



V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

La identidad cultural a través de las colecciones de registros sonoros y audiovisuales

Madrid, 27 de octubre de 2015

V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
La identidad cultural a través de las colecciones de registros sonoros y audiovisuales
Madrid, 27 de octubre de 2015

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 propietarios
© de los textos: sus autores
© de esta edición: Biblioteca Nacional de España
NIPO: 032-15-036-8

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

Por quinto año consecutivo la Biblioteca Nacional convoca una Jornada de estudio para celebrar esta fecha, 27 de octubre, señalada por la UNESCO como Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, en esta ocasión dedicada a la identidad cultural a través de las colecciones sonoras y audiovisuales.

La idea de celebrar esta efeméride, que con el paso de los años va convirtiéndose en tradición dentro del calendario de actividades de la BNE, surgió en 2011 con las primeras campañas de digitalización sistemática de nuestra colección de grabaciones sonoras dentro de Biblioteca Digital Hispánica (BDH). Entonces vimos que era necesario potenciar y dar a conocer un fondo que, a pesar de ser fiel reflejo de la producción sonora y audiovisual comercializada en España, y a su enorme volumen (cerca de 600.000 registros sonoros y alrededor de 150.000 videograbaciones), seguía siendo hasta hace muy poco insuficientemente conocido y utilizado por los investigadores. Actualmente disponemos en la BDH de más de 16.000 grabaciones sonoras en todo tipo de soportes anteriores al disco microsurco.

La Biblioteca Nacional de España, a través de su Departamento de Música y Audiovisuales, quiere con estas jornadas no solo señalar la importancia del patrimonio de imágenes y sonidos como fuente inagotable de formación, disfrute y entretenimiento, sino también mostrar, gracias a la colaboración de los mejores especialistas, cómo este patrimonio es también un yacimiento de primer orden en el estudio de nuestra sociedad y de nuestra historia, desde que a finales del siglo XIX los avances tecnológicos empezaron a hacerlo posible.

Consideramos que la iniciativa de la UNESCO de celebrar este Día Mundial del Patrimonio Audiovisual contribuye de forma decisiva a que la sociedad tome conciencia sobre la importancia de este patrimonio y la necesidad de su preservación. Por esta clara conciencia del papel que la Biblioteca Nacional tiene como garante de la transmisión del patrimonio sonoro y audiovisual, en los últimos años está haciendo un gran esfuerzo de recolección de archivos y colecciones personales e institucionales que, integradas en las colecciones de BNE, tienen garantizada una supervivencia que en otros casos podría estar en riesgo. Nuestro agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han confiado en nosotros y han donado sus colecciones.

La concesión en noviembre de 2015 a la BNE del premio del XX Festival de Cine de Zaragoza por su labor en la protección y difusión del patrimonio audiovisual español es un reconocimiento que nos llena de satisfacción y nos anima a continuar en la línea emprendida.

ANA SANTOS ARAMBURO
Directora de la Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

- 5 Programa de la Jornada
- 6 *Identidad cultural y patrimonio audiovisual en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1944-1960)*
Ascensión Mazuela-Anguita
- 10 *La guitarra y los guitarristas en la proyección de la identidad cultural española a través de las grabaciones discográficas*
Javier Suárez-Pajares
- 13 *La identidad cultural en las grabaciones sonoras*
José Luis Temes
- 18 *Mesa redonda La identidad cultural a través del cine*
Modera: Alicia García Medina
Intervienen: Carlos Iglesias y José Luis García Sánchez
- 34 *Los registros sonoros de palabra hablada: el caso del romancero hispánico*
Paloma Díaz-Mas
- 43 *Memoria oral. Patrimonio inmaterial*
Isabel Nieto Sevilla
- 47 *Los soportes de audio y su influencia en el material etnográfico*
Luis Delgado
- 52 *La voz leída: fotografía y oralidad*
Mónica Carabias Álvaro y Francisco José García Ramos

PROGRAMA

V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual La identidad cultural a través de las colecciones de registros sonoros y audiovisuales

Madrid, 27 de octubre de 2015

Acceso al vídeo de la Jornada en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JqmJ3iT2aAU>.

10:00–10:15 — Acto de apertura

Ana Santos Aramburo, Directora de la Biblioteca Nacional de España.

10:15–11:45 — *La identidad cultural en las grabaciones sonoras*

Coordina: María Amparo Amat Tudurí (Jefa del Servicio de Registros Sonoros de la BNE).

Ascensión Mazuela-Anguita, coordinadora de Desarrollo Tecnológico en el proyecto de catalogación del Fondo de Música Tradicional del CSIC en la Institución Milá y Fontanals de Barcelona.

Javier Suárez-Pajares, profesor de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid y musicólogo que ha dedicado varios estudios a la guitarra.

José Luis Temes, director de orquesta (Premio Nacional de Música 2008), ha publicado más de un centenar de grabaciones sonoras. Entre sus trabajos literarios se encuentra *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*.

11:45–12:15 — Pausa

12:15–13:45 — Mesa redonda: *La identidad cultural a través del cine*

Modera: Alicia García Medina (Jefa del Servicio de Audiovisuales de la BNE).

Intervienen:

Carlos Iglesias, director, guionista y actor.

José Luis García Sánchez, director de cine, guionista y productor.

13:45–16:00 — Pausa

16:00–17:30 — Mesa redonda: *La identidad cultural a través de registros sonoros no musicales o de palabra hablada*

Modera: María Jesús López Lorenzo (Jefa de Sección de Archivo de la Palabra de la BNE).

Intervienen:

Paloma Díaz-Mas, profesora de investigación del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

Isabel Nieto Sevilla, profesora de Lengua y Literatura en el Instituto de Educación Secundaria Griñón de Madrid.

Luis Delgado, músico, compositor y productor musical español. Director del Museo de la Música de Urueña.

17:30 — 18:00 Presentación del proyecto *La voz escrita*

Proyecto dirigido por Mónica Carabias Álvaro y Francisco José García Ramos, y editado por los ponentes junto a Juanjo Justicia y Pablo Suárez.

18:00 — Clausura

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

Identidad cultural y patrimonio audiovisual en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1944-1960)

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

CSIC, Institución Milá y Fontanals

El proyecto de catalogación, digitalización y difusión a través de una base de datos en línea del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF, en el que participo como coordinadora de Desarrollo Tecnológico, se está llevando a cabo bajo la dirección de Emilio Ros-Fábregas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona. En el presente texto presentaré brevemente los objetivos de este proyecto y describiré las colecciones que se están incorporando progresivamente al Fondo, para pasar a continuación a analizar, a través de algunos ejemplos, las conexiones entre la identidad cultural y el impacto sociológico de los archivos sonoros y audiovisuales vinculados a esta colección de música tradicional.

Patrimonio audiovisual en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF

El Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF contiene más de veinte mil piezas copiadas en papel y recogidas en más de dos mil localidades de España. La mayoría se recopiló a través de sesenta y cinco misiones folclóricas y sesenta y dos cuadernos presentados a concursos organizados por el Instituto Español de Musicología entre 1944 y 1960 a iniciativa de Higinio Anglés (1888-1969), en los que participaron cuarenta y siete recopiladores, siguiendo los criterios científicos establecidos por Marius Schneider (1903-1982); miles de informantes cantaron, tocaron o recitaron las piezas recogidas [fig. 1 y 2]¹. El proyecto de catalogación, digitalización y difusión del Fondo a través de la base de datos en línea <http://musicatradicional.eu> está poniendo a disposición de la ciudadanía en general, y de los investigadores y docentes en particular, un rico patrimonio musical. La catalogación de la totalidad de esta ingente colección de música tradicional permitirá la realización de estudios comparativos por parte de investigadores y la constatación de la posible pervivencia actual de estas melodías y sus variantes en España y Latinoamérica.

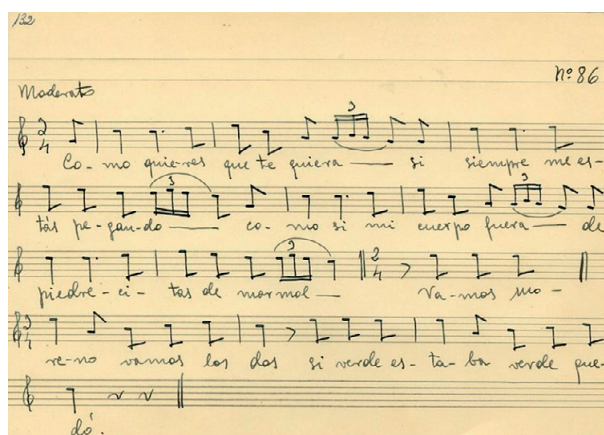


FIG. 1. Pieza recogida por José María Gomar Moll en Alhaurín el Grande (Málaga), en 1956, para las misiones folclóricas del Instituto Español de Musicología

¹ Sobre la importancia que los investigadores han atribuido al FMT, véanse Calvo, Luis. «La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología», *Anuario Musical* (1989), n. 44, p. 167-97; y «Higinio Anglés y la “Obra del Cançoner Popular de Catalunya”», *Recerca Musicològica* (1989-1990), n. 9-10, p. 283-93; Martí, Josep. «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain», *Yearbook for Traditional Music*, v. 29 (1997), p. 107-40; Pelinski, Ramón. *Presencia del pasado en un cancionero castellanense: un reestudio etnomusicológico*. Castellón, Servei de Publicacions, Diputació de Castelló; Publicacions de la Universitat Jaume I, 1997, p. 27-38; Gembero-Ustárrroz, María. «Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947): recopilaciones conservadas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona», *Príncipe de Viana* (2011), n. 72/253, p. 411-62; y Mazuela-Anguita, Ascensión. *Las mujeres y la transmisión del repertorio andaluz en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1945-1960)*. Badajoz, CIOFF España, 2015.

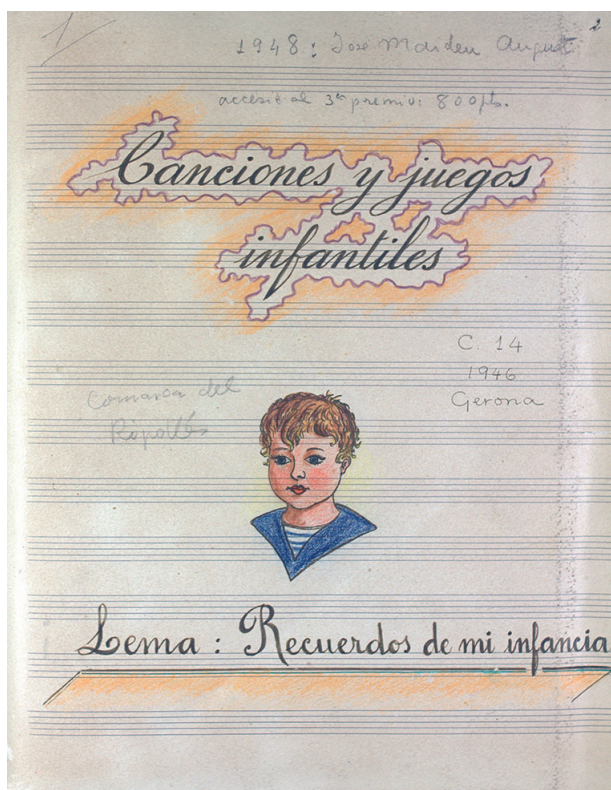


FIG. 2. Portada del cuaderno de canciones y juegos infantiles presentado a concurso por Josep Maideu i Auguet en 1946

musicatradicional.eu/es/node/25019. Las colecciones en cintas magnetofónicas han sido denominadas *Misiones Fonográficas*. Estas misiones se realizaron en Asturias, País Vasco, Aragón, Canarias, Andalucía y Cataluña. El contenido de las cintas se recoge en un cuaderno titulado *Registro Fonogramas* conservado en la Institución, que contiene los títulos de las obras y los nombres de los informantes [fig. 3 y 4]. Antonio Pardo Cayuela, profesor de la Universidad de Murcia, está llevando a cabo la digitalización de las mismas. Entre los intérpretes grabados en Asturias, encontramos a Rogelia Gayo, la folclorista vaqueira más conocida, y al famoso gaitero Manolo Rivas. Por ejemplo, un romance grabado en Ronda (Málaga) por Arcadio de Larrea en 1955 (<http://musicatradicional.eu/es/piece/22015>) ilustra cómo debió de ser el proceso de creación de estas grabaciones sonoras.

Asimismo, se han incorporado a la base de datos doscientos veinte vídeos de *Canciones y Danzas* del noticiario NO-DO y dos programas de TVE (Televisión Española) grabados entre 1956 y 1976 que han sido difundidos recientemente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El propósito de esta incorporación es permitir el cotejo de estas grabaciones, promovidas por los Coros y Danzas de la Sección Femenina, con los materiales de las misiones y concursos del Instituto Español de Musicología. En algunos casos la misma pieza está representada en ambos fondos; por ejemplo, el *Bolero de Algodre*, filmado por el NO-DO en Algodre (Zamora) en 1959, fue transcrito un año más tarde por Manuel García Matos (1912-1974) en la misma localidad, como parte de una misión folclórica para el Instituto Español de Musicología (<http://musicatradicional.eu/es/piece/14571>). La comparación entre la transcripción y el vídeo muestra que el acompañamiento rítmico anotado por García Matos es más variado que el que habitualmente se utiliza. El orden de las estrofas en el vídeo también es distinto al que recogió García Matos en cuartillas mecanografiadas.

También se está digitalizando e incorporando al Fondo de forma progresiva material de música tradicional, procedente de fuentes tanto audiovisuales como en papel, que tuvo un origen distinto al de las misiones y concursos del Instituto Español de Musicología. Uno de los objetivos del proyecto es incorporar la información sobre las misiones realizadas entre 1922 y 1936 para la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, la colección más importante de canciones catalanas tradicionales; estas misiones, cuyo fondo documental se encuentra actualmente en la Abadía de Montserrat, fueron las precursoras de las misiones folclóricas del CSIC. Asimismo, estamos en proceso de incorporar a la base de datos varias publicaciones en papel que contienen repertorio de música tradicional².

Del mismo modo, gracias a la ayuda de la Fundación General CSIC, se están digitalizando los registros fonográficos originales en cilindros de cera y cintas magnetofónicas conservados en la Institución Milá y Fontanals. Recientemente, los cilindros del Fondo se han digitalizado en el Phonogramm-Archiv de Berlín (Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin), gracias a la generosa colaboración de su director, Lars-Christian Koch, con nuestro proyecto, y pueden consultarse en la base de datos <http://>

2 Inzenga, José. *Ecos de España: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1874; Calvo García, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid, Zozaya, 1877; Schindler, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal/Música y poesía popular de España y Portugal*. Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1941.



FIG. 3 Y 4. Antiguo magnetófono y cintas de las *Misiones Fonográficas* del Instituto Español de Musicología

Otro repertorio que se está incorporando a la base de datos es la colección de grabaciones sonoras realizadas por Alan Lomax (1915-2002) en España entre 1952 y 1953, que se encuentra en la Biblioteca del Congreso en Washington, y que ha sido difundida a través de la web de la Association for Cultural Equity (<http://www.culturalequity.org/>). El propósito de esta incorporación es permitir el establecimiento de concordancias con respecto a localidades, informantes, géneros y piezas entre la colección de Alan Lomax y las misiones y concursos del CSIC. Por ejemplo, en su viaje a España, Lomax visitó Yebra de Basa en la provincia de Huesca, donde tomó fotografías de la localidad y del informante Alfonso Villacampa (1889-1981), de quien grabó varias piezas tocadas con chiflo y salterio. Seis años antes, Arcadio de Larrea había visitado dicha población, transcribiendo algunas de las mismas piezas interpretadas por este informante para las misiones folclóricas del Instituto Español de Musicología (<http://musicatradicional.eu/es/node/4565>). Así, por ejemplo, de la pieza *La niña* tenemos la transcripción de Larrea y la grabación de Lomax (<http://musicatradicional.eu/es/piece/18731>).

Además de estas fuentes de música tradicional que se están añadiendo a la base datos, el propio material de las misiones y concursos del Instituto Español de Musicología se está complementando con la incorporación de material audiovisual como fotografías de informantes, grabaciones sonoras en formato MIDI y vídeos de YouTube de personas y agrupaciones que en la actualidad interpretan las partituras del Fondo. Dada la importancia de los audiovisuales en nuestra base de datos, las búsquedas permiten filtrar los resultados en función de los audiovisuales que contienen.

Identidad cultural, educación musical y memoria familiar a través del patrimonio audiovisual del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF

La relación de la música tradicional con la identidad cultural se manifiesta en el impacto sociológico del patrimonio audiovisual puesto a disposición de la ciudadanía en la base de datos. Este impacto se puede medir mediante el análisis de las visitas a la web (los datos a 6 de octubre de 2015 eran de 61.594 sesiones de 45.615 usuarios procedentes de 126 países), y también a través de las redes sociales, que permiten generar vínculos de identidad cultural entre el pasado y la actualidad a través del intercambio de patrimonio audiovisual. En este sentido, se ha creado una página de Facebook vinculada al proyecto que invita a todas las personas interesadas a participar compartiendo información, experiencias personales, actividades o material audiovisual relacionados con el repertorio del Fondo (<https://www.facebook.com/musicatradicional.eu/>). También se ha creado un canal de YouTube (Fondo de Música Tradicional del CSIC) al que se han incorporado los vídeos con danzas del NO-DO y al que los usuarios se suscriben, hacen comentarios e intercambian información.

A continuación presentaré algunos casos que ejemplifican las relaciones que se están produciendo entre el patrimonio audiovisual del Fondo de Música Tradicional, la educación musical, la memoria familiar y la identidad cultural regional.

Las melodías de las misiones y concursos del CSIC se están digitalizando en un programa de edición musical y exportando en formato MIDI. Estas grabaciones, disponibles en la web, permiten la utilización de este patrimonio sonoro como herramienta pedagógica. Las melodías se pueden escuchar, memorizar y ser utilizadas para crear arreglos tanto para voz como para los instrumentos utilizados en las aulas de educación primaria y secundaria; puede escucharse, por ejemplo, la pieza recogida en Vilafranca del Penedès (Barcelona) en el Concurso 5, de 1945, por Josep Maideu i Auguet (1893-1971) de las niñas del Colegio de Santa Ana (<http://musicatradicional.eu/piece/11049>). Las canciones infantiles recopiladas a menudo incorporan una descripción del juego o acciones que realizaban los niños y niñas al interpretarlas, como ocurre en el ejemplo anterior. En los colegios de las localidades donde se recogieron, los niños y niñas podrán conocer y volver a cantar las canciones de la generación de sus bisabuelos, lo que representa un valor añadido de identidad cultural. Además, numerosos temas reflejan cuestiones sociales, como la violencia de género o la diversidad cultural, que podrían tratarse en el aula de forma transversal.

En el proceso de recolección de canciones se anotó información de los miles de hombres y mujeres de toda España que actuaron como informantes. Podemos ver, como ejemplo, la ficha de María Bonilla Carmona, nacida en Andújar (Jaén) y que residía en uno de los asilos de ancianos de Barcelona donde Palmira Jaquetti (1895-1963) recopiló canciones para las misiones folclóricas en 1945 (<http://musicatradicional.eu/es/node/634>). La divulgación de este repertorio musical está posibilitando que los descendientes de los informantes puedan recuperar la memoria histórica y musical de sus familias y aportar a la base de datos material audiovisual. Por ejemplo, Cristina Navedo de la Cruz, sobrina de la informante Petronila de la Cruz Álvarez (m. 1975), de Val de San Lorenzo (León), que aportó canciones a Manuel García Matos en 1951, al descubrir a través de nuestra web la participación de su tía en las misiones folclóricas, contactó con nosotros y nos aportó nuevos datos y dos fotografías de la informante en las que luce el traje maragato típico de la localidad (<http://musicatradicional.eu/node/1112>).

A través del patrimonio audiovisual de la base de datos es posible analizar diferentes manifestaciones de la identidad cultural regional. La melodía con la que se cantan los *Los cuarenta romances a la pasión de Cristo* y dos estrofas fueron recogidas en papel por Antonio Granero Zaldívar en 1949 en la localidad segoviana de Bernuy de Porreros (<http://musicatradicional.eu/piece/18273>). Gracias a la publicación del material en la web, el párroco de la localidad, Julio Redondo Lucíañez, nos envió un CD en el que el coro parroquial interpretaba en 2011 otros romances de la pasión con la misma melodía, y nos informó de que los textos son de Lope de Vega. Esta grabación sonora, que ha sido incorporada a la base de datos, muestra la pervivencia hasta nuestros días de la práctica de cantar extensos textos a través de la repetición de una breve melodía conocida por tradición oral.

Recientemente también se está barajando la incorporación a la base de datos de partituras, audios y vídeos de seguidillas manchegas a través de la Federación Castellano-Manchega de Asociaciones de Folklore que contactó con nuestro equipo a través de la web (<http://musicatradicional.eu/es/node/24871>). Los nombres de las agrupaciones folclóricas que participarán enviando material audiovisual de forma coordinada a través de la Federación se incorporarán a nuestra base de datos como informantes. A través de los audiovisuales, se produce un proceso de enriquecimiento mutuo entre la base de datos y los intérpretes de música tradicional. Por ejemplo, la transcripción realizada en 1949 por Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) del romance *La loba parda* en La Roda (Albacete), en el contexto de los concursos del Instituto Español de Musicología (<http://musicatradicional.eu/piece/15462>), ha sido utilizada recientemente por el músico José Javier Tejada para grabar una versión moderna que se ha incluido en la base de datos. Por tanto, el impacto sociológico de los archivos sonoros y audiovisuales vinculados al Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF evidencia la relación de la música tradicional con la identidad cultural. Este Fondo está permitiendo el establecimiento de vínculos del presente con el pasado a través de las nuevas tecnologías, así como el mutuo enriquecimiento de los investigadores y la ciudadanía.

La guitarra y los guitarristas en la proyección de la identidad cultural española a través de las grabaciones discográficas

JAVIER SUÁREZ-PAJARES

Universidad Complutense de Madrid

Debo agradecer la sensibilidad de un centro de referencia como es la Biblioteca Nacional de España a la hora de seleccionar la guitarra, al lado sólo de la zarzuela y del acervo de origen popular, como elemento representativo de la identidad cultural española transmitida a través de las grabaciones discográficas. Esta es una elección muy oportuna pero poco común e inesperada porque es de todos sabido que el mundo del disco, o de la grabación sonora, ha sido un espacio de confluencia tan interesante como complejo de la industria, por un lado, y la cultura por otro, y que los entes públicos responsables del cuidado y la difusión de nuestro patrimonio cultural nunca han tenido en cuenta la guitarra dentro de sus prioridades. De esta manera, la proyección discográfica de la guitarra, más que responder a un plan estratégico de difusión de una parte importante, básica e inalienable de nuestra cultura, ha respondido a las demandas de un mercado ávido de música guitarrística donde el repertorio de origen español tiene un peso fundamental, más relevante que cualquier otro repertorio nacional y más notable sin duda que en ningún otro género de la música de las élites culturales occidentales.

En este sentido, lo que quizá caracterice de una manera más neta la difusión discográfica de la guitarra clásica española (que es de la quiero hablar aquí) y su repertorio español, frente a cualquier otro género de música española, es que su difusión no es local ni está, como en el caso de la música lírica, condicionada por las fronteras del idioma. El repertorio español para guitarra clásica, por el contrario, se ha distribuido con una naturalidad casi espontánea por Occidente tanto como por Oriente y por el norte tanto como por el sur, por las principales áreas de desarrollo, al margen del carácter predominante de su cultura y sin perder apenas su identidad española y su reconocimiento como tal instrumento de origen español, con un núcleo duro dentro de su repertorio formado por un conjunto de obras españolas de alto nivel artístico y perfectamente representativas de nuestra cultura.



FIG. 1

No hay duda de que la pieza clave en esta difusión de la guitarra, que podríamos calificar sin dudar de universal, fue precisamente Andrés Segovia (1893-1987), cuyos discos deben entenderse como un complemento necesario de su frenética actividad concertística. Andrés Segovia grabó su primer disco en 1927 y el último en 1977, medio siglo de dedicación que alcanzó su punto álgido a mediados de los años cincuenta con los que grabó en Nueva York para DECCA con el célebre productor discográfico Israel Horowitz (1916-2008). La relación profesional de Segovia con Horowitz se remonta a 1956 y su obra más relevante fue el álbum *Golden Jubilee* [fig. 1], un triple LP por el que Segovia recibió el Grammy a la mejor interpretación de música clásica (no sinfónica) en la histórica primera edición de los Premios Grammy que tuvo lugar en 1958.

Un vistazo a los contenidos del álbum *Golden Jubilee*, que se cierra con un mensaje hablado del propio guitarrista, nos muestra cómo Segovia no sólo difundió la música de algunos nombres que forman parte indisoluble del repertorio guitarrístico, así como de la imagen más ampliamente distribuida fonográficamente de la música española, como Fernando Sor, Francisco Tárrega, Miguel Llobet o los vihuelistas del siglo XVI, o arreglos para guitarra de Isaac Albéniz,

Enrique Granados o Domenico Scarlatti, entre tantos; sino que dio a conocer con un alcance insospechado música de muchos compositores que le dedicaron espontáneamente obras o que él mismo encargó, como es el caso de las *Tres piezas españolas* y la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo. Así, en *Golden Jubilee* Segovia presentó el fandango de las *Tres piezas españolas*, así como su registro de la recién estrenada *Fantasia para un gentilhombre* con el director Enrique Jordá y la Symphony of the Air.

El año en que Segovia comenzó a grabar discos nació el siguiente astro español de la discografía guitarrística, Narciso Yepes (1927-1997), que empezó a grabar en los años cincuenta con los registros históricos que hizo entonces del *Concierto de Aranjuez* [fig. 2] bajo la dirección de Ataúlfo Argenta, pero alcanzó su mayor proyección discográfica con sus grabaciones para Deutsche Grammophon desde 1968, con su álbum doble *Cinco siglos de guitarra española*. Yepes también se preocupó tanto por difundir el repertorio histórico español de la guitarra cuanto por aumentarlo con obras de una estética que quedaba completamente fuera del gusto más conservador de Andrés Segovia. Así, compositores como Antonio Ruiz Pipó, Leonardo Balada, Vicente Asencio o Salvador Bacarisse tuvieron, gracias a los conciertos de Yepes y a su bien distribuida discografía, una proyección internacional nada común en comparación con la que alcanzaban otros colegas suyos.

Después de Yepes, si hubo un guitarrista español que alcanzara una proyección discográfica comparable, no sería sino Pepe Romero, como solista o con su padre y sus hermanos en el cuarteto Los Romeros, formado en 1960 en Estados Unidos y asociado con el sello Philips desde finales de esa década hasta bien avanzados los noventa.

Tras esta época de titanes no ha habido nada comparable pero, si de lo que estamos tratando es de la difusión de una seña de identidad cultural a través de un instrumento, también cabría aquí la consideración de otros grandes intérpretes como el inglés Julian Bream, el australiano John Williams, el cubano Manuel Barrueco o el fenómeno japonés Kazuhito Yamashita, que contribuyeron a la difusión del repertorio guitarrístico español de la misma manera que trataron también decididamente (sobre todo Bream y en menor medida –y de otra manera– Williams) de internacionalizar y, digamos, desnacionalizar ese repertorio combatiendo el carácter eminentemente español del mismo. Ese movimiento de resistencia a la consideración española de la guitarra siempre ha existido y se ha difundido mucho ante la pasividad de los gestores de turno de la marca cultural España.

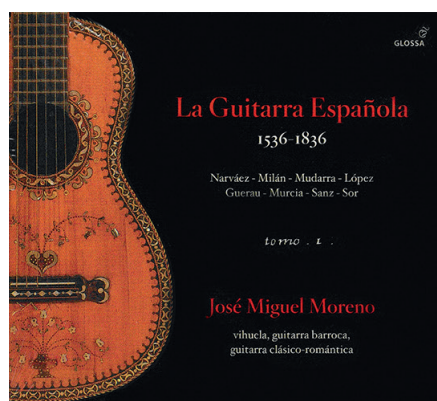


FIG. 3

En otro orden de cosas, hoy día cabe destacar la labor de difusión realizada por José Miguel Moreno dentro del sello discográfico Glossa, del que él mismo fue uno de los socios fundadores en 1992. La página web de Glossa acredita una cifra superior a las treinta mil copias vendidas de su CD *La guitarra española (1536-1836)* [fig. 3], de 1994 –que se continuó en 1996 con un segundo volumen dedicado al periodo 1818-1918–, en lo que posiblemente haya sido el último *best seller* de la discografía guitarrística española en la que más recientemente, dentro del segmento de los pequeños sellos discográficos, merece la pena destacar el catálogo ya prácticamente cerrado del sello Ópera Tres, o empresas que intentan abrirse camino últimamente como Ibs, Eudora o Contrastes Records, todas ellas ligadas a guitarristas.

Y también habría que destacar en este punto la extraordinaria carrera discográfica desarrollada hasta el momento por el guitarrista italiano Stefano Grondona y, sobre todo, en asociación con el sello Stradivarius, su impresionante serie de discos relacionados con la obra de Miguel Llobet en una actuación de carácter patrimonial tan notable que le valió al intérprete ser condecorado por el Gobierno de la Generalitat de Catalunya en 2011 con la Creu de Sant Jordi.

Para terminar, me gustaría reivindicar aquí los estudios de discología que, en el campo de la discografía guitarrística, tienen un gran espacio de desarrollo. Por poner un ejemplo, una gran parte de la historia y de la proyec-



FIG. 2

ción del *Concierto de Aranjuez* como uno de los iconos de la cultura musical española tiene lugar a través de las grabaciones audiovisuales, pero estas necesitan aún un estudio sistemático. Un trabajo quizá más asequible sería, por ejemplo, el análisis de la proyección discográfica de una obra como la *Sonata* de Antonio José Martínez Palacios y otro, aún más fácil por la accesibilidad de las fuentes, podría ser el de la difusión de la *Toccata* de Rodrigo, no sólo en forma de grabaciones discográficas, sino también en los registros audiovisuales realizados y distribuidos a través de la plataforma de YouTube que corren en muchos casos un peligro de desaparición más inminente que el de las producciones discográficas, incluso en los casos de mayor relevancia histórica como son los que hemos mencionado aquí. Pero quizá lo más importante de los documentos audiovisuales relacionados con la guitarra es que, al lado de los más grandes nombres de su todavía desconocida historia, hubo siempre una masa crítica que contribuyó y amplificó en todo momento las implicaciones de las grabaciones guitarrísticas en la construcción de nuestra cultura y de la identidad musical más reconocible como nuestra.

La identidad cultural en las grabaciones sonoras¹

JOSÉ LUIS TEMES
Director de orquesta

Yo no soy un científico de la documentación, ni documentalista, ni musicólogo, ni archivero, ni especialista en archivística... soy un intruso, no provengo del mundo científico del tratamiento de los documentos, yo soy director de orquesta, pero a lo mejor puedo contarles algo que pueda ser de su interés. Amparo Amat, en su presentación, ha circunscrito mi intervención al mundo de la zarzuela. Cuando tuvo la gentileza de llamarme para esta intervención, yo acababa de publicar el libro de Ediciones Siruela, *El siglo de la Zarzuela*, y con mucho gusto les diré alguna cosa sobre el tema de la documentación y de los documentos sonoros de zarzuela, algunas reflexiones que personalmente se me ocurren, pero yo creo que, si les parece, y con permiso de la mesa, me gustaría hablar no sólo de zarzuela sino de la documentación y de los registros sonoros de que disponemos tanto en el género lírico como en el mundo sinfónico, en el mundo orquestal, en el mundo camerístico, etc., sobre la música de concierto española.

Es una tradición y un hábito decir siempre, y ha habido hasta algunos colegas intérpretes que han hecho bandera de ello, que la única fórmula verdaderamente musical, la única representación verdaderamente musical, el hecho musical, está solo y exclusivamente en la música en vivo, en la música en concierto, cuando la música se está generando en ese momento con lo bueno y con lo malo que ello conlleva, y que la grabación sonora, el disco, o en todo caso la grabación en cualquier otro soporte, no refleja ni pálidamente lo que es la música de verdad, que es la música en vivo. El paradigma de ello puede ser el maestro Sergiu Celibidache, que como ustedes saben se negó toda su vida a entrar en el mundo discográfico en el que hubiera podido hacer, por otra parte, muchísimo dinero. No quiso competir en el mundo del disco puesto que dijo siempre que el disco carece de fuerza musical, de fuerza artística. Por supuesto, es un aspecto muy opinable y que yo creo que, en esta sesión de hoy dedicada al documento sonoro o al documento audiovisual, yo casi me permitiría darle la vuelta.

Desde el punto de vista de la documentación de la música como patrimonio de un pueblo, es este caso de España, yo creo que es al revés: lo que no está grabado, no existe. Tenemos que hacer un enorme esfuerzo porque el patrimonio musical español esté grabado, esté a disposición de ser escuchado en cualquier lugar de nuestro país o en cualquier lugar del planeta.

Y ahí llegamos a la primera comunicación que les quiero hacer. Muchos de ustedes ya lo saben pero, por mucho que se repita, nunca es suficiente: por desgracia, nuestro patrimonio musical, ni de cámara, ni sinfónico, ni desde luego lírico, por desgracia no está grabado. No tenemos una verdadera documentación histórica importante ni siquiera de lo principal. Ni siquiera de lo principal. Yo diría, me atrevería a decir, que probablemente ni el 15%, ni el 20%, de nuestro gran patrimonio musical español está grabado. Esto es, traducido de una manera si ustedes quieren un poco simplista, pero creo que muy gráfica, como si vamos en el Museo del Prado a las salas de Goya, Murillo, Claudio Coello o Velázquez, y nos encontramos todos los cuadros del revés, o nueve de cada diez del revés y nos seguimos preguntando cómo será eso.

Es decir, un señor como Conrado del Campo escribe catorce cuartetos, pongamos que son catorce que ni siquiera el número está claro, y entonces alguno de ustedes dice, qué maravilla, es el principal corpus sinfónico español, vamos a escuchar los cuartetos. Pues no los van ustedes a escuchar porque no existen, es decir no se pueden escuchar. No están ni las partituras, ni las grabaciones en buenas condiciones, etc.

La Generación del 27, que la tenemos aquí al ladito y a muchos de ellos todavía los hemos conocido personalmente, yo diría que ni un 30% de la música de la Generación del 27 está disponible. Esto es algo así como si ustedes

¹ El presente texto es una transcripción de la participación del autor en la Jornada.

se preguntan por las novelas de Delibes o las mejores obras literarias de Camilo José Cela o las poesías de Luis Rosales y no están disponibles. Y además a todos nos parece muy bien, quiero decir, parece que a nadie le preocupe que ni Remacha ni Ernesto Halffter ni Óscar Esplá estén disponibles. Y estamos hablando de músicos que hemos conocido, que incluso hemos conocido personalmente y con los que hemos tomado café.

Qué vamos a decir si nos vamos al XVII español, al XVIII español... etc. De la mayor parte de nuestros maestros de capilla existen las partituras, no se puede decir que sean inéditos, existen, ahí están, pero son inaudibles y, no nos engañemos, el único patrimonio sonoro verdaderamente válido, el único documento válido, es la escucha de la música. Es decir, que nadie nos diga no, no, se va usted al archivo catedralicio de la catedral de Sigüenza y allí están las músicas. Bueno, pues qué quiere usted que le diga, no me voy a ir a la catedral de Sigüenza y además yo quiero saber cómo suena. Porque no hay más cera que la que arde y en el caso de la música, la única cera que arde es la de poder escuchar esas músicas.

Quiero decir, aquí en la presentación que se nos ha hecho, se ha hecho muy certeramente, por supuesto, que la obligación, el mandato de la Unesco y del sentido común es la conservación, potenciación y difusión del patrimonio sonoro a través de los documentos. Pero yo siento hacer un poco de Pepito Grillo, ustedes me tienen que perdonar, pero es que no sólo es la conservación, la difusión, es que además hay que generarlo porque si no tenemos el documento, sobra. Es decir, es maravilloso poder disponer de una colección maravillosa de cantos populares españoles cantados y recogidos por el profesor García Matos –por cierto al que yo todavía llegué a conocer, muy viejecito pero todavía llegué a conocer, y eran terribles sus clases, debo decirlo, por supuesto, con el mayor de los respetos. ¿Alguien de aquí llegó a conocer a García Matos? No sé si alguno de ustedes lo llegó a conocer. Era el hombre más brillante que he visto en mi vida, capaz de dormir a las butacas, era una ciencia infusa asombrosa, yo no he visto un tío que supiera más de música popular. Sin embargo, tenía el menor carisma imaginable, es decir, lo tenía todo en la cabeza pero sus clases eran verdaderamente terribles. Yo todavía llegué a dar clase con él. Fuera de micrófono les contaré alguna anécdota que ilustre esto-. Bueno, digo que eso son documentos que ya existen, pero el problema es la música sinfónica española, el problema de la música camerística española, es que no existen los documentos, es que hay que generarlos. Y, lo que es peor todavía, no es que nos lamentemos de que parece mentira, no tenemos esto, parece mentira, esto no se conserva, parece mentira, esto no está grabado. No, es que lo que se está creando hoy tampoco lo estamos grabando, porque normalmente los musicólogos, como decían muy bien Les Luthiers, llegan siempre a la conclusión de que las partituras están siempre en el mismo tono, que es blanco amarillento, como ustedes se acordarán, es decir, que les encanta, como decía mi querido maestro José María Martín Porrás, que son musicólogos del polvo, es decir, que una partitura tiene más interés cuanto más centímetros de polvo tiene por encima.

Pero también hay una musicología del presente, naturalmente que hay una musicología del presente, la obra que estrenó la orquesta de RTVE la semana pasada ya forma parte del patrimonio cultural español y eso, no nos olvidemos, no está quedando debidamente documentado. Quiero decir que siento hacer un poco de repelente niño Vicente referido a los documentos del patrimonio musical español, pero es que en la mayoría de los casos hay que generarlos porque no existen. Y ahora les hago algunas observaciones sobre cómo podemos colaborar hacia ese objetivo.

Quien les habla, y ustedes me perdonan la autocita, ha grabado ciento seis discos en este momento –de cara a esta sesión me he tomado la molestia de recordar el número, ciento seis-, creo que casi todos menos uno o dos, de patrimonio musical español. Sin vanidad, creo que puedo decirles que conozco un poquito algunas características de este proceso y que les puedo resumir por si les son de alguna utilidad.

En primer lugar, en términos generales, hay que tener presentes dos o tres cosas. Mi querido amigo Javier Suárez-Pajares ha dicho, así de pasada, que estamos asistiendo a la muerte del disco. Bueno, lo has dejado caer así, que ya está la situación como letal o algo así has dicho [se dirige a Javier Suárez-Pajares, que comparte la mesa y añade: «Terminal»]. Bueno, terminal. Bueno, en primer lugar eso es un debate, está por ver si el disco físico ha muerto o no pero evidentemente eso no es lo que aquí nos une hoy. Pero quiero decirles una cosa, no entremos en la guerra de soportes, porque si las sinfonías de Tomás Bretón, que se conservan aquí encima [se refiere a la Sala Barbieri de la BNE], no están grabadas, y no suenan, la guerra de soportes no tiene ningún sentido, me da lo mismo que estemos hablando de disco físico, que de láser, que de Blu-ray, que de disco atómico, que de YouTube, que de Spotify, que de iTunes. Me da lo mismo porque si no está grabado, si esto es una colección de papeles empolvados aquí arriba, sobra lo mismo, es decir, no caigamos en la falacia de la guerra de soportes. Lo importante es que el señor en Lima,

o en Hamburgo, o en Sidney, o en Cartagena, pueda escuchar las sinfonías de Bretón. Me da lo mismo el soporte. Ese es otro debate. Otro día organizamos otro simposio para ver cuál es el soporte del futuro, que además nadie sabe hoy cuál va a ser el soporte del futuro. Pero en todo caso lo que hay que hacer es grabarlo, porque si no, no funciona nada. Es decir, en primer lugar, no caigamos en la guerra de soportes, hay que grabarlo, tiene que estar accesible.

Segundo, está muy de moda decir que estamos en la época de la cultura audiovisual y de hecho en este simposio, en este mini simposio hablamos de documentos de audio y vídeo. Todos los que tenemos hijos en edad adolescente, como es el caso de quien les habla, [sabemos que] pierden la capacidad de escuchar algo si no es con un soporte de imagen. ¿Ustedes se dan cuenta? Perdemos la capacidad, si no es con el maromo de moda cantando o la señorita estupenda cantando, o una cosa en que haya muchos efectos especiales, ¿no es cierto? En cuyo caso, la música *stricto sensu* empieza a tomar un papel de segundo plano e incluso de tercer plano. Es decir hay una cierta pérdida de capacidad de escuchar en estado puro. Y yo me permito sugerir que no debemos caer en esa falacia, yo sigo creyendo en el documento sonoro en estado puro. La sonata *Appassionata* de Beethoven es la sonata *Appassionata* y suena así. La *Sonata 23* suena así, y quien quiera hacer un montaje audiovisual maravilloso para decir que es que hoy en día a la gente joven hay que acercárselo, pues mire, qué quiere usted que le diga, personalmente conmigo que no cuente. Yo creo en el documento sonoro en estado puro. La 2ª de Brahms es la 2ª de Brahms y la *Obertura dramática* de Evaristo Fernández Blanco es así, y los *Cuartetos* de Bartók suenan así, y si usted no quiere oírlos porque necesita que haya mucho efecto especial, pues qué quiere usted que le diga, pero yo creo en el documento sonoro en estado puro.

Por tanto, cuando alguien nos dice, no, es que para esto habría que hacer un montaje que fuera muy vistoso, pues hasta cierto punto sí y hasta cierto punto no. Porque yo creo que lo que hay que [hacer es] recuperar los cuartetos de Conrado del Campo tal y como suenan, para escucharlos en audio. Porque incluso puedo ir más allá, a lo mejor un montaje audiovisual hasta me molesta, me disturba. Porque yo quiero imaginar lo que yo quiero, y no necesito ver los campos de Castilla en un montaje audiovisual. Esta guerra de lo audiovisual... entre otras cosas lo audiovisual encarece las producciones evidentemente, porque es mucho más caro grabar un poema sinfónico de Óscar Esplá si encima hay que hacer un montaje audiovisual.

Cristóbal Halffter, que es un hombre siempre brillantísimo y cuyas reflexiones hay que tener presentes, siempre decía que le preocupa mucho la fase de la popularización de la cultura, y hay que tener cuidado con esta frase puesta en su boca, claro, porque la cultura siempre estará arriba, siempre requerirá un esfuerzo, la gran cultura siempre requiere esfuerzo, está ahí arriba, no hay que bajarla, no la bajemos. Lo que hay que hacer es poner autopistas para subir arriba. Que podamos todos, que no haya discriminaciones ni por razones de dinero, ni de estatus social, ni de distancia geográfica. Que podamos llegar a la gran cultura. Pero no me la baje usted, no me baje usted los *Cuartetos* de Bartók y me los ponga para que cuele la cosa. No, no, los *Cuartetos* de Bartók siempre van a requerir una reflexión y un tiempo y una meditación y escucharlos varias veces. Y usted los quiere oír en el metro con unos cascos y en veinte segundos... pues se ha equivocado.

Bueno, primera reflexión: creo en el documento sonoro en estado puro. Segundo: creo también que hay que grabar en buenas condiciones técnicas. ¿Cuántas veces nos llega, no sé, la diputación de determinada ciudad española que nos dice: «Hemos producido este disco con un coro local»? Las grabaciones son muy flojitas, muy flojitas, muy flojitas. Y eso en un mercado musical que es muy competitivo, que hoy en día la música se toca muy bien en todas partes del mundo, que hasta el disco más de segunda fila de cualquier centroeuropeo tiene un nivel enorme. Hay que tener mucho cuidado, porque a veces, por hacer las cosas con poco presupuesto, pues se hacen discos que están desafinados, que no suenan bien, que los equipos... Hay que tener cuidado con los equipos de grabación hoy día. Porque todo el mundo cree que tiene un equipo de grabación en casa, o un amigo que por 300 € me graba el disco. Es decir, el amigo lo que tiene es un portátil y una tarjeta de estas que dan en Mercadona presentando seis envoltorios de Phoskitos, que te dan un equipo de grabación y te crees que ya puedes hacer un disco con eso. Entonces el resultado es que hay muchos documentos sonoros de una calidad muy débil. Hay que grabar en alta definición hoy día. ¿Que es caro? Ya lo sé, pero hay que grabar en alta definición.

Siguiente reflexión: yo creo que hay que grabar las versiones originales. A veces –y esto a veces es un poquito duro, quiero decir, hablo de grabar, no de ejecutar después en público– si recuperamos una zarzuela, una ópera de cámara o una obra sinfónica, cuando la tenemos delante, pensamos, «uy, esto si lo damos en público, uy, esta escena se hace muy larga...». Pues qué quiere usted que le diga, pero déjelo como está para el documento sonoro,

porque después cuando el señor quiere tener acceso, o el investigador o la investigadora, o el profesor o profesora, o el ama de casa quiere tener acceso, tiene que tener acceso a como fue originalmente. Por favor, no me pongan este número en otro sitio, no me digan «uy, como esto se hace muy largo vamos a traer otro bailable de otro título aquí». No, el documento sonoro debe ser versión original, a mi juicio, siempre. Quizá puede ser diferente a cuando eso lo damos en público. Si después hacemos un programa, en teatro, y eso lo ponemos, a lo mejor aligerar alguna de las escenas que tiene mucho texto, bueno, puede ser opinable, pero el documento sonoro de que dispongamos, por favor, versiones originales y completas.

Debo decirles que yo no dirijo exactamente igual cuando estoy grabando para un documento sonoro que cuando estoy haciendo un concierto. Por ejemplo, les pongo algún caso: pocas obras tan hermosas en el sinfonismo español del siglo xx como la *Obertura dramática* de Evaristo Fernández Blanco, probablemente el mejor, el gran poema sinfónico sobre la guerra civil española que se ha escrito jamás. Yo normalmente doblo las cajas en la escena de bombardeo porque hay una escena que reproduce de una manera impresionante la batalla del Ebro y hay unos fragmentos de cajas –cajas tambores, quiero decir, entiendo que ya saben lo que son– que yo normalmente duplico en concierto. Sin embargo, en el original pide una sola. Entonces cuando está grabado hay que grabar con una que es como pide el original. Hay dos versiones: una con ocho trompas que es verdaderamente espectacular y una versión más posibilista, por así decir, con cuatro trompas, más barata y más sencilla. Bien, la grabación se hizo con ocho trompas que es más caro, pues qué le vamos a hacer, y luego cuando vas en gira puedes hacer la versión con cuatro trompas. Pero yo quiero que cuando la persona interesada en Evaristo Fernández Blanco vaya a escuchar ese documento, tenga la versión original, la versión real porque si no don Evaristo, que era un tío encantador, por cierto, el tío más fúnebre que he visto en mi vida, como toda la Generación del 27, que estaban llorando por las esquinas siempre. Tenían motivos para ello, también es cierto, ¿no? Entonces la mala suerte que tuvo siempre el pobre don Evaristo, que les contaría algún día anécdotas, pues también me dice: «José, es que me han quitado cuatro trompas en el documento que hay en la Biblioteca Nacional o en la grabación... tal». En fin, lo siguiente es grabar siempre las versiones originales.

Y una cuarta característica: las integrales. Las integrales siempre tienen una ventaja y un problema. ¿Qué quiere decir integrales? Que así como en concierto seleccionamos y podemos modificar y combinar autores, por ejemplo hay que dar un concierto de cuarteto en la Biblioteca Nacional o el Museo Romántico o el Auditorio Nacional, *El cuarteto romántico en España*, muy bien, pues tocamos el cuarteto de Manrique de Lara, por cierto felizmente recuperado hace solo unos meses, tocamos un Conrado del Campo... bueno, pues vamos a la búsqueda de la variedad en un concierto en vivo. Sin embargo, el documento sonoro, que es el que nos une aquí, a mi juicio el documento sonoro debe ser monográfico e integral siempre que se pueda. Es decir, hay que grabar toda la música sinfónica de don Óscar Esplá, hay que grabar los cuartetos de cuerda de fulanito, hay que grabar la música de fulano, de menganito. La fuerza que tiene el documento integral, la producción discográfica de una integral, es infinitamente superior a las misceláneas, sin duda alguna.

Esto tiene dos cosas: primero, que es muy difícil, porque si usted va a recuperar, no sé, perdón que me autocite, hicimos toda la música de María Teresa Prieto en el exilio de México, por ejemplo, toda la música sinfónica. Pues para hacer una integral, hasta que no tienes todo, no puedes cerrar la producción y siempre hay una obra que se te escapa, una que se ha perdido, una partitura que no sé cuántos, otra en la que hay dos versiones, una a la que le falta un movimiento y otra que está ilegible. Es decir, hacer integrales es complejo, verdaderamente. Pero bueno, también tiene después la fuerza de que en un doble CD tienes dos horas y pico de música y que esto es toda la producción de orquesta de María Teresa Prieto, o todo Julio Gómez... etc. Es mucho más complejo, primero del asunto.

Pero también tiene otro inconveniente, porque a lo mejor haciendo integrales terminamos haciendo un flaco favor a aquel compositor al cual vamos a grabar. Me explico: todo compositor, y eso sobre todo en España que ha sido un país que tradicionalmente no se ha caracterizado por valorar especialmente a sus artistas, y me pregunto si hoy día lo hace, pero en fin, hablemos del pasado. Pues todo compositor, un compositor que empieza, no sé, Francisco Calés, por ejemplo, un gran sinfonista aragonés. Cuando Calés empieza en su Zaragoza natal o en su Cariñena en la cual vivía, sus primeras obras son muy débiles porque lo único que había visto era la banda del pueblo, y cuando iba a Zaragoza que veía una banda un poquito mejor y alguna vez vino a Madrid, vio la orquesta sinfónica... tal, pero evidentemente compuso obras débiles. Sin embargo, llega en un momento determinado a escribir su primera sinfonía y luego la segunda sinfonía que es una verdadera obra maestra del sinfonismo europeo, no sólo español.

¿Qué pasa?, queremos sacar estas músicas de Francisco Calés, compositor tan desconocido y entonces hacemos la integral. ¿Qué pasa entonces? Que en un doble CD, junto a la *Segunda sinfonía* que es una obra maestra, [estará] la *Primera sinfonía*, una gran obra pero mucho más escolástica. Si hace usted la integral, hace un gran servicio a la musicología, pero está metiendo dos o tres obras que son muy débiles. No nos engañemos, objetivamente débiles. Entonces eso hace que cuando el usuario llegue a su casa y oiga dos o tres cosas, que incluso entre medias mete un *Himno a la Virgen del Pilar* que oía en la banda de su pueblo, con todos los respetos a la banda de su pueblo, la Virgen del Pilar... etc., pues evidentemente es una obra mucho más limitada, ¿no?

Por tanto ¿estamos haciendo un beneficio al compositor haciendo un gran documento que nos encanta a todos, haciendo su obra integral? Porque estamos sacando cosas muy poco estimables, ¿eh? Esas son las luces y las sombras de hacer las integrales siempre. Bien es verdad, por ejemplo, en el caso de Evaristo Fernández Blanco, que yo no cejé, cuando ya recuperé toda su producción. A don Evaristo, cuando tenía veintitantos años –él era de Astorga–, a don Evaristo le había encargado el casino de Astorga un vals para abrir las fiestas, de la reina de las fiestas, de 1904 o 1905. Imagínense ustedes el casino de Astorga pidiéndole un vals para abrir. Entonces este hombre que había estado ya en Berlín, escribe un vals, que encima lo llama *Vals triste*, prepárense ustedes [para] la fiesta del casino de Astorga, y yo estaba aterrado de cuando apareciera el *Vals triste* a ver qué había escrito don Evaristo con veintidós años para su casino, porque había que incluirlo en la integral. Debo decirles que es una obra maestra. Es una obra maestra porque además es una obra muy original, en la que toda la orquesta va al unísono. Probablemente por una razón: porque sabía los músicos [que la interpretarían], que imagínense ustedes las tres violas que podían formar parte de la orquestina del casino de Astorga en 1902. Imagínense ustedes, porque no había instrumentistas en España, no había tradición de cuerda en aquel momento. Entonces es una obra que, dentro de su sencillez, es una pequeña obra maestra. Quiero decir que también hacer las integrales nos depara alguna sorpresa.

Y también debo decirles, por último, sobre la recuperación del sinfonismo español, que hay que tener mucho cuidado porque aunque, bueno, en mi caso permítanme una pequeña reflexión, tengo bastante costumbre a oír la música con los ojos, como se suele decir, a ver la partitura y a saber cómo suena eso, debo decirles que hay enormes sorpresas siempre. Enormes sorpresas. En esta casa, antes me he referido a las tres sinfonías de Tomás Bretón que siempre se conservaron, se han escrito textos sobre las sinfonías de Bretón, pero todos, hasta que no hemos oído realmente las sinfonías de Bretón, todos nos hemos llevado grandes sorpresas sobre todo de la tercera sinfonía, que nos depara sorpresas muy evidentes.

Todo esto aplicado a la zarzuela tiene lo que he dicho, faltan documentos sonoros, faltan documentos de calidad, faltan versiones originales, pero tiene además algo que me duele decir, me duele decir, por favor que nadie interprete ni agresividad ni llanto en lo que voy a decir, pero me duele como seguro que les duele a todos ustedes. Hay algo todavía peor: en el sinfonismo tenemos que hacer los documentos y en el camerismo tenemos que hacerlos porque no hay. En la zarzuela hay algo todavía peor que es que lo que hay es malísimo en general, que es casi todavía peor a que no haya nada.

No sé si se dan cuenta, la revista española de los años veinte, de los años treinta, de los años cuarenta... los documentos que se conservan pueden ser muy bonitos para escuchar testimonialmente, es decir, vamos a ver cómo hacía esto, cómo era una representación en la Barcelona de 1931, pues podía ser más o menos anecdótico y nos divertimos. Pero desde el punto de vista del arte musical al cual nos debemos, realmente es todo terrorífico, está todo desafinado, las orquestas mal dotadas, faltan instrumentos. Hay grabaciones en las cuales no hay fagotes, por ejemplo, faltan y se quedaban tan anchos y grababan sin fagotes, grababan sin contrabajos constantemente... etc. Y salvo excepciones, que las hay, en general tenemos que luchar en el caso del género lírico contra que lo que hay es muy malo. Yo me pregunto cómo sonaría la revista española de los años treinta y cuarenta con grabaciones verdaderamente dignas, con categoría, y no intentando hacerse el gracioso, cosa que es el gran defecto de las grabaciones al uso de aquella época.

Por tanto si se quedan ustedes de mis pobres palabras con el mensaje de que, en el caso de la música española, no es que haya que conservar, difundir y preservar el patrimonio, es que hay que hacerlo. El patrimonio sonoro, los documentos, están por hacer. Este va a ser sin duda el gran reto patrimonial español de las próximas dos décadas, porque además no es ni tan caro ni tan complicado ni tan difícil. Es [tener] un poquito de buena voluntad.

Muchas gracias.

Mesa redonda *La identidad cultural a través del cine*

Modera: ALICIA GARCÍA MEDINA

Intervienen: CARLOS IGLESIAS y JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

Alicia García Medina [AGM]: Antes de la presentación de nuestros invitados y, aunque yo creo que no necesitan presentación, vamos a ver los arranques de dos de sus películas que me parecen muy significativos para explicar un poco la identidad en el cine. Una identidad que se interioriza de muchas formas ya que a veces las imágenes se incorporan a la memoria colectiva y, otras veces, es la propia imagen la que nos recuerda esa identidad.

Son las películas *Ispansi* de Carlos Iglesias [arranque *Ispansi*], y *La corte de Faraón*, de José Luis García Sánchez, la zarzuela llevada al cine [arranque *La corte de Faraón*].



Estos arranques de las dos películas sirven perfectamente, como habrán podido apreciar, para presentar la identidad en el cine. La primera que hemos visto, *Ispansi* de Carlos Iglesias, se ha servido de algo que, además, comentándolo cuando entramos en conversaciones para preparar esta jornada, él me hizo muy patente (yo lo desconocía) y es que las imágenes que sirven de fondo, son los dibujos de una exposición que se celebró en la Biblioteca Nacional de España en la que se mostraron los dibujos de los niños que durante la guerra civil tuvieron que marchar fuera de España.

En la película aparecen los niños que salieron para Rusia; y entonces, es esa imagen la que le sirve a Carlos, me imagino, para luego ver cómo esos horrores de la guerra y ese miedo que sienten cuando se van de España lo siguen manteniendo a lo largo de la película y queda como identidad.

Este recuerdo se ha recuperado hace, casualmente, pocas semanas en un programa de radio en el que algunos de esos niños recordaban su salida de España. Esta película también me sirve para presentar a Carlos Iglesias, que es de todos conocido.

Vamos a centrarnos en tres películas que a mí me han apasionado para definir las identidades que Carlos muestra en el cine.

Una vivida, casi, en primera persona, es la que ha sido su primera película, *Un franco, catorce pesetas*, que luego tuvo su secuela, *Dos francos, cuarenta pesetas*. En ellas se habla de temas referentes a la identidad cultural, de la emigración, de la identidad que llevan esos emigrantes españoles cuando se van fuera de España. Además, curiosamente, hay una secuencia de la película que no podemos mostrar debido a los derechos de autor que a mí personalmente me gusta mucho y de la que vamos a tener oportunidad de hablar con él, y es la escena en la que los protagonistas esconden en la maleta la comida.

Una secuencia que se ha retomado en un anuncio publicitario actual, concretamente de los plátanos de Canarias. Bueno, digo la marca porque no se trata de una marca concreta sino casi un producto nacional. De los chorizos a los plátanos de Canarias que se llevan los emigrantes en la maleta parece que es la imagen de la identidad del español pobre que se tiene que llevar algo para poder subsistir. Esto también forma parte de nuestra identidad pero que a la vez es un choque de identidades al romper con las costumbres y normas del país de destino.

En la película *Dos francos, cuarenta pesetas* el protagonista ya ha crecido. Tiene un hijo que también ha crecido y

hay un choque de identidad que ya se anunciaba en la primera, el choque entre la identidad heredada, digamos, y la identidad vivida. Entonces quisiera que Carlos desarrollara estos temas.

Por otra parte, comparte la mesa José Luis García Sánchez, y nada mejor después del debate que ha habido en la primera parte de esta jornada y que no estaba programado, ha sido pura casualidad como si los hados se confabularan a favor de la Jornada de Audiovisuales en la Biblioteca Nacional. Hemos escogido *La corte de Faraón*. Es una zarzuela, y como se ha dicho previamente en el debate anterior, la zarzuela forma parte de la identidad cultural de España y, por tanto, de la cultura popular española. Entonces en este arranque de la película, en la que se lleva la zarzuela al cine, siendo la escogida por José Luis García Sánchez la popular zarzuela *La corte de Faraón*. Con ella nos sumerge en una identidad y en un recuerdo: en la identidad de una España que es la España de los grises, la España en la que casi todo estaba prohibido. En la presentación de esta película se percibe la lucha por romper moldes y aceptar nuevas corrientes de comportamiento.

Cedo la palabra tras este preámbulo a José Luis García Sánchez, que tampoco precisa presentación dado que es un popular director, coproductor, guionista. Ha trabajado con el mítico Rafael Azcona como guionista, y además en todas sus películas, que a mí es algo que personalmente me atrae muchísimo, tiene un humor, ese humor tan típico español, de una gran mordacidad y que sirve para reírnos de nosotros mismos, pero que en realidad muestra con un gran cariño y está tratado con un gran respeto a toda la cultura española.

Les cedo la palabra y van a ser ellos los que van a expresar todo esto, muchísimo mejor que yo y en primera persona, como creadores importantes que son de la cinematografía española.

Carlos Iglesias [CI]: Yo creo que, por edad, le corresponde a él, pero bueno...

José Luis García Sánchez [JLGS]: [risas]

CI: Voy a hablar yo el primero.

Mi filmografía es muy cortita: son tres películas y, efectivamente, tiene que ver con la emigración española, pues yo soy hijo de emigrantes. Posiblemente cuando se es emigrante la identidad se queda mucho más fijada en tu retina. Es esa adoración, esa idealización del país que has dejado y que es tema de conversación, prácticamente todos los días, por parte de tus padres, de los amigos de tus padres. Llegó un momento en que este país se estaba llenando de inmigrantes y me pareció muy curioso el trato que nosotros dábamos a esos inmigrantes que llegaban, sobre todo porque toda la vida había oído hablar de que los suizos, alemanes u holandeses eran muy fríos, muy distantes y muy racistas con nosotros, y entonces dije: joder, por primera vez tenemos la oportunidad de demostrar cómo somos como seres humanos y, bajo mi consideración, damos un trato peor que el que nos daban estos alemanes, estos nórdicos, en aquellos años sesenta.

De ahí salió la idea de contar un poco la historia de mi familia y mi historia, yo de hecho soy el niño de la película. Contar aquellos años en Suiza y un poco, también, la añoranza que ese crío pseudosuizo tiene todavía, con la edad que tengo en este momento, de aquel país que abandonaron mis padres sin pedirme permiso a mí y encontrarme con esto que me encontré.

Mi segunda película tenía que ver no con mi memoria sino con la memoria de, posiblemente, el mejor profesor de Arte Dramático que he tenido que es Ángel Gutiérrez el Ruso. Él había sido un niño de la guerra, un niño asturiano que se llevaron a la Unión Soviética con cuatro años y los dos nos encontramos en un punto común que era el de habernos criado en el extranjero y volver a España. Tuvimos unas charlas muy largas y fue muy curioso el saber que éramos almas gemelas, en aquel instante éramos almas gemelas. Él decía que no entendía por qué no llenábamos de flores el aula para trabajar cada día; yo sabía de lo que él estaba hablando porque yo lo había visto en Suiza, en mi colegio, incluso siendo párvulos todos traíamos flores al aula pero que era algo que aquí no se comprendía.

Entonces, cantidad de detalles que tienen que ver, obviamente, con la identidad de otros y con la nuestra propia: esa añoranza que él tenía desde la Unión Soviética sobre este país, que para nada se correspondía con la realidad que tuvo cuando llegó aquí. La desilusión fue tremenda.

Cuando tuve la oportunidad, quise reflejar la historia que él me contó haciendo un homenaje a aquellos adultos que siguieron a tres mil niños españoles a la Unión Soviética y de ahí nació *Ispansi*. Y, efectivamente, el fondo de los títulos de crédito está recogido de los dibujos originales de muchos de los niños que estuvieron en la Unión Soviética, de cómo reflejaron aquel recuerdo que tenían de España una vez que llegaron allí: aquellos bombardeos de las tropas, de los aviones alemanes en distintas zonas del País Vasco y de Asturias. Tuve la oportunidad de com-

partir con ellos. Algunos vivían, no sé si viven todavía, pero cuando yo estaba preparando la película en Irún quedaban trescientos veintiocho y después resulta que donde más quedaban era al lado de mi casa en Collado Villalba, en Moralarzal, donde quedaban del orden de seiscientos y pico. Y tuve la oportunidad de conocer a los autores reales de algunos de los dibujos que salen en esta película.

Sí, en definitiva estamos contando. Yo siempre digo que hago películas para mis hijos, para que cuando sean adultos no sepan únicamente de Nueva York, Tennessee u Ohio, sino que tengan algún recuerdo de lo que era este país. He reflejado dos períodos que yo no he vivido como protagonista, obviamente, porque era muy pequeño, que es todo lo que tiene que ver con la emigración de mis padres. Y por supuesto, no he vivido para nada la guerra civil española pero la he tenido muy presente a lo largo de toda mi vida y me pareció justo contarla. Además, que es un gusto personal, no cabe duda.

Te toca.

JLGS: [risas] Habéis visto que es abrupto, ¿no? Es abrupto. [risas]

Bueno, lo primero que os tengo que decir es que en cuanto queráis, levantéis la mano y me callo y habláis vosotros. Es fundamental, porque esto si no es un coloquio, no es nada. Quiero decir que la preparación que traigo hoy aquí es un móvil, un prospecto que me acaban de dar y nada más. Yo no tengo ponencias ni tengo nada, o sea, yo no soy un profesor ni tengo puñetera idea de nada ni nada. O sea, que vamos a hablar. Bien.

CI: De los dos es el más torpe. [risas]

JLGS: Sí.

Es que lo habían preparado muy bien. Venía el sabio, que es el que no ha venido... [risas]

Luego el brillante, que es él; y luego yo, para crear el ambiente.

Entonces, vamos a ver, ¿es que hay tanta tela que cortar con esto! Tanta tela que cortar con el tema, que esto no va a servir nada más que para hacer un pequeño índice. Por ejemplo, las y los españoles, desde hace generaciones, hemos aprendido a besar y a fumar en el cine, porque aquí los españoles besábamos «muach, muach, muach». Así, hemos aprendido que había otras maneras y entonces el cine nos ha servido para eso. Pero eso en el sentido de ir nosotros a aprender al cine. Luego el cine se ha nutrido; el cine español también. Esto que hemos aprendido ha sido con películas extranjeras, pero el cine español ha recogido muestras culturales, por ejemplo, ¿qué sabríamos de la cultura popular, rural, por ejemplo que refleja Armendáriz en sus películas? Nada.

Entonces, el cine está recogiendo y poniendo en valor una cantidad enorme, absolutamente enorme, de identidades culturales españolas. Sólo enumerarlas ahora sería, o sea, nos moriríamos, porque empezaría...

Bien, yo, entre otros vicios, tengo uno que es que anoto las películas españolas, o sea me pongo en el ordenador y voy describiendo lo que hay en la película porque tuve la desgracia, hace muchos años, de trabajar en una película que era *Canciones para después de una guerra*. Anoté, por ejemplo, cuarenta películas y cuando terminé las rompí. Luego, al cabo de pocos años, hice, trabajando yo, no es una película mía, es de Basilio Martín Patiño, pero yo trabajaba allí de currito. Luego me tocó en *Queridísimos verdugos* y lo mismo otras treinta o cuarenta, y cuando terminé las rompí nuevamente. Y ya la tercera ni leche, dije ya no, las conservo. Entonces tengo como seis mil películas, entonces, eso sirve, anotarlas, para una cosa. ¿En qué espacios transcurren las películas? Por ejemplo, si yo quiero saber algo de la emigración, le doy a la palabra emigración y salen las películas del joven Carlos. ¿Qué sabríamos nosotros de la emigración en Suiza si no fuera por sus películas? ¿O de la emigración de las criadas españolas si no fuera por *Españolas en París*? Lo pongo a título de ejemplo.

Entonces, hay determinadas cosas que el cine recoge de una manera natural, por ejemplo, los espacios. Voy a... de momento, voy a hacer una afirmación que supongo que levantaréis todos el brazo: la institución cultural española más importante, que es exclusivamente española, no la hay más que aquí (no la hay en Portugal, ni en Italia, ni en Francia, ni en Marruecos, ni en ningún país cercano, ni en Latinoamérica, aunque hay algún intento) es el bar. El bar español, el bar, que lo hay desde Cataluña hasta Sevilla y Galicia y en cualquier sitio; el bar es un lugar, un espacio abierto, democrático, de convivencia, donde se... quiero decir, se cura la gente de una gran cantidad de problemas psicológicos. O sea, que te han echado del trabajo, vas al bar, pun, pan. Entonces, hay otro al que le han echado también del trabajo, y se convive. Es una tontería lo que estoy diciendo, pero a nosotros nos hace un servicio impagable.

En las películas españolas, no os podéis imaginar la cantidad de datos que hay sobre los bares. Pues anotas, y dices: fulano y fulana riñen, van al bar. Entonces, miras la película y ves la modalidad; claro, vosotros no sois cons-

cientes porque sois muy niños. No os dais cuenta, por ejemplo, que antes, cuando yo era chaval íbamos a los bares y en los bares por la mañana se vendía coñac y anís. Ya no hay ni coñac ni anís en los bares. ¿Qué ha pasado? Pues no lo sé, pero hemos cambiado de hábitos. ¿Por qué el sol y sombra? ¿Por qué? Quizá la vida entonces era más dura y ahora te vale con un vermút o con una caña, no lo sé, pero sí os digo que como dato de identidad cultural el bar es un sitio que lo recoge el cine de una manera natural.

Bien, me parece que estoy prácticamente terminando, pero os voy a decir una cosa sobre la zarzuela que he oído, porque la zarzuela refleja muy bien nuestra identidad cultural de la cultura popular.

Este país donde vivís, donde tenéis la fortuna o la desgracia de vivir, tiene una... La cultura tiene una desgracia espantosa, que es que los ricos de este país son unos incultos y unos mierdas. Entonces los incultos de este país no han sabido ver que el género musical español al que deberían ir no es la ópera porque no la entienden, porque está cantada en italiano y en alemán, que donde debían de ir es a la zarzuela, donde hay unos músicos insignes, maravillosos y donde están recogiendo las historias de su país. Entonces, cuando se arreglan las señoras del barrio de Salamanca y dicen: «¿dónde vas?», «a la ópera».

Bien, yo creo, no sé si, bueno... no, no, perdona.

AGM: Sigue, sigue que me parece interesantísimo. [risas] [aplausos]

JLGS: Ah, bueno. No, no, perdonad... Perdonad.

Es que hablamos muy poco, por eso os digo que hablemos ya. ¿Qué sentido tiene que venga yo aquí y diga: la identidad cultural del pueblo español? No. Sacadlo, porque es que nos la estamos jugando ahora mismo... Perdón.

Sí quiero haceros una precisión: el cine es todo relato que está en imagen fija, o sea que se conserva. Todo relato conservado, eso es cine. Cine es la televisión, cine son los anuncios publicitarios, cine es todo lo que está en un soporte y que es permanente. Lo digo porque no sé si os dais cuenta de lo que ha ocurrido gracias a la televisión. Yo me acuerdo que José María Íñigo llevó a un señor mayor a su programa y le dijo José María Íñigo: «Hombre, le traemos a usted porque es la primera vez que viene a Madrid, es la primera vez que sale del pueblo»; y el señor le contestó: «Sí». Y continuó José María Íñigo: «¿Y qué le ha parecido?» –era el año 60 o algo así– «¿qué le ha parecido la gran capital?».

Señor: Pues, bien.

José María Íñigo: ¿Pero, no le ha sorprendido nada?

Señor: No, si yo conozco Tokio

José María Íñigo: ¿Hombre, y eso?

Señor: Por la televisión.

No sé si os dais cuenta, ese cambio se ha hecho: ya no hay paletos, ¡ya no hay paletos! Afortunadamente, ya no hay gente decente; afortunadamente, ya la gente no se refugia en misa en la que antes se refugiaba. Bueno, si eran medio obligados.

Perdón, porque yo tengo una tendencia: soy anticlerical. Y, cuando queráis, levantáis la mano y me callo, ¿eh? Lo digo por si hay gente creyente porque unos de los que mandan y que no van a la zarzuela, son los curas.

Bueno, ya he acabado. [risas]

AGM: No, no. [aplausos]

No, no, porque querría...

JLGS: Los que han aplaudido son los rojos, ¡eh!

AGM: No, que no... Querría que contaras también la importancia, ya que lo hemos hablado antes, y te he dicho que, por favor, lo repitieras públicamente, de la importancia de la zarzuela para el cine mudo.

JLGS: Eso es muy bonito, pero casi cuéntaselo tú.

CI: No, cuéntalo tú, leches; que es tuya.

JLGS: Ya, no... pero si no es mía.

CI: Yo me sé otro, de Murcia...

JLGS: No, me lo dice porque yo soy mayor y lo viví. El cine, cuando yo era pequeño, era mudo. Quiere decir, para que veáis la edad que tengo. [risas]

Las películas españolas que más éxito tenían, en la época del cine mudo, eran las zarzuelas. Entonces, parece increíble, ¿no? pero la gente se sentaba y se veían a unos señores que movían los labios y, ¿qué hacía el público? Pues cantarlas, coño; se lo pasaban como dios. Empezaban eso: «Caballero de...», y lo cantaba todo el público, enardecido y maravilloso.

Y, quiero decir, no os avergoncéis, no hagáis esa cosa de decir que el cine español es una mierda, que quien dice eso es que él es una mierda. El cine español nos recoge a todos nosotros con la miseria y la grandeza; y si es ordinario, es porque somos ordinarios; y si es, en fin... El cine español tiene, se ha demostrado, se está demostrando todas las noches en la segunda cadena: ¿que sabéis que decían que no había manera de poner películas españolas porque todas eran de la guerra civil? que no sé quién ha dicho eso, si no hay películas de la guerra civil. Aquí no hay ninguna película de la guerra civil, se han hecho cuatro cosas: ¿os imagináis el conocimiento que le da a la gente española (a todos nosotros) de la cultura rural, de los pobres y los ricos, una película como *Los santos inocentes*? Es que está dentro, o sea, cierras los ojos y lo ves; y ves el rico, el señorito y tal.

Yo os recomiendo que vayáis mucho al cine español. Primero, que vayáis al cine; no sólo consiste en venir a la Biblioteca Nacional, por la mañana. Luego, por la tarde, está muy bien que vayáis al cine, y preferentemente, a ver películas españolas. En el cine se conoce gente, se ríe colectivamente uno. Es muy importante reír, o sea, ¿os imagináis a la gente en el ordenador riéndose sola? [risas]

Es una cosa estúpida, coño. Vamos a reírnos todos juntos.

CI: Eso, venga.

AGM: Ahora que has tocado el tema, que habéis tocado el tema de la identidad, de los bares, de algo tan típico español, ¿no pensáis que el cine español, debido a esta globalización, a esta tendencia a internacionalizarse, va a perder parte de su identidad y también de su frescura y de su singularidad?

CI: Yo creo que es porque la sociedad lo está perdiendo, o sea, el cine es sólo reflejo de lo que se ve en la calle, ¿no? Y, realmente, no es la misma calle que la que yo saco en *Un franco, catorce pesetas*, o la que José Luis saca en su película que acabamos de ver.

Digamos que es otro mundo, que se parece muchísimo; vamos, si quitamos los edificios. Por ejemplo, ¿cómo viste la gente? Hoy la gente de una determinada edad viste exactamente igual en Zúrich que en Estocolmo o en Madrid. Yo me acuerdo que en los años sesenta, a una distancia de más de ciento cincuenta metros, sabía si un señor era italiano o español o noruego. Eso, que era un viaje en su totalidad, que a mí me gustaba mucho, porque realmente hacías un viaje maravilloso; porque salías, no sólo a otro paisaje o a otra ciudad, sino a otra cultura totalmente distinta; hoy es idéntica. Y Zara nos vende la misma ropa aquí o en la Bahnhofstrasse de Zúrich, ¿no?

Entonces, la sociedad ha cambiado. Y esa diferencia, esa falta de diferencia, es lo que también refleja nuestro cine. ¿Se puede parecer nuestro cine al cine que se hace en Francia? Pues, posiblemente, con unas mínimas connotaciones personales... sí, se parecerá mucho, como es lógico, y prácticamente nada hace años, en los años cuarenta o en los años cincuenta, ¿no?

Yo creo que sí, que todo ese mundo global que estamos creando entre todos, pues es, para mi forma de ver y mi forma de entender la vida, es bastante más aburrido, ¿no? Pero entiendo que es inevitable.

JLGS: Bueno, y hay que hacerlo divertido. Por ejemplo, hay una cosa que está ahora mismo aquí según os miro, ¿eh? Hace, ¿qué se yo?, por ejemplo, hace veinticinco o treinta años, vamos, a mí no me hubieran traído a la Biblioteca Nacional ni de coña porque me detendrían en la puerta... [risas]

Pero en un acto como este, aparte de que estaría prohibido, estarían unas veinte o veinticinco personas; gente mayor, hombres todos. Y ahora veo que está lleno de chavalas, absolutamente maravillosas y apetecibles... y, ¡estupendo! Pero, por favor, vamos a hacer que sea divertida la vida.

Y una muy buena cosa que tiene la sociedad española, es que es una sociedad de peatones. Por culpa de esas mierdas de ricos que no van a la zarzuela, pues el resto de nosotros andamos por la calle, nos comunicamos mucho. Vamos a ver si somos capaces de crear una cultura divertida y cachonda para Europa, o sea: exportar cachondeo, exportar ganas de vivir, exportar eso... vitalidad. La tenéis, ¡eh! La tenéis, y se os nota, además.

CI: En esto, quisiera añadir: yo este verano, en plena ola de calor, estuve en Núremberg una semana. A mediodía estábamos a 39° y por la noche, a eso de la una de la madrugada, estábamos a 28°. Era una barbaridad, no se podía

estar en las casas alemanas; además, con parqué o tarima o algunas alfombras muy gordas y tal, ¡hacía un calor impresionante! El caso es que, lo que os venía a contar es, que en vez de Núremberg parecía Sevilla a las dos de la madrugada de la ciudad. Quiero decir: este clima, que por desgracia se está igualando bastante, que empezamos a tener. Yo me he bañado en el Rin, este verano, a 28°; el Rin, y hacía escasamente quince kilómetros que se había deshelado en un glaciar que hay en los Alpes; pues esta barbaridad, que está ocurriendo con el cambio climático, nos está afectando a todos. Y eso está cambiando los hábitos de todo el mundo.



En Zúrich, cuando yo era un chaval, no podías pretender cenar más tarde de las ocho. Sin embargo, ahora estás a la una de la madrugada, sales de una discoteca y puedes cenar en mil sitios en Zúrich. No somos nosotros los únicos que nos estamos haciendo nórdicos, sino que los nórdicos se están haciendo del sur de Europa también. Nos estamos encontrando en un lugar común, eso es así, incluso en el humor. O sea, en mis películas se ríen, y eso lo he observado yo, obviamente, porque he estado en los dos sitios presentándolas, de la misma forma; que parecía que antes eran humores distintos, que no lo van a entender, no sé qué, patatín... Pues se ríen de la misma forma aquí y allí, y entonces

bueno, pues en ese sentido estamos perdiendo identidad o estamos recogiendo la del otro, ¿no? que tampoco está mal.

Yo creo que esto es lo más importante que se ha dicho hasta ahora.

JLGS: Y yo creo que, sí, hombre naturalmente. [risas]

Y no te han aplaudido, oye, aplaudidle.

CI: Desde luego estáis muertos.

JLGS: Hombre, claro. [aplausos]

CI: ¡Ahora!

JLGS: Ahora es el momento de que empecéis a preguntar, ¡venga! Allí hay una pregunta, naturalmente una mujer.

Mujer 1: Bueno, ¿puedo? Gracias. Bueno, muchas gracias a la Biblioteca Nacional por este acto y a los ponentes que estoy oyendo hasta ahora, que realmente me están haciendo sentirme muy motivada.

Y bueno, yo en relación con el cine, como soy aficionada al cine simplemente; pues, primero quiero decir: que del cine español, históricamente, habría que hablar de la gran habilidad que tuvo durante el franquismo, por ejemplo, para poder hacer unas películas muy interesantes que reflejaban la realidad de la época habiendo, digamos, que eludir la censura. Pero yo quería preguntar, si actualmente, y con otra escala de valores muy distintos, si los ponentes como profesionales del mundo del cine, notan algún otro tipo de censura ante ciertos temas o ante el tratamiento de los temas cuando se plantea una película. Y luego, la tercera cuestión, para los dos también, tiene que ver con el proceso de documentación de las películas; por ejemplo, todas las que tienen un componente, que yo creo que en general a casi todas las películas se les puede siempre ver un componente social, una perspectiva histórica. ¿Cómo es ese proceso de documentación de la película? Incluso, no sé, ¿los rodajes previos?, ¿la elección de los espacios? Un poco, todo ese mundo que después contemplamos en un par de horas o dos horas y media, y que lleva tantísimo trabajo detrás. Pues no sé, si quieren hacer algún comentario a propósito de cómo se fabrica ese documento. Muchas gracias.

CI: Bueno, empezando por la última; pues, obviamente, mis películas reflejan una época anterior a donde están rodadas, con lo cual, sí, efectivamente hay un trabajo de documentación.

Para mí, una de las mejores películas que tiene este país es *Plácido*. Y ese mundo de *Plácido*, ese mundo que recrea la película *Plácido*, entiendo que fue más sencillo que para mí recrear *Un franco, catorce pesetas* porque sacabas la cámara a la calle y el mundo ya era un poco así. Yo tengo que recrear algo que ya no existe, ¿no? En ese sentido pues es más laborioso y tal.

A mí me encantan las películas de época, me sumergen, no solo en un divertimento sino que, además, me enseñan un poquito cómo eran mundos pasados. Yo no estoy tan alejado de ese mundo, aunque era un crío en los años sesenta, pues de alguna forma sí lo he vivido, ¿no? Y como, además, soy hijo único, la relación con mis padres

era muy fuerte y he vivido un poco: desde mi madre cantando canciones o coplas mientras fregaba, a todo este tipo de costumbrismo que se ve en mis películas, ¿no? Sí, por supuesto, cuando tuvimos que documentarnos sobre los niños de la guerra, pues aparte de estas entrevistas con los niños, estuvimos en Rusia. Estuvimos viendo dónde vivían ahora y estuvimos viendo toda la filmografía que tenían los rusos sobre documentales que habían hecho de las escuelas donde les habían metido, palacetes que habían quitado a los ricos en los tiempos de la Revolución rusa y que ahora, o en ese momento eran colegios para los niños españoles.

En fin, es una parte muy interesante. A mí me encanta porque, además, te estás formando como persona, ¿no? Obviamente, si yo no hubiera querido hacer una película sobre los niños de la guerra, posiblemente sabría poquísimo o nada. Es muy raro que hubiera tocado ese tema o que me hubiera ilustrado de ese tema de alguna forma. Digamos que tienes la excusa perfecta para enterarte.

Yo intento sacar, ahora, un proyecto que tiene que ver con la neutralidad suiza en la Segunda Guerra Mundial, y los judíos que devolvieron a Alemania para no ser invadidos por los alemanes; o era la excusa que mantenían y, obviamente, me estoy enterando de una cantidad de cosas que ignoraba hace escasamente un mes. Es una parte muy interesante. Otra cosa es hacer una película de este momento y tal, donde cómo era el mundo ya no lo tienes que buscar porque es sacar la cámara a la calle. Sí tienes que documentarte sobre los personajes porque, por ejemplo, si uno de los personajes es un policía y tú eres ajeno a ese mundo pues, obviamente, tendrás que empezar a preguntar, entrar en una comisaría. En fin, documentarte.

En nuestro cine, por cuestión económica, como todos podéis entender, la documentación es muy limitada en el tiempo. Y, desde luego, no son aquellas cosas que se cuenta siempre del cine americano, donde un señor para hacer de boxeador, un actor me refiero, se tira un año y medio boxeando, tal y no tal. Eso no te lo puedes permitir ni muchísimo menos; el actor no se lo puede permitir, por supuesto; y el productor mucho menos. Con lo cual, lo máximo que puedes permitirte, es ir a un par de combates de boxeo y tal; y fijarte en unos pocos detalles, pero no entrar en esa profundidad que siempre hemos oído. A lo mejor es leyenda, ¿eh? También, es cierto que las leyendas son siempre sobre esas películas americanas que nos llegan; ellos tienen, después, un cine que es muy parecido al nuestro, un cine prácticamente europeo, muy pequeño. Y en ese sentido, supongo que estarán tan limitados como nosotros, ¿no? Pero, vamos, es un trabajo maravilloso, el de la documentación antes de empezar a rodar.

JLGS: Eh, yo voy con la segunda porque de la primera no me acuerdo, te toca a ti la primera pregunta. La segunda pregunta era sobre la censura. Bueno, entonces la censura es una... quiero decir, tiene un origen absolutamente innoble, que es el deseo de manipular, de que no conozcas bien. Bueno, no entro en eso. Yo hice, por ejemplo, una película de ayudante, ¡de currito!, que se llamaba *La caza*, ¿no? Una película que hay por ahí que es *La caza*. En *La caza*, los censores hicieron dos advertencias, una sobre el título, que no se podía llamar como lo habían presentado. Se llamaba *La caza del conejo*. ¿Cómo del conejo? Esta ordinariez. Entonces quitaron "el conejo". En fin, entonces no sé qué pedirían al ajillo, no sé cómo lo pedirían, «deme usted un coño al ajillo», supongo que lo dirían, ¿no? [risas]

Y la otra advertencia era... Había un momento de la película, donde decía el guion: se abre... O están preparando una paella en el campo, abren una lata de pimientos. Y decía el censor: ojo a la lata de pimientos. Yo todavía no lo he comprendido: ¿qué puede querer...? ¿Qué puede ocurrir con una lata de pimientos? En fin, no sé, si buscáis o hurgáis en vuestra fantasía, a lo mejor encontráis alguna cosa; pero, en fin...

Entonces, la censura es un intento absolutamente vano y estúpido de manipular y de controlar a la gente. Todas las dictaduras al final acaban, mueren, desaparecen y el ser humano sigue hacia delante. No vale para nada el tiempo de la dictadura. Lo digo, porque desgraciadamente para ellos... Por ejemplo, a alguna mente lúcida del franquismo se le ocurrió, al terminar la guerra, que por qué no juntaban todos los aparatos que habían dejado aquí los alemanes: proyectores, tomavistas, moviolas, tal. Los juntaban, y con eso ponían a estudiar a los jóvenes españoles para que se hicieran como una especie de ingenieros del cine; o sea, que fueran, que militasen en la Falange Cinematográfica y tal. Entonces, hicieron, inventaron la Escuela de Cine que en realidad se convirtió en un nido de rojos; o sea, que les salió el tiro por la culata. Porque el cine, afortunadamente, hagamos lo que hagamos, *La caza del conejo* es *La caza del conejo*; o sea, *La caza* es un alegato contra la violencia, contra los ajustes de cuentas y está ahí, la película, y no hay manera... ¿Qué van a hacer, prohibirla? Bueno, pues luego la hará otro más adelante. No se puede, el talento no se puede prohibir. Yo no sé si te lo he, más o menos, contestado.

CI: Yo creo que sí.

AGM: Sí. ¿Alguna otra pregunta?

JLGS: No, la primera.

CI: La primera era esa, la primera era sobre la censura, ¿no?

AGM: Sí.

CI: Yo he contestado la segunda, la que me sabía.

JLGS: ¿Y la tercera? Bueno, pues yo aprovecho ahora para hacer la tercera, que es la tercera, la tercera cosa es... Estamos en un sitio que se llama la Biblioteca Nacional, ¿verdad? Donde se conserva el saber humano, no solo español sino del mundo entero. Es una cosa de la que estamos todos orgullosísimos, es maravilloso, es... No creo que haya ni un español que se avergüence de nada de esto. Y no solo de la Biblioteca Nacional, de las muchas bibliotecas que hay en España. Hace unos días me han hecho un homenaje, me lo han hecho porque irían por la G y me tocaba, la G de García. Un homenaje, además, absolutamente carente del menor sentido ni nada. Y ponían nueve películas mías. Pues de las nueve películas, la Filmoteca solo tenía dos. Entonces el homenaje se celebraba en la Filmoteca, en la Filmoteca Española. La Filmoteca, la biblioteca nacional del cine, y no tenían nada más que dos de las películas, bien... Y la sala, fijaos esta sala, que hay veintinueve salas como ésta... La sala grande de la Filmoteca está cerrada porque está llena de chinches. ¿Qué pasaría si la Biblioteca Nacional se llena, por ejemplo, de ratones que empiezan a comerse los libros?

Con esto estoy haciendo un alegato, por favor, a cualquier persona de las que están aquí que tenga el menor sentido común; que, por favor, haga toda la presión que se pueda sobre los políticos para que se dejen en paz de coñas y de estupideces de hablar de economía y hagan una política, de verdad importante, de conservación del patrimonio español. El patrimonio cinematográfico incluye, por ejemplo, a Tejero pegando tiros en el Congreso de los Diputados. Si no tuviéramos esa imagen en la cabeza, ¿qué nos habrían contado de Tejero? Nada, que fue una cosa, un pequeño incidente que hubo en el bar. Es fundamental para todos vosotros, para vuestros hijos y para vuestros nietos que se conserve la Filmoteca, y que haya una Filmoteca, no digo tan grande ni tan hermosa como la Biblioteca Nacional; pero, por favor, que se gasten algo de dinerito. Ah.

Silvia: Bueno, me llamo Silvia y vengo de Canarias, vine con los plátanos en la maleta y con ese sentimiento de nostalgia. Por alusiones, yo actualmente soy becaria de la Filmoteca Española, decir que, bueno, que la Filmoteca Española y la labor que hace Filmoteca Española va mucho más allá de lo que se conoce, de las chinches y del cine Doré. Actualmente hay un centro, que es el Centro de Conservación y Restauración (CCR), que funciona muy bien; donde hay mucha gente, muy válida, muy profesional y donde algunos nos estamos iniciando...

JLGS: ¿Eres becaria, verdad?

Silvia: Soy becaria

JLGS: Vale, ahora te comento yo la verdad de la vida.

Silvia: Dime.

JLGS: Sí, si es que te han engañado.

Silvia: ¿Me han engañado?

JLGS: Te han engañado, te han dicho que ese Centro de Conservación es maravilloso. Ese centro, se está basando en el trabajo vuestro, de los becarios. No tiene personal, el personal que tiene está viejo y obsoleto.

Silvia: Sí.

JLGS: No tienen una política de Dirección del Centro, no se sabe qué filmotecas son las que andan por todo el país, no tienen ninguna política de unidad entre ellas y los negativos españoles se están destruyendo a pasos agigantados. Hace muy poquito, ha habido que recomponer una película antiquísima *Furtivos*. *Furtivos*, que es de antes de ayer, ha habido que recomponerla porque se estaba destruyendo el negativo. A ver, repícame tú a mí y ya...

Silvia: Conozco, conozco. Es verdad, el personal cada vez está más obsoleto. Va envejeciendo la gente, hay jubilaciones cada trimestre... Pero hay una cantidad de gente, una cantidad de trabajo... y lo que considero que no hay es una subvención. Una, a ver, cómo lo explico, se invierte muy poquito en cultura, el veintiún por ciento de IVA cultural ha sido demoledor, ustedes lo saben.

JLGS: ¿Te das cuenta, canaria, que estás diciendo lo mismo que decía yo?

Silvia: Sí, sí, estoy de acuerdo.

JLGS: O sea, que hay mucha gente estúpida como Silvia.

Silvia: Sí, pero hay mucha gente muy válida.

JLGS: Mucha gente, ¿cuánta?

Silvia: Mucha gente, mucha gente que como yo estamos empezando, somos becarios, esperemos que...

JLGS: Y, ¿qué necesitáis para...?

Silvia: Contratos.

JLGS: Contratos.

Silvia: Contratos.

JLGS: Y, ¿para eso qué hace falta? Dinero.

Silvia: Dinero.

JLGS: Y, ¿qué os he pedido yo a los aquí presentes? Que por favor le hagamos presión a, si sigue Mariano, a Mariano o a quien coño se ponga allí.

Silvia: Claro.

JLGS: Para decirle, «oye Mariano, déjate de tonterías y ocúpate de las cosas importantes. Ocúpate de Silvia y de sus amigos, necesitan dinero para vivir».

Silvia: Sí, pero mi intervención venía un poco a colación de que, bueno... me daba mucha pena decir que se conozca la Filmoteca Española porque el cine Doré tiene chinches. Hay una labor detrás, aunque es verdad que es un material, un material físico, que tiene un deterioro, que muchas veces cuesta conservarlo, que no hay una inversión por parte del Estado, pero que hay mucha gente muy válida trabajando detrás.

JLGS: Ya, yo que vengo a dar la cara aquí por la Filmoteca.

Silvia: Y yo.

JLGS: Tú también.

Silvia: Que soy la única, o sea...

JLGS: Por eso hay que decir, hay que hacer campaña, una campaña fortísima a favor de que a la Filmoteca la doten de los medios necesarios para que funcione. Y es una vergüenza que los chinches estén llenando la sala del cine Doré, y es otra vergüenza... Bueno... [aplausos]

JLGS: No, si te aplaudían a ti.

AGM: Bueno...

JLGS: El joven, el joven quiere pedir el micrófono. Fíjate, ¿eh?

Hombre: Hola, buenos días y gracias a la Biblioteca y gracias a vosotros por el esfuerzo que estáis haciendo por conseguir que el cine tenga un lugar como debe de tener. No quisiera convertir esto en un tema político porque ya sabes que en este país en cuanto se critica o se alaba a alguien ya tienes que estar de parte de algo. Entonces, referente a lo que estabas comentando de reivindicar o hacer algo por la Filmoteca nacional, fíjate que ha habido dos o tres mareas que solo han triunfado en este país, que han sido: la marea verde, de la educación; la marea blanca, de la sanidad; y después no recuerdo, cuál es la otra, había una marea negra o algo así. Entonces, yo creo que es muy difícil concienciar a la ciudadanía para que defienda o salga a la calle.

Yo soy, gracias a lo que has dicho tú, un «joven yayo flauta» y me paso muchas horas en manifestaciones, pero es muy difícil concienciar a la gente para que acuda a una manifestación por una cosa tan nimia como el cine para la sociedad. Tan nimia, según entiende la sociedad que es; y luego, efectivamente, los valores del cine son los que tú estás comentando, los que vosotros estáis comentando. Entonces, yo no sé qué habría que hacer para mover a la sociedad, para crear una marea de este tipo, ¿no? Pero, no sé. Esa es mi pregunta, que...

JLGS: Yo, yo, inmediatamente me lanzo, no espero a que termine, salgo. ¿Habéis visto que tenemos la costumbre los españoles de no dejar terminar las frases a los demás? Pues está bien, ¿no? Qué le vamos a hacer, así vamos más rápido. [risas]

Hay una... esto tiene un defecto de origen, y el defecto de origen está en el tratamiento que le da la sociedad española a la cultura. O sea, aquí por ejemplo no se valora, no se valora nada a alguien que diga que es aficionado a la pintura o que va a exposiciones o a galerías o a tal. Y yo creo que tenemos la culpa todos los que estamos haciendo, menospreciando; la palabra la has dicho tú, menospreciar la cultura. Es fundamental que la gente recupere la sensación de que el cine español es el mejor cine español, por lo menos eso es una cosa indudable, ¿no? El mejor cine que se hace en España, es el mejor cine que se hace en España.

¿Tiene que haber cine en España? Y entonces hay que decir, explicarle a la gente que es fundamental para su vida porque la vida de cada uno de vosotros no sería explicable sin el cine. Lo ha explicado antes Carlos, o sea, él recuerda cosas de su infancia, las retrata en el cine y gracias a eso, supongo, que miles de personas de la emigración tienen un sitio donde recogerlo, verse, reconocerse. Y no otra cosa es la cultura, no otra cosa es el...

Entonces, ¿por qué la Biblioteca Nacional tiene buen nombre? Porque todos nos hemos dedicado a hablar bien de los libros, vamos a empezar a hablar bien de una puta vez del cine. Y del cine español, que el cine español tiene gente fundamental, tiene gente, pero además no ya Bardem y Berlanga, y el uno y el otro. No, tiene gente fundamental en actores; hay esa cara que tiene Pepe Isbert o Fernando Fernán Gómez o el último figurante, esas caras donde tú ves la vida, . Que estás viendo ahí a tu padre, a tu madre. Bien, perdón, ya, perdón, perdón... [risas]

Hay que ponerle un poquito de pasión a la defensa de lo nuestro. Y lo nuestro, una de las cosas importantes es el cine porque es nuestro escaparate, es donde nos vemos.

Por cierto, hay un pueblo de Salamanca al que recomiendo que vayáis, se llama Mogarraz. Mogarraz es un pueblo, con eso... un pueblo normal con casas bajas y donde han sacado en las puertas de las casas, un anormal o alguien, no sé quién lo habrá hecho... Hay unos cuadros de tres por uno o tres por dos, cuadros pintados en blanco y negro que son la reproducción de las fotos de la gente que vivía dentro; y, entonces, vas paseando por el pueblo y te vas asomando a gente con una boina, a gente... un carro antiguo, un tal. Es espectacular, os lo recomiendo que vayáis; pues para eso, esa misma operación la hace el cine y nos la hace el cine gratis. Cada vez que se pone una película española, se está haciendo un servicio importante a la cultura española.

CI: Muy bien dicho.

AGM: Sí.

JLGS: Se ha quedado dormido, ¿eh?

CI: No, no, pero está muy bien. Dices que deberíamos hacer... yo creo que nos deberíamos hacer todos franceses y entonces nos queríamos un poquito más. Es una cosa que te choca mucho cuando empiezas a viajar por toda Europa, ¿no? Lo poco que nos queremos nosotros mismos y lo mucho que se quieren suizos, holandeses o alemanes y tal. Hay una teoría, y es que somos de los pocos países que han tenido una guerra civil, que eso nos ha dividido, que parece que la cultura siempre ha sido de izquierdas y que eso genera un rechazo por parte de la gente de derechas. Que sin esforzarse mucho, sabemos que es por lo menos la mitad de todos los que somos, ¿no? Posiblemente sea así, pero si nos ponemos en esas, guerra civil también ha tenido Estados Unidos y sin embargo ondea la bandera americana, en cualquier estado, ¿no? y en el chalet de cualquiera.

Yo me acuerdo que una vez estando, después del *Quijote* con Manuel Gutiérrez Aragón, nos invitaron a la zarzuela y Aznar nos invitó a una comida y tal; y, entonces, bueno, pues yo estaba en ese momento intentando sacar adelante *Un franco, catorce pesetas*. Me dijo: «¿qué proyectos tienes?» y le conté; y, entonces, hablando me dice: «bueno, es que considerar que Suiza es un país...».

Me quedé así y digo: «Ah, ¿no es un país?»

Dice: «hombre, no fastidies. Tres idiomas, tal, no sé qué...»

Digo: «yo creo que usted se daría con un canto en los dientes si en cualquier parte de nuestro gran país ondease la bandera española en el chalet; pues eso lo tienen los suizos con cuatro idiomas distintos, con por lo menos tres climas distintos y por supuesto con culturas que tienen que ver con la del sur de Europa, la del norte de Europa y la francesa; que no se sabe muy bien dónde está. Si es así, es un país».

Entonces, nuestro gran defecto, yo siempre he dicho que es que no nos queremos a nosotros mismos. Cuando yo era un chaval, cualquier cosa que viniera de fuera de España, el televisor, el coche y tal... era infinitamente mejor que el nuestro y no es verdad, ¿no es verdad! A la hora de la verdad, el televisor alemán y el que estaba fabricado aquí duraban lo mismo, pero como no nos queremos... Es algo ancestral, es como despreciar... y, por supuesto, la forma más fácil de despreciar es el cine donde estamos reflejados nosotros. Es como un espejo, entonces no nos queremos y no queremos eso que vemos, o esa visión que tiene ese autor de nosotros mismos. Es algo a estudiar, pero es una pena porque perdemos mucho en esto.

Mujer 2: Sí, yo había pedido la palabra.

Se ha mencionado aquí Mogarraz, pueblo de Salamanca, y quería aclarar algo porque tiene que ver, también, con la recuperación del patrimonio audiovisual.

El subnormal ese que hizo las pinturas es un pintor hiperrealista español, Florencio Maíllo, que es de Mogarraz, que se basó para sus cuadros en unos negativos fotográficos que había encontrado en el vertedero de Mogarraz y que eran fotografías que había hecho un vecino para el carné de identidad, para que la gente que se hacía el carné de identidad no se tuviera que desplazar a otra localidad. Entonces ponía una sábana, hacía una serie de fotografías; y esas fotografías, con el tiempo, fueron a parar al vertedero de Mogarraz. Este señor lo recuperó y sobre distintos soportes, en parte utilizando las chapas de cinc que se usaban para proteger las medianerías de las casas del pueblo, ha hecho toda una serie de cuadros que están basados en esas fotografías de carné, que de hecho es una instalación artística y que están en las casas donde vivía esa gente. Todas son fotos de gente fallecida menos una foto, una imagen que tiene él de niño.



Entonces, bueno, tiene que ver con la recuperación del patrimonio audiovisual porque eran unas fotos que estaban tiradas y que se han convertido en una intervención artística.

JLGS: Perdóneme, ¿cómo se llamaba el genio?

Mujer: Florencio Maíllo, no se llamaba.

JLGS: Vive, ¿vive?

Mujer: Hombre es un señor que tiene...

JLGS: Pues yo voy a hacer con Florencio Maíllo...

Mujer: No tendrá ni cincuenta años. He estado, además, con él en Mogarraz hace poco.

JLGS: Pues yo voy a hacer con Florencio Maíllo lo mismo que os pido que hagáis con la Filmoteca Española, voy a hacer campaña.

Mujer: Pues harás muy bien, porque realmente es una intervención... Bueno, luego esas fotos se han ampliado porque gente del pueblo ha aportado sus propias fotografías de sus antepasados y le ha pedido que haga más cuadros. Entonces las ha hecho... está realmente todo el pueblo con las casas, con las gentes que vivían en cada casa. Incluso en las casas que están arruinadas, perviven sus moradores en sus fachadas.

JLGS: Muchas gracias. [aplausos]

AGM: Bueno, yo quiero dar una nota de optimismo a lo que ha dicho Carlos de que no nos queremos. Efectivamente, yo creo que los españoles somos especialmente duros con nosotros mismos, pero no solo con el cine sino con los artistas.

Es famoso en España que nadie es profeta en su tierra, o sea, es un dicho y está constatadísimo, ¿no? Somos crueles, no sé si seremos envidiosos, o qué pasa; pero hay una nota de optimismo: y es que parece ser que nos quieren. Y lo digo por un motivo que puede constatar que nos quieren. En la Biblioteca Nacional, desde el Servicio de Audiovisuales hemos notado una realidad que a mí verdaderamente me encanta y me apasiona, y es la petición de documentos audiovisuales. Suele haber un promedio y es grande porque, también, la gente no une audiovisual a Biblioteca Nacional, algo que es un poco chocante, ¿no? pero que sí que hay, al menos, como tres o cuatro peticiones o incluso más, seis mensuales, de universidades norteamericanas que nos piden películas españolas para estudiar nuestra cultura, nuestra forma de ser...

Es una forma de conocernos a través del cine debido quizá al mundo hispano que está llegando a Estados Unidos. Nos piden películas españolas las universidades principalmente norteamericanas, como la de Minnesota; pero, también, otras muchas universidades alemanas; quizá, también, por efecto de la emigración de los jóvenes; nos quieren conocer y ello nos puede motivar a querernos. Yo creo que este punto es positivo, el de querernos y entendernos.

Yo creo que somos muy duros y aquí habría otra cosa que os querría preguntar, otro aspecto, ¿no será por un cierto miedo a la potencia visual de los mensajes que tiene el cine por lo que no nos quieren, o no quieren al cine español? Lo pongo así como tema de debate, siempre se ha dicho: «una imagen vale más que mil palabras». Es un mensaje que se transmite muy fácilmente, ¿no?

JLGS: Sí, pero la mala leche del español hacia sus cosas... Cuando Buñuel acabó *El perro andaluz* fue a Zaragoza y con el primero que se encontró le dijo: «Luisico, la película flojica, ¿eh? »

CI: [risas]

AGM: Pero también hay que analizar el momento histórico, *El perro andaluz* y lo que suponía.

JLGS: Pero, quiero decir...

AGM: En un lenguaje común, en un lenguaje más entendible.

JLGS: Sí, pero cuando... En fin, quiero decir que tenemos muy mala leche y, yo qué sé... Por otro lado, motivos históricos hay para tener esa mala leche, ¿no?

El otro joven, el otro joven. [risas]

José Carlos Gosálvez: Aprovechando lo que ha dicho Alicia, quiero recordar...

Bueno, porque aquí se ha hecho referencia a la Filmoteca Española como una gran colección del cine español. Aprovechando lo que ha dicho Alicia, recuerdo que aquí en la Biblioteca Nacional conservamos ciento cincuenta mil videograbaciones y, además, que tienen un especial valor desde mi punto de vista para el estudio sociológico de España, de nuestra sociedad, ¿no? Porque son las grabaciones que han ingresado a través del Depósito Legal, es decir, grabaciones comercializadas en formato vídeo, en formato DVD, ahora. Y que han sido comercializadas en el mercado, en las tiendas... Es decir, es el Patrimonio Audiovisual consumido por el pueblo español, por la sociedad española... yo creo que eso le da un especial valor.

Hace poco te he oído decir que el cine lo es todo y la televisión y demás...

Dentro del patrimonio que conserva la Biblioteca Nacional–y, como vemos, es muy importante, ciento cincuenta mil videograbaciones, una colección realmente muy importante–, incluye también series de televisión, documentales de televisión, incluso anuncios. Y tenemos colecciones tan curiosas como grabaciones de bodas, porque en su momento los fotógrafos que trabajaban y que hacían vídeos de bodas creían que tenían que hacer el Depósito Legal.

Imaginad el sentido sociológico tan importante... pero, en la Biblioteca, los que nos encargamos de gestionar este patrimonio tenemos precisamente la dificultad, el problema, de ver cómo existe un prejuicio que relaciona a la Biblioteca Nacional necesariamente con los libros. Hace un rato has incurrido en ese prejuicio porque al hablar de la Biblioteca Nacional la has relacionado solamente con las colecciones de libros. Pues no solamente tenemos libros, tenemos otras colecciones, sonoras, videograbaciones y otro tipo de colecciones igualmente importantes.

Entonces, quiero, aprovecho este pie que me ha dado Alicia para recordarlo... que también es un centro de investigación del cine español y del consumo de la sociedad española audiovisual que es muy importante. Ahora mismo, incluso, se va a enriquecer o se va a diversificar con el Real Decreto de Depósito Legal electrónico que va a obligar a la Biblioteca Nacional, la hace responsable de una recolección de toda la web española. Eso va a multiplicar, de una manera que todavía no conocemos exactamente, la colección audiovisual de la Biblioteca Nacional.

JLGS: Bueno, fíjate en qué momento estamos. Yo creo que hay que casar a la Biblioteca con la Filmoteca, por lo que acabo de oír, ¿no? Las casamos y ya estamos...

Yo eso que estás diciendo, lo he llevado hace tres o cuatro días a la Academia de Cine, donde estamos queriendo hacer algo por defender la Filmoteca. Y no sabíamos que existía eso del Depósito Legal; nos lo hemos inventado, de verdad, ¿eh? Somos tan idiotas que hemos inventado una cosa que ya existía; también, una cosa muy típicamente española. [risas]

Sí, claro, es que el Depósito Legal es depositar un disquete con la programación de la televisión valenciana y de la televisión andaluza y de tal.

José Carlos Gosálvez: Nosotros, desde que se inició la comercialización del vídeo, a principios de los años ochenta, recibimos puntualmente toda la producción audiovisual española que se ha comercializado, claro. Pues, hay una relación con la colección de la Filmoteca Española, desde luego; pero hay otro gran Patrimonio Audiovisual que no tiene que ver con el cine que se conserva ahí.

JLGS: Pues voy a hablar con Mariano para que te haga Director del patrimonio audiovisual de no sé qué...

Silvia: Sí, una pregunta, al compañero que ha estado hablando. ¿Es material de soporte fotoquímico o es vídeo?

AGM: Es la producción en vídeo aunque, obviamente, tenemos algunas cosas raras, unas pequeñas joyas que conservamos dentro de nuestra colección. Pero al nutrirse de la ley de Depósito Legal conservamos todo aquello que se distribuye masivamente.

Tenemos solamente un rollo, y además es solo uno, ¿no? Un rollo sobre un documental que se hizo con motivo de *Madrid, capital europea de la cultura*. Tenemos una cosa curiosísima, que son los primeros libros o recursos para aprender inglés, lo que pasa es que no es útil porque se hace a través de filminas; pero son tan cortas, que no se pueden ni tan si quiera montar en una máquina. Son, también, pequeños fragmentos de películas de 35 y, además, gracias a la labor que está haciendo la Biblioteca Nacional; y esto, también, lo quiero resaltar ahora que la Biblioteca Nacional lleva, desde hace dos años, este es el segundo año, ofrece becas, lo que nos permite contar con becarios e independientemente del hecho de los comentarios que la figura de becarios pueda suscitar, los becarios del Servicio de Audiovisuales llevan trabajando dos años en ahondar y en catalogar el cine español así como los cortos y el trabajo de nuevos creadores.

Creo que, en la actualidad, tenemos una colección bastante importante de cortometrajes y pienso que, también, es el germen del futuro, ¿no? O del presente, del futuro no se sabe; pero, ahora son el presente... Hay algunos directores, algunos realizadores, de cortos, que vienen personalmente a depositarlos en la Biblioteca Nacional como garantía de que van a estar conservados; pueden estar en internet. Es eso que a los ingleses les cuesta tanto diferenciar entre ser y estar, ¿no? Pues, aquí son y están. [risas]

JLGS: ¿Has visto Silvia lo que pasa, no? Tú no lo sabías ni yo tampoco, ¿verdad? Ahora el problema es que todo eso que nos están contando, ¿por qué no lo sabemos? ¿Por qué hay becarios? ¿Por qué no tienen dinero? Porque hay, porque hace falta, además, dinero. Me da igual que se lo den a ella o que se lo den a los de la Filmoteca, yo que sé. Pero hace falta dinero para hacer que nuestro patrimonio... ¿Sabéis qué película es la primera que rodaron los Lumière en España? Pues vamos, la primera, o la que yo me invento que es la primera, da igual... Es una película, que os recomiendo vivísimamente, sobre la Guerra de África: son soldados españoles vestidos con su uniforme, los soldados españoles, con las escopetas o como se llamen...

CI: Rifles.

JLGS: Los rifles, las cosas... Con esto, pero no haciendo la instrucción sino bailando una jota, ¡olé! Esas imágenes completamente patéticas, ¿qué hacen unos soldados con los rifles así, cantando y bailando una jota? Naturalmente, mudo ¡No digáis que no es bonito y que no se debe conservar!

Que vosotros creáis que la Guerra de África había sido Primo de Rivera desembarcando en Alhucemas, eran estos tíos con estas danzas...

AGM: Bueno, dentro de cómo nos quieren... Yo sigo con lo mismo, también, obsesivamente... de cómo nos quieren. Tenemos el gran cariño que siempre se ha sentido por lo español. Yo, insisto, no sé por qué lo hemos tratado tan mal: una de las primeras películas rodadas es hecha por Edison, que es el mito de la famosa Carmencita bailando, *Carmencita Spanish Dance*. Una señora que era muy famosa en aquella época, es muda, bailando. Y, además, eso ha sido una donación de la Biblioteca del Congreso de Washington a la Biblioteca Nacional para ir construyendo nuestro patrimonio cinematográfico.

JLGS: ¿Y tenéis una película de una bailarina que baila en bolas?

AGM: No, no, está vestida.

JLGS: ¿Y no la ponéis? [risas]

AGM: Está vestida, casi diseñando imágenes futuristas de movimiento.

JLGS: Ah, bueno, no, porque si no, es impresentable que no lo conocieran los jóvenes españoles.

AGM: Está vestida.

JLGS: Para educarse sexualmente como dios manda.

AGM: No, no, insisto, está vestida. Bueno, si nos ponemos en eso; también, tenemos las que recuperó la Filmoteca Valenciana de las famosas primeras películas...

JLGS: Buenas, ¿verdad?

AGM: ... pornográficas españolas.

JLGS: Con Alfonso XIII... Esas si queréis nos enrollamos, yo me enrolló con eso.

CI: [risas] Está encantado.

JLGS: No, hombre... Mira que hizo disparates Alfonso XIII; pero, por lo menos, rodó tres o cuatro películas salvajemente, ¡una cosa tremenda! Con curas gordos que van contra las criadas, o sea, lo que digo yo: ¿o no es eso, también, cultura española? Pues eso. [risas]

Mujer 2: ¿Me permite una pregunta?

AGM: Sí.

Mujer 2: Va para Carlos Iglesias. Me han hablado muchísimo de su obra y ha sido una casualidad que le encuentre aquí. Tengo muchas ganas de verla, nunca la he visto...

Me pregunto, hasta qué punto esta mirada hacia atrás o mirada al pasado parece ser lo que concatena su obra al fin. Como está mencionando, en el futuro piensa hacer algo sobre la supuesta neutralidad Suiza sobre la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo se cruza la emigración, el exilio, la autobiografía y la capacidad del cine en su forma de entrelazar culturas? Que creo que es lo que está mostrando en lo que nos dice sobre el país de Suiza, siendo muchos países dentro de uno; que creo que eso es lo que está pasando actualmente en España. Bueno, que viene pasando desde generaciones, ¿no? Un poquito sobre esa temática, en general.

CI: Eh, es que te oigo muy mal, no sé si soy yo o...

AGM: No, retumba mucho el sonido.

JLGS: Hemos notado que el micrófono que os dan a vosotros es de atrezo, no funciona.

Mujer 2: ¿Más cerca?

JLGS: No se oye nada.

CI: A lo mejor te oigo mejor si me hablas sin el micro.

AGM: O si se acerca.

Mujer 2: Vale, disculpa. ¿Así es mejor?

CI: A ver...

Mujer 2: ¿Está mejor así?

CI: Sí...

Mujer 2: ¿Más o menos? Bueno, la pregunta. Primero, gracias a todos...

CI: Pregunta salteado. Sí, para que...

Mujer 2: Bueno, es básicamente la mirada hacia atrás o la mirada al pasado, ¿no? que parece lo que une su obra.

CI: Sí.

Mujer 2: No la he visto, pero tengo muchas ganas, me han hablado muy bien de ella.

CI: O sea, no la has visto, ¿no? Empezamos bien. [risas]

Mujer 2: Es, es un poco...

CI: Voy a responder, ya verás...

Mujer 2: ... dijéramos, una autobiografía cinematográfica o lo que antes se hablaba en el panel de la mañana, una sinfonía poética. Es decir, estamos entrelazando diferentes medios: la escritura visual de un cineasta que mira hacia el pasado desde el punto de vista de su familia, suyo, y a la vez que sea un patrimonio para sus hijos. Entonces, me pregunto, la emigración, la diáspora, el exilio, la mirada interna que está mencionada en su obra, ¿cómo se cruza con la idea del pluralismo europeo dentro de Suiza o el pluralismo español nacional o, quizás, no nacional sino del país? Un poquito en esos temas, ¿no?, porque hay muchas encrucijadas en lo que parece su obra. Habla de los niños de la guerra que fueron a Rusia, que fueron a México, los niños de Morelia, etc. hay por todas partes, como que está recogiendo historias nacionales con un contexto ex, fuera, ¿no? del país, ese interés, ¿a qué? ¿a dónde va?

CI: Intento explicarte hasta donde yo llego porque es complicado...

JLGS: Complicado.

CI: Yo creo que, después, siempre se hace una lectura de lo que hacemos los cineastas o los artistas, en general; que, a lo mejor, tiene que ver con el subconsciente que has tenido, no consciente; y esa consciencia, por ejemplo, yo no la tengo.

He contado historias, como os decía antes, dos películas que tienen que ver con esas raíces en Suiza; que no solo es la historia de mi familia, sino que como tardé cuatro años en conseguir que un productor se interesara por *Un franco, catorce pesetas*, pues tuve la oportunidad de hablar, en total, con ochenta y cinco familias tanto italianas

como españolas. Y de la esencia de ellos, de lo que ellos me contaron, todas del mismo cantón donde yo me crié en Suiza, pues es como salió el guion de *Un franco, catorce pesetas*. Obviamente, hay algo. Está tu alma ahí puesta; porque, por mucho que yo me excuse diciendo que yo quería hacerlo para demostrarles a los inmigrantes que llegaban en aquel momento a España que nosotros también habíamos sido emigrantes hacia nada, obviamente hay un gusto personal por algo que te ha dolido toda la vida, que has tenido ahí y que tienes que expresar. Posiblemente, si yo fuera mecánico fresador pues no lo hubiera expresado jamás en el cine, pero al ser actor, pues estás ligado, digamos, al oficio. Y después de conseguir que mi familia comiera todos los días haciendo series de televisión e introduciendo el gotelé en este país, ¡que es algo que no me habéis agradecido nunca! [risas]

Pues, se me ocurrió que ya era hora de hacer un poco lo que sí tenía ganas de hacer y, en ese sentido, es cierto que lo haces para los demás; pero, sobre todo, es muy egoísta porque lo haces para darte gusto a ti mismo, ¿no?

Muchas veces he contado que hago cine para tener la excusa de volver a Suiza y, en el fondo, es absolutamente cierto; porque ya no puedo convencer a mis amigos ni a mi familia ni a mis hijos ni a mi mujer de ir de turistas a Suiza, ¡les he llevado doscientas mil veces! Tengo un amigo al que engañé, diciendo que íbamos a Marruecos y terminamos en los Alpes. Entonces, ya nadie me cree; con lo cual escribo guiones cuando estoy en la soledad de mi casa. Es tanta la añoranza que siento por aquel país; parece ridículo, pero es así.

Y, también, me he dado cuenta, a través de mis películas, que me escribe cantidad de gente que ha sentido lo mismo que yo por Suiza, en concreto. No, pero con la misma edad hemos estado allí, hemos vivido experiencias muy parecidas.

Es la huella tan profunda que nos ha dejado el país que, cuando me pongo a escribir, si escribo algo fuera del contexto de Suiza, por ejemplo *Ispansi*. La ambientación real, si nos la hubiéramos podido permitir, era la Unión Soviética. Sin embargo, yo puse todas las excusas posibles para terminar rodando en el Jura suizo, en una zona que la llaman la Siberia suiza y que tiene un microclima maravilloso; que es muy frío y que nos vino muy bien para la película, pero yo me daba cuenta de que iba engañando a mis productores y tal, antes de saber si lo de Rusia era barato, caro o regular para decirles «vamos a este sitio a rodar la película».

Me encuentro bien y, de alguna forma, también, es cierto que esa Suiza me ha devuelto por mil el cariño que yo le demuestro en mis películas, ¿por qué? Porque al contrario de lo que me ha ocurrido en España, y esto también hay que decirlo, y duele contarlo, en cosas tan absurdas como que te prestaran un tren de época para rodar una secuencia... Obviamente, yo me desenvolví en *Un franco...* en los años sesenta... Renfe, estuvimos del orden de un mes para conseguir un tren de época y, al final, me cobró siete mil ochocientos euros por una jornada que no llegó a ocho horas. Estuvimos un día entero en un tren suizo de la misma época y me felicitaron, me agradecieron el que tuviera interés en sus ferrocarriles. Eso hay que contarlo porque duele tremendamente.

Entonces, yo no soy suizo ni ellos me han considerado nunca suizo. Soy un director extranjero que va a rodar a Suiza, lo único es que puedo intercambiar con ellos alguna cosa porque hablo un poquito todavía del suizo alemán y el alemán; pero las ayudas que nos han demostrado fuera, no tienen nada que ver con todas las zancadillas que nos han puesto aquí. Y yo creo que por eso, tú vas un poquito más allá, y sería maravilloso el que fuera así, pero las cosas son muy sencillas. Cuento una historia que nadie había contado sobre la emigración, es cierto que existe esta maravillosa película de *Españolas en...*, ¿cómo es, eh?

JLGS: *Españolas en París*.

CI: *Españolas en París*, que habla, concretamente de una española que se queda embarazada y tal. Y ya tiene que ver con otras cosas, pero sobre la emigración de españoles, que del año sesenta al setenta y cinco fueron cuatro millones de españoles los que salieron, se había contado muy poco quitando *Vente a Alemania*, *Pepe*, o *Paco* o *Pepe*...

JLGS: *Pepe*.

CI: Cuando veía la película, y ponían a los alemanes tan tontos y ellos tan listos y tal, yo me quedaba alucinado. No, ese tipo de cosas que me da mucho pudor ver y, de pronto, yo quise contar cuál había sido la experiencia; que, por cierto, hay mucha gente que no me perdona que la experiencia fuera positiva. Es curioso, porque el lugar común de la emigración es que el emigrante lo pase muy mal y que esté constantemente añorando el volver a su país. Y, sin embargo, en mi película, el palo gordo de la película o la crítica más fuerte es a la vuelta y encontrarse a un abuelo que le faltaba una pierna y un barrio de San Blas absolutamente horrendo y una España franquista muy gris y anclada en un pasado absurdo. Entonces, bueno, pues hay muchísima gente que no me ha perdonado, eso.



Es como, ¿qué cuentas de la emigración, no? Bueno, cada uno cuenta la feria como la ha vivido y, al parecer, la mía ha sido bastante general: lo tengo que decir porque han sido, no cientos, miles de *e-mails* que he recibido a través de las películas. Gente que, también, se creía única por esa añoranza que seguía teniendo del país de acogida que había tenido siendo un niño, que no lo compartía con casi nadie porque hay muy poca gente que lo pueda entender si no lo ha vivido y que, de pronto, con *Un franco...* y *Dos francos...* pues se han sentido reflejados. Otra vez hablamos del cine, se han sentido reflejados en la película y se han atrevido a contarlo, ¿no?

Ha estado bien esta parte, ¿eh? [risas]

Aplaudid.

JLGS: Aplaudid, claro. [aplausos]

Hay un complemento, creo que lo has soltado ahí. Hay un complemento y es que hay un invento maravilloso que es un lenguaje que es completamente universal, que es el lenguaje del cine. O sea, eso por una serie de circunstancias curiosas, históricas y eso... Las películas rusas, las películas noruegas, las pakistaníes, y todas utilizan el mismo lenguaje. Eso es bonito, ¿eh? O sea, que las películas se entienden; quiero decir, aparte de lo que habla la gente, está contando igual, un *flashback* es un *flashback*, todo eso.

CI: No te esfuerces, si no te lo han cogido. [risas]

JLGS: Hombre, pero no van a estar todo el rato aplaudiendo, coño.

CI: Pues no sé por qué no. Vamos, aplaudid un poquito. [aplausos]

JLGS: Está bien que aplaudáis porque así os espabiláis un poco.

CI: Sí, parece que no, pero ya son unas horas que...

AGM: Sí, bueno... si no hay otra pregunta, yo creo que ya podemos ir concluyendo. Te quería hacer una propuesta, me ha fascinado lo de tus seis mil películas que has dicho que tienes apuntadas, ¿no?

JLGS: Sí.

AGM: Hombre, parte de esa información, a ver si se podría compartir; bien con la Academia.

JLGS: No.

AGM: Porque me parecería una información fantástica para que, también nosotros pudiéramos tener acceso a ella y poder potenciar, dentro de nuestras posibilidades, el cine español...

JLGS: Sí, pero tú me preguntas y me dices por ejemplo, «¿Dónde salen, eh, carretas de bueyes?» Yo te lo busco y...

AGM: Perfecto, pues como tengo tu correo, vas a recibir como miles de correos electrónicos a partir de ahora.

JLGS: Oye, no sé si os dais cuenta, visto desde aquí, esto es un plano lo que hay aquí, ¿eh? ¿Has visto? La primera fila y esto, gente atenta y tal. Mira la cara de sarcasmo que tienen los del fondo. [risas]

CI: Siempre son los peores, son los peores. No se atreven a ponerse delante.

JLGS: Carlos y yo siempre nos sentamos al final de los sitios. [risas]

AGM: Bueno, ya creo que va siendo hora de concluir la mesa. Dar las gracias a vosotros por vuestra amabilidad, gentileza, enseñanza y crítica. Yo creo que siempre la crítica es importante para analizar las cuestiones y, sobre todo, por la contribución que se pueda hacer tanto por la conservación, difusión y aceptación del patrimonio y del Patrimonio Fílmico Español. Pues, muchas gracias a vosotros y a los presentes. [aplausos]

JLGS: Muchas gracias. Hasta luego. [aplausos]

Los registros sonoros de palabra hablada: el caso del romancero hispánico

PALOMA DÍAZ-MAS

CSIC, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología

Cuando hablamos de literatura, solemos pensar siempre en la que se ha transmitido a través de registros escritos. El canon literario que desde niños nos inculcan en la escuela suele estar compuesto casi exclusivamente por obras que se han preservado y transmitido a través de la escritura. Y eso nos hace olvidar que existe la literatura oral; unos textos que se aprenden de oírlos y se transmiten de generación en generación por medio de la palabra, conservándose en un soporte tan lábil, tan inestable, como es la memoria humana. Esa “literatura oral” (la expresión no es un oxímoron: el diccionario de la RAE define *literatura* como ‘arte de la expresión verbal’) forma parte del patrimonio cultural inmaterial o intangible de la humanidad.

No todas las lenguas y culturas tienen literatura escrita (hay lenguas ágrafas), pero todas las lenguas y culturas tienen literatura oral, porque la oralidad precede siempre a la escritura.

Creo que si la Biblioteca Nacional ha querido que yo esté hoy aquí es porque me he dedicado a la investigación sobre un género concreto de la literatura oral hispánica: el romancero. He estudiado el romancero en general y, más específicamente, el que conservaron y transmitieron los judíos sefardíes, descendientes de los expulsados de la península ibérica a finales del siglo xv, que durante siglos mantuvieron una lengua hispánica, el judeoespañol, en sus lugares de asentamiento en el Mediterráneo oriental y el norte de África.

Por tanto, quiero hablar hoy un poco de cómo se desarrollaron en España los estudios sobre el romancero y cómo he vivido yo personalmente la experiencia de recolectar y estudiar los romances.

De qué hablamos cuando hablamos de romancero

Como es bien sabido, se llama romance a un poema narrativo formado por versos octosílabos con rima asonante en los pares, de transmisión principalmente oral, muchas veces cantado.

El romance es el avatar hispánico de un género de extensión paneuropea: la balada. Como tal género poético surgió en la Edad Media y se considera un derivado de la épica. Alcanzó especial auge durante los siglos xv y xvi, y a lo largo del tiempo se fue convirtiendo en un molde formal capaz de acoger la más variada temática –épica, histórica, caballeresca, novelesca, mítica, amorosa, religiosa, etc.–. En la tradición oral han pervivido romances prácticamente hasta la actualidad.

En cuanto a la extensión geográfica, el romancero existe o existió en toda la península ibérica, en las islas mediterráneas o atlánticas donde se habla español, portugués o catalán, en las zonas hispanohablantes y lusohablantes de América y en las comunidades de la diáspora sefardí.

Aunque la forma de transmisión del romance es sobre todo oral, aprendido de oírlo y enseñado cantándolo o recitándolo, lógicamente los textos de romances anteriores al siglo xix nos han llegado porque en alguna ocasión se pusieron por escrito, en manuscritos o impresos. Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo xix se empezó a prestar atención al romancero que todavía estaba vivo en la tradición oral, en boca de gentes que se lo sabían de memoria, sobre todo en ámbitos donde se conservaban modos de vida tradicionales (como el medio rural), donde la transmisión oral de saberes seguía teniendo enorme vigencia.

Las primeras encuestas sobre el romancero

Esa labor de recuperación de un patrimonio cultural oral, hoy en vías de extinción, se ha ido haciendo a través del trabajo de campo, entrevistando a personas que conocían romances para registrar tanto su texto como su música, así como datos sobre su uso en la vida tradicional: cuándo y cómo se cantan o se cantaban, qué función cumplían en su medio. Porque si los romances siguieron vigentes durante siglos fue porque tenían una función en la vida de sus usuarios; así, había romances para acompañar trabajos como la siega o la arada, momentos del ciclo vital como la boda, vinculados a determinadas festividades religiosas o a actividades sociales (cantos de ronda, por ejemplo).

En esta primera fase de estudios académicos sobre el romancero tenemos que tener en cuenta varias cuestiones: a) el descubrimiento de la vitalidad de los romances y la intención de recuperar ese patrimonio; b) la vía: la realización de trabajos de campo para la recolección de romances; c) los métodos: el establecimiento de una metodología que en gran medida está aún vigente; d) la puesta en valor: el estudio y revalorización del romancero en el ámbito académico y su difusión hacia la sociedad a través de iniciativas divulgativas y didácticas, lo cual ha propiciado que de los géneros de la literatura popular probablemente sea el romancero el único que ha entrado, aunque tímidamente, en el canon literario académico.

Ese trabajo se inició, además, en un momento clave (desde principios del siglo xx hasta los años treinta), en que el romancero todavía estaba plenamente vigente y era funcional en muchos sectores de la sociedad española, latinoamericana y en las comunidades sefardíes de Turquía, los Balcanes y el norte de África.

Historia de las encuestas de campo: el descubrimiento de la tradición oral castellana

El trabajo sistemático de campo sobre el romancero fue iniciado por Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, su mujer, a principios del siglo xx.

Desde finales del siglo xix, gracias a algunos publicistas y folcloristas, se conocía la pervivencia del romancero en la tradición oral portuguesa (recordemos los nombres de Almeida Garrett, Teófilo Braga y José Leite de Vasconcelos), en la asturiana (el propio hermano de don Ramón, Juan Menéndez Pidal, había publicado en 1885 su compilación *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidas directamente de boca del pueblo*), en la tradición catalana (Marià Aguiló) o en las comunidades sefardíes de Oriente a través de intelectuales sefardíes de educación occidental como Abraham Galante y Abraham Danon, que publicaron en medios académicos versiones de romances de su propia tradición.

Sin embargo, hasta entonces la creencia general era que el romancero había nacido en Castilla durante la Edad Media, que había estado vivo en la tradición oral castellana en épocas pasadas, pero que ya no estaba vigente en esa tradición.

En 1900 Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, recién casados, recorrieron la ruta del *Cantar de Mio Cid*. Estando en Burgo de Osma, donde se habían detenido para observar un eclipse de sol, María le cantó a una mujer del pueblo un romance que se sabía; la mujer, en respuesta, le cantó una versión de algo que María Goyri identificó enseguida como un romance sobre la muerte del príncipe don Juan, el que había de ser heredero de los Reyes Católicos, fallecido en Salamanca en 1497. María Goyri y Ramón Menéndez Pidal transcribieron el texto y recabaron ayuda del maestro de capilla de la catedral para que transcribiera la música (el romancero es un género de poesía para cantar y, aunque el primer acercamiento al romancero se hizo desde una perspectiva filológica, desde el principio se prestó atención también a la música).

A partir de entonces, Menéndez Pidal y Goyri se plantearon explorar sistemáticamente las distintas zonas de España y del ámbito hispanohablante para recopilar ese patrimonio disperso, que ellos sabían ya en vías de extinción puesto que, a medida que por el proceso de modernización iban desapareciendo las formas de vida tradicionales, desaparecían y se olvidaban también los romances que las acompañaban.

La metodología

En un principio, esa exploración sistemática fue iniciativa personal de Menéndez Pidal y Goyri, y tuvo dos facetas: el establecimiento de una metodología para la encuesta de campo (que en gran medida se sigue utilizando) y la creación de una red de corresponsales, ya que no podían abarcar personalmente el enorme ámbito geográfico del romancero.

En las primeras encuestas, la recogida de romances se hacía escuchando y anotando sobre la marcha tanto el texto como la música. Aunque ya existían sistemas de grabación, los aparatos no eran suficientemente manejables como para desplazarlos y utilizarlos *in situ*, y además los soportes no permitían grabar más que unos pocos minutos, normalmente menos de los que se tarda en cantar o recitar una versión completa de cualquier romance; por ello, a pesar de que hay algunas grabaciones de romances –o de fragmentos de romances– de principios de siglo, prácticamente hasta los años treinta no se utilizaron de forma sistemática aparatos de grabación en encuestas romancísticas.

En el proceso de establecimiento de la metodología, Menéndez Pidal y Goyri descubrieron pronto que los mayores depositarios de la tradición eran las personas –y, sobre todo, las mujeres– del ámbito rural, donde todavía pervivían formas de vida tradicional en las que el romancero tenía uso y funciones. Algunos fracasos iniciales les indicaron que no debían introducirse a través de las fuerzas vivas locales –alcaldes, curas, maestros–, ya que entonces los buenos informantes, los auténticos conocedores de la tradición, se sentían intimidados por el prestigio de las personas de autoridad y la comunicación se bloqueaba. Por eso resultaba imprescindible entrar directamente en contacto con la gente común, venciendo muchas veces su inicial desconfianza o timidez; era preciso recorrer los pueblos, entrar en las chozas de los cabreros, ir a los campos o acercarse a los lavaderos.

También descubrieron que los informantes rara vez entendían cuando se les preguntaba por contenidos (y mucho menos, cuando se les pregunta por el título de un romance), pero reaccionaban ante formulaciones conocidas, que estimulaban su memoria, ya que tanto el estilo formulístico como el ritmo y la rima son instrumentos mnemotécnicos. De ahí que una forma de encuestar sea a través de incipits (recitándole o cantándole al informante los dos primeros octosílabos de un romance). Ya en 1901 María Goyri empezó a elaborar listas de incipits por zonas geográficas y en 1906-1907 publicó en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* su artículo «Romances que deben buscarse en la tradición oral», que constituye un auténtico manual de encuesta.

Tomaron conciencia, desde el principio, de las distintas características de las tradiciones geográficas: un mismo romance presenta motivos y formulaciones diferentes en cada zona, y se pueden agrupar variantes por zonas.

Dado que el romance es un género poético para cantar, desde el principio prestaron también atención a la música, buscando quien la pudiera transcribir (caso del maestro de capilla de Burgo de Osma antes mencionado).

La red de compiladores

Menéndez Pidal y Goyri empezaron encuestando ellos mismos donde podían. Por ejemplo, en el valle del Lozoya durante sus veraneos con sus hijos en El Paular, o aprovechando viajes por distintos motivos. Así, cuando Menéndez Pidal visitó Perú y Ecuador en 1905-1906 como representante nombrado por Alfonso XIII para mediar en el conflicto fronterizo entre los dos países, intentó explorar allí la tradición americana, aunque los actos oficiales a los que estaba obligado a acudir no siempre le dejaron tiempo para ello. Sin embargo, de ese viaje salió un artículo fundacional, «Los romances tradicionales de América», que se publicó en la revista *Cultura Española* en 1906.

Pero la pareja de investigadores no podía abarcar todas las áreas geográficas y pronto se vio en la necesidad de contar con una red de colaboradores a distancia, a los que instruyeron sobre el *modus operandi* y mandaron pequeños manuales de encuesta. Lograron así implicar en sus encuestas del romancero a personas con perfiles de lo más diverso: desde sefardíes de Turquía, los Balcanes y Marruecos que habían intercambiado correspondencia con el senador Ángel Pulido durante la campaña prosefardí llevada a cabo por éste en 1904-1905; hasta un romanista como Max Leopold Wagner, quien les mandó romances en 1907; pasando por Joan Palomba, un maestro de Alguer que les envió en 1909 una colección de versiones catalanas algerenses; Aurelio Macedonio Espinosa padre, profesor de la Universidad de Stanford, que se puso en contacto con Menéndez Pidal en 1913 y, estimulado por él, preparó su romancero de Nuevo México; o Josefina Sela, hija de un abogado asturiano, que hizo encuestas en Asturias.

Entre los corresponsales, uno de los más importantes fue José Benoliel, sefardí de Tánger residente en Lisboa que, además de enviar para la colección de romances más de un centenar de versiones sefardíes tangerinas y tetuaníes, señaló a Menéndez Pidal el interés que podía tener encuestar en otras localidades más pequeñas de Marruecos como Arcila, Alcazarquivir, Xauen, etc., y de recoger no sólo el texto, sino también la música de los romances; tareas que llevaría a cabo más adelante Manuel Manrique de Lara.

El Centro de Estudios Históricos y las encuestas sobre el romancero

El Centro de Estudios Históricos (CEH) fue un organismo oficial fundado en 1910 bajo los auspicios de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), cuya existencia se prolongó hasta su desmantelamiento tras la guerra civil.

Entre las muchas tareas desarrolladas a favor de la ciencia y del estudio del patrimonio cultural por el CEH, se cuenta el haber desempeñado un papel fundamental en el proceso de recuperación y preservación del patrimonio oral del romancero.

El presidente del CEH era, precisamente, Ramón Menéndez Pidal, y su secretario el filólogo y fonetista Tomás Navarro Tomás, que luego sería director de la Biblioteca Nacional durante la guerra civil, y que contribuyó a poner a salvo el patrimonio bibliográfico español.

La creación del CEH supuso un paso importante en la realización de encuestas de campo y de estudios sobre el romancero en varios aspectos: a) la aplicación de la metodología filológica del CEH al estudio del romancero; b) la participación de sus colaboradores, en especial pero no exclusivamente de dialectólogos, en encuestas romancísticas; c) la dotación de pensiones de la JAE para realizar trabajos de campo sobre el romancero; d) la integración de romances en el proyecto del Archivo de la Palabra.

La aplicación de la metodología filológica

La aplicación de la metodología al estudio del romancero se plasmó en el rigor filológico con que se recogían y catalogaban los romances, anotando cuidadosamente los datos de los informantes y de la encuesta, respetando en todo la lengua original y la forma en que eran cantados o recitados por los informantes, lo cual constituía una novedad: lo propio de la tradición romántica anterior era que los recolectores no reflejasen los datos de la encuesta y además retocasen o hermozasen los textos populares –fuesen romances, canciones o cuentos– que recogían; práctica contra la que Menéndez Pidal y Goyri advirtieron insistentemente a sus colaboradores.

Además, se aplicó también una nueva metodología al estudio de los romances. Un avance importante que tiene secuelas hasta hoy fue la aplicación de la metodología de la geografía lingüística, considerando las variantes de cada versión y situándolas en un mapa como se hace con las variantes lingüísticas en los estudios de geografía lingüística, lo cual pone de relieve no sólo las características de un mismo romance en una tradición geográfica determinada, sino que permite entrever las corrientes e influencias que han podido producirse en cada tradición (por ejemplo, la invasión de las tradiciones del centro y norte de la península ibérica por versiones vulgatas meridionales). El artículo fundacional de esta corriente de estudios fue «Sobre geografía folklórica: ensayo de un método», publicado en la *Revista de Filología Española* en 1920, que toma como caso de estudio la difusión y las variantes de un romance muy conocido, *La condesita*, avatar hispánico de la balada paneuropea de *La boda estorbada*.

Los colaboradores del CEH

Con respecto a la participación de dialectólogos en las encuestas, hay que señalar que filólogos e historiadores vinculados al CEH como Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís y Claudio Sánchez-Albornoz, aprovecharon sus propios viajes dialectológicos por los ámbitos del leonés y del aragonés para recoger también romances. Por ejemplo, Navarro Tomás, que ya había enviado a Menéndez Pidal y Goyri en 1905 romances de su pueblo natal (La Roda, Albacete) recibió en 1907 una pensión de la JAE para estudiar los fondos medievales del alto Aragón

y, aprovechando su estancia, hizo también una encuesta romancística; lo mismo hizo a partir de 1910 en el ámbito del leonés. Por su parte, en 1922 Américo Castro viajó a Marruecos, donde recogió testimonios del judeoespañol del norte de África (la *haketía*) y recopiló una buena colección de romances y canciones. Ese viaje fue fundamental para la elaboración, años más tarde, de la teoría castrista de la convivencia de las tres culturas en la España medieval.

Las pensiones de la JAE

Hubo además pensionados expresamente por la JAE para recoger romances. Así, en 1914, el musicólogo Eduardo Martínez Torner se incorporó al CEH proveniente de París y en 1916 fue pensionado para recoger romances en León y Asturias, y en 1917 para hacerlo en el alto Aragón. Sin embargo, probablemente las pensiones de la JAE más productivas con respecto a la encuesta romancística fueron las que disfrutó Manuel Manrique de Lara.

Militar de marina y músico notable, conocía al matrimonio Menéndez Pidal desde 1904, cuando empezó a transcribir para ellos melodías recogidas en fonógrafo. Acompañó a don Ramón en varias encuestas, entre ellas una importante en Las Navas del Marqués en 1905, a partir de la cual se animó a encuestar él solo en Murcia y Albacete.

En 1911, la JAE bécó a Manrique de Lara para realizar trabajo de campo con vistas a recoger romances en las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental. Encuestas que llevó a cabo en un momento turbulento para la zona: en 1908 se había producido la Revolución de los Jóvenes Turcos que provocó la destitución del sultán Abdul Hamid II y el inicio de la democratización de Turquía; en 1912-1913 tuvieron lugar las guerras balcánicas, que supusieron la independencia de amplios territorios de los Balcanes con respecto del Imperio otomano; y durante su viaje, en 1911, estaba teniendo lugar la guerra ítalo-turca (el ejército italiano tomó Rodas sólo unos días después de que Manrique recogiera romances en esta isla) y estalló una epidemia de cólera. En una carta a Menéndez Pidal escribía:

He tenido la desgracia de venir a Constantinopla y a Salónica cuando mayores eran los estragos del cólera. En Constantinopla, en una de mis excursiones al barrio de Balat, donde está uno de los mayores núcleos judíos, llegué hasta a encontrarme varios cadáveres de coléricos abandonados en las calles. A Salónica llegué cuando la población entera estaba aterrada por la explosión de la epidemia, ocurrida una semana antes, y cuya parición fue ya con cincuenta casos diarios [...] El cólera y la guerra [ítalo-turca] están dificultando enormemente mis movimientos. De Salónica no he podido ir directamente a Smyrna, por falta de vapores directos, y me he visto precisado a volver a Constantinopla, pasando tres días de navegación y uno de cuarentena.

No obstante, logró recoger 1.133 versiones, entrevistándose con casi ciento cincuenta informantes, la mayoría mujeres; consultó también manuscritos y adquirió unos pocos libritos de cordel con romances en judeoespañol aljamiado, que por esa época todavía se imprimían en ciudades con abundante población sefardí, como Salónica o Estambul; como músico, tomó nota de centenares de melodías.

En 1915-1916, Manrique de Lara fue pensionado de nuevo por la JAE para hacer encuestas en el norte de Marruecos, visitando no sólo Tetuán y Tánger, sino también algunas de las localidades pequeñas sugeridas por José Benoliel, que conservaban tradiciones especialmente interesantes. En su viaje, además, aprovechó su paso por Andalucía para recoger romances, siendo la primera vez que se recogieron entre los gitanos andaluces, cuyo hermetismo logró romper gracias a una cigarrera sevillana que le introdujo en la comunidad.

La mayoría de los materiales de las encuestas de Manrique de Lara se encuentran hoy en el Archivo Menéndez Pidal de Madrid, junto con los resultados de otras encuestas efectuadas entre principios del siglo xx y los años ochenta. Se conservan asimismo algunas de sus transcripciones musicales de romances en la colección de materiales musicales de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC.

El Archivo de la Palabra

En 1931-1933 se creó en el CEH el Archivo de la Palabra, una iniciativa del filólogo Tomás Navarro Tomás y el musicólogo Eduardo Martínez Torner, que tenía como objetivo:

Recoger y conservar en discos de gramófono aquellos testimonios relativos a la cultura hispánica que puedan ser comprendidos bajo los siguientes aspectos: a. La lengua española, literaria o correcta, en su uso corriente y en sus manifestaciones artísticas. b. Idiomas y dialectos hablados en la Península y en los demás países hispánicos, documentando con los ejemplos necesarios las distintas variedades que constituyen cada unidad lingüística. c. Testimonios autofónicos de personalidades ilustres. d. Canciones, melodías y ritmos populares y tradicionales. (Navarro Tomás 1932).

Tanto Navarro Tomás como Martínez Torner habían recogido romances en su día. Por eso nada tiene de extraño que en las grabaciones discográficas creadas expresamente se incluyeran versiones romancísticas cantadas por dos estudiantes de Tetuán residentes en la Residencia de Señoritas–Estrella Sananes y Yojébed Chocrón–; o que como parte del mismo proyecto se produjese en 1933 una película sobre la recogida de la rosa del azafrán en la que aparecían roseras desbriznando la flor mientras cantaban romances (la película se conserva, por desgracia, sin banda sonora).

Hoy en día los discos del Archivo de la Palabra se conservan en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC.

La puesta en valor y la difusión hacia la sociedad

La labor de recopilación y estudio supuso la valoración internacional del romancero en ámbitos académicos gracias a las publicaciones o a las conferencias internacionales –como las que dictó Menéndez Pidal en la Universidad de Columbia en 1909–; o a la visita del dialectólogo alemán Fritz Krüger, que vino de Hamburgo a España a hacer encuestas dialectológicas en León y Zamora, y también recogió romances; o a los trabajos del musicólogo Kurt Schindler, que entre 1929 y 1933 realizó grabaciones de música y poesía popular en España y Portugal con el apoyo del Hispanic Institute de Nueva York.

Pero también se llevó a cabo una labor de difusión. Una pieza importante a tal efecto fue el librito *Flor nueva de romances viejos*, que surgió como un divertimento de Menéndez Pidal en una época de ceguera temporal debido a una operación quirúrgica. Se trata de una serie de versiones facticias de romances que don Ramón dictó a su hija Jimena con la idea de elaborar una antología divulgativa.

Flor nueva tuvo gran éxito y difusión, y contó con múltiples reediciones a lo largo de varias décadas. Contribuyó sin duda a difundir el romancero entre los intelectuales y escritores de la época (entre ellos, Valle Inclán o los poetas de la Generación del 27). Además, algunas de las versiones fueron musicadas por Eduardo Martínez Torner y se popularizaron, volviendo a la tradición oral –todavía se recogían versiones de los romances de *Flor nueva* en las encuestas de campo a finales del siglo xx–.

El romancero también se usó como elemento didáctico en el Instituto Escuela, un centro educativo inspirado en las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, en donde se leyeron romances en las clases y se utilizó el romancero como base de representaciones teatrales escolares.

La continuidad de una escuela de estudios sobre el romancero

Tras la guerra civil, se cerró el Centro de Estudios Históricos y la mayoría de sus miembros tuvieron que exiliarse. Menéndez Pidal, que en 1939 tenía setenta años, siguió viviendo en España con su familia y continuó siendo un referente en los estudios sobre el romancero. Por su parte, sus discípulos extendieron los estudios sobre el romancero también fuera de España: por ejemplo, fue fundamental la labor de Federico de Onís en la Universidad de Columbia (Nueva York), donde por primera vez se hizo encuesta de campo para recoger romances entre los sefardíes emigrados a Estados Unidos; una labor que luego continuaron los hispanistas norteamericanos Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (y sus discípulos) hasta principios del siglo xxi. La cadena de los estudios sobre el romancero ha continuado a lo largo de décadas y en diferentes países.

Para terminar, quiero recordar mi emoción y mi ilusión cuando, con poco más de veinte años, tuve la oportunidad de integrarme en esa cadena. Estaba yo recién licenciada en Filología Románica por la Universidad Complutense cuando asistí a un curso de doctorado sobre el romancero impartido por Diego Catalán Menéndez Pidal, el nieto de don Ramón, hijo de Jimena Menéndez Pidal y del ilustre científico Miguel Catalán.

Diego Catalán tenía una personalidad arrolladora, un enorme entusiasmo por el trabajo y un buen equipo de colaboradores. En la casa familiar se conservaba el Archivo Menéndez Pidal, hoy perteneciente a la Fundación Menéndez Pidal, con todas las versiones de romances recopilados por don Ramón y María Goyri, sus colaboradores y continuadores. En el Archivo pude consultar, por ejemplo, los papeles originales de las encuestas de Manrique de Lara entre los sefardíes de Oriente: versiones escritas en papel de los hoteles de Belgrado o de Sofía, o pequeñas tiras de papel pautado a mano con las melodías anotadas a vuelapluma.

Pero nada comparable a la emoción del encuentro directo con la tradición oral. Con Diego Catalán y su equipo de colaboradores participé en tres encuestas de campo a principios de los años ochenta (en Lugo, León y el norte de Burgos). Entonces pudimos encontrar todavía personas, por lo general ancianas, que sabían cantar o recitar de memoria los romances aprendidos de sus mayores, sobre todo de sus madres y abuelas. Una tradición hoy en proceso de extinción. Esa emoción del contacto directo con los informantes, con los preservadores de la tradición, cuando a la caída de la tarde, sentada en el poyete a la puerta de una casa, una anciana recita o canta un romance que proviene del siglo XIV o XV y que ella (que hace muchos años que no lo cantaba) se esfuerza en recordar para que unos desconocidos lo oigan, lo registren y lo preserven, no puede resumirse en palabras, hay que vivirla.

Hoy en día la tradición oral hispánica está bastante estragada. Resulta difícil encontrar en nuestros pueblos y ciudades personas que sepan romances, cuentos folclóricos o canciones tradicionales. Aunque en realidad todos sabemos alguno: mucha gente se sorprende al saber que son romances el conocido *Estaba el señor don Gato*, que solía acompañar un juego infantil, o la canción navideña *La Virgen va caminando/caminito de Belén*.

Durante las encuestas de esos años en las que participé, muchos pueblos estaban casi desiertos porque sus habitantes habían emigrado a las ciudades o al extranjero para ganarse la vida; quedaban los ancianos guardando la memoria de las viejas palabras recibidas por tradición oral. A veces encuestábamos a personas que vivían en grandes ciudades y habían vuelto a su pueblo para pasar el verano (las encuestas solían hacerse en julio), y aún recordaban romances y canciones que entonaban de niños.

La relación entre emigración y preservación o pérdida de la tradición oral parece ser constante. Ya en los años veinte, desde el Hispanic Institute de Nueva York, Federico de Onís había promovido encuestas de campo para recoger romances entre los sefardíes migrantes a las grandes ciudades de Estados Unidos: las primeras encuestas del romancero sefardí que se hicieron fuera de las comunidades tradicionales de asentamiento.

Actualmente, nuevas tradiciones orales han venido a visitarnos por la inmigración a España de personas de otros países. Un ilustre estudioso de la tradición oral, el profesor José Manuel Pedrosa, de la Universidad de Alcalá, está encuestando a inmigrantes latinoamericanos y africanos, recogiendo cuentos, leyendas y tradiciones «desarraigadas» de sus países de origen que los migrantes conservan en su memoria; quizás sean ellos los últimos depositarios de esas tradiciones. Los investigadores actuales tienen la responsabilidad de recuperarlas y preservarlas.

RECURSOS EN LÍNEA

Una presentación divulgativa sobre los trabajos de campo del Centro de Estudios Históricos sobre el romancero puede consultarse en http://digital.csic.es/bitstream/10261/33340/3/Romancero_CEH.pdf (acceso el 27-10-2015).

Información sobre Menéndez Pidal, su escuela y el archivo del romancero en la página de su Fundación, <http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/inicio> (acceso el 27-10-2015).

Para los fondos del Archivo de la Palabra en la Biblioteca Nacional, <http://www.bne.es/es/Colecciones/Archivo-Palabra/> (acceso el 27-10-2015).

Para los fondos del Archivo de la Palabra en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, http://aleph.csic.es/F/7HPCNB4HP1RLP6RBER9FG6C82HVIV5K55241RV57MR8RJ2PDPG-07683?func=full-set-set&set_number=001629&set_entry=000002&format=99 (acceso el 27-10-2015).

Sobre la documentación musical en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (que incluye transcripciones musicales del Archivo de la Palabra y las Canciones Populares), <http://biblioteca.cchs.csic.es/podcast/archivos5.php> (acceso el 27-10-2015).

Para los materiales de Kurt Schindler conservados en el Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona, <http://musicatradicional.eu/es/node/17359> (acceso el 27-10-2015).

BIBLIOGRAFÍA

Armistead, Samuel G. *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 v.

Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman. «Un aspecto desatendido de la obra de Américo Castro», en *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Pedro Laín Entralgo (ed.). Madrid, Taurus, 1971, p. 181-190.

Asensio Llamas, Susana. «Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España», *Arbor*, v. 187 (2011), n. 751, p. 857-874.

Besso, Henri V. «Don Ramón Menéndez Pidal and the “Romancero sefardí”», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 21 (1961), n. 2, p. 343-374.

Catalán, Diego. *El Archivo del Romancero, patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*. Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2001, 2 v.

Díaz González, Diana. «La labor de folclorista de Manuel Manrique de Lara en el contexto de su vida y obra», *Cuadernos de música iberoamericana*, v. 23 (2012), p. 45-66.

Díaz-Mas, Paloma. «Ramón Menéndez Pidal y la cultura sefardí», en *Lengua y cultura sefardí. Estudios en memoria de Samuel G. Armistead*. Madrid, Fundación Ramón Areces/Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2015, p. 179-210.

Dosil Mancilla, Francisco Javier. «La JAE peregrina», *Revista de Indias*, v. 67 (2007), n. 239, p. 307-332.

Gallego Morell, Antonio y María Pinto Molina. *El archivo de la palabra (Catalogación de su fondo discográfico)*. Granada, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones, 1986.

Goyri, María, «Romances que deben buscarse en la tradición oral», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, v. x (1906), p. 374-386; v. xi (1907), p. 24-36.

Iberni, Luis G. «Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* (1997), n. 52, p. 155-172.

López Sánchez, José María. *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

—. «Forjadores de nación: Ramón Menéndez Pidal, su escuela filológica y la gestación de un nacionalismo cultural», *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 34 (2007), n. 1, p. 125-147.

Menéndez Pidal, Ramón, «Los romances tradicionales de América», *Cultura Española* (1906), n. 1, p. 72-111; reedición ampliada en *Los romances de América y otros estudios*. Madrid, Espasa-Calpe, 1939.

—. «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, v. vii (1920), p. 229-328.

—. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, s.n., 1928

—. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid, Espasa Calpe, 1953, 2 v.

Navarro Tomás, Tomás. *Archivo de la palabra: trabajos realizados en 1931*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, Imp. y Edit. Hernando, 1932.

Pérez Pascual, José Antonio. *Ramón Menéndez Pidal: ciencia y pasión*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

Puig-Samper Mulero, Miguel Ángel (ed.). *Tiempo de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

Residencia de Estudiantes. *Voces de la Edad de Plata: Archivo de la Palabra. Grabaciones originales realizadas por el Centro de Estudios Históricos (1931-1933)*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.

Sánchez Ron, José Manuel (ed.). *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después, 1907-1987: simposio internacional, Madrid 15-17 de diciembre de 1987*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, 2 v.

Memoria oral. Patrimonio inmaterial

ISABEL NIETO SEVILLA

IES Griñón

A menudo pienso en las muchas biografías que he leído sobre personajes más o menos ilustres. Biografías noveladas, y no por eso menos verídicas, y a veces rigurosas y monumentales, donde se logra reconstruir con gran minucia hasta los años más recónditos de una vida, y se rescata así lo que parecía condenado sin remedio al olvido. Y sin embargo, tantos datos como atesoramos de políticos, militares, escritores, filósofos, científicos, profetas y magnates, y a veces apenas sabemos nada, ni nos preocupamos por saberlo, quizá porque las damos por sabidas, de las personas que tenemos cerca, y a las que queremos, y que un día, cuando mueren y transcurren los años, y cuando ya es tarde para remendar los rotos del olvido, descubrimos con pena y estupor que no conocemos casi nada de ellas, y entonces nos preguntamos por qué no indagamos más en sus vidas cuando aún era tiempo de hacerlo, y no solo por nosotros, sino también por las generaciones venideras. Ah, lo que yo daría por tener una buena biografía de mi padre [...]¹.

Permítanme que me sirva de estas palabras de Luis Landero extraídas de su libro *El balcón en invierno* para presentar el proyecto que llevamos a cabo en el Instituto de Educación Secundaria (IES) Griñón.

Prehistoria de un proyecto

Para ello hay que remontarse al curso 2003-2004, cuando varios profesores del IES Griñón empezamos a considerar la idea de formar un grupo de trabajo que desarrollara alguna propuesta didáctica innovadora. Pero, una y otra vez, se diluía sin concreción; y no por falta de ideas, sino porque las rutinas consagradas en un instituto suelen ser, precisamente, poco compatibles con la innovación y con la creatividad. Sin embargo, cuando nos embarcamos en un proyecto relacionado con la historia reciente de España, no sabíamos que el propio curso de los acontecimientos y –lo que es muy de destacar– los mismos alumnos nos conducirían hacia un proyecto de características al principio insospechadas: la colaboración con los mayores, el protagonismo de nuestros abuelos, nuestra historia viva.

Conocer la guerra, construir la paz

Apenas empezó el curso 2004-2005 una mañana de septiembre, en medio de las tareas de programación del nuevo curso, se organizó un grupo de trabajo con profesorado de diferentes áreas para trabajar la obra literaria en sus múltiples facetas. Nuestra intención en ese momento era tratar de ofrecer una visión panorámica e integradora de los diferentes aspectos que el alumno aprende de manera dispersa e inconexa y para ello partiríamos de lo más próximo que disponíamos en nuestro entorno escolar, esto es, los textos literarios escritos. La idea de que el texto literario es la forma más rica de transmitir la herencia cultural nos llevó a elegir obras cuyo contexto histórico pudiera despertar interés en los alumnos y nos pareció que este era el de la guerra civil española. Y así nació el primer proyecto: «Conocer la guerra. Construir la paz».

1 Landero, Luis. *El balcón en invierno*. Barcelona, Tusquets, 2014, p. 200-201.

Despertamos el interés del alumnado realizando itinerarios didácticos por los escenarios de la contienda, comentando documentales, películas y artículos de prensa, y elaboramos una serie de unidades de trabajo en las que se podían relacionar las lecturas con el mundo circundante (social, cultural). Asimismo, preparamos antologías de cuentos, poemas y cancioneros con los que reforzamos los aspectos pragmáticos y también los creativos para destacar la idea de que la lectura no es sólo fuente de conocimiento, sino también de placer.

Pero fue de los propios alumnos de primero de bachillerato de quienes surgió la idea de conocer la historia a través de sus protagonistas, nuestros mayores. Para ello contactamos con el director de la residencia-centro de día municipal de Griñón y los jóvenes vieron cumplido su deseo: un encuentro entre ambas generaciones.

La experiencia fue tan importante para todos que sentimos que debíamos continuar trabajando en ese sentido. Y que fueran nuestros mayores los que pusieran las voces de la memoria.

La memoria de los mayores, la memoria para los jóvenes

Llegamos así al curso 2005-2006. Y animados por el éxito de la experiencia anterior, decidimos proporcionar un espacio para el diálogo y para la reflexión acerca de los cambios entre generaciones, promoviendo entre los alumnos un mayor respeto y valoración de nuestros mayores.

Nos propusimos recuperar la memoria oral y visual, tanto de los abuelos del alumnado como de los mayores que viven en residencias de nuestra localidad. Así comenzamos una relación fluida y frecuente con la residencia de Griñón.

Conscientes de que las diferentes generaciones pierden ocasiones de relacionarse con personas de edades diferentes a la propia, con el riesgo que esto conlleva de desconocimiento y hasta de menosprecio, compartimos tiempos y espacios con actividades como «Cortejar o ligar», donde un grupo de tercero de la ESO debatía frente a un grupo de ancianos de la residencia sobre la relación de pareja y los cambios acontecidos desde los tiempos mozos de los mayores hasta los actuales. Se habló de los diferentes ritos de cortejo (o ligue) para iniciar la relación, el papel que ha representado cada miembro de la pareja en uno y otro tiempo, el nivel de comunicación entre las dos personas, la influencia del entorno social y familiar y otros muchos aspectos relacionados, haciendo especial hincapié en los profundos cambios acontecidos a lo largo del tiempo. Un grupo de alumnos y mayores escenificó uno de estos ritos mientras el resto también pudo intervenir desde sus asientos con preguntas e interpelaciones. Al final una residente nos enseñó un baile ritual de cortejo de sus años de juventud.

Otra actividad causó gran impacto entre los alumnos de primer ciclo de secundaria: «Juegos de ayer y de hoy», en la que un grupo de jóvenes del instituto debatió frente a otro de mayores de la residencia en torno a las diferentes formas de juego y entretenimiento de su infancia. Los mayores interpretaron canciones y retahílas y, al final, jugaron todos juntos a un juego propuesto por cada uno de los grupos.

«Y después de la guerra, ¿qué?» Esta actividad, realizada con alumnado de bachillerato, pretendía continuar el encuentro celebrado en la residencia el curso anterior entre mayores y jóvenes en el que estos últimos recogieron información sobre la guerra civil española de aquellos que la vivieron en primera persona. Un grupo de ancianos de la residencia expuso sus vivencias cotidianas durante la guerra y la postguerra, respondiendo a un grupo de alumnos de primero de bachillerato. Algunos mayores leyeron las reflexiones que traían redactadas y también mostraron documentos antiguos como cartillas de racionamiento. Lo novedoso de esta actividad radicó en que esta vez fueron los residentes los que se desplazaron al instituto y la charla se realizó en un aula. La presencia de un grupo de personas mayores de visita en el centro causó un fuerte impacto entre los alumnos, puesto que estos lo conciben como un recinto completamente cerrado y exclusivo para jóvenes. Estamos tan acostumbrados a vivir en compartimentos estancos en el que cada grupo ocupa el lugar que le corresponde según su edad, que nos olvidamos de que la integración estimula el conocimiento y la curiosidad, y, por consiguiente, las ganas de aprender.

Así, nos propusimos otro objetivo: favorecer la integración de ambos grupos, para lo que realizamos otras actividades:

Un taller de ganchillo impartido al alumnado por tres residentes que acudieron al IES Griñón como monitoras en el marco de las Jornadas Culturales.

O un safari fotográfico en el que se formaron grupos constituidos por cuatro mayores y cuatro alumnos coordinados por un profesional de la residencia y un profesor del IES. El juego consistía en realizar diferentes pruebas

en diversos escenarios, la elección de los cuales tenía como objetivo conseguir un mejor conocimiento del entorno y de sus centros de interés; por ello, entre otros, se recorrieron los diferentes departamentos de la residencia, del instituto y del ayuntamiento.

Asimismo, a lo largo del año fuimos conociendo las vidas de los mayores a través de la actividad «Fotos con historia», que se prolongó durante todo el curso y convirtió en habitual la presencia de alumnos en la residencia. En ella cada residente relataba la historia de una fotografía suya previamente seleccionada. Los alumnos recogían esta información por escrito para elaborar una exposición en la que figuraban copias de las fotos acompañadas de la historia relatada por los mayores. La experiencia llegó a convertirse en un libro titulado *Escenas de la memoria*, así como en un cortometraje, *Voces de la memoria*, en cuya realización contamos incluso con la participación de antiguos alumnos del centro.

Para el libro *Escenas de la memoria* recibimos cientos de fotografías, cada una de las cuales encerraba una historia, un pedacito de vida, un momento de felicidad, un momento de nostalgia, un día de fiesta, el día más feliz de una vida o el recuerdo de una tragedia personal. No queríamos hacer una colección de fotos sin más, sino profundizar un poco más y buscar la historia que había detrás de cada foto, quiénes eran los personajes... Así, cada alumno colaborador y cada profesor habló con calma y curiosidad con los mayores de la residencia, con sus propios abuelos, con otros ancianos conocidos. Todo el material que obtuvimos fue recopilado, seleccionado y clasificado de la siguiente manera:

No os imagino de niños (en este apartado hay fotos de estudio bellísimas y otras cotidianas).
Abuelo, ¿tú fuiste a la escuela? (algún abuelo recuerda que sólo fue cinco días a la escuela y que era un privilegiado el que aprendía las «cuatro reglas»).

¡Qué duro han trabajado por nosotros! (imágenes imposibles de volver a ver).

Los abuelos vivieron una guerra.

¿Cómo os divertíais antes?

Ibas por la calle y... ¡clic!

¡Mi abuela era tan guapa...!

¡Qué guapo era también mi abuelo!

Bodas, bautizos, comuniones...

La familia crece.

Los abuelos de los abuelos.

Una parte del libro estaba dedicada a ilustres acompañantes que se ofrecieron generosamente a dedicarnos su tiempo y con los que conversamos también sobre su vida, sus obras, su visión de la juventud... Así, don José Bello La-sierra, Pepín Bello, que con ciento dos años nos permitió reconstruir algunos de sus innumerables recuerdos, o don Miguel Delibes, que nos concedió una entrevista escrita en la que nos decía que las relaciones intergeneracionales, particularmente entre ancianos y gente joven, todavía son escasas a pesar de que los jóvenes y viejos se entienden.

Destacamos también la entrevista a Amadeo Gracia Bamala, que no habla con la prensa pero que se interesó por nuestro proyecto porque en él participaban jóvenes de instituto. Su historia está reflejada en la famosa foto del 18 de febrero de 1939 publicada por la prensa extranjera que recoge el drama de los exiliados españoles.

En ese momento no éramos plenamente conscientes de que habíamos dado con un instrumento muy importante para trabajar la memoria oral de nuestros mayores. Sabíamos que no podíamos sentarnos delante de ellos y dejarlos hablar sin orden, pero descubrimos que ver una fotografía y contar la historia que había allí ayudaba a tirar del hilo en el que van ensartados todos los recuerdos y esto se convirtió en el germen de lo que iba a ser nuestro siguiente proyecto.

Geografía de la memoria

Y así llegamos al siguiente curso, 2006-2007. Ese año decidimos que los alumnos se convirtieran en biógrafos de sus abuelos, pero había muchas personas que querían ser biografiadas y muchos los que querían hacer esas biografías.

Por eso, colaboramos de nuevo con la residencia municipal de Griñón. Así, lo que empezó siendo la idea de un grupo pequeño se había convertido ahora en un gran proyecto que incluía a más personas e instituciones de nuestro entorno.

Para iniciarnos en el oficio de biógrafo nos visitó Ian Gibson, autor de algunas de las más importantes biografías de nuestra historia contemporánea, quien nos ilustró acerca del oficio del biógrafo y nos animó a continuar con nuestra labor.

Finalmente, reunimos sesenta y cinco biografías y las recogimos en el libro *Geografía de la memoria. Un viaje por las vidas de los mayores y sus escenarios*.

Si fueron sesenta y cinco los entrevistados, casi fueron cien los biógrafos que participaron, todos de manera voluntaria. Y coordinar todo este trabajo no fue tarea fácil, más aún combinando participantes de edades que iban de los doce a los noventa y un años. Sin embargo, el resultado final fue muy gratificante. Como clausura del proyecto, presentamos el libro *Geografía de la memoria*, inauguramos nuestra tercera exposición e hicimos un homenaje a los mayores. Ese día el teatro municipal de Griñón estaba abarrotado. Algunos abuelos participaban por segundo año consecutivo y ya venían advertidos de que vivirían momentos de emoción. Y, en efecto, se vivieron de nuevo. Verse biografiados en un libro, contemplar momentos de sus vidas en la exposición, fue para mayores, nietos, familias y para todos aquellos que trabajamos con entusiasmo en el proyecto, una magnífica manera de cerrar el capítulo 2006-2007.

Esta tercera exposición, *Parada y acogida*, aportó además la visión de las trayectorias, de los movimientos por el mundo de nuestros mayores en busca de una vida mejor; la que, sin duda alguna, hoy nosotros estamos disfrutando.

Asimismo seguimos compartiendo momentos de diversión con la residencia como fueron el carnaval y el entierro de la sardina. Los alumnos del taller de teatro no necesitaron buscar público: los mayores residentes estuvieron encantados de recibir a nuestra «compañía» de actrices y actores de cuarto de la ESO.

Balance y prospectiva de un proyecto enraizado

Queremos seguir. Tenemos muchas ideas y muy interesantes, divertidas incluso. Como hemos comprobado, las ideas de un proyecto proceden del anterior.

Pretendemos profundizar en diferentes aspectos que esbozamos en trabajos anteriores, retomarlos en el contexto sociofamiliar cambiante, y abrir diferentes líneas de trabajo tanto estrictamente lingüísticas como sociales; se trata, en suma, de recuperar, a través de un trabajo sistematizado de los profesores con sus grupos, esos aspectos que a los jóvenes de entre doce y dieciséis años parecen tan lejanos, de modo que sean, no sólo registrados, sino valorados y ofrecidos a la comunidad escolar y a las localidades adscritas a nuestros institutos (Griñón, Batres y Serranillos del Valle) en una exposición final que recogerá los materiales audiovisuales, gráficos y textuales, una memoria del trabajo realizado y una ceremonia de homenaje del alumnado a los mayores participantes.

Numerosos aspectos de mutua colaboración intergeneracional siguen pendientes y se muestran casi diríamos que acuciantes. Por primera vez están coincidiendo en el tiempo hasta cuatro generaciones en la misma familia. Y, a pesar de la importancia cuantitativa de abuelos y bisabuelos en las familias, sus recuerdos, sus experiencias, sus narraciones, sus historias de infancia, escuela, vacaciones, la explicación de los trabajos que van dejando de existir, las costumbres rurales caídas en desuso, o urbanas pero ya desaparecidas, palabras y expresiones moribundas, su relación con los medios de comunicación (en especial la radio), las modas, la música tradicional, las diversiones, el cortejo, etc., corren el riesgo de guardarse en las conversaciones que los mayores mantienen entre sí, sin que una interacción con los jóvenes las ponga verdaderamente en valor. Asimismo, hoy más que nunca, disponemos de los medios técnicos para registrar y guardar la memoria oral, por lo que estamos perdiendo un tiempo precioso.

Tenemos la certeza de estar haciendo un trabajo que se lleva mal con la rutina de un instituto, con los horarios rígidos, toques de timbre, formularios, plantillas, documentos diversos y reuniones de rigor. Los que son docentes nos están entendiendo. Pero también sabemos que están comprendiendo por qué este trabajo nos gusta, gusta al alumnado, entusiasmo a los abuelos y hace participar a los padres y madres más activos y comprometidos. Sabemos, pues, por qué nuestros alumnos están aprendiendo otros aspectos de la literatura, la música, la geografía, antropología, sociología, etc. Y están evolucionando en su desarrollo moral y cívico... de otra manera.

Los soportes de audio y su influencia en el material etnográfico

LUIS DELGADO

Museo de la Música de Uruña

Recientemente, en un obituario dedicado a la cantante saharaui Mariem Hassan, amiga tristemente desaparecida hace unas semanas, el periodista Fernando Íñiguez publicaba en el periódico *El País* que, «a falta de una patria real, el pueblo saharaui ha encontrado en la música y en la cultura el patrimonio al que se ha seguido aferrando para mantener su identidad propia».

Esto sería un ejemplo tomado al vuelo acerca de la necesidad imperiosa que un pueblo tiene de mantener sus señas de identidad por encima de las corrientes políticas, y de la importancia de la tradición oral como una de las principales fuentes de conservación de determinadas manifestaciones culturales. Cuando un pueblo se ve privado de ellas, las preserva por cualquier medio, pues de otra forma se encuentra desarraigado. En este caso, en el que una sociedad ha sido totalmente quebrada y desfragmentada, sólo la memoria, y los registros, custodian sus señas culturales.

Hasta la llegada de la fonografía a finales del siglo XIX, no existe nada que pueda perpetuar una interpretación sonora para una posterior consulta.

Previamente a la aparición de las grabaciones de audio, y en respuesta a los intentos de captura de la música, se contaba con los instrumentos automáticos que cumplieron una parte importante en este proceso de fijación de información. Aunque alguno de estos inventos se remonta a la Antigüedad, es en el siglo XIX cuando se perfeccionan las cajas de música, se crean los espectaculares “orchestriones” y los gigantescos órganos de calle popularizados, entre otros, por los hermanos Limonaire. Durante décadas estos aparatos fueron los únicos ingenios capaces de reproducir música sin la intervención de un intérprete. Sin embargo, su interpretación era fría y mecánica, como corresponde a los sistemas automáticos de la época. Pero la actuación musical no puede limitarse a la simple ejecución de las notas, por lo que a principios del siglo XX surgieron algunas mejoras reseñables. La casa de pianos Welte-Mignon patentó en 1904 un sofisticado procedimiento mecánico mediante el cual, y en palabras de sus creadores, se podía «reproducir automáticamente el tempo, el fraseo, la dinámica y los movimientos de los pedales de una interpretación concreta, y no sólo las notas de la música, como es el caso de otras pianolas».

Como vemos, en la fijación y reproducción de la música se experimentaron ciertos avances, pero ¿qué sucedía con la captura de la voz?

El afán de perpetuación del ser humano no se conforma con capturar la interpretación musical, sino que pretende preservar las propias voces para la historia. Veamos lo que el hombre ha hecho al respecto, comenzando con una nota curiosa.

A mediados del siglo XVII aparece el primer periódico semanal de Bruselas. Se llama *Le Courier véritable des Pays-Bas* y entre sus artículos relata el viaje del capitán Vosterloch a las tierras australes. En una de sus escalas descubre a una tribu indígena que se comunica en la distancia a través de esponjas. Cuando un jefe de una tribu desea enviar un mensaje personal a otro jefe, habla ante una esponja. Después se la encomienda a un mensajero que corre veloz a la tribu vecina, entregándosela a su mandatario. Este se acerca la esponja al oído y, apretándola suavemente, escucha de forma discreta el mensaje personal de su colega. Como añade Daniel Marty, que recoge el relato en su *Historia Ilustrada de la Fonografía*, no es muy científico, pero es muy bonito.

En relación a la voz, si esta se limita a comunicar una mera información o una serie de datos, la notación caligráfica podría ser suficiente, pero si estamos hablando de transmitir un relato, las cosas cambian. No vamos a descubrir aquí las capacidades interpretativas de la voz humana, ni la importancia que esta tiene a la hora de comunicar las emociones de un relato de situación, pero hemos de recordar que existe una enorme distancia entre el texto escrito y la puesta en pie del mismo por un narrador. Quiere todo esto decir que el registro de la palabra se

hace casi imprescindible a la hora de conocer los recursos de comunicación oral de una determinada cultura o de un determinado momento y, técnicamente, es sólo desde la fijación de las ondas sonoras que en un papel ahumado hiciese Scott de Martinville en 1855 y, sobre todo, de las posteriores evoluciones del proceso por parte de Charles Cros, Thomas Edison, Graham Bell, Gianni Bettini, Henri Lioret y tantos otros, como conocemos con algo más de certeza cuáles eran las características interpretativas en la época de cada grabación.

Los primeros intentos de «capturar» una vibración sonora datan de principios del siglo XIX, cuando Thomas Young desarrolla un aparato que medía las vibraciones de un diapason dejando registro sobre un cilindro giratorio mediante una aguja.

Posteriormente y como se ha mencionado, fue Édouard-Léon Scott de Martinville quien logró fijar de la misma forma la vibración de una membrana que percibía ya cualquier sonido –no sólo la vibración directa de un diapason– mediante la aplicación de una aguja que dejaba un claro rastro sobre un papel ahumado.

Se trataba de «capturar» la palabra. Martinville quería que la comunicación y la educación no dependiesen sólo de la escritura. Deseaba, en definitiva, romper la barrera de la alfabetización.

Hay que anotar que, con anterioridad a Martinville y con similares propósitos, otros intentaron generar artificialmente la voz humana y sus facultades a través de diversas máquinas. Desde el siglo XVIII se suceden inventos mecánicos que la imitan; el último antes de la llegada de la electricidad de un español, Severino Pérez, que en 1864, según la noticia aparecida en la publicación *Galicia, Revista Universal de este Reino*, presentó en España el Tecnefón.

El sorprendido corresponsal de la revista anota:

Hemos tenido ocasión de ver el aparato y quedar maravillados al observar cómo un tosco artefacto de madera pronuncia clara y distintamente diferentes voces y palabras. El Tecnefón produce los sonidos mediante un teclado, en el cual se hallan representadas las letras del alfabeto. Este está en combinación con un sistema de fuelles, tubos y conductos, que hacen las funciones de una garganta, una boca y unos labios artificiales.

El aparato, además, iba equipado con un cilindro que grababa las instrucciones mecánicas para su posterior reproducción. En otro artículo publicado en la revista el *Museo Universal* el propio Severino Pérez explicaba:

Como instrumento mnemónico no es posible inventar otro más a propósito. Para la enseñanza de las lenguas, él hará concurrir donde se quiera al más locuaz de cada nación y borrará en breve todo límite etnográfico, porque en la biblioteca, al lado de la ciencia escrita de cada siglo y en el aula, al lado del catedrático, habrá un libro transformado en cilindro ortológico que, aplicado al Tecnefón, hará sonar la apagada voz de todos los grandes pensadores. Será sabio consejero en el seno de la familia, catequista infatigable en el púlpito, intrépido tribuno en medio de la muchedumbre, corneta diligente en el campo de batalla, pregón estentóreo en plazas públicas.

A pesar de las perspectivas triunfales de su creador, por alguna razón ni el Tecnefón ni ninguno de los ingenios previos tuvieron aceptación, ni evolución hacia una posible continuidad, siendo el último de ellos, ya con elementos electrónicos, el Voder, que presentaron los Laboratorios Bell en la Feria Mundial de Nueva York en 1939.

Por ello, e insistiendo en el interés del manejo automático de la voz, retornaremos a la pista de la fonografía.

El mencionado invento de Martinville, el Fonoautógrafo, durmió durante unas décadas el sueño de la oficina de patentes, ya que si bien podía grabar las fluctuaciones de una aguja, Martinville no logró idear un sistema para reproducirlas. Pero en 1877, primero el francés Charles Cros de forma teórica, y casi simultáneamente y con mayor eficacia práctica Edison en Estados Unidos, perfeccionarían el sistema haciendo que la aguja dejara su registro en un rodillo forrado con una lámina de papel estañado, que permitía su reproducción realizando el proceso a la inversa. Pasaron siete años hasta que, en 1887, los Laboratorios Volta de Graham Bell mejoraron el sistema sustituyendo el cilindro forrado de papel estañado por un cilindro de cartón forrado de cera, comercializando su «Gramophone», que abriría definitivamente las puertas de la fonografía. Edison reaccionó rápidamente y en 1888 ya tenía en el mercado su gramófono con cilindros de cera.

Resulta importante reseñar aquí que, obviamente, estos sistemas primitivos de grabación no contaban con la intervención de la electricidad, por lo que se podían transportar a cualquier lugar para registrar sobre el propio terreno las manifestaciones sonoras y especialmente el material etnográfico.

Aunque pronto los cilindros se venderían con material pregrabado –música y monólogos humorísticos en su mayoría–, lo que nos interesa en esta ocasión es la capacidad que este sistema presentaba para ser grabado y regrabado fácilmente por los usuarios.

Los cilindros de Edison estaban formados por una gruesa capa de cera, mientras que en los Laboratorios Volta habían desarrollado, como decíamos, un cilindro de cartón forrado a su vez de cera. Ambos sistemas permitían su uso en diferentes ocasiones. Una vez la grabación perdía calidad y se convertía en inservible –no olvidemos que los primeros cilindros no soportaban más de veinte escuchas–, se reciclaba por medio de dos procedimientos: o bien se «afeitaba» el cilindro con una cuchilla eliminando una fina capa de cera y, con ella, los surcos no deseados, o se calentaba su superficie aplastando los surcos existentes con una plancha incorporada a los propios aparatos. Este segundo sistema permitía un mayor número de reutilizaciones. Con posterioridad se mejoraría la calidad de la cera, llegándose a prolongar el número de escuchas hasta las cien, pero no sería hasta 1897, con la aparición de los cilindros de celuloide de Henri Lioret y en 1900 con los llamados cilindros indestructibles de Thomas Lambert, cuando las grabaciones se preservarían de forma más duradera.

Pero ¿cuál es la influencia de los soportes en la recogida y conservación de material etnográfico?

En 1890 el antropólogo Jesse Walter Fewkes probó un fonógrafo con la tribu de los nativos norteamericanos Passamaquoddy antes de emprender una larga expedición de recogida de audio que le llevaría al sudoeste norteamericano, donde registraría ese mismo año las ceremonias de la tribu Zuni y las de los Hopi al siguiente año. Esto le convirtió en el primer antropólogo en utilizar la fonografía como herramienta de trabajo. Fewkes dio la señal de salida a lo que sería una pesquisa universal en la captura del sonido de las manifestaciones etnográficas. Por fin se podía «capturar» lo que sucedía acústicamente en las comunidades étnicas para su estudio y preservación.

Pronto el uso de la fonografía se generalizaría en estas labores y en Europa, pocos años después, en 1905, Zoltán Kodály y Béla Bartók desarrollarían una ingente labor de recolección en Hungría, Rumanía y otros países limítrofes, llegando hasta Turquía.

Cabe anotar también que la lucha permanente que en la actualidad técnicos e investigadores mantienen contra el constante cambio de los formatos fonográficos, no es algo privativo de nuestros días, porque desde sus orígenes los sistemas de grabación han vivido en constante evolución.

Desde los primeros tiempos surgen los diferentes formatos. El sistema de los cilindros utilizaba el llamado surco vertical, es decir, las ondas se grababan verticalmente en forma de valles y montes, por expresarlo en un lenguaje coloquial; sin embargo, en 1888 Emile Berliner desarrolló un sistema de grabación de discos que décadas después barrería al mercado del cilindro y que planteaba un surco de desarrollo horizontal. Es decir, estrechamientos, ensanches y curvas en el surco.

La llegada del disco cambiará algunos de los principios de la naciente industria fonográfica. Como primera premisa, y la más importante para nuestros intereses, el disco llega a registrar hasta cinco minutos de sonido frente a los dos o tres de los cilindros estándar iniciales. Además, el disco graba sobre un sistema químico-mecánico de laca que es más resistente que la cera del cilindro.

Ya nada podrá detener el avance del disco, por lo que el propio Edison se verá obligado a sacar al mercado su Diamond Disc que, en continuidad con los cilindros, presenta lectura vertical –también utilizada por la casa Pathé en Francia–, que convivirá durante décadas con el surco lateral. Ambos sistemas no son compatibles, y muy pocos aparatos estaban equipados para leer los dos formatos.

El sistema de grabación en discos, si bien no era accesible a cualquier usuario debido a su precio y a su delicado manejo, fue también muy utilizado para la recogida de documentos y, unos años después, en 1932, se realiza el registro más relevante de material fonográfico árabe hasta la fecha y uno de los más importantes de la historia. Será en el llamado Congreso del Cairo, organizado por sugerencia del barón Rodolphe d'Erlanger y con el patrocinio del rey Fuad I de Egipto.

Pero recapitemos unos datos comparativos acerca de la duración que han ido teniendo los soportes en sus diferentes formatos, ya que esto afecta directamente a la labor del etnógrafo. Los primeros cilindros de cera tenían,

dependiendo de la dinámica del material grabado, entre dos y dos minutos y medio de capacidad, aunque existían los cilindros llamados «de salón», de mayor diámetro, y los de dictáfono, de mayor longitud, poco extendidos por su fragilidad y su mayor coste. Con la llegada del disco de Berliner, esta duración alcanzó entre cuatro y cinco minutos. Como vemos los avances eran pequeños, pero esta limitación se venció con la llegada de la electrónica y con ella la del magnetofón de hilo, que si bien había sido descrito por Oberlin Smith en 1888, no se materializó hasta 1930, extendiéndose su uso hasta muy avanzados los años cincuenta. Estas máquinas podían grabar tanto tiempo como soportara la longitud del hilo magnético, con un estándar alrededor de los treinta minutos.

Con la aparición de la cinta magnética de carrete abierto, patentada en 1898 por Valdemar Poulsen, se ampliaría aún más este tiempo de registro e incluso mucho más en las velocidades lentas. El primer magnetofón comercial, el modelo K1 de Telefunken-AEG, y la cinta magnética de BASF se presentaron simultáneamente al público en 1935 en la Exposición Radiotécnica de Berlín.

Desde entonces los magnetofones han conocido diferentes tipos de cabezales y de distribución de pistas: 1 pista para el sonido mono, 2 para el estéreo, 4 para el cuadrafónico y 8, 16 y 24 como formatos multipista. Pero también se han usado diferentes velocidades de grabación. La más rápida, de 30 ips (*inches per second* –pulgadas por segundo–), además de 15, $7\frac{1}{2}$, $3\frac{3}{4}$ y finalmente $1\frac{7}{8}$ ips. En esta última velocidad los magnetofones de carrete abierto llegaban a grabar varias horas sin interrupción. También en esta velocidad trabajaría un formato patentado por Philips en 1963 con el nombre de Compact Cassette, que posteriormente liberaría para su fabricación por todas las compañías alcanzando gran popularidad.

La grabación, en lo referente al investigador, volvería a la versatilidad de los tiempos del cilindro, ya que durante las décadas de predominio del disco, si el usuario quería realizar sus propias grabaciones, debía acudir a las citadas cintas de «carrete abierto», es decir, a los magnetofones al uso, minoritarios por ser más caros, más voluminosos y complejos en su manejo. Pero con el casete todo el mundo podía grabar cualquier testimonio o cualquier música de forma económica y sencilla.

La insistencia en la duración de los distintos formatos tiene su importancia en la materia que nos ocupa. Los tiempos limitados de los primeros soportes obligaban a constreñir al intérprete a un determinado minutaje, o a detenerlo en su ejecución para colocar un nuevo soporte. Si ya de por sí la ruralidad es recelosa ante los adelantos y sus máquinas, no digamos nada si nos dedicamos a interrumpir su interpretación o su testimonio reiteradamente para manipular en los aparatos y cambiar cilindros, discos o cintas. En el aspecto musical esta situación resultaba incómoda, pero la interrupción de un relato en repetidas ocasiones requiere de una paciencia y de una capacidad interpretativa enormes por parte del comunicante. Cabe anotar que, además, para preservar la calidad artística de la recogida de material tradicional o etnográfico es inevitable realizarla en su entorno natural, ya que al sacar al intérprete de su medio le situamos en una posición de incomodidad que en la mayoría de los casos afecta a su interpretación. Por ello es mucho más positivo desplazarse con el equipo al lugar original para realizar la toma. Pero en este punto también hay que anotar que la presencia de máquinas con micrófonos aparatosos, cables y altavoces o auriculares resulta también ciertamente intimidatoria para el intérprete, por lo que hay que afirmar que, hasta la llegada de los equipos de reducidísimo tamaño que tenemos en la actualidad, las grabaciones de campo siempre han sufrido de este filtro de formalidad y de entorno social.

A pesar de todo ello, la fonografía ha sido una herramienta valiosísima desde sus orígenes para los etnomusicólogos que, como Fewkes, Bartók, Alan Lomax, Manuel García Matos, Michel Giacometti, Kurt Schindler, Joaquín Díaz, Concha Casado, Gonzalo Pérez Trascasa y tantos otros, capturaron acústicamente las interpretaciones folclóricas, dejando una documentación imprescindible que hoy nos ayuda a reconstruir muchas de las manifestaciones perdidas. La fonografía fue capaz de capturarlas cuando aún estaban en activo y su funcionalidad las mantenía vivas y vibrantes. Hoy sólo nos resta disfrutarlas, dar las gracias por su existencia a quienes las crearon y preservarlas para las generaciones venideras.

Y para terminar, me gustaría añadir que todo lo recogido se conserva hoy, ya no sólo en su aspecto de almacenamiento audiovisual en los fondos de las instituciones, sino en la proyección que este material tiene en internet.

Curiosamente, cuando el progreso, la tecnología y los cambios sociales que acarrearán han sido los causantes de la pérdida de diversas manifestaciones folclóricas en todo el mundo, ahora es la misma tecnología el sustento de la conservación de muchas de ellas. Si las dos últimas décadas del siglo xx vieron la agonía de muchas tradiciones, los

albores del siglo XXI están contemplando como estas se perpetúan en la red, facilitando además que los emigrantes de todo el mundo sigan conectados a su tradición gracias a ella.

Acabo con un ejemplo: en 1970 no era fácil encontrar una grabación comercial de los verdiales de Málaga y, cuando aparecía, estaba lógicamente realizada en estudio, con el consiguiente envaramiento de los intérpretes. En la actualidad esto ha cambiado tan radicalmente, que si uno teclea el término «verdiales» en un buscador, encontrará 262.000 resultados, de los cuales 33.500 son vídeos grabados, con diferentes calidades pero que muestran sobre el terreno la realidad actual de esta tradición cada día más viva. Esta accesibilidad a imágenes y sonidos ha revitalizado la manifestación, especialmente entre las nuevas generaciones, que mantienen una actividad constante sobre el tema.

En el tiempo en el que se ha preparado esta comunicación, las cifras han crecido de esta forma:

Entradas: hace un mes se registraban 262.000, y ahora 265.000.

Videos: hace un mes se registraban 33.500, y ahora 34.400.

Aunque hoy parece tambalearse el axioma que defiende que «una imagen vale más que mil palabras», quizás sí podamos defender, sin prescindir del lenguaje escrito, que probablemente un sonido valga tanto o más que mil descripciones y anotaciones.

Para comprobarlo, sólo hay que oír las impresionantes grabaciones de Tomás Navarro Tomás en su Archivo de la Palabra, que nos ofrecen las voces de las personalidades de su tiempo y con frecuencia muestran los aspectos más elocuentes de la personalidad de sus propietarios.

Con esto termino, dando las gracias tanto a los inventores de la fonografía, como a los investigadores que la han utilizado durante décadas para dejarnos un magnífico e inabarcable legado.

La voz leída: fotografía y oralidad

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO Y FRANCISCO JOSÉ GARCÍA RAMOS

Universidad Complutense de Madrid

El proyecto y colección editorial *Leer la voz*, que se presenta con motivo de la *V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual*, tiene como protagonistas principales a todos aquellos autores que han desarrollado su carrera profesional o artística en el campo de la fotografía. No obstante, y lejos de que esto se plantee como un elemento excluyente, este proyecto nace con la intención de hacerse también extensible, igualmente en formato monográfico, al resto de artistas contemporáneos procedentes de otras disciplinas.

Leer la voz tiene como punto de partida una línea de investigación que pusimos en marcha, hace ya un tiempo, Francisco José García Ramos, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1 (CAVP-1) y Mónica Carabias Álvaro, profesora de la Facultad de Geografía e Historia de la misma universidad en el departamento de Historia del Arte Contemporáneo (Arte III), con el objetivo de recuperar la oralidad, la palabra oída como fuente de estudio y conocimiento.

Una línea de investigación que se enmarca –en ambos casos como miembros investigadores– dentro del Proyecto de Investigación I+D+i Ref. HAR2014-53871-P (2015-2018) del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Proyecto dirigido por el Dr. Miguel Cabañas y que lleva por título *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* [fig. 1].

Además del proyecto editorial *Leer la voz*, esta línea de trabajo abarca otras actividades que persiguen poner en valor el testimonio y el documento oral en el ámbito académico:



FIG. 1

- 2016. Celebración del *I Seminario de Fuentes Orales: Ellas hablan: Mujeres ilustradoras durante la transición*. Contempla la realización de una exposición y una mesa redonda. Ambas actividades tendrán lugar el 29 de febrero y el 1 de marzo en el CSIC.
- 2016. Exposición *César Lucas. Retratos documentales de un álbum «familiar»: España 1960-1980*. Proyecto comisariado por los autores y financiado por la Comunidad de Madrid, que se articula a partir de la oralidad del artista con el objetivo de vivificar nuestra memoria y potenciar la oralidad transgeneracional a través de imágenes fotográficas de nuestro pasado más reciente; es decir, del acto de comentar oral y colectivamente nuestro álbum familiar compartido [fig. 2].
- 2016. Exposición *El Rostro, el instante y el lugar. Joana Biarnés. Fotografías [1960-1970]*. Igualmente comisariado por los autores, el proyecto está financiado por el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Terrassa (Terrassa Artes Visuales) [fig. 3]. La exposición se podrá ver entre diciembre de 2015 y marzo de 2016 en el Museu d'Art Jaume Morera de Lleida [fig. 4].
- 2015. *II Seminario de investigación Contextos de la imagen en la era internet y las nuevas tecnologías. Fotógrafos al habla: la palabra escrita y el testimonio oral*. A celebrar el 2 de noviembre en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM en el marco de la Semana de la Ciencia 2015, está organizado por los citados departamentos de Arte III y CAPV-1 [fig. 5].

2015. *I Seminario de investigación Emigrantes 2.0. Producción y uso didáctico de materiales audiovisuales sobre la nueva emigración en plataformas digitales para la enseñanza de la Historia del Presente.* Programado para el 13 de noviembre en la misma facultad como parte de la mencionada actividad y organizado por los citados departamentos junto al de Historia Contemporánea [fig. 6]. El seminario tiene como objetivo la elaboración de entrevistas registradas en formato audiovisual con jóvenes que han salido de España para trabajar en el extranjero e integrar este material en un archivo audiovisual que sirva de repositorio para entrevistas y elementos multimedia, garantizando el acceso abierto y su difusión para la docencia.



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

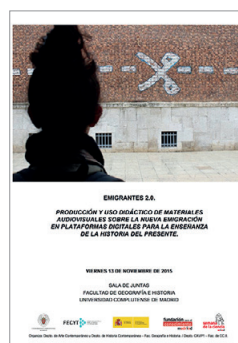


FIG. 6

Leer la voz: quiénes participan, colaboran e intervienen

En primer lugar, y en lo que se refiere al arranque de esta colección, hay que agradecer el interés y apoyo de la Fundación Enrique Meneses, que recibió con gran entusiasmo y aceptación esta iniciativa. La Fundación ha mostrado todo su apoyo tanto para la difusión como para la divulgación de este primer número.

Asimismo, estamos en colaboración con Radio Nacional de España (RNE), de cuyo archivo estatal proceden los audios de Enrique Meneses y Jesús Torbado. De ellos son las voces rescatadas para ser leídas en este primer número de la colección.

Como editores del proyecto *Leer la voz* figuramos los ponentes como creadores de la idea original y contenido, y Juanjo Justicia y Pablo Suárez, responsables del estudio Underbau, como creadores de la identidad gráfica de la colección. Un trabajo de diseño y maquetación realizado de forma exquisita, tanto en su conceptualización como en su producción final.

Qué pretende *Leer la voz*

La colección lleva por título *Leer la voz* y tiene por objeto poner en valor «la voz» de los fotógrafos y no «la imagen», como es habitual en publicaciones asociadas a la fotografía.

El proyecto se centra en la fuente oral, en el archivo de audio, en la voz del fotógrafo/a. En definitiva, en todas esas palabras que, aunque pronunciadas de viva voz, todavía no han sido escritas para su disfrute y uso historiográfico.

La escritura de la voz de Enrique Meneses, a quien está dedicado el primer número, ha exigido un laborioso ejercicio de estilo, para el que se ha contado con la colaboración de Lara Moreno. Un trabajo que ha intentado capturar la personalidad oral del que habla, mantener las emociones y efectos auditivos propios de la oralidad del fotógrafo –de su manera, forma, cadencia al hablar– en un texto escrito de tal forma que el acto de lectura no haga perder la sensación de escuchar, sino que la potencie. En resumen, que leer sea casi lo mismo que escuchar la voz del propio fotógrafo.

En este sentido, cobrarán especial interés para el proceso de selección de autores y la transcripción de su testimonio oral la investigación y el trabajo en archivos de audio –principalmente registros radiofónicos– en detrimento de los audiovisuales, donde el acto de recepción de la voz se ve mediatizado por la imagen.

De este modo, en *Leer la voz* la imagen del que habla nunca está presente. No hay fotografía del fotógrafo. Tampoco hay imagen de su obra. Ni siquiera en la portada, donde suele ser habitual situar una foto reclamo [fig. 7]. En su lugar, aparece un fragmento de conversación. Unos segundos de voz desplazados hasta la cubierta para poder ser leídos por todo el mundo. Una vez abierto el libro, en el interior tampoco se encontrará imagen alguna [fig. 8]. A diferencia del resto de publicaciones vinculadas a la imagen fotográfica, aquí no hay imágenes. Como en el acto de escuchar la radio, la voz adquiere de nuevo todo el protagonismo. Sólo queda el acto de mirar una voz en forma de palabras a la espera de ser escuchada.

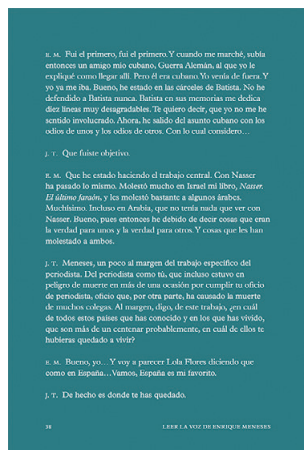


FIG. 7

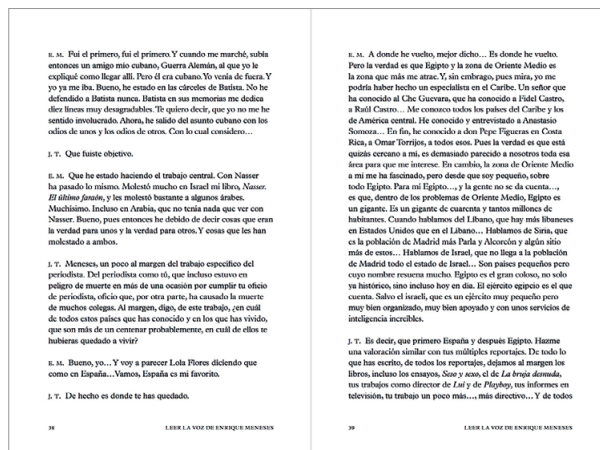


FIG. 8

El primer número

Tal y como se ha mencionado, el primer número de la colección está dedicado al fotógrafo madrileño Enrique Meneses (1929-2013). Comenzar con este autor es algo de justicia historiográfica. Sobran los motivos y las razones para rendir este pequeño homenaje a una de las figuras clave de nuestro fotoperiodismo. Asimismo, su propio testimonio visibiliza y legitima la importancia e inclusión del fotorreporterismo en la historia de la fotografía española del siglo xx.

En su elaboración se han manejado dos materiales procedentes del espléndido archivo de RNE. En primer lugar, la entrevista completa celebrada el 3 abril de 1982 en la que Jesús Torbado conversaba con el periodista y fotógrafo. Y, en segundo lugar, fragmentos seleccionados de otra entrevista a Meneses, del 25 de agosto de 2007, en el programa *Vive la noche*.

