

Laia Falcón

**LA OTRA HISTORIA DEL CINE:
LA MÚSICA QUE LO CAMBIÓ TODO**

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Laia Falcón Díaz-Aguado, 2024
© Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2024
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1148-663-7
Depósito Legal: M. 8.289-2024
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

PRIMERA PARTE
1891-1935
MÁS DE CUATRO DÉCADAS QUE RESUELVEN
BUENA PARTE DEL MISTERIO

1. LLEGA UN TREN (1891-1914)	15
1.1 A modo de introducción: un principio mudo que jamás fue silencioso ...	16
1.2 Música, cámara... ¡y acción!	27
1.2.1 Un ingrediente necesario, esperado (y disponible)	27
1.2.2 Los primeros compases: inercias y estrategias iniciales	37
1.3 Un espacio propio	42
1.3.1 Las primeras composiciones específicas	43
1.3.2 Los compendios de partituras recomendadas	52
1.4 El cine sonoro temprano: ¡tantas «películas que hablan y cantan» entre 1894 y 1914!	55
1.4.1 La música como objetivo y fuente de aprendizaje	58
1.4.2 Una valiosa evidencia: conquistas tempranas del discurso musical y del silencio	62

2. MADUREZ, PRIMER CLASICISMO... Y VUELTA A EMPEZAR (1915-1934)	67
2.1 La figura del director musical en la madurez del cine mudo: si una película es única, su música también debe serlo	67
2.1.1 «Tocar la película»	68
2.1.2 El nacimiento de los directores musicales: una nueva e importante figura profesional en las productoras y las grandes salas de proyección	71
2.1.3 La presencia de compositores contemporáneos	77
2.2 Esplendor expresivo: la música como vehículo de significación en la era dorada del cine mudo	82
2.2.1 Madurez estética, gremial y tecnológica	82
2.2.2 «Un experto musicalizador de películas»: la era dorada de los directores musicales	84
2.2.3 La colaboración entre directores musicales y compositores ..	90
2.2.4 Un nuevo rango para los compositores de música para cine	92
La escritura vinculada a la llamada «música popular»: el cine suena a lo que el gran público canta y baila	97
La herencia postromántica occidental	105
Tardes de cine y chokolatinas con música de vanguardia	109
2.2.5 El uso del <i>leitmotiv</i> y los esquemas dicotómicos como esenciales recetas de caracterización	113
2.3 «¡Esperen, esperen un minuto... <i>no han oído nada todavía!</i> »: 1926 y 1935, la transición a la sincronización sonora como sistema generalizado (música para bailar, música para callar y música para hablar) ..	117
2.3.1 El decisivo impulso de las grandes productoras norteamericanas	118
2.3.2 «La vida era una canción...»	125
2.3.3 Música que calla	136
2.3.4 El cine de la palabra y el regreso al sinfonismo	139

SEGUNDA PARTE

1935-1960

PROTOCOLOS Y REVOLUCIÓN:

EL COLOSAL IMPACTO DE LOS AÑOS DORADOS

3. COHESIÓN, EXPERIMENTOS Y ESPLENDOR	157
3.1 Las melodías del esplendor: nuevos (y últimos) años dorados de impulso comercial y cohesión canónica	158
3.1.1 Cumpleaños comunes	158
3.1.2 Ser o no ser Hollywood: el papel de la música como sello de identidad de las cinematografías nacionales y el llamado estilo «de autor»	162

3.1.3	Tradición popular, innovación de vanguardia y, sobre todo, mucho Beethoven	169
4.	LA IMPRONTA DE LOS GRANDES ESTUDIOS	183
4.1	La música como un eslabón fundamental: los departamentos musicales en la edad dorada de Hollywood (1935 y 1955)	184
4.1.1	Estrategia contra la quiebra	186
4.1.2	El proceso de trabajo: música en cadena	189
4.1.3	Especialización y personalidad compositiva en el Hollywood clásico	196
4.2	La música como protagonista: el gigante hindi y la edad dorada de un imperio que se llamará Bollywood	217
4.2.1	Una personalidad propia	220
4.2.2	El «Suargá» de Bombay: creadores de canciones y estrellas del <i>playback</i>	228
5.	MÚSICA CINEMATOGRAFICA E IDEOLOGÍA: VALSES, HIMNOS Y LECCIONES APRENDIDAS	243
5.1	La deshumanización del enemigo: estrategias musicales para la inhibición de la empatía	246
5.2	Emblemas, himnos y canciones patrióticas	256
5.3	La canción de amor	272
5.4	La clausura del relato	280
5.5	Lo silbado entre líneas	284

TERCERA PARTE
DE 1960 (Y MUCHO ANTES) A NUESTROS DÍAS:
NOS CONOCIMOS EN UN CINE

6.	UN TIEMPO QUE ES NUESTRO	303
6.1	Índices, laberintos y escaleras de caracol: el rompecabezas de las clasificaciones cronológicas desde la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días	303
6.1.1	Primeras paredes movedizas	305
6.1.2	Y de antes aún: rasgos que reaparecen y círculos que se cierran desde los tiempos fundacionales	311
6.2	«Todo a la vez en todas partes»: la pluralidad y la reunión de estilos musicales como principal patrón de referencia	314
6.3	Renovar la tradición	329
6.3.1	Las tradiciones de raíz popular y sus nuevas escrituras	330
6.3.2	La mezcla de escrituras como paradigma de orquestación ...	343

6.3.3	El disco de la película y la película del disco: partituras de recopilación, nuevas vidas del musical y otros imperios de la canción <i>hecha cine</i>	358
	La partitura de recopilación	360
	Reacciones del cine musical	367
6.4	Asentar la innovación	379
6.4.1	La experimentación tímbrica	390
6.4.2	Acortar, repetir, trascender y olvidar la melodía	399
7.	MÚSICA HECHA CINE: EL MÁS LARGO <i>CONTINUARÁ</i>	405
7.1	¿Cuánta música hace falta en una película? Despliegue y extensión del discurso musical	408
7.1.1	Fórmulas de musicalización casi permanente: sinfonías visuales, óperas habladas y canciones hechas película	412
7.1.2	La música como un recurso que es mejor dosificar	433
7.2	Secciones musicales especializadas	453
	La obertura	453
	La secuencia de presentación	456
	Las escenas de montaje	460
	Una vez más: las actuaciones musicales	463
	Música de cierre	470
7.3	La música como narradora dentro y fuera del espacio de la acción: decisiones, fronteras y caminos intermedios	475
7.3.1	La música como narradora omnisciente	480
7.3.2	La música que procede de la acción	483
7.3.3	«¿De dónde viene esa música?»: relaciones de reunión entre la música procedente de la acción y acompañamientos venidos (como) de la nada	497
7.4	Empatía o distancia emocional	525
7.5	Épocas que se reúnen: y toda esta música maravillosa, ¿de cuándo es? ..	533
	BIBLIOGRAFÍA	543

He aprendido este libro de mis alumnos.

Arnold Schönberg

PRIMERA PARTE
1891-1935

MÁS DE CUATRO DÉCADAS QUE RESUELVEN
BUENA PARTE DEL MISTERIO

CAPÍTULO 1

LLEGA UN TREN (1891-1914)

Con su zafarrancho de trenes y tartas voladoras, el cine llegó como principal testigo de un escandaloso, emocionante y terrible cambio de mundo: el paso del siglo XIX al XX, tiempo de juventud y hartazgo, de entusiasmo y profunda desesperanza. Entre esos telones nació aquel nuevo invento, como raro y prodigioso punto de encuentro entre los sueños de los ingenieros y el pragmatismo de los magos de feria. Para asombro de todos, lo que conseguía —la explicación es larga y ya bien conocida— era capturar luces y meterlas en una lata para luego soltarlas donde fuera oportuno, en forma de trabajadores saliendo de una fábrica, de calabaza convirtiéndose en carroza o de batalla naval, con sus explosiones, sus olas y sus muertos. Desembarcó como otro artilugio del concurso sin tregua que fue aquel relevo entre siglos y terminó convirtiéndose en el más compartido lenguaje de narración, embeleso y manipulación; una herramienta imprescindible con la que documentar y fabricar esa época distinta a todas las demás, donde la historia empezó a avanzar cada vez más rápido, sin casi un minuto ya para pensar en sí misma ni recoger sus cosas.

Por supuesto, nada de eso sucedió en silencio.

1.1 A modo de introducción: un principio mudo que jamás fue silencioso

Hablar de la música que acompañó al cine durante sus primeras décadas es mucho más que repasar cuatro entrañables fotografías de antepasados remotos, guardadas en el álbum familiar como lo poco que pudo salvarse de las polillas, los incendios y las mudanzas de casi siglo y medio de historia. Su desarrollo y repertorio de opciones fueron tan variados, creativos y tenaces durante los primeros años del invento que acercarse a la música fílmica de estos tiempos pioneros es en verdad entender el misterio de todo lo que pasaría después.

Para empezar, es quizás importante matizar un malentendido genealógico y aclarar el recuento de las tribus que estuvieron en la fundación de todo aquello. Porque hay clasificaciones que, aun siendo útiles y bienintencionadas, tienen algo de rendición: de tirar la toalla por no seguir alargándose en explicaciones hasta el amanecer. Y por eso, aunque en las páginas que siguen nos concentraremos primero en el llamado «cine mudo» y seguiremos después con el sonoro, es oportuno recordar que las décadas iniciales del lenguaje fílmico simultanearon estos dos capítulos que, durante tanto tiempo, se tendió a relatar como sucesivos: lo cierto es que hubo miles de cintas sonoras casi desde el nacimiento del cine, y lo cierto también es que, en muchos lugares, el público siguió disfrutando de las llamadas «películas mudas» años después de que *El cantor de jazz*¹ viniera a fijar un cambio oficial de ciclo en diccionarios y enciclopedias.

Resulta muy útil poder estudiar lo que cada uno tuvo de específico, sobre todo si también se observa cómo ambos modos de hacer cine convivieron durante tantos años, aprendiendo el uno del otro y llegando incluso a compartir programa de forma habitual en las salas de muchas ciudades. ¿Qué marcó entonces esa línea de relevo cronológico entre estos dos procedimientos, que hasta hace no mucho tan clara pareció en la mayor parte de los índices de historia del cine? Como tantas veces, la respuesta viene en forma de una larga lista de asuntos a tener en cuenta, de los que podemos ocuparnos más adelante. Pero en lo que concierne de forma específica a la evolución de la música para

¹ *The Jazz Singer* (Dir. Alan Crosland, Estados Unidos, 1927: Louis Silvers, compositor).

películas, quizás sean dos los factores que más nos interesan. En primer lugar, parece muy importante tener en cuenta que la normalización tecnológica y comercial del sistema sonoro se extendió por el mapa en muy distintas fases temporales: aunque ya llevaba años utilizándose en otros países, tardó en convencer a las grandes productoras estadounidense —líderes internacionales del universo cinematográfico tras la Primera Guerra Mundial— y necesitó luego más tiempo todavía para alcanzar las zonas no pertenecientes al marco occidental o más apartadas de las grandes ciudades. Y si queremos entender el discurso musical como elemento de narración fílmica, también será esencial asumir otra diferencia inicial entre los llamados «cine mudo» y «sonoro»: porque, salvo muy contadas excepciones, el primero conquistó antes las posibilidades tecnológicas y económicas de metrajes más extensos y sofisticados en su edición y, por lo tanto, de contar desde una nueva madurez historias más largas y desarrolladas.

Pero es que, además, la teoría cinematográfica lleva medio siglo subrayando que eso que coincidimos todos en llamar «cine mudo» incluyó voces, ruidos y música durante toda su historia. Gracias a testimonios de profesionales de la época, como el productor Irving Thalberg, y a la insistencia de investigadores de finales del siglo xx, como Isabelle Reynauld, Robert Abel o Rick Altman², expertos clave en las diferentes formas de relación de sonido e imagen cinematográficos, en muchas universidades del mundo se recita este bello verso: «El cine fue mudo, pero jamás silencioso». Efectivamente, cuando las posibilidades de sincronización entre imágenes y sonidos registrados vivieron el impulso decisivo de verdadera normalización con el cierre de la década de 1920 (lo que se conocería como el lanzamiento oficial del llamado cine sonoro), las luces y sombras de la pantalla ya llevaban más de dos décadas contando con un voluntarioso mundo de sonidos que, en directo durante la proyección, completaban su relato. Soluciones de muy distinto tipo aparecieron desde el preciso inicio de toda esta aventura, con fonógrafos, relatores o compañías de actores que doblaban los diálogos detrás de la pantalla, ingeniosos artilugios de fabricación de ruidos y un aplicado ejército de instrumentistas y cantantes que, dependiendo de las posibilidades de cada sala, se sumaron a la nueva forma de contar

² Reynauld, 2001; Abel y Altman, 2001.

historias³. Claro que hubo abundantes funciones sin música, porque los pases del mediodía coincidían con la pausa del almuerzo del pianista, por ejemplo, o porque simplemente no había dinero para pagar pianista (ni almuerzo) alguno. Pero, aun así, muchos autores coinciden en destacar la relevancia narrativa de estos elementos sonoros que intervinieron en el nacimiento y consolidación del nuevo lenguaje y en el determinante papel que, de forma específica entre ellos, desempeñó la música: si el invento de la pantalla consiguió empezar sus andanzas y quedarse después como algo más que una ocurrencia pasajera, fue, en gran medida, porque desde el principio la música estuvo en su puesto, encargada de un oficio que traía bien entrenado desde hacía siglos. «Sin esa música», recordaría el mencionado productor Irving Thalberg, «la industria cinematográfica no habría existido»⁴.

Porque aquellos comienzos fueron, una vez más en la historia del arte, una proeza de conjunto. Con el nacimiento de la nueva hermana, y recordando en mucho a la invención de otros lenguajes mestizos —como por ejemplo fue en Europa la ópera en el siglo xvii—, todas las artes sin excepción volvieron a enrolarse en un generoso huracán de colaboración en el que cada una prestó lo que pudo. Los lenguajes plásticos animaron a la recién llegada a componer, encuadrar e iluminar sus imágenes, aun en el torbellino de prisas e improvisación que caracterizaba los rodajes de la mayor parte de las producciones pioneras. Las artes literarias regalaron un interminable catálogo de personajes que el público conocía desde la cuna y quería ver ahora en movimiento. El mundo escénico aportó no solo actores, disfraces y decorados de cartón, sino también una entusiasta zinguizarra para las proyecciones, con tubos rellenos de guisantes secos que sonaban a lluvia, placas de zinc donde despertar el ruido del granizo con tiros de plomo o aparatosas ruedas poligonales, que nadie sabía luego dónde guardar pero que resultaban perfectas para imitar el rugido del trueno⁵. Entre todas estas ayudas, la música, ya desde aquellos primeros días de ideas y revolución, supo responder a una larga lista de necesidades: para que el público se quedase, hacía falta tapar de algún modo el pesado zumbido

³ Jullier, 2006, p. 7.

⁴ En Buhler y Neumeyer, 2016, p. 93.

⁵ Jullier cita a Emile Coustet en su recuerdo del tipo de efectos sonoros utilizados en una gran sala de exhibición de principios del siglo xx (Jullier, 2006, pp. 7-8).

del proyector en la sala, dar unidad de lectura y lógica de temporalidad a aquella colección de frenéticas estampitas, hacer creíbles en su ambientación asuntos que debían transcurrir en remotos y sugerentes tiempos y lugares y (quizás lo más importante) ayudar a enmarcar con emociones precisas el tono de todo aquello, ya fuera triste, divertido, romántico o peligroso⁶.

Fue así como un variopinto gremio de músicos para cine empezó a formarse de la noche a la mañana. Cientos de profesionales, convocados en la más bulliciosa arca de Noé: cantantes e instrumentistas de compañías teatrales, brillantes alumnas del conservatorio que no podían ingresar en grandes orquestas tradicionales aún vetadas a las mujeres, aquel violinista que cada noche salía de la Filarmónica para empezar su doble vida de propinas y melodías húngaras en el restaurante de la esquina, entrañables maestras de piano concentradas hasta entonces en armonizar las misas del domingo, arpistas, organistas, cuartetos de cuerda, cientos de voluntariosos empleados de otra cosa que sabían hacer tres acordes y poco más, bandas militares y de mariachis, orquestas sinfónicas grandes como pueblos, incendiarios compositores de vanguardia y asentados compositores de tradición... Todos, hasta las más célebres e intocables cantantes de ópera, serían llamados a filas porque las imágenes de la pantalla tenían mucho que contar y no podían hacerlo todo solas.

De hecho, en cuanto fue organizando sus primeros rudimentos de trabajo, el cine reconoció en la música una ayuda excepcional para casi todas las fases del proceso de creación de las películas. Ya desde la propia elección de temas y guiones, resultó una fuente muy eficaz para tender puentes con los diversos posibles públicos, gracias a la profunda impronta que las diversas formas de escena musical y las canciones de raíz popular tenían en el tejido social. La música prestó así a la pantalla algunos de sus más celebrados mitos: un amplísimo abanico de personajes, versos y melodías ligado a las tradiciones y querencias de cada país, traídos como garantía de que, si sus nombres aparecían en los carteles de las primeras salas de exhibición, la gente querría entrar para verlos en esta moderna reescritura. Así, se desarrollaron ingeniosas fórmulas donde la música era la protagonista: distintas versiones cinema-

⁶ Mitry, 1965, p. 117; Mouëllic, 2011, p. 5; Jullier, 2006, p. 3; Kalinak, 2010, pp. 20-21.

tográficas de muy diversos géneros de canción, escena lírica o danzada se convirtieron en algunos de los principales reclamos. Y en argumento esencial, por cierto, con el que demostrar a los nietos futuros que el acompañamiento musical fue en aquellos tiempos algo lógico y buscado desde los primeros días. Porque si muchas de las joyas filmicas de los inicios (tantas horas de emoción para millones de personas) acabarían perdidas en incendios y cárceles de polvo y descuido, peor aún fue el destino de casi toda la música que, fijada solo al aire, las acompañó y completó durante décadas.

En la época inicial, cuando en tantos países las exhibiciones consistían principalmente en programas de variedades que habían sabido incluir el nuevo invento, las proyecciones se insertaban entre diversos números escénicos y musicales e, inevitablemente, terminaban mezclándose con ellos. Como adelantábamos en el párrafo anterior, nacieron así en todo el mundo distintas formas de llevar canciones a la pantalla, como, por ejemplo, lo que en Estados Unidos se conoció como «canciones ilustradas»: sencillas colecciones de diapositivas coloreadas que escenificaban la temática de conocidas canciones mientras algunos músicos (preferentemente un dúo de voz y teclado) las interpretaban desde un rincón de la sala⁷. Para que los espectadores pudieran cantar a coro, los versos finales aparecían también recogidos en la pantalla... porque se trataba de que el cine se apropiase de aquellos ingredientes que daban éxito a las demás artes, y pronto se vio que, si al público le gustaba deleitarse con el trabajo de los músicos, se divertía más aún si podía participar del asunto y cantar con ellos. La música se entendía como una atracción central, antes que como un acompañamiento al servicio de las imágenes⁸.

Este atractivo añadido que para los espectadores tenía la posibilidad de intervenir subyacía también en algunas películas argumentales hábilmente construidas en torno a canciones populares u obras líricas. En el caso de estas últimas (versiones «mudas» de óperas, operetas, zarzuelas o kabuki, géneros que resultan sorprendentes hoy día pero que cosechaban grandes amores en el cine de la época), los personajes silentes gesticulaban en la pantalla, interpretados a veces por algunos de

⁷ Altman, 2004, pp. 182-194; Wild, 2005; Neumeyer, 2014, pp. 18 y 19.

⁸ Buhler y Neumeyer, 2016, p. 97.

los más célebres cantantes del momento —como Jenny Lind, «el Ruisenior Sueco», o Tan Xinpei, principal actor-cantante de la ópera de Shanghái—, convertidos en versiones mímicas de sus grandes roles. A veces se contrató a algún modesto cantante profesional para que, en la sala, completase el conjunto doblando las imágenes a pie de pantalla, pero mucho más habitual fue que el propio público prestase espontáneamente su voz, entonando con pasión esas melodías que conocía de memoria por haberlas escuchado mil veces en los teatros o cafés. Fue la estrategia aprovechada, por ejemplo, por ese genio de la narración fílmica llamado Georges Méliès cuando, en su versión de 1904 de *El Barbero de Sevilla*⁹, se aseguró de que los espectadores encontraran a la entrada convenientes pliegos con la letra de las páginas más famosas de la ópera de Rossini para poder así cantarlas cuando, desde el foso, empezasen a sonar sus primeros compases. Y probablemente fue también el plan del compositor Mijaíl Ippolítov-Ivánov cuando en 1908, para la partitura de *Stenka Razin*¹⁰, anotada como primera cinta del cine ruso, recurrió a la célebre canción popular basada en la misma leyenda de la trama, tan fácilmente reconocible para todos los asistentes, que en seguida se unían a cantarla a coro durante la proyección¹¹.

Para entender mejor esta inmediata y efectiva vinculación temática que por medio planeta se estableció entre el cine y los previos géneros autóctonos de escena con música, es importante recordar que, en muchos de los países a los que fue llegando la revolución fílmica, tales lenguajes vivían una época de glorioso esplendor estético y comercial y pudieron apadrinar a las películas desde una posición al mismo tiempo generosa e interesada. En primer lugar, prestaron al cine sus teatros, a algunos de los rostros más populares para las primeras filmaciones de carácter documental y cientos de tramas que los espectadores conocían bien y que resultaban muy lucidas en el nuevo medio, aun con la necesaria brevedad de las primeras cintas. Porque los grandes nombres y

⁹ *Le Barbier de Séville* (Méliès, Francia, 1904): de acuerdo con la idea del director, el acompañamiento musical debería confeccionarse a partir de arreglos de fragmentos de la ópera homónima compuesta por Gioachino Rossini, con libreto de Cesare Sterbini y estrenada en Italia en 1816.

¹⁰ Dir. Vladimir Romashov, Imperio Ruso, 1908: en grandes proyecciones la película contó con música del compositor Mijaíl Ippolítov-Ivánov.

¹¹ Titus, 2004, pp. 116-117.

mitos de las versiones autóctonas de la escena musical respondían muy bien a la necesidad del nuevo invento por encontrar vínculos locales allí donde venía a presentarse. Tan extendido fue este planteamiento que podemos encontrarlo en casos en principio tan alejados como, por ejemplo, pudieran parecernos hoy el chino y el español: *La montaña Ding Jun*¹², primer título de la cinematografía china, consistió en la filmación del mencionado artista Tan Xinpei (entonces principal estrella de la ópera tradicional) «cantando» una de las arias emblemáticas del personaje Huang Tong¹³... en un impulso y estrategia muy parecidos a los que, en la España del cambio de siglo, hicieron que la célebre artista de zarzuela Loreto Prado fuese escogida para filmaciones de muestra y que, en 1900, con el primer aumento de producciones cinematográficas nacionales, casi todas las películas fuesen versiones prestadas del llamado «género chico»¹⁴.

Estas diversas familias musicales gozaban de tanta bonanza en sus respectivos entornos que supieron entender con calma las ventajas que el nuevo lenguaje podía traer, apropiándose como vistosa novedad para sus programas o, incluso, como enriquecimiento escénico. En este sentido resulta muy ilustrativo, volviendo por ejemplo al escenario español, recordar casos como el del inspirado estreno en Madrid del sainete lírico *El amigo del alma*¹⁵, recogido por Brandenberger y Dreyer como «ejemplo temprano y paradigmático de la sinergia intermedial entre el teatro y el cine zarzuelísticos»¹⁶.

El propio teatro Eslava se convierte en el salón de cinematógrafo, relató la crítica publicada al día siguiente en el diario *ABC*, Loreto (Cascarilla), el zapatero (Chicote) y otros personajes toman asiento en las butacas, y en la escena desfila una pareja china, que canta couplets de actualidad con alusiones a todo bicho viviente; los couplets entusiasman al público, que los hace repetir y los corea guiado por Loreto. Hay sesión de cinematógrafo, que representa la playa de San Sebastián, donde Loreto sorpren-

¹² *Dìng jūn Shān* (Dir. Ren Qintai, China, 1905).

¹³ Hu, 2003, p. 39.

¹⁴ Brandenberger y Dreyer, 2016, p. 260.

¹⁵ *El amigo del alma*, «humorada lírica» en un acto con libreto de Francisco de Torres y Carlos Cruselles, con música de Jerónimo Giménez y Amadeo Vives, estrenada en España en noviembre de 1905.

¹⁶ Brandenberger y Dreyer, 2016, p. 260.

de a Chicote con una joven y le da sombrillazos, y donde la zapatera y el amigo del alma han sido también sorprendidos [...] por el indiscreto cinematógrafo [...]; el público celebra esta escena, que constituye una novedad en el teatro y que determina el éxito feliz y decisivo de la obra¹⁷.

Esta afinidad estética entre ambos mundos se debía a dos razones principales. Como apuntábamos anteriormente, parece claro que, con notable frecuencia, la búsqueda de referentes queridos por el público terminaba encontrando su respuesta en universos de la escena musical. Pero además es oportuno subrayar también que la música era ingrediente esencial del propio ámbito de procedencia, acción y difusión de los primeros cineastas. Es decir: que muchos de los pioneros que decidieron acercarse al nuevo artilugio con un fin orientado ya al espectáculo (sobrepasando la inicial proeza tecnológica) trabajaban en medios y entornos en los que la música era un elemento clave. Este fenómeno fue todavía más acentuado en casos vinculados a tradiciones escénicas en las que la música desempeñaba un rol aún más próximo, si cabe, a esa voz narradora que el cine buscaba. Lo encontramos sin duda en las abundantes cintas que escogieron la danza como protagonista y que, de hecho, ayudaron a que algunos intérpretes impulsaran su personalidad artística, estableciendo nuevos modos de relación con el público y convirtiéndose en inspiración de los nuevos tiempos. Fueron casos como la bailarina estadounidense Loie Fuller, muy apreciada tanto por el gran público como por la élite intelectual gracias, en buena medida, a la forma en que supo aprovechar su relación con la cámara. Considerada por muchos la fundadora de la danza moderna¹⁸, sus coreografías exploraban los dibujos que la ondulación de su vaporoso vestuario trazaba en el aire, recurso extraordinariamente lucido para el estudio y el registro del movimiento. Ya en 1896, en sus respectivas búsquedas de temas brillantes, el director Paul Nadar y los hermanos Lumière quisieron contar con ella: su aparición en el compendio *Programa Nadar*¹⁹ y, sobre todo, su estelar *La serpentina*²⁰ inauguraron así una interesante colección a la que se sumarían después películas dirigidas por el espa-

¹⁷ La crítica aparece citada en Brandenberger y Dreyer, 2016, p. 260.

¹⁸ Coffman, 2002, p. 74.

¹⁹ *Programme Nadar* (Dir. Paul Nadar, Francia, 1896).

²⁰ *Danse serpentine* (Dir. Louis Lumière, Francia, 1896-1897).

ñol Segundo de Chomón²¹ o la francesa Georgette Sorrère, en codirección con la propia Fuller²².

Con frecuencia, sus fotogramas se pintaban a mano y los espectadores quedaban hipnotizados con el modo en que, como por arte de magia, el vestido de la bailarina iba cambiando de color. El resultado era en verdad fascinante y embelesaba tanto a los públicos más populares (como los que, por ejemplo, vieron estas cintas junto a números cómicos y fragmentos de zarzuela en los programas de variedades del Teatro Apolo de Madrid)²³ como a los más lacerantes vanguardistas, que aplaudirían su modernidad y osadía: «Nosotros», escribiría el italiano Marinetti en el *Manifiesto futurista de la danza*, «preferimos a Fuller [...] por su utilización de la luz eléctrica y de los mecanismos»²⁴. Analizando las películas de esta y otras bailarinas de la época y el mimo con que se cuidaba que el conjunto resultase tan subyugante, resulta difícil imaginar una exhibición exenta de música, ni siquiera en el caso de las primeras vistas. De hecho, su inclusión en los programas casi nos permite asegurar que, al implicar música necesariamente, propiciaban que su uso se extendiese también al resto de cintas de la velada: «con toda probabilidad —afirma el investigador Julio Arce al considerar la recepción de *La serpentina* en Madrid— los músicos del teatro acompañaron su proyección y al resto de las películas, que se trataban de vistas, acontecimientos de actualidad o pequeñas escenas cómicas»²⁵.

Enlazando con estos casos, cabe subrayar que, si hubo un ámbito sobresaliente en esta vinculación temática del cine con mundos escénicos en los que la música desempeñaba un rol narrador esencial, fue probablemente Japón, donde las películas nacieron asociadas a la tradición del teatro kabuki. Ya *Momijigari*²⁶ (la película nipona más antigua que se conserva, tesoro en mayúsculas del patrimonio cultural nacional) consistió en la breve filmación de dos fragmentos de una pieza del repertorio de este universo narrativo, donde la mímica y la danza de los actores se funden de forma imprescindible con el canto y el

²¹ *Loïe Fuller* (Dir. Segundo de Chomón, Francia, 1902).

²² *Le lys de la vie* (Dir. Gabrielle Sorrère y Loïe Fuller, Francia, 1920).

²³ Arce, 2010, p. 148.

²⁴ En Coffman, 2002, p. 74.

²⁵ Arce, 2010, p. 148.

²⁶ Dir. Tsunekichi Shibata, Japón, realizada en 1899 y estrenada en 1903.

acompañamiento instrumental que les da voz: resulta fácil entender que las exhibiciones públicas de esta línea de creación filmica, para hacer creíbles sus imágenes, sintiesen la inercia de contar en la sala de proyección con algún tipo de música que sustentase esos bailes y códigos gestuales que, de otra manera, no podían llegar completos al público.

Después de inspirar tanto en la elección de temas, y siguiendo con los distintos peldaños de creación de las películas, la música también desempeñó un papel muy importante en los rodajes. Parece claro que, en estos géneros basados en la filmación de obras escénicas musicales que acabamos de mencionar, las tomas de imagen se ayudaron seguro (aunque fuera mentalmente) de sus melodías y ritmos como guía de movimientos y duraciones. Pero más allá de estos casos tan específicos, el acompañamiento instrumental en plató resultó ser un elemento esencial en otros muchos tipos de cintas. Divertidas anécdotas de la profesión han llevado a relatar durante años que lo más común en los rodajes de este periodo era que los actores andaran contándose cualquier otra cosa mientras sus gestos imitaban solemnes escenas de amor o de muerte: repasaban las últimas noticias del día o se avisaban si el disfraz estaba mal puesto, y, de hecho, en más de una ocasión los espectadores acabaron muertos de la risa en mitad de una delicada escena dramática al leer en los labios de las estrellas alguna bobada muy fuera de lugar²⁷. Investigaciones minuciosas más recientes, como las de la historiadora francesa Isabelle Raynauld, matizan esta creencia, encontrando evidentes pruebas de que muchos guiones de esta etapa sí contaban con cuidados diálogos escritos que los actores memorizaban con disciplina²⁸: aunque las frases no iban a ser oídas, sí se incluían muchas veces como importante guía, y, como explicó en 1907 la escritora, guionista y actriz estadounidense Gene Gauntier, una de las grandes damas de esta etapa pionera, «cuando un director quería destacar algunas palabras precisas, se pronunciaban despacio y con mucha claridad para que al público no le quedara duda alguna»²⁹. Anotadas estas aclaraciones, sigue siendo verdad que importantes secciones de una gran mayoría de

²⁷ Raynauld, 2001, p. 72.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Gauntier en *ibid.*, p. 70.