

*Música oral del Sur*

+

***PAPELES DEL FESTIVAL***  
*de música española*  
**DE CÁDIZ**

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

**Depósito Legal:** GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579  
**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

[informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es)  
[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

### **Presidente**

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

### **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

### **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

### **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)  
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)  
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)  
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)  
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)  
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)  
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)  
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)  
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)  
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)  
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
SUSANA SARDO (University of Aveiro)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
M<sup>a</sup> JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

## **Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

## **Secretaría**

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## **Acceso a los textos completos**

### **Web Centro de Documentación Musical de Andalucía**

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

### **Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía**

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

## Artículos

# ORIENTALISMO Y MÚSICA CINEMATOGRAFICA. LA CONSTRUCCIÓN ANTROPO-MUSICAL DEL SUJETO Y DEL AMBIENTE ORIENTAL MAGREBÍ

### **José Antonio González Alcantud**

*Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada, Académico Correspondiente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de España. Entre sus últimos libros destacan: “Sísifo y la ciencia social” (2008), “Racismo elegante” (2011), “Deber de lucidez” (2011), “El malestar en la cultura patrimonial” (2012), “El mito de al-Ándalus” (2014). Es director de la revista “Ímago Crítica”. Ha sido profesor e investigador visitante en diversas universidades como Harvard, Cornell, Princeton, École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, Niza, etc.*

### **Resumen:**

El orientalismo musical ha sido objeto de gran atención por parte de los especialistas. Menos lo ha sido la música para películas orientalistas. Tratamos de entender cómo tanto en el cine mudo como en el sonoro, en un período comprendido entre 1921 y 1962, fechas de producción de *L'Atlantide* y *Lawrence of Arabia*, la música se ha convertido en un aspecto clave para la comprensión del sujeto orientalista en términos sociales y estéticos. Este artículo viene a restituir la importancia del vínculo entre antropología y estética, en este caso musical, mediante el estudio de lo oriental cinematográfico.

**Palabras clave:** Orientalismo, cine mudo, cine sonoro, interpretación en vivo, banda musical, leitmotiv, antropología, estética.

### ***Orientalism and Film Scores. The Anthro-musical Construction of the Subject and of the Oriental Milieu of the Maghreb***

### **Abstract:**

Musical Orientalism has attracted great attention among specialists. Much less well known are the scores of Orientalist films. Here we reflect on how, in silent as well as sound films from 1921 to 1962 (the respective production dates of *L'Atlantide* and *Lawrence of Arabia*), music has become a key element for understanding the Orientalist subject in social and aesthetic terms. This article revives the important issue of the connection between Anthropology and Aesthetics, in this case a musical connection, through the study of the oriental world as depicted in films.

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado gracias a los proyectos de investigación I+D HAR2012-39327 (Ministerio de Economía y Competitividad) y de Excelencia HUM P11-7827 (Junta de Andalucía).

**Keywords:** Orientalism, silent film, sound film, live performance, band, leitmotif, Anthropology, Aesthetics.

**González Alcantud, José Antonio.** “Orientalismo y música cinematográfica. La construcción antro-po-musical del sujeto y del ambiente oriental magrebi”. *Música oral del Sur*; n. 11, pp. 11-26, 2014, ISSN 1138-8579.

La relación entre orientalismo y música viene de antiguo; cuanto menos habría que remitir esa relación al siglo XIX, cuando Oriente se identificaba musicalmente con los estereotipos españoles, incluso más específicamente “alhambristas”<sup>2</sup>. Pero al contrario de lo que podría pensarse el orientalismo no era una imitación edulcorada de las músicas autóctonas, sino que deseaba “representar” al Oriente recreándolo, y eludiendo la experiencia real, etnográfica. De esta manera se otorgaron unas características determinadas musicales a ese imaginativo e imaginario Oriente: tonos eolianos, frígios y sobre todo dóricos, arabescos ornamentales, melismas vocales, cromatismos sinuosos, abruptas yuxtaposiciones, coros imitando lo místico, arpeggios de arpa, empleo de la percusión, especialmente de tambores, etc.<sup>3</sup> El paisaje sonoro del orientalismo musical iba encontrando sus motivos, los cuales habrían de encontrar su madurez en el lenguaje musical adaptado al cine. Pero aquel Oriente exclusivamente musical no dejaba de ser, como se ha dicho a propósito de artistas de diferentes materias tales como el pintor Odilon Redon, el coreógrafo Serguei Diaguilev o el compositor Claude Debussy, “an imaginative space in which one might take refuge from the sordid ugliness o prosaic utilitarianism of the urban West”<sup>4</sup>. Era un Oriente escapista en definitiva.

Theodor Adorno y Hanns Eisler plantearon hace años que la creencia muy extendida entre las gentes del cine, incluidos los compositores de bandas sonoras, que reza que la música cinematográfica no estaba hecha para ser entendida sino para ser sentida choca con el intento racionalista de darle una explicación coherente a la producción musical. Pero comprender es justo lo que nosotros pretendemos hacer como antropólogos trazando

---

<sup>2</sup> Ramón Sobrino. “Introducción”. In: *Música sinfónica alhambrista. J. de Monasterio. Adiós a la Alhambra. T. Bretón. En la Alhambra. R. Chapi. Los gnomos de la Alhambra*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, sd., pp. XI-XII Reynaldo Fernández Manzano. “La música de la Alhambra”. In: J.A. González Alcantud & A. Malpica Cuello (eds.). *Pensar la Alhambra*. Barcelona, Anthropos, 2001, pp.277-291. Y para una visión más general: James Parakilas. “How Spain Got a Soul”. In: Johathan Bellman (ed.). *The Exotic in Western Music*. Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

<sup>3</sup> Derek B. Scott. “Orientalism and Musical Style”. In: *The Musical Quarterly*, vol.82, n°2, summer 1998, p. 327.

<sup>4</sup> Ralph P. Locke. “Cutthroats and Casbah Dancer’s, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East”. In: *19th-Century Music*, vol.22, n°1,1998, p. 49.

algunos esbozos del gusto musical orientalista, como parte esencial de la producción cinematográfica.

Por regla general, los compositores en los inicios del cine rechazaban que la música cinematográfica fuera realmente seria. En el verano de 1919 la revista *Le Film* preguntó a diversos creadores, entre otros a Vicent D'Indy, si la música tenía un nuevo futuro asociada al cinematógrafo. Muchos de ellos dijeron que no. D'Indy, que paradójicamente estaba asociado a la empresa cinematográfica Gaumont, fue uno de los que contestó más abruptamente enfatizando que el cine no estaba incluido entre las artes. En 1925, otra revista, *Cinémagazine*, volvió a preguntar por la misma cuestión, pero ahora los músicos, muchos de ellos ya interrogados en la primera encuesta, fueron más prudentes en lo tocante a las posibilidades de la música en el cine. “Las recomendaciones paternales –se ha escrito– dadas en 1919 habían cedido su sitio a la vigilancia. La preocupación por la calidad artística de la parte musical había dado paso a una doble preocupación: el porvenir de la música estaba en el control de su ejecución en el acompañamiento de todas las proyecciones, y en la percepción de los derechos de autor de los músicos”<sup>5</sup>.

En el universo del cine mudo la temática orientalizante fue muy destacable desde sus inicios. Se situaban las escenas orientalistas en los estudios cinematográficos, donde se reproducía mal que bien un impreciso Medio Oriente identificado con las “Mil y una noches”. En 1912 la Kalem Co. dentro una serie que llamaba “naturalista” dio a la luz un filme llamado *An Arabian Tragedy*, cuyas escenas transcurrían en Egipto y con acompañamiento musical orientalista; de aquella producción se conservan las partituras debidas a MC. Simon, quien las interpretaba al piano. Además, podemos señalar otras películas mudas posteriores igualmente milyunocheastas como *Sumurun* de Ernst Lubistch, de 1920, o *El ladrón de Bagdad* de Raoul Walsh, de 1924. Otra película estrenada en 1921, también muda, dirigida por George Melford fue *The Sheik*, con el reparto estelar del actor de éxito Rodolfo Valentino. La obra basada en una historia narrada por Edith Maude Hull, trata del secuestro de una aventurera occidental por un jefe tribal musulmán de fantasía encarnado por un inverosímil y afectado Valentino. Esta película en realidad es una pura justificación para el lucimiento personal del divo, que realiza una interpretación cercana a veces al ridículo. El Oriente que allí se presenta es pura pacotilla<sup>6</sup>. Todas estas películas mudas tenían sus “bandas sonoras” interpretadas in vivo por pianistas. En fin, el género hasta la aparición del cine sonoro dio mucho de sí.

Vamos a centrarnos en cinco autores cinematográficos y en las bandas sonoras de sus filmes de temática orientalista, concibiéndolas como un “paisaje sonoro”, o sea como un conjunto de músicas, ruidos y circunstancias. Con la particularidad añadida de que todos ellos de una manera u otra estuvieron centrados en el Magreb. Nos referimos a Jacques Feyder, Julien Duvivier, Josef von Sternberg, Michael Curtiz y David Lean. Los principales filmes

<sup>5</sup> Emmanuelle Toulet & Christian Belaygue. *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p.20.

<sup>6</sup> Thomas R. Britt & Usame Tunagur. “Imagined Realities: Appalachia, Arabia, and Orientalism in *Songcatcher* and *The Sheik*”. In: Adrew B. Leiter (ed.). *Southerners on the Film: Essays on Hollywood Portrayals since the 1970s*. North Carolina, McFarland, 2011, pp.161-173.

escogidos para el análisis son lógicamente por orden de autoría y aparición temporal: *L'Atlantide* (1921), *Morocco* (1930), *Pépé le Moko* (1937), *Casablanca* (1943) y *Lawrence of Arabia* (1962). Trataremos de analizar a la manera antropológica cómo se ha construido el sujeto orientalista en estos filmes gracias a la “banda sonora”, entre otros factores. Todas estas películas, debido al concurso musical en mayor o menor medida, han conseguido configurar el horizonte orientalista entre los occidentales y paradójicamente entre los “orientales”, modelándolo y contribuyendo a establecer el canon. En cierta forma han configurado un “ethical soundscape” de dimensiones estéticas, en el que siguen prevaleciendo las políticas del sonido<sup>7</sup>. En este caso orientadas hacia la producción social del “orientalismo”, que aquí podemos identificar planamente con la idea *saidí* del Oriente creado por Occidente<sup>8</sup>. Con todo el tiempo que ha pasado desde que las primeras interrogantes sobre el cine se abrieron, todavía perdura entre los especialistas a día de hoy la pregunta sobre si la música “acompaña” o “dirige” a la imagen cinematográfica. Y la contestación no es unánime, ya que hay división de opiniones<sup>9</sup>.

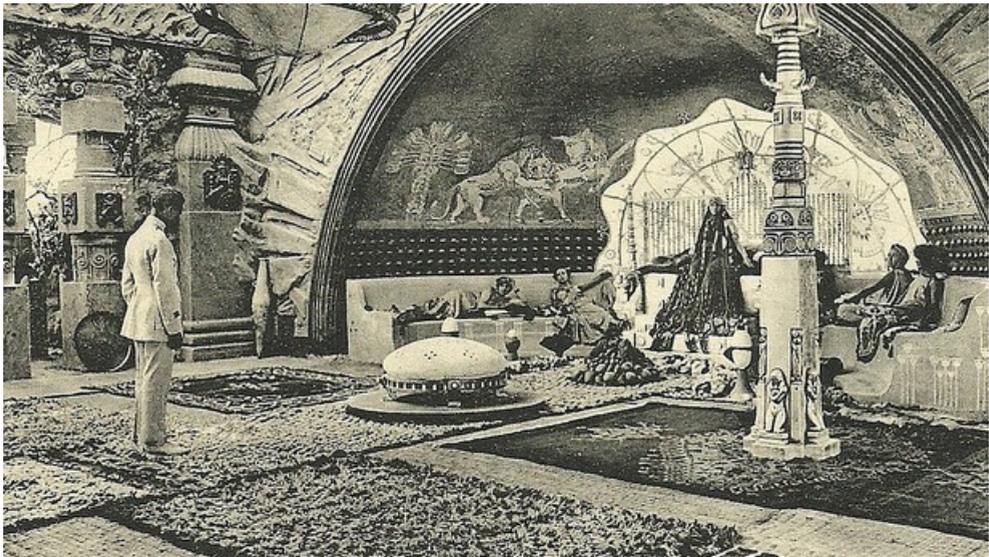


Fig. 1. *L'Atlantide*

Entre la producción de Jacques Feyder hemos escogido *L'Atlantide* (fig.1), un filme mudo en el que la parte musical lógicamente era interpretada en directo. Su argumento se basaba en la novela de éxito de Pierre Benoît “*L'Atlantide*”, publicada por primera vez en 1919<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Charles Hirschkind. *The Ethical Soundscape. Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York, Columbia University Press, 2006, pp.6-9.

<sup>8</sup> Edward Said. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris, Seuil, 1980.

<sup>9</sup> Michel Chion. *La musique au cinéma*. Paris, Fayard, 1995, p.189.

<sup>10</sup> Pierre Benoît. *L'Atlantide*. Paris, A. Michel, 1919.

La obra de Benoît se enmarca en la “mística del desierto” que transcurrió en paralelo a la conquista colonial y geográfica del Sáhara<sup>11</sup>. Los protagonistas, el capitán Morhange y el teniente Saint-Avit, se introducen en el “país del miedo”, región inexplorada del Hoggar argelino. Allí encuentran el enigmático reino de Antinea, antigua reina atlante y devoradora fatal de hombres. La equiparación del Sáhara al fondo de un antiguo océano ha prosperado hasta en los viajeros contemporáneos como Th. Monod. El haber servido de refugio a tuareg y bereberes cristianizados de la Antigüedad, muy en boga en los medios universitarios y eclesiásticos franceses con el fin de justificar el establecimiento de las colonias norteafricanas, es otra dimensión que nos permite explicar el éxito público de *L’Atlantide*. Una proyección utópica como la Atlántida, opuesta al islam, ofrecía todas las garantías de triunfo, tanto para la obra literaria como para la cinematográfica.

Conoció el proyecto de Feyder, no obstante, la resistencia inicial del productor Léon Gaumont, al que parecía muy caro y de dudoso éxito. A ello se añadían los problemas técnicos propios de rodar en el desierto, incluidas las insoportables temperaturas y la arena que previsiblemente rayaría los rollos de película<sup>12</sup>. De hecho, algunas partes de la película sufrieron los rigores del clima, de manera que una vez positivada se pasaba del negro al gris sin más razón que el deterioro de la cinta en origen. Feyder y su *troupe* estuvieron durante dos meses y medio en la zona de Toggourt y luego penetraron en el desierto argelino a través de los Aurès. El director subrayaba que la suya fue la primera película francesa en la que se impostaron los lugares de grabación: “L’Atlantide était le premier grand film français qui rompait avec les traditions étriquées de truquage en studio, qui bénéficiait des paysages sahariens véritables, tournés sur place, en caravane, pendant huit mois”, escribió el propio Feyder<sup>13</sup>. En total, la experiencia del rodaje fue de ocho meses en el desierto, de los cuales casi dos en pleno Sáhara. En él participaron veinticinco actores europeos y unos sesenta figurantes tuaregs. El argumento del filme sigue al pie de la letra la novela de Pierre Benoît; la novedad para el público del cine estuvo en los paisajes, que registraban el ambiente colonial en un momento clave de la expansión francesa norteafricana. De hecho, el verdadero protagonista del filme fue la arena del desierto. Feyder recordaba con insistencia que era la primera película rodada enteramente en Argelia. Le daba un plus de novedad, que era lo que esperaba el público, junto al exotismo. El éxito del filme fue absoluto, cuando fue estrenado en París en la sala de la Madeleine el 4 junio de 1921, quizás entre otras cosas por el anclaje precitado en la realidad paisajística y humana. Según Driss Jaïdi este verismo de Feyder abrió las puertas para otros filmes semejantes<sup>14</sup>. Por un lado superaba a las películas trucadas en estudio o en exteriores falseados. Pero por el lado contrario, el etnográfico, la cámara cinematográfica simplemente había acompañado a las

<sup>11</sup> J.A. González Alcantud. “Estigmatizados por el desierto. Galería de errantes: Foucauld, Psychari, Eberhardt”. In: R. González Fernández; B. Maneiro; J.I. Castien Maestro (eds.). *Psicosociología del estigma. Ensayos sobre la diferencia, el prejuicio y la discriminación*. Madrid, Editorial Universitas, 2008, pp.168-185.

<sup>12</sup> Maurice-Rober Bataille & Claude Veillot. *Caméras sous le soleil*. Argel, 1956, pp.15-23.

<sup>13</sup> Jacques Feyder & Françoise Rosay. *Le cinéma notre métier*. Ginebra, Skira, 1944, pp.21-22.

<sup>14</sup> Moulay Driss Jaïdi. *Histoire du cinéma au Maroc. Le cinéma colonial*. Rabat, Almajal, 2001, pp.24-26.

expediciones como un testigo mudo. Ahora a raíz de *L'Atlantide* la producción cinematográfica de ficción se impone in situ. Es más, la ruptura que provoca el filme de Feyder llegó a América dando comienzo a la era de los “explorateurs-cinéastes”, cuyas figuras máximas serán Flaherty, Murnau, Van Dyke y Poirier, con películas etnográficas teatralizadas como *Nanouk el esquimal* o *Tabú*, de gran éxito de masas<sup>15</sup>. El filme de Feyder sería sustituido una década después, en 1932, por un “remake” del mismo título debida al director alemán G.W. Pabst, película sonora que tenía una banda musical de Wolfgang Zeller. Esta versión estaba más conforme con los gustos vanguardistas de la época.

De la película de Feyder, podemos destacar que Joseph Jemain (1862-1954) (fig.2) haría una partitura especialmente pensada para ella. El tema era dificultoso: tenía cuatro mil metros de metraje, es decir el equivalente a tres horas de duración, y la música había de acompañarla. Jemain fue conocido como un “pianista pedagogo”, y era un compositor nada despreciable. Fue, además, entre 1915 y 1922 el alma organizativa de la música de los cines parisinos Sandberg. En estos la organización empresarial no dejaba nada de lo musical al azar; desde la calidad de las piezas a interpretar, a la contratación de ejecutantes, o a la compra de instrumentos musicales para las salas de proyección. Todo estaba organizado piramidalmente al mando de Jemain.<sup>16</sup>



Fig. 2. El músico y compositor J. Jemain

A la música en sí hay que añadir que las proyecciones no se hacían en silencio, como en los conciertos, ya que las interpelaciones del público tanto a la pantalla como a quienes

<sup>15</sup> Pierre Leprohon. *L'exotisme et le cinéma. Les «chasseurs d'images» à la conquête du monde*. Paris, Éds. J.Susse, 1945, p.113.

<sup>16</sup> David Robinson avec Jean-Christophe Marti & Marc Sandberg. *Musique et cinéma muet*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p.123-124.

accionaban la música eran constantes (fig.3). En los primeros años de proyección del cine mudo la gente aplaudía, hacía ruidos, etc.: “El público aplaude cada vista. Lanza hurras, exterioriza su alegría. El placer del espectador es audible”, se ha dicho. Todo esto ya ocurría con las pretéritas linternas mágicas, ciertamente. Pero ahora, la admiración del público tiene como origen la novedad: “La belleza de las proyecciones, llama la atención el movimiento de las fotografías, la sorpresa provocada por cada nueva vista entrañan un entusiasmo de la masa que expresa sus emociones con diversas manifestaciones de alegría”<sup>17</sup>. La capacidad de asombro es puesta a prueba, y acompañada con la alegría espontánea del público. A ello, hay que añadir que, como señalan Adorno y Eisler, la relación entre los músicos y el cine en sus inicios tiene algo que ver con quien vende una mercancía, o con la prostituta y el bufón ofreciendo sus servicios. Es un “servicio” el de los músicos en cierta manera básico, y por ende bohemio, que sólo encuentra su sitio en el espectáculo directo, en el contacto con la masa.

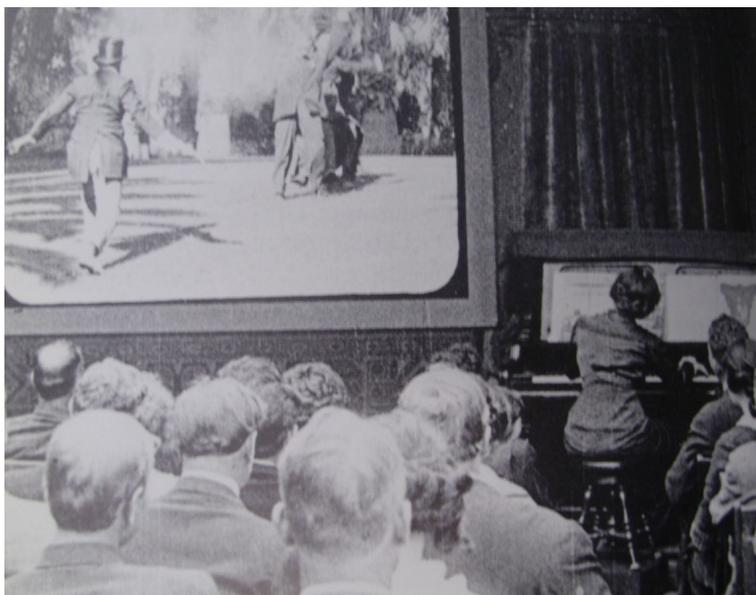


Fig. 3. Proyección muda con pianista

El hecho de que conozcamos el nombre del autor de la “banda sonora” en vivo de *L’Atlantide* y de que no conozcamos la partitura, que ni siquiera está inventariada en su dossier de composiciones de la Biblioteca Nacional de Francia, nos indica la falta de valoración de la trascendencia que en el cine mudo ha tenido lo musical. Y sin embargo, tal como nos dice Miller Marks, la música interpretaba en directo, tenía un efecto fundamental

<sup>17</sup> Martin Barnier. *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.61.

sobre la percepción de la película<sup>18</sup>. Sobre todo teniendo presente que el cine son imágenes en movimiento que precisan del “ritmo” para ser percibidas en toda su intensidad. A partir de 1910, cuando emerge la industria del cine, se impone la música en vivo como una parte esencial de su proyección para lograr ese efecto mágico. Por entonces un problema añadido fue el de la sincronización, ya que la tensión eléctrica existente condicionaba la velocidad de proyección de los filmes, sometiendo el acompañamiento musical a su ritmo. Desde luego que el mundo del teatro, de la ópera y de los teatros musicales sigue influyendo sobre esa música de acompañamiento en vivo, pero en el cine mudo no alcanza la dignidad que se confiere a los compositores de aquellas otras artes escénicas, como acabamos de señalar.

Cuenta Feyder al menos dos anécdotas en relación con el tránsito del teatro al cine mudo, y de éste al cine sonoro. La primera fue cuando la gran actriz Sara Bernhardt, ya anciana en silla de ruedas, le pidió una proyección privada de *L'Atlantide*, que se tuvo que hacer sin acompañamiento musical. Tras las tres horas de proyección en silencio la Bernhardt exclamó con melancolía: “¡Qué pena que no se hubiese inventado el cine antes! ¡Lo que yo hubiera podido hacer!”<sup>19</sup>. La segunda anécdota tenía que ver con el ambiente que se vivía durante el rodaje de una película muda, que era todo ruidoso, en contraste con el silencio relativo de sus proyecciones<sup>20</sup>. Hay quien informa que algunos rodajes se acompañaban con una ambientación musical para poner en situación a los actores.

En relación con el día de hoy donde las posibilidades sonoras del cine son infinitas, nosotros tendemos a percibir que el cine mudo parece un espectáculo al que “le falta algo”; es decir, lo consideramos como un hecho artístico mutilado. No obstante, visto en su tiempo, el cine mudo era un espectáculo total, donde la música se integraba como una parte esencial de su realidad<sup>21</sup>. La evolución del cine y la producción musical adaptada al público de masas fue rápida. Los intérpretes tenían que llenar los “tiempos muertos”, y para ello preparaban piezas, muy eclécticas, para suplirlos. Luego comenzó a aparecer el minutaje, recomendado por las casas productoras, para sincronizar música y fotogramas. Incluso irrumpieron nuevos instrumentos que estaban adaptados a los gustos musicales y las necesidades técnicas del espectador moderno. Un caso específico fue el órgano de cine, que con su mayor gama de sonidos, gracias al empleo de la electricidad, satisfacía plenamente los gustos del público. En el cine de la Madeleine donde se estrenó *L'Atlantide* no se compró uno hasta 1926, cuando ya se había estrenado esta obra cinco años antes, pero en otras salas parisinas, en concreto en seis de la cadena de Serge Sandberg, desde 1920 se poseían órganos de cine<sup>22</sup>. A pesar de ello, el rey de los instrumentos en la época del cine mudo fue el piano mecánico que combinaba cartones perforados y la interpretación directa

---

<sup>18</sup> Martin Miller Marks. *Music and the Silent Film. Contexts and Cases Studies, 1898-1924*. Oxford University Press, 1997.

<sup>19</sup> Feyder & Rosay. *Le cinéma...* op.cit., 1944, p.23.

<sup>20</sup> Ibidem, p.15.

<sup>21</sup> Robinson et alii. Op.cit, 1995, p.9.

<sup>22</sup> Ibidem, p.45.

del pianista. Precisamente, su comercialización coincidió con la aparición de las primeras películas<sup>23</sup>.

En fin, la baja apreciación artística que tenía la música para el cine mudo, no se correspondía con su importancia laboral, ya que era el ganapán diario de muchísimos intérpretes. Era tal su importancia que incluso ingenuamente, cuando irrumpió el cine sonoro, “los músicos tenían la certidumbre de que las nuevas tecnologías no amenazaban su ganapán”<sup>24</sup>. Pero lo cierto es que la aparición del sonoro produjo un paro masivo de los músicos. Desde el punto de vista sensorial se produjo, por lo demás, en las salas de cine el tránsito de la espontaneidad y del charivari ambiental, al que hemos hecho alusión al hablar de los ruidos en las salas, a la racionalización técnica. Ahora “el “diseño” musical reemplaza a la escritura musical” y “la función del ejecutante, del intermediario, se amalgama con aquella del compositor, del productor”<sup>25</sup>. Se dignifica y sobre el ruido del mudo triunfa el silencio impuesto por la película sonora.

La película *Morocco*, salida a la luz en 1930, y rodada enteramente en Estados Unidos por Josef von Sternberg, después del asentamiento en este país de la alemana Marlene Dietrich, muestra una imagen de virilidad y seducción, a cargo Gary Cooper y la Dietrich, cuyo marco es el África marroquí. Sin embargo, el decorado de estudio y los estereotipos orientales edulcorados y repetitivos puestos en escena, resultan doblegados por la personalidad magnética de la Dietrich. Marruecos esperando a la diva Amy Jolly, el personaje encarnado por Dietrich, se ha equiparado al Hollywood que espera a la actriz germana. En *Morocco*, rodada en la primera época del sonoro, la banda musical es muy tenue, casi inexistente, dado que lo más relevante son los diálogos casi sincopados por su brevedad, y la gestualidad todavía muy influida por el teatro y el cine mudo, de Gary Cooper y Marlene Dietrich. Algunas marchas militares muy simples, generalmente redobles de tambor para acompañar el paso de las tropas, un par de canciones de vaudeville, interpretadas por la Dietrich, una lejana, si bien bastante evocadora, danza del vientre, constituyen todo el paisaje sonoro de la película. Un momento significativo, donde se impone el sonido, es cuando suenan los tambores interrumpiendo el banquete de bodas. Al final del filme el protagonista es el sonido del viento soplando con fuerza amenazante<sup>26</sup>. Las escenas musical y cinematográficamente más significativas, la del cabaret, según Sternberg, fueron ideadas por la propia Dietrich.

Con la aparición del cine hablado los actores americanos aparecen mejor dotados en los momentos iniciales, pero pronto los franceses, y en general los europeos logran imponerse por su fuerte personalidad<sup>27</sup>. Es el caso de Marlene Dietrich y de Jean Gabin. Lo cierto es que el cine hablado impone otro tipo de actor, menos sometido al hiperbolismo teatral,

<sup>23</sup> Ibidem, p.85.

<sup>24</sup> Ibidem, p.102.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno & Hanns Eisler. *Musique de cinéma. Essai*. París, L'Arche, 1972 p.57.

<sup>26</sup> Jean Pavans. *Marlene Dietrich*. París, Gallimard, 2007, pp.115-120.

<sup>27</sup> Christian Gilles. *Les écrans nostalgiques du cinéma français. Tome I. Les débuts du Parlant, 1929-1932*. París, L'Harmattan, 2002, pp.42-43.

como ha escenificado exitosamente la película *The Artist* de Michel Hazanavicius, en el 2011. En términos generales, en este tránsito, la gama diatónica ha sido empleada para designar simbólicamente en el cine las escenas exóticas<sup>28</sup>.

Un caso particular es el Julien Duvivier, al cual ya hemos prestado cierta atención en otras publicaciones previas<sup>29</sup>. De él destacamos tres filmes, *Les cinq gentlement maudits* (1931), *La bandera* (1935) y sobre todo *Pépé le Moko* (1936). La primera podemos calificarla de una película fallida. Fue rodada en Marruecos, en Tetuán, Volubilis, Muley Idris, Fez, y probablemente en la argelina Tlemecén. Una serie de circunstancias, tan extrañas y “malditas” como el embrujamiento narrado en el filme, seguramente dieron al traste con una buena película de aventuras. Pero lo que a nosotros nos interesa es que en la banda sonora se integraban, al igual que los escenarios naturales donde fue rodada, sonidos ambientales que incluían incluso cantos de siega bereberes. Duvivier era partidario de ambientar con el máximo de realidad sus películas africanas. A veces se metía incordiando la realidad misma en la grabación. Así se cuenta, por ejemplo, que cuando preparaba a unos jóvenes en el balneario de Sidi Harazem para cantar se introdujo en mitad de la grabación un rebaño de bueyes<sup>30</sup>.

En cuanto a *La Bandera*: estaba basada en una novela de similar título de Pierre Mac Orlan que trataba de la Legión española y de un aventurero francés enrolado en la misma. Hemos de tener presente que ya la obsesión por la Legión como lugar del olvido estuvo presente tanto en el filme de Feyder *Le Grans jeu* (1934), así como en el mencionado *Morocco* de Sternberg. En *La Bandera* los aires musicales corren del lado del tambor y de la música militar. Sobre todo, a destacar el desfile de los legionarios ante sus muertos en el bloqueo, interpretando el himno de la Legión española.

---

<sup>28</sup> Adorno & Eisler. Op.cit, 1972, p.27.

<sup>29</sup> J.A. González Alcantud. “Proemio: Nostalgia y violencia de la urbe colonial. Consideraciones circunstanciales en torno a *Pépé le Moko*”. Y “Epílogo a la ciudad colonial, materia y fin de lo paradisiaco”. In: J.A. González Alcantud (ed.). *La ciudad magrebí en tiempos coloniales. Invención, conquista y transformación*. Barcelona, Anthropos, 2008, pp.7-21. J.A. González Alcantud, “Nostalgia frente a memoria. Del recuerdo de al-Ándalus a la melancolía colonial”. In: J.A. González Alcantud & J. Caltrava Escobar (eds.). *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo*. Granada, Universidad, 2012, pp.363-434.

<sup>30</sup> Eric Bonnefille. *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*. Vol I. 1896-1940. París, L’Harmattan, 2002, p.109.

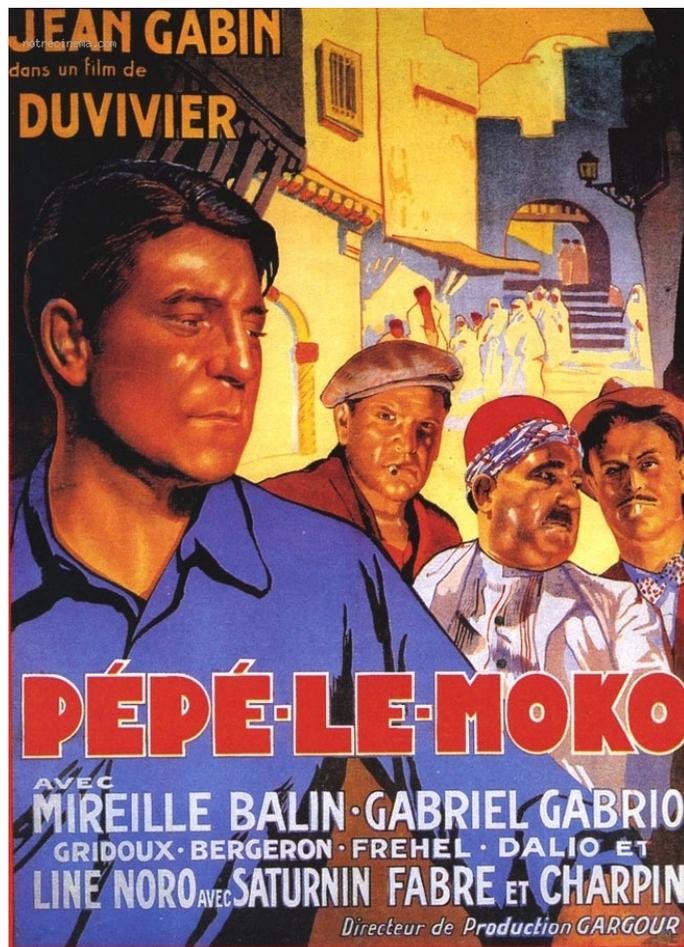


Fig. 4. Affiche de Pépé le Moko

Entre los filmes africanistas de Julien Duvivier quizás *Pépé le Moko* (1930) (fig.4) pueda ser conceptualizado como su obra maestra. Basado en la obra de igual título del Detective Ashélbé, un mediocre escritor sin fortuna, relata una historia de amor claustrofóbica entre un bandido huido de la justicia, refugiado en la casba de Argel, y una caprichosa millonaria. El intento del director Duvivier de darle verosimilitud a la película le llevó a emplear técnicas documentalistas: “The progression from map to documentary to story reveals both the film’s desire to anchor itself in the real, and its trajectory towards fantasy”<sup>31</sup>. Merece la atención el fondo musical de *Pépé le Moko*, puesto que aquí Duvivier recurre a compositores e intérpretes autóctonos. En particular nos referimos a Mohammed

<sup>31</sup> Ginette Vincendeau. *Pépé le Moko*. Londres, British Film Institut, 1998, p.13.

Iguerbouchène (fig.5), un músico argelino, aunque muy occidentalizado, que se inspiró en antiguos aires andaluces<sup>32</sup>. También acudió Duvivier a un compositor especializado en música de cine como era el marsellés Vicent Scotto, no muy extraño al ambiente argelino. Duvivier recurre a la música y a lo llamaríamos hoy día un “paisaje sonoro”. Es un filme con una acción trepidante, donde la música se convierte en un elemento clave. Veamos:

*“Esta intervención constante de la narración se produce igualmente al nivel de la banda sonora. Los acentos musicales de Vicent Scotto y Mohammed Iguerbouchène enlazan sin ninguna duda los clichés orientalistas posibles pero los condicionan a cada reacción emotiva del espectador, se alían a los ruidos ambientales callejeros, a los murmullos de consonancia árabe, a las melopeas islámicas a fin de crear este clima fantasmático que el espectador francés de los años treinta consideraba como la referencia última del exotismo de la Argelia colonial vista desde Montmartre”<sup>33</sup>.*



Fig. 5. Mohamed Iguerbouchène

Ya hemos destacado los deseos de verosimilitud que interesaban a Duvivier en todos los órdenes, tanto escenográficos como musicales. La música siendo en Duvivier un “acompañamiento” en cierta forma va tomando ya naturaleza propia con un buscado carácter “etnográfico”, evitando los efectos facilones que habían ocupado buena parte de orientalismo musical del siglo XIX. Los ruidos ambientales tendrán el mismo sentido verista que las imágenes exteriores tomadas por Duvivier en Argel y Orán. Incluso en la escena final, que no tendría nada de diálogo, la música estaría asociada a la trepidante acción. Desde luego la banda sonora será aquí ya una parte esencial de la ensoñación orientalista colonial, y de ello tomarán nota las películas siguientes, sobre todo *Casablanca*. Duvivier, podríamos aseverar, prefiere en términos etnográficos los barrios de prostitución a los harenes de fantasía.

<sup>32</sup> Paul Guion. *La casbah d'Alger*. París, Publisud, 1999, p.210.

<sup>33</sup> Michel Marie. “Pépé le Moko”. In: *L'Avant Scène*, nº269, 1981, pp.6-7.

Desde luego las relaciones entre las obras de Sternberg y de Curtiz con las de Duvivier son evidentes. Sternberg siguiendo el tema de la Legión, en *Morocco*, retomado por Duvivier con los legionarios de *La Bandera*, y Curtiz al retratar los bajos fondos de la Casablanca, tierra de frontera, que toma prestado del Argel de *Pépé le Moko*<sup>34</sup>. Lo que es innegable es que existe un diálogo interno, con gran cantidad de préstamos mutuos, en la producción cinematográfica orientalizante de la época, que cruza el Atlántico, y que está buscando los *leitmotiv* adecuados, de éxito, corrigiendo errores anteriores y adecuándose a las tendencias del gusto exótico y sentimental occidentales predominantes en cada momento.

La banda sonora de *Casablanca*, dirigida por Max Steiner, está igualmente subordinada a los diálogos y a los silencios. No obstante, la escena del café de Rick permanece como *leitmotiv*, como calco de la escena protagonizada por la Dietrich en el cabaret de *Morocco*. El descubrimiento real y concreto de la canción legendaria *As time goes by*, asociada al café del cínico aventurero Rick, interpretado por Bogart, comienza con un asunto bien musical. Los autores de la pieza fueron Murray Burnett y Joan Alison. En 1938 Burnett, en un viaje por Europa con su esposa, va al encuentro de su suegro que vive en una Bélgica, entonces bajo la presión nazi. “De paso por la Costa Azul, los Burnett entran en un pequeño café, cerca de Niza, la *Belle Aurore*, donde un pianista negro norteamericano toca e interpreta unas canciones de su país, entre ellas *As time goes by*. Este aire –compuesto por Herman Hupfeld- era uno de los favoritos de Murray Burnett a quien le gustaba escucharlo en la universidad”<sup>35</sup>. Ese momento musical le provoca una evocación nostálgica que le hace recordar su patria. El *leitmotiv* musical ya está en consecuencia en germen. Los *leitmotiv* musicales de *Casablanca* con sus partes patrióticas, con el canto colectivo de la Marsellesa incluido y la canción-fetiche precitada, han dado lugar a que la película haya sido considerada como “un vaste remue-ménage de grands sentiments intimes et patriotiques, privés, privés et historiques, en transition perpétuelle, qui s’accorde admirablement avec ce doute permanent”<sup>36</sup>. La atmósfera que se respiraba en el rodaje incluso se transmitió a los actores, que sintieron como propio el canto revolucionario francés en oposición al fascismo en ascenso en Europa.

El último filme, el de David Lean, *Lawrence of Arabia* fue estrenado en 1962, y rodado en diversas partes de Andalucía y Marruecos, con el reparto estelar de Peter O’Toole en el papel del coronel Lawrence, mimetizándolo con una sorprendente fidelidad física. La figura histórica de Lawrence de Arabia ha llegado a eclipsar por su verismo a la propia película, en cuanto a atractivo popular. Expresa toda la tragedia del hombre occidental identificado con el espíritu del lugar, y cuyo dilema se dirime entre la adhesión a su patria de nacimiento o a la que ha adoptado como propia. Los propios árabes sienten una reacción ambigua ante su personalidad histórica<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Bonnefille, op.cit. 2002, p.196 y 234.

<sup>35</sup> Patrick Brion. *Casablanca de Michel Curtiz*. France, Eds. Yellow Now, 1990, pp.13-14.

<sup>36</sup> Chion, op.cit. p.217.

<sup>37</sup> Jacques Benoits-Méchin. *Lawrence d’Arabie*. Paris, Perrin, 1995, pp.272-285.

El caso es que la película se benefició de la banda sonora de Maurice Jarre, que ganó un Oscar a la mejor música cinematográfica en 1962. Jarre tuvo a su disposición el sonido estereofónico: “Ahora los micrófonos (en muchos casos tres) habían sido emplazados en diferentes posiciones, recogiendo separadamente el sonido”. Luego, durante la proyección, “la banda sonora se proyectaba a través de altavoces (normalmente tres) sobre el público, el efecto conseguía una reproducción para la audiencia de la posición relativa de los sonidos como ocurría en la puesta en escena”. La experiencia cognitiva era “vívida e íntima”: “in other words, it was a kind of audial voyeurisme”<sup>38</sup>. A ello se añadía el empleo de Cinemascope para lograr unos efectos épicos en la proyección ante grandes públicos que ocupaban salas grandiosas.

En lo que se refiere a la música de Maurice Jarre se han realizado observaciones interesantes por parte de Ch. Leclerc. La primera es que el compositor cuando le fue encargada la composición ya tenía experiencia en la música de cine con el director cinematográfico Georges Franju, a quien había puesto música a algunos de sus corto y largometrajes. En segundo lugar, disponía de muy poco tiempo para hacer la composición, unas seis semanas, a partir de octubre de 1962, puesto que la reina de Inglaterra había anunciado que iba a asistir al estreno de la obra. Su composición para el filme de Lean se “inscribe en la corriente del sinfonismo narrativo que es la gran tradición hollywoodiana”<sup>39</sup>. Ésta, continúa diciéndonos Leclerc, sigue la estructura narrativa wagneriana del *leitmotiv*, y se puede dividir en tres tipos de temas: el primero, relacionado con el desierto y el atormentamiento de Lawrence. Luego con otro tema que caracteriza como “árabe”: “très cuivre et puissant, nommé de nappes de violons vaguement orientales, il décrit tout à la fois la rudesse et la noblesse des Bédouins”. Finalmente emplea una marcha militar de K.L.Alford (“The Voice of Guns”), para estructurar el tercer tema, que llama “inglés”. También se ha señalado que Jarre hace alguna variación sobre el primer movimiento de la sexta sinfonía de Anton Bruckner, al igual que emula en general a Arthur Honegger, un compositor vinculado al cine. Asocia la música sinfónica, que interpreta la orquesta sinfónica de Londres, con instrumentos orientales como la cítara y la darbuka, amén de las ondas Martenot, un instrumento electrónico que da la sensación de poder combinar muchos timbres diferentes al repartirse el toque del clave y las intensidades entre las dos manos<sup>40</sup>. Se destaca que el director David Lean, aunque era incapaz de leer una partitura, tenía un gusto musical definido y sabía perfectamente lo que quería. Existen algunos momentos especialmente épicos en la partitura como en el instante en que Lawrence medita sobre la toma de Aqaba, mientras que, según Christophe, el silencio marca los momentos trágicos. La conclusión de Christophe es la siguiente: “En definitiva, si se puede deplorar que la música no esté, en ciertos momentos, mejor al servicio de la imagen, es innegable que ha creado, a través de *leitmotiv*, un universo sonoro indisociable de lo que se está mostrando. Después de haber visto el filme, se conserva en la memoria el recuerdo vivo del tema

<sup>38</sup> Steven C. Caton. *Lawrence of Arabia. A film's Anthropology*. University of California Press, 1999, p.71.

<sup>39</sup> Christophe Leclerc. *Lawrence d'Arabie. Écrire l'Histoire au cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2001, p.114.

<sup>40</sup> Ibidem, p.111.

principal”<sup>41</sup>. Evidentemente, se trata de una película, con su correspondiente música, que corresponde a un período de la historia en la cual están en marcha las descolonizaciones, y donde se vuelve sobre la minoridad política de los árabes, acompañada por el hecho providencial de aquellos occidentales que se identificaron con ellos<sup>42</sup>. Un filme de época, de descolonizaciones, con una música adaptada el *leitmotiv* antedicho.

Theodor Adorno y Hans Eisler, filósofo y compositor respectivamente, participaron en proyectos conjuntos de investigación, en Princeton y en la New School of Social Research, en torno a la música de cine en la época de la reproductibilidad mecánica. Ellos escribieron sobre los *leitmotiv*: “Se inscriben fácilmente en la memoria, ofrecen al espectador sólidos puntos de localización, facilitando la creación del compositor encorsetado: la cita reemplaza entonces a la invención”<sup>43</sup>. Es más, como la técnica de montaje en el cine consiste en “dar saltos”, “musicalmente hablando serán necesarias formas breves”, y que en función de su brevedad deben estar acabadas. “La técnica del *leitmotiv* no ha sido inventada más que para una finalidad simbólica”<sup>44</sup>. La técnica aquí ha impuesto unas determinadas características a la música de cine como es *mezzo-forte*, que evita el *fortissimo* y el *pianissimo*<sup>45</sup>. Adorno y Eisler vinculan los *leitmotiv* a las conquistas de Wagner en sus grandes dramas musicales, sobre todo a *Las Walkirias* y *Parsifal*, en sus respectivas introducciones.

El orientalismo se ha ido construyendo, pues, como objeto a través de la música, no sólo de óperas, conciertos y ballets, sino igualmente del cine. Precisamente este medio ha dado lugar a algunos de los más grandes iconos del orientalismo del siglo XX. Desde *L’Atlantide* hasta *Casablanca*, pasando por *Morocco* y *Pépé le Moko*, hemos ido viendo pasar diversas facetas de lo que hemos dado en llamar paisajes sonoros del orientalismo, conectados con las necesidades de exotismo oriental promovidos sin lugar a dudas por el avance colonizador de Europa y América. Lo curioso de todo esto es que en una suerte de tornavuelta estas músicas han influido en los autores “orientales”, como la cantante egipcia Oum Kalsoum, muy influenciada por el orientalismo musical occidental a pesar de las apariencias de autenticidad, que provocaría sin embargo verdaderas olas de admiración a su obra entre los “orientales”. De aquí que podamos entender el rechazo que producía su música en el crítico del orientalismo y músico E. Said, que la concebía un poco de pacotilla. El sujeto oriental en éste como en otros momentos no se puede haber construido sin el concurso complejo de los unos y los otros. El orientalismo al final se ha autoctonizado<sup>46</sup>.

La cuestión que nosotros proponemos no es un asunto secundario desde el punto de vista socio-antropológico, como ha señalado Bruno Péquignot adecuadamente: “La cuestión de la imagen es entonces fundamental en un análisis científico de la realidad del

<sup>41</sup> Ibidem, p.117.

<sup>42</sup> Ibidem, pp.121-122.

<sup>43</sup> Adorno & Eisler. Op.cit., 1972, p.13.

<sup>44</sup> Ibidem, p.15.

<sup>45</sup> Ibidem, p.29.

<sup>46</sup> J.A. González Alcántud (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Barcelona, Anthropos, 2006.

funcionamiento de la vida social. No es un fenómeno secundario, un artefacto, está en el fundamento mismo de lo que hace que haya un objeto para el sociólogo: el vínculo social”<sup>47</sup>. Las imágenes, para Péquignot, permiten una puesta a distancia de hechos sociales objetivos. De ahí, la trascendencia de su análisis. Y la música, añadimos por nuestra parte, asociada a las imágenes es un factor de construcción de la realidad antropológica de primer orden.

Hace poco paseando por la vieja medina de Casablanca oí una llamada a la oración del medio día que me emocionó, cargada de melismas, profunda y dulce a la vez. La grabé en mitad de la calle, ya que llevaba el grabador digital a mano. No tuve duda en aquel momento que estaba cantada *in situ* por un cantarín y bien dotado musicalmente almotacén. Sin embargo, cuando retorné a casa al volverla a oír tuve la impresión de que era demasiado irreal, más en concreto llegué a la conclusión de que la torrecilla de la mezquita había vomitado una llamada a la oración nostálgica, como la del Magreb a la caída de la tarde, sacada o inspirada probablemente de películas orientalistas como *Morocco*, *Casablanca* o *Pépé le Moko*. Comprobé también que en el puerto de la Casablanca real ya hay un café de Rick, para disfrute del turismo de paso. La fantasía orientalista al final ha acabado por modelar y establecer el canon del ser oriental. De ahí, la alta significación antropológica de las imágenes y de los paisajes sonoros.

---

<sup>47</sup> Bruno Péquignot. “La sociologie face à l’image”. In: Katian Boissevain & Pierre-Noël Denieul (eds.). *Socio-anthropologie de l’image au Maghreb*. París, L’Harmattan, 2010, p.198. Véase igualmente: Roger Bastide. *Arte y sociedad*. México, FCE, 2006.