

exigir— un futuro para los directores y gestores de comunicación en mejor disposición que el actual, a pesar del avance positivo innegable producido durante los últimos años. La mejoría irá, en buena medida, de la mano de la apropiación de la gestión de los intangibles de la organización, concepto desconocido no hace tanto y que irá acaparando mayor atención por parte de los gestores de la comunicación como un nuevo valor añadido a su actividad. Sin embargo, también genera cierta inquietud la opinión muy crítica que de los directores de comunicación del sector financiero tiene el que pasa por ser su público más importante, los periodistas, así como la declaración expresa de que no se produce, ni es previsible que se produzca, entendimiento mutuo y equilibrio en la relación de los *dircom* con sus principales *stakeholders*. Sobre estas ideas, y otras que aparecen plasmadas en la presente obra, será posible establecer líneas de trabajo durante los próximos años.

José Carlos LOSADA  
jclosada@pdi.ucam.edu

---

Pablo G. POLITE y Sergi SÁNCHEZ  
(coordinadores)

---

*El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*

---

Alpha Decay, Barcelona, 2005, 363 pp.

---

En plena era del todo digital, los viejos soportes analógicos del celuloide y el vinilo se dan cita en esta obra colectiva que bajo el título de *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica* realiza un viaje por algunas de las vertientes que conforman la relación entre la cultura audiovisual en sentido amplio y la música producida por ordenador.

Este trabajo, estructurado en diez capítulos, está coordinado por Pablo G. Polite y Sergi Sánchez. El primero es conocido por ser el responsable de SonarCinema, el área audiovisual del festival Sónar. Sánchez, por su parte, tiene un *background* más cinematográfico, como crítico en diversos diarios y publicaciones especializadas y como director de programación del canal Turner Classic Movies. Además, ambos comparten docencia en la Universidad Pompeu Fabra.

La temática de los diferentes capítulos bascula desde temas muy generales, como el universo del videoclip aplicado a la electrónica, a temas extraordinariamente específicos, como la similitud del montaje eisensteiniano y la producción

de música a través del ordenador. Este último discurso, a cargo de Oriol Rossell, no sólo repasa el trabajo de Sergei M. Eisenstein sino también el de su compatriota Dziga Vertov, así como Oskar Fischinger y los hermanos James y John Whitney. Tras valorar cine y música electrónica como “posiblemente las dos aportaciones artísticas más significativas del siglo XX por su fulgurante desarrollo y su hondo arraigo en el imaginario popular” (p. 22), olvidando fenómenos de mayor impacto social que la electrónica como el rock, el autor sorprende negando el carácter ritual de la experiencia *rave*, sin extenderse en una afirmación que cuestiona a la mayoría de expertos sobre la materia (véase Simon REYNOLDS, *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Picador, Londres, 1998).

En un período histórico similar se sitúa Jordi Costa con lo que podría considerarse la prehistoria de la electrónica en el cine, esto es, Raymond Scott y su jazz de vanguardia, su conexión con creadores audiovisuales como Jim Henson, padre de los teleñecos, y la recuperación de su legado gracias a Carl Stalling, que acabó asociando su trabajo y el de Scott a la banda sonora de los dibujos animados de Warner. También se remonta a los orígenes Quim Casas, que dedica su reflexión a *Planeta prohibido* (1956), la primera película que incorporó

una banda sonora totalmente electrónica. Este capítulo ancla y justifica definitivamente la asociación clásica que se hace de la electrónica a un género cinematográfico concreto, la ciencia-ficción, una tarea que parecía necesaria desde hace tiempo.

Sergi Sánchez repasa las películas contemporáneas que utilizan algún tipo de estructura propia de la música electrónica, como el *beat* o el *loop*, sin tantas pretensiones y con mejores resultados que el capítulo redactado por Miguel Fernández Labayen, conceptualmente muy similar.

Uno de los más reputados expertos españoles en música electrónica, Javier Blánquez, se centra en el papel jugado por el subgénero *ambient* y su creador, Brian Eno, en la configuración ya no sólo de un lenguaje musical sino de un lenguaje propiamente cinematográfico. Un relato fresco y de gran interés que pierde fiabilidad con algunos errores fácilmente detectables, como la atribuida nacionalidad alemana del productor italiano Giorgio Moroder o el traslado del lugar de nacimiento del sintetizador Moog desde su localización real en la ciudad de Trumansburg, en la costa este estadounidense, a California.

También cabe destacar el capítulo dedicado al videoclip, obra de David Broc, quien va más allá de los tópicos sobre la cadena MTV para adentrarse en un análisis de su composición, desde los primeros clips de

corte futurista hasta la ampliación de los géneros cultivados por el video de electrónica, una imagen difícil de trasladar ya que se trata de un “estilo condenado desde siempre a una mirada exterior nublada por el tópico” (p. 215), lo que no es sólo atribuible a su representación en formato audiovisual sino al género en su conjunto como manifestación artística.

Pablo G. Polite justifica parte de la frustrante relación entre cine y música electrónica que la mayoría de autores del libro ponen de manifiesto con la afirmación de que “el cine ha dado la espalda a la música porque se ha sabido inferior a ella en su capacidad para crear movimientos culturales que pudieran definir el espíritu de una generación” (p. 265), tal como hizo el rock en los 60 o el *acid house* con la juventud thatcheriana de finales de los años 80.

Todo este trabajo se presenta acompañado por cinco entrevistas a gente tan diversa como el cineasta Oliver Assayas, el colectivo de videoocreación Pleix, el músico y *video jockey* Matt Black, el realizador Eugeni Bonet y el productor Matthew Herbert. Algunas de las interesantes respuestas de los entrevistados –especialmente recomendables las de Assayas sobre el cambio que ha supuesto el tratamiento digital del sonido en el cine– quedan oscuras por el periodista, Héctor Castells, que adquiere con sus pre-

guntas el protagonismo que cualquier manual de periodismo le negaría.

A la obra se le puede achacar un uso incoherente del término *techno*, que en determinados capítulos se utiliza en sentido amplio como sinónimo de música electrónica mientras que en otros su uso se circunscribe al subgénero específico surgido a mediados de los años 80 de los suburbios de Detroit, lo que crea cierta confusión en el lector.

A pesar de este último aspecto, el conjunto general puede ser calificado como positivo por las aportaciones que realiza a un campo que todavía adolece, especialmente en lengua española, de una manifiesta falta de estudio. A pesar de que en ningún momento se menciona su voluntad totalizadora, se echan en falta aportaciones en algunos campos específicos de las relaciones entre cultura audiovisual y música electrónica. Por ejemplo, reflexiones sobre el trabajo visual, cada vez más complejo, que algunas formaciones realizan en sus apariciones en directo, con ejemplos como el de los británicos *The Chemical Brothers*. O el papel tan importante que juega la publicidad en la socialización de la música electrónica. Aportaciones que, en cualquier caso, deberán esperar a nuevos volúmenes para ser estudiadas.

David FERNÁNDEZ QUIJADA  
david.fernandez@uab.es

Copyright of Comunicacion y Sociedad is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.