VNiVERSiDAD
Ð SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1969). LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.

Virginia Sánchez Rodríguez

Directora: Dr[a]. D[a]. Matilde Olarte Martínez

Salamanca 2013

VNiVERSiDAD
Ð SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1969). LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.

Salamanca 2013

VA BA DIRECTORA
DE LA TESIS DOCTORAL

DRª Dª. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

A mis padres y a Carlos,
por su cariño y paciencia
incondicionales.

AGRADECIMIENTOS

En ocasiones existe cierto rubor a la hora de mostrar agradecimiento en torno a cuestiones académicas. No obstante, no quiero dejar pasar la ocasión para dar las gracias, brevemente, a todas aquellas personas sin las cuales habría sido imposible realizar esta tesis doctoral, bien por su contribución intelectual, bien por su ayuda y apoyo personal.

A Matilde Olarte Martínez, por su paciencia, sus ánimos y su tiempo, por su implicación en esta investigación y por su ayuda más allá de este trabajo. No imagino la elaboración de un trabajo sobre cine, música y mujer bajo una tutela más erudita.

A Kety Frontera y a su madre, por su providencial mediación. Sin su interés y sus gestiones personales la elaboración de este trabajo, en los términos presentes, habría sido impensable.

A los profesores e investigadores que, de una u otra forma, han contribuido en la elaboración de este trabajo, con especial mención a la doctora Sofía López Hernández, a quien agradezco sus consejos y su generosidad.

Aprovecho también para ofrecer mi agradecimiento a los miembros de este tribunal, por acceder a juzgar esta tesis doctoral.

Por último, pero no menos importante, me siento alegremente obligada a agradecer públicamente todo el cariño, comprensión y ayuda a las personas que más quiero y que son, por tratarse de las más cercanas, quienes injustamente han sufrido las consecuencias más negativas de esta tesis doctoral. A mis padres, Ángel y Rosa María, y a Carlos. Sin su cariño, su paciencia y su apoyo incondicional a lo largo de esta etapa y durante toda mi vida nada de esto habría sido posible.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN..... 21

Justificación de la investigación..... 23

Estado de la cuestión..... 25

Configuración de los objetivos..... 38

Fuentes..... 41

Fuentes primarias..... 41

Fuentes secundarias..... 43

Criterios metodológicos..... 47

1. CONTEXTO HISTÓRICO, CINEMATOGRÁFICO, MUSICAL Y SOCIOCULTURAL 51

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DURANTE EL FRANQUISMO (1939-1975) 53

1.1.1. Fases del régimen franquista: aspectos políticos..... 55

1.1.1.1. El nacionalsindicalismo (1939-1952)..... 55

1.1.1.2. El nacionalcatolicismo (1952-1959)..... 57

1.1.1.3. El desarrollismo (1959-1975)..... 58

1.1.2. Fases del régimen franquista: las trasformaciones económicas (de la autarquía al desarrollismo)..... 59

1.1.2.1. Autarquía y estancamiento (1939-1951)..... 59

1.1.2.2. Los años cincuenta. La recuperación económica y el amortiguamiento de las tendencias autárquicas (1951-1956)..... 60

1.1.2.3. La búsqueda de un nuevo equilibrio (1957-1960). El Plan de Estabilización. 61

1.1.2.4. Estabilización económica (1961-1964)..... 62

1.1.2.5. La planificación indicativa (1964-1975)..... 62

1.1.3. Los cambios sociales y culturales..... 63

1.2. CONTEXTO CINEMATOGRÁFICO DURANTE EL FRANQUISMO: LA DÉCADA DE 1960..... 69

1.2.1. Antecedentes. 71

1.2.1.1. Las conversaciones de Salamanca. 73

1.2.2. El cine español de los años sesenta. 75

1.3. COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LOS AÑOS SESENTA EN EL ÁMBITO ESPAÑOL. 83

1.3.1. Estética musical comercial. 94

1.3.2. Estética musical vanguardista. 104

1.4. MUJER Y CINE EN LOS AÑOS SESENTA EN EL ÁMBITO ESPAÑOL. 116

1.4.1. Mujer y cine. Antecedentes. 119

1.4.2. La mujer española de los años sesenta. 127

1.4.3. La mujer de los años 60 a través del cine español. 131

2. APROXIMACIÓN A LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS SESENTA: COMPOSICIÓN ORIGINAL *VERSUS* MÚSICA PREEXISTENTE 147

2.1. UN EJEMPLO DE COMPOSICIÓN ORIGINAL PARA EL CINE ESPAÑOL: *TRES DE LA CRUZ ROJA* (1961) 153

2.1.1. Ficha de la película. 155

2.1.2. Sinopsis argumental y rasgos generales. 156

2.1.3. Roles de género en *Tres de la Cruz Roja* (1961). 158

2.1.4. Análisis de la banda sonora musical. 165

2.1.4.1. Características generales de la Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja.* 165

2.2. UN EJEMPLO DE MÚSICA PREEXISTENTE PARA EL CINE ESPAÑOL: *VIRIDIANA* (1961) 241

2.2.1. Ficha de la película. 243

2.2.2. Sinopsis argumental y rasgos generales. 244

2.2.3. Roles de género en *Viridiana* (1961). 250

2.2.4. Análisis de la banda sonora musical. 255

2.2.4.1. Características generales de la banda sonora musical de *Viridiana.* 255

2.2.4.2. Análisis de los bloques musicales. 267

3. LA MÚSICA DE CINE PARA ILUSTRAR IDENTIDADES FEMENINAS EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA 311

3.1. PROTOTIPOS DE MUJER A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SESENTA. 317

3.1.1. La mujer tradicional estandarizada 320

3.1.1.1. La mujer como esposa perfecta, madre de familia o novia. 321

a) *La gran familia* (1962, Fernando Palacios). La mujer como esposa y madre abnegada. 322

3.1.1.2. La puritana o la mujer moral. 329

a) *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo) 330

3.1.1.3. La pasiva. 336

a) La niña de luto (1964, Manuel Summers) 337

3.1.2. La *ye yé* o la mujer moderna. 347

3.1.2.1. La *ye yé* en el cine comercial 349

a) *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia) 351

b) *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué) 358

c) *Pero en qué país vivimos* (1967, José Luis Sáenz de Heredia). 361

3.1.2.2. La mujer moderna desde el Nuevo Cine Español. 367

a) *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez). 368

b) *El camino* (1963, Ana Mariscal) 377

3.1.3. La mujer resuelta. 389

a) *Operación cabaretera* (1967, Mariano Ozores) 391

b) *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas) 396

c) *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre) 407

3.1.4. La mujer inocente. 411

a) *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) 413

b) *Búsqueme a esa chica* (1964, Fernando Palacios y George Sherman) 418

c) Laly Soldevilla y algunos de sus papeles como mujer inocente 421

3.1.5. La mujer pérfida. 425

a) *Ha llegado un ángel* (1962, Luis Lucia) 426

b) *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez) 431

3.1.6. La mujer atractiva 439

a) *Abuelo* made in Spain (1969, Pedro Lazaga) 443

b) *Los chicos del Preu* (1967, Pedro Lazaga) 449
3.1.7. La *femme fatale*. 457
a) *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas) 459
b) *Peppermint frappé* (1967, Carlos Saura) 466
3.1.8. La mujer artista 475
3.1.8.1. La artista folklórica o la intérprete de canciones populares. 477
a) *Camino del Rocío* (1966, Rafael Gil) 480
b) *El balcón de la luna* (1962, Luis Saslavsky) 485
3.1.8.2. Marisol: de niña prodigio a mujer moderna estandarizada 493
a) *Búsqueme a esa chica* (1964, George Sherman y Fernando Palacios) 495
b) *La nueva cenicienta* (1964, George Sherman) 500
c) *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia): la modernidad estandarizada. 504
3.1.8.3. Rocío Dúrcal: una jovencita con novio tradicional con apariencia moderna. 513
a) *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia) 515
b) *Más bonita que ninguna* (1965, Luis César Amadori) 521
c) *Amor en el aire* (1967, Luis César Amadori) 527
3.1.8.4. La cantante moderna. 533
a) Karina y sus aportaciones al cine español de 1960 537
b) *A 45 revoluciones por minuto* (1969, Pedro Lazaga) 542
3.1.8.5. Sara Montiel: la cupletista y el mito erótico 549
a) *Pecado de amor* (1961, Luis César Amadori) 551
b) *Tuset* Street (1968, Luis Marquina y Jorge Grau) 558
CONCLUSIONES 567
BIBLIOGRAFIA 585
ANEXOS 595
ANEXO I. ÍNDICE DE LOCALIZACIÓN DE PELÍCULAS 597
ANEXO II. FICHAS DE LAS PELÍCULAS…….DVD
ANEXO III. VÍDEOS……..……..……..DVD

TABLA DE FOTOGRAMAS

Fotograma nº 1. Títulos de crédito, compositor. La gran familia (1962). _____ *95*
*Fotograma nº 2. Títulos de crédito, compositor. Plácido (1961).*_____ *97*
Fotograma nº 3. Títulos de crédito, compositor. El verdugo (1963). _____ *98*
Fotograma nº 4. Títulos de crédito, compositor. Tómbola (1962). _____ *99*
*Fotograma nº 5. Títulos de crédito, canciones. Pero… ¡en qué país vivimos! (1967).*_____ *101*
*Fotograma nº 6. Títulos de crédito, canciones y compositor. Pero… ¡en qué país vivimos! (1967).*____ *102*
Fotograma nº 7. Títulos de crédito, compositor. Sor Citroën (1967). _____ *103*
Fotograma nº 8. Créditos selección musical, Viridiana (1961). _____ *109*
Fotograma nº 9. Títulos de crédito, canciones. El extraño viaje (1964). _____ *110*
Fotograma nº 10. Títulos de crédito, compositor. El extraño viaje (1964). _____ *111*
*Fotograma nº 11. Créditos canciones, La caza (1965).*_____ *112*
Fotograma nº 12. Créditos compositor, La caza (1965). _____ *112*
Fotograma nº 13. Créditos compositor, Nueve cartas a Berta (1966). _____ *114*
Fotograma nº 14. Créditos intérprete, Nueve cartas a Berta (1966). _____ *115*
Fotograma nº 15. Madre de familia, La gran familia (1962). _____ *134*
Fotograma nº 16. Madrina de la tuna universitaria, Nueve cartas a Berta (1966). _____ *136*
*Fotograma nº 17. Lorenzo y su novia, Nueve cartas a Berta (1966).*_____ *137*
Fotograma nº 18. Españolas en París (1969).*_____ *139*
Fotograma nº 19. Abuelo made in Spain (1969). _____ *141*
Fotograma nº 20. Florinda Chico, Abuelo made in Spain (1969). _____ *142*
*Fotograma nº 21. Erika Walner y Alfredo Landa, 40 grados a la sombra (1967).*_____ *144*
*Fotograma nº 22. Tres de la Cruz Roja (1961).*_____ *176*
Fotograma nº 23. Pepe y su sobrino ven el partido de fútbol. _____ *178*
Fotograma nº 24. Jacinto recibe una llamada en un comercio en horario laboral. _____ *179*
Fotograma nº 25. La hija del perfumero, enfadada con su padre por espantar al muchacho. _____ *181*
Fotograma nº 26. Felipe demuestra sus dotes musicales. _____ *181*
Fotograma nº 27. Los tres amigos se presentan como voluntarios. _____ *183*
Fotograma nº 28. Primer ejercicio de instrucción. _____ *184*
Fotograma nº 29. Pepe es sorprendido descansando de los ejercicios militares. _____ *185*
Fotograma nº 30. Segundo ejercicio de instrucción. _____ *186*
*Fotograma nº 31. Torpeza con el ejercicio de instrucción.*_____ *188*
*Fotograma nº 32. La torpeza de los instruidos en el montaje de una tienda.*_____ *189*
*Fotograma nº 33. Los tres amigos observan el peligro de las artes marciales.*_____ *190*
Fotograma nº 34. Felipe es víctima del maestro de artes marciales. _____ *191*
Fotograma nº 35. Pepe logra vencer al maestro de artes marciales. _____ *192*
Fotograma nº 36. Ejercicio de instrucción con camillas. _____ *193*
*Fotograma nº 37. Manolo es solicitado para que intervenga en un accidente de tráfico.*_____ *195*
Fotograma nº 38. Jacinto se desmaya al ver la sangre del herido. _____ *197*
Fotograma nº 39. Donación de sangre en la sede de la Cruz Roja. _____ *198*
Fotograma nº 40. Jacinto, temeroso ante la donación de sangre. _____ *199*
Fotograma nº 41. Presentación de los momentos previos al juramento militar. _____ *201*
Fotograma nº 42. Los tres amigos ante la jura de bandera. _____ *201*
*Fotograma nº 43. Inicio del desfile militar.*_____ *202*
*Fotograma nº 44. Los tres amigos inseparables comienzan a jurar bandera.*_____ *202*
*Fotograma nº 45. Felipe toca durante la vigilancia.*_____ *204*
Fotograma nº 46. Pepe, Manolo y Jacinto se meriendan la comida de Felipe mientras éste toca. ____ *205*
Fotograma nº 47. Los tres inseparables acuden a socorrer a la víctima. _____ *205*

Fotograma nº 48. Jacinto se desmaya al ver la sangre de la herida en el accidente. ____ *207*
Fotograma nº 49. Jacinto se dispone a donar sangre para la víctima del accidente. ____ *208*
Fotograma nº 50. Laura recibe a su donante de sangre. ____ *210*
Fotograma nº 51. Jacinto sale satisfecho de su encuentro con la víctima. ____ *212*
Fotograma nº 52. Felipe observa cómo sus amigos prueban sus embutidos. ____ *212*
Fotograma nº 53. Jacinto, Manolo y Lolo se preguntan dónde estará Pepe. ____ *214*
Fotograma nº 54. Pepe y Luisa disfrutan del día. ____ *214*
Fotograma nº 55. Jacinto descubre que Laura no está en su habitación. ____ *215*
Fotograma nº 56. Jacinto visita a Laura en su casa. ____ *217*
Fotograma nº 57. Jacinto es recibido por Laura, su padre y su prometido. ____ *218*
Fotograma nº 58. El padre de Laura ofrece dinero a Jacinto por sus buenas acciones hacia su hija. __ *220*
Fotograma nº 59. Luchi espera a Manolo frente a la tienda de muebles. ____ *221*
Fotograma nº 60. Manolo corta el pelo a sus compañeros. ____ *223*
Fotograma nº 61. Manolo busca a Tere tras salir de la farmacia. ____ *226*
Fotograma nº 62. Tere admira unos pasteles desde el escaparate. ____ *227*
Fotograma nº 63. Manolo atiende a Tere y sus hermanos. ____ *229*
Fotograma nº 64. Pepe sorprende a Luisa y su profesor de costura. ____ *230*
Fotograma nº 65. Lolo se marcha al enterarse de las razones que motivaron a su tío a ser sanitario. _ *232*
Fotograma nº 66. Pepe abofetea a Lolo. ____ *233*
Fotograma nº 67. El asilo se derrumba sobre Pepe. ____ *235*
Fotograma nº 68. Los tres inseparables reciben una medalla conmemorativa por su labor. ____ *236*
Fotograma nº 69. Felipe solicita permiso para poder tocar en la banda. ____ *237*
Fotograma nº 70. Comienza el desfile militar. ____ *238*
Fotograma nº 71. Pepe, Manolo y Jacinto, orgullosos de su labor como sanitarios de la Cruz Roja. ___ *238*
Fotograma nº 72. José "el leproso". ____ *246*
Fotograma nº 73. Sátira visual a la Última Cena, de Leonardo. ____ *248*
Fotograma nº 74. Títulos de crédito. ____ *267*
Fotograma nº 75. Las manos de don Jaime tocando el harmonio. ____ *271*
Fotograma nº76. El volumen disminuye a medida que los personajes se encuentran más alejados del harmonio, como es el caso de Ramona, que espía a Viridiana mientras suena la música de Bach. ____ *272*
Fotograma nº 77. Las piernas de Viridiana, mientras suena la Sarabanda. ____ *274*
Fotograma nº 78. Viridiana es sonámbula. ____ *275*
Fotograma nº 79. Viridiana, sonámbula, esparce cenizas. ____ *278*
Fotograma nº 80. Ramona vuelca somníferos en el café de Viridiana, la música comienza a sonar. __ *279*
Fotograma nº 81. Viridiana toma su café narcotizado. ____ *281*
Fotograma nº 82. Viridiana, dormida, es contemplada por su tío. ____ *284*
Fotograma nº 83. Don Jorge pulsa algunas teclas del harmonio. ____ *289*
Fotograma nº 84. Escena mientras suena la jota ____ *290*
Fotograma nº 85. La coplera interpreta "Lo tiré al pozo". ____ *293*
Fotograma nº 86. La pelea y los gritos se funden y dan conclusión al bloque musical 8. ____ *295*
Fotograma nº 87. José "el leproso" coloca un disco. ____ *296*
Fotograma nº 88. Ciertas reminiscencias flamencas en la coreografía interpretada durante el "Aleluya". ____ *297*
Fotograma nº 89. Los indigentes disfrutan del disparatado banquete. ____ *302*
Fotograma nº 90. Rita juega con una corona de espinas que lanza, posteriormente, al fuego. ____ *303*
Fotograma nº 91. Viridiana acude al dormitorio de su primo. ____ *304*
Fotograma nº 92. Viridiana, don Jorge y Ramona comparten partida de cartas. ____ *308*
Fotograma nº 93. Luisa, bloque musical 10. ____ *324*
Fotograma nº 94. Mercedes y su madre, bloque musical 14. ____ *324*
Fotograma nº 95. Luisa y Jorge, bloque musical 38. ____ *326*

Fotograma nº 96. El padrino y Paula, la maestra, bloque musical 35. _____ *327*
Fotograma nº 97. Protagonismo de Tula desde el plano visual durante los títulos de crédito. _____ *333*
Fotograma nº 98. Bloque musical 15, música moderna en aquellas escenas moralmente reprobables o vinculadas al deseo sexual protagonizadas por Ramiro. _____ *334*
Fotograma nº 99. Rafael y Rocío, bloque musical 9, "Horóscopo". _____ *340*
Fotograma nº 100. Bloque musical 32, asociación del flamenco con la rumorología popular. _____ *341*
Fotograma nº 101. Rafael se marcha, bloque musical 39. _____ *346*
Fotograma nº 102. Katy, rodeada por su grupo musical y su novio Antonio. _____ *352*
Fotograma nº 103. "La chica ye yé" (Algueró/Guijarro), bloque musical 32. _____ *357*
Fotograma nº 104. Personaje de Juana. _____ *358*
Fotograma nº 105. Sheila y su esposo, bloque musical 3. _____ *360*
Fotograma nº 106. Personaje de Antonio, protagonista masculino. _____ *363*
Fotograma nº 107. Personaje de Bárbara, imagen de la modernidad _____ *364*
Fotograma nº 108. Verdadera identidad de Balbina. _____ *365*
Fotograma nº 109. Angelines, prototipo de mujer moderna, bloque musical 3. _____ *371*
Fotograma nº 110. Personajes de Fernando y Beatriz. _____ *374*
Fotograma nº 111. Beatriz, bloque musical 49. _____ *375*
Fotograma nº 112. Sara, ejemplo de mujer tradicional preponderante en El camino. _____ *380*
Fotograma nº 113. Personaje de Mica, bloque musical 23. _____ *381*
Fotograma nº 114. Pianista femenina, bloque musical 3. _____ *383*
Fotograma nº 115. Interpretación del tango "Mujer fatal". _____ *394*
Fotograma nº 116. Violeta emplea sus armas de mujer, bloque musical 40. _____ *395*
Fotograma nº 117. Personaje de Isabel, bloque musical 37. _____ *400*
Fotograma nº 118. Isabel, bloque musical 38. _____ *401*
Fotograma nº 119. Isabel y Manolo, bloque musical 43. _____ *402*
Fotograma nº 120. Bloque musical 45, Palabras para Julia, música de Paco Ibáñez. _____ *406*
Fotograma nº 121. Julia y Paco pasean, bloque musical 9. _____ *408*
Fotograma nº 122. Marisol, protagonista de la muestra, prototipo de inocencia y bondad. _____ *413*
Fotograma nº 123. Herminia, bloque musical 7, "Eu quería me casare". _____ *416*
Fotograma nº 126. Miss Nelly y sus despistes, bloque musical 52. _____ *420*
Fotograma nº 127. La hija del perfumero, embelesada por Jacinto, bloque musical 3. _____ *423*
Fotograma nº 128. La hija del perfumero, triste por la marcha de Jacinto. _____ *424*
Fotograma nº 129. Doña Leonor llega a casa, bloque musical 12. _____ *428*
Fotograma nº 130. Cadencia final, bloque musical 12. _____ *428*
Fotograma nº 131. Don Ramón, bloque musical 55. _____ *429*
Fotograma nº 132. Jacinta y Venancio, bloque musical 6. _____ *433*
Fotograma nº 133. Venancio y Paquita rezan por su hermana asesinada, bloque musical 26. _____ *435*
Fotograma nº 134. Momentos previos al asesinato de Ignacia, bloque musical 24. _____ *435*
Fotograma nº 135. Plaza Mayor pueblo de la que procede el sonido, bloque musical 24. _____ *436*
Fotograma nº 136. Mención grupo musical en los títulos de crédito. _____ *443*
Fotograma nº 137. Figurantes que responden al prototipo de mujer atractiva por sus rasgos físicos. _ *445*
Fotograma nº 138. Marcelino observa a doña Matilde por primera vez, a quien ve por casualidad. __ *446*
Fotograma nº 139. Doña Matilde, bloque musical 5, Leitmotiv de doña Matilde. _____ *447*
Fotograma nº 140. Autores de las canciones en los títulos de crédito. _____ *450*
Fotograma nº 141. Loli y Andrés, bloque musical 21, leitmotiv 4. _____ *452*
Fotograma nº 142. Personaje de Alejandra, bloque musical 7, presentación leitmotiv 3. _____ *453*
Fotograma nº 143. Emilia y Fernando, bloque musical 9. _____ *462*
Fotograma nº 144. Emilia y Plácido, bloque musical 27. _____ *463*
Fotograma nº 145. Despedida entre Emilia y Plácido, bloque musical 30. _____ *464*
Fotograma nº 146. Regalo de Fernando a Emilia, bloque musical 34. _____ *465*

Fotograma nº 147. Fantasía de Julián, bloque musical 3. _____ *468*
Fotograma nº 148. Movimientos sensuales de Elena, bloque musical 9. _____ *469*
*Fotograma nº 149. Parodia de la fantasía de Julián por parte de Elena, bloque musical 12.*_____ *470*
*Fotograma nº 150. Elena toca el tambor, bloque musical 14.*_____ *471*
Fotograma nº 151. Ana, convertida en un clon de Elena, toca el tambor, bloque musical 19. _____ *472*
Fotograma nº 152. Bloque musical 4, "Cariño trianero" (Algueró/Guijarro). _____ *482*
Fotograma nº 153. "Los gitanillos", bloque musical 19. _____ *483*
Fotograma nº 154. Esperanza y José Antonio, bloque musical 33, "Todo tu amor". _____ *484*
Fotograma nº 155. Protagonismo de las tres cantaoras, reconocidas personalidades del ámbito musical. _____ *486*
Fotograma nº 156. Títulos y autores de los cantables. _____ *486*
*Fotograma nº 157. "¡Ay, qué calor!"*_____ *488*
*Fotograma nº 158. Bloque musical 14, "A tu vera".*_____ *489*
Fotograma nº 159. Bloque musical 16, El beso. _____ *490*
Fotograma nº 160. Bloque musical 30, "Otra vez". _____ *491*
*Fotograma nº 161. Bloque musical 59, "Sólo a ti".*_____ *499*
Fotograma nº 162. "Me conformo", número musical de show final. _____ *503*
*Fotograma nº 163. Bloque musical 3, "La boda".*_____ *508*
Fotograma nº 164. "La tarara". _____ *510*
Fotograma nº 165. Don Quijote, bloque musical 49. _____ *518*
Fotograma nº 166. Bloque musical 40, "Mi señora Dulcinea". _____ *520*
*Fotograma nº 167. Títulos de crédito de Más bonita que ninguna.*_____ *521*
Fotograma nº 168. Bloque musical 15, "Mi corazón". _____ *525*
*Fotograma nº 169. Bloque musical 15, "Más bonita que ninguna".*_____ *526*
Fotograma nº 170. Títulos de crédito, canciones de Amor en el aire. _____ *528*
*Fotograma nº 171. Rocío Dúrcal y Palito Ortega interpretando "Mascia", bloque musical 2.*_____ *529*
Fotograma nº 172. Amor en el aire, bloque musical 27. _____ *530*
Fotograma nº 173. "Mentira, mentira", parodia a la cantante moderna. Bloque musical 1. _____ *535*
Fotograma nº 174. Bloque musical 1, títulos de crédito. _____ *538*
Fotograma nº 175. Karina interpretando "Igual que hoy", bloque musical 16. _____ *540*
Fotograma nº 176. Ivana, bloque musical 32. _____ *543*
*Fotograma nº 177. Bloque musical 27, "No me lo puedo creer".*_____ *545*
Fotograma nº 178. Bloque musical 4, "Tápame". _____ *555*
*Fotograma nº 179. Bloque musical 10, posterior al número "El día que me quieras".*_____ *556*
Fotograma nº 180. Bloque musical 40, "Plegaria". _____ *557*
Fotograma nº 181. Bloque musical 12, "Frenesí". _____ *561*
Fotograma nº 182. Bloque musical 16, "Tengo miedo". _____ *562*

TABLA DE PARTITURAS

Partitura nº 1. Plantilla orquestal. *167*
Partitura nº 2. Tema de Jacinto. *171*
Partitura nº 3. Leitmotiv jocoso. *171*
Partitura nº 4. Motivo musical final para la primera parte del bloque musical 5. ..... *172*
Partitura nº 5. Segunda parte bloque 5. Íncipit leitmotiv "Inseparables". *173*
Partitura nº 6. Compases introductorios. *180*
Partitura nº 7. Tema musical cómico grotesco, íncipit. *180*
Partitura nº 8. Segunda versión del tema musical. *182*
Partitura nº 9. Íncipit melodía de "Inseparables". *183*
Partitura nº 10. Tema musical con ritmo de marcha, íncipit. *184*
Partitura nº 11. Paso ordinario. *185*
Partitura nº 12. Paso ligero. *185*
Partitura nº 13. Transcripción directa del film. *186*
Partitura nº 14. Melodía de "Inseparables", íncipit. *187*
Partitura nº 15. Estribillo de "Inseparables" ejecutado por la flauta, íncipit. *187*
Partitura nº 16. Descenso melódico y acorde final. *188*
Partitura nº 17. Tema musical suave y sigiloso, íncipit. *189*
Partitura nº 18. Ascenso cromático de la melodía. *190*
Partitura nº 19. Tema musical con reminiscencias japonesas, íncipit. *191*
Partitura nº 20. Segundo tema musical con reminiscencias japonesas, íncipit. *192*
Partitura nº 21. Cadencia final. *193*
Partitura nº 22. Bloque musical 12, introducción con ritmo de marcha militar, íncipit. *193*
Partitura nº 23. Anotaciones del diálogo sobre la partitura. *194*
Partitura nº 24. Indicaciones sobre el estilo musical. *194*
Partitura nº 25. Bloque musical 13, íncipit. *195*
Partitura nº 26. Tema musical cómico grotesco vinculado inicialmente a Jacinto, íncipit. *195*
Partitura nº 27. Bloque musical 14, íncipit. *196*
Partitura nº 28. Glissando. *197*
Partitura nº 29. Cadencia conclusiva del tema. *197*
Partitura nº 30. Introducción y melodía de "Inseparables". *198*
Partitura nº 31. Cadencia, con el mismo motivo melódico. *199*
Partitura nº 32. Bloque musical 16, íncipit. *200*
Partitura nº 33. Cadencia del tema musical, indicaciones argumentales y musicales. *200*
Partitura nº 34. Marcha "Inseparables", íncipit. *203*
Partitura nº 35. Tema musical basado en "Inseparables", íncipit. *206*
Partitura nº 36. Nuevo tema musical. *206*
Partitura nº 37. Melodía del leitmotiv de Jacinto. *207*
Partitura nº 38. Misma música del bloque 16. ..... *208*
Partitura nº 39. Tema musical del bloque 16. ..... *209*
Partitura nº 40. Nuevo motivo musical, sincrónico. *209*
Partitura nº 41. Tema de Jacinto. *210*
Partitura nº 42. Consecuente. *211*
Partitura nº 43. Marcha cómica. *211*
Partitura nº 44. Motivo musical del bloque 5, vinculado al personaje de Felipe. *213*
Partitura nº 45. Bloque musical 28, tema de Jacinto. *215*
Partitura nº 46. Bloque musical 26, es todo el motivo. *216*
Partitura nº 47. Bloque musical 28, motivo "Inseparables". *216*

Partitura nº 48. Bloque musical 28, íncipit marcha cómica.....217
Partitura nº 49. Bloque musical 30, íncipit. 219
Partitura nº 50. Bloque musical 31, íncipit "Inseparables". 221
Partitura nº 51. Bloque musical 31, episodio, íncipit.....222
Partitura nº 52. Bloque musical 32, introducción tema musical del bloque, íncipit. 222
Partitura nº 53. Tema musical del bloque 32, íncipit.....223
Partitura nº 54. Coda.....224
Partitura nº 55. Tema musical infantil. 224
Partitura nº 56. "Inseparables". 225
Partitura nº 57. De nuevo, tema de ternura infantil. 225
Partitura nº 58. Fox, tras el tema de ternura infantil. 226
Partitura nº 59. Acorde, suspense. 227
Partitura nº 60. Música expresiva y tierna, sincronía con lo que sucede en la imagen.....228
Partitura nº 61. Primeros sonidos, introducción del tema musical de este bloque musical 34. 228
Partitura nº 62. Estructura musical basada en el bloque 32. 229
Partitura nº 63. Bloque musical 35, íncipit. 230
Partitura nº 64. Cadencia final del tema. 231
Partitura nº 65. Acorde disonante inicial.....232
Partitura nº 66. Inicio del tema musical, bloque 36. 233
Partitura nº 67. Tema musical, bloque 36. 233
Partitura nº 68. Acorde inicial. 234
Partitura nº 69. Tema musical, misma música que el bloque 36. 234
Partitura nº 70. "Aleluya", de Haendel, cc. 1-5. Fuente: http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3.....269
Partitura nº 71. Fuente: http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3.....270
Partitura nº 72, cc. 1-4. Fuente: http://imslp.org/wiki/6_French_Suites,_BWV_812-817_(Bach,_Johann_Sebastian) 273
Partitura nº 73, número 15, "Et incarnatus est", cc. 1-6, correspondiente con el bloque musical 3.....276
Partitura nº 74. Fuente: http://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor,_BWV_232_(Bach,_Johann_Sebastian) 277
Partitura nº 75, cc. 28-31. Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus).....280
Partitura nº 76, cc., 44-47, final de Viridiana. 282
Partitura nº 77. Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus).....285
Partitura nº 78, cc. , final bloque.....287
Partitura nº 79, c. 92 en que se produce el fin de la partitura antes de la repetición. 299
Partitura nº 80. Compás en que comienza la repetición. 300
Partitura nº 81. Fin del bloque con el final del compás 44. 301
Partitura nº 82. Transcripción del film: Virginia Sánchez Rodríguez. 323
Partitura nº 83. Estructura rítmica. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 325
Partitura nº 84. Íncipit melódico leitmotiv tema amor. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.....325
Partitura nº 85. Íncipit tema 2, leitmotiv asociado a la esperanza y el amor.....342
Partitura nº 86. Íncipit tema marcha militar, asociado inicialmente a Sheila.....360
Partitura nº 87. Tema musical principal El extraño viaje. 369
Partitura nº 88. Leitmotiv de Angelines. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.....372

Partitura nº 89. Variación leitmotiv de Angelines. Fuente y transcripción.: Virginia Sánchez Rodríguez.373
Partitura nº 90. Leitmotiv de amor de Beatriz. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.....374
Partitura 91. Escena y danza charra (1933), para piano (Gerardo Gombau).....378
Fuente: Biblioteca Universidad de Salamanca. Facultad Geografía e Historia. 378
Partitura nº 92. Tema Musical 1. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.....379
Partitura nº 93. Tema Musical 7, leitmotiv del personaje Mica. 380
Fuente y transcripción:Virginia Sánchez Rodríguez. 380
Partitura nº 94. Estructura melódica tema musical 3, antecedente, bloque musical 36.....400
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 400
Partitura nº 95. Estructura melódica tema musical 3, consecuente, bloque musical 36.....400
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 400
Partitura nº 96. Intervalo melódico característico del tema musical bloque nº 6. 434
Partitura nº 97. Íncipit leitmotiv de doña Matilde.....447
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 447
Partitura nº 98. Leitmotiv 3 de Alejandra, íncipit. 453
Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez. 453
Partitura nº 99. Íncipit "Mi pequeña estrella" (Algueró/Guijarro). 497
Partitura nº 100. Tema 1. Leitmotiv de Marisol, bloque musical 3. 502
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 502
Partitura nº 101. Íncipit "Me conformo". 502
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 502
Partitura nº 102. Íncipit "La boda". 507
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez. 507

INTRODUCCIÓN

Justificación de la investigación.

En los últimos años los estudios que reivindican el valor de la música en torno a los medios audiovisuales han experimentado un notable desarrollo, especialmente en el caso del ámbito cinematográfico. El cine es, al fin y al cabo, uno de los productos más característicos de la sociedad contemporánea. Por esa razón la música de cine, así como los diferentes elementos que conforman conjuntamente la disciplina, debe ser estudiada en todo su contexto dentro del particular momento histórico en que se gestó. Lo cierto es que este campo de estudio interdisciplinar, que fusiona imagen y sonido, resultó de mi interés desde que obtuve los primeros contactos con el medio. La razón es sencilla: el estudio de los medios audiovisuales permitía aunar mi formación artística, como Licenciada en Historia del Arte (2009), con mi formación musical, iniciada en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, donde obtuve el Título Profesional de Música en la especialidad de piano (2006), y continuada con la obtención del Máster en Música Hispana en la Universidad de Salamanca (2010). Precisamente fue durante los estudios de Posgrado en la capital salmantina donde comenzó a gestarse un creciente interés por el estudio de la relación entre música y medios audiovisuales, que ofrece como fruto la presente tesis doctoral.

Mis primeras aproximaciones desde el ámbito investigador a la música de cine tuvieron lugar durante el estudio del mencionado Máster en Música Hispana. A este respecto fueron determinantes el módulo "Música e Imagen", impartido conjuntamente por los profesores Teresa Fraile, Joaquín López y Matilde Olarte, así como el módulo titulado "Música y medios de comunicación" llevado a cabo en exclusiva por la profesora Olarte. Tras ese primer acercamiento académico tuvo lugar la elaboración de mi Trabajo Fin de Máster, dirigido por el profesor Antonio Notario, basado en un incipiente estudio de la música compuesta por Gerardo Gombau para la película *El camino* (1963) y que llevó por título *Aproximación a la composición musical para el cine: Gerardo Gombau y la película El camino (1963)*, defendido en la Facultad de Geografía e Historia en junio de 2010. Asimismo, la participación en los *Simposia* "La creación musical en la banda sonora", nacidos en el seno de la Universidad de Salamanca de la mano de la profesora Matilde Olarte, y cuya última edición fue celebrada en diciembre de 2012 en la ciudad de Oviedo, significó el punto culminante para comenzar esta investigación. Así, pues, todos estos acontecimientos determinaron, en una u otra medida, un interés de estudio, que ha ido en aumento, y un mejor

conocimiento de un rico medio donde imagen y sonido conforman un universo artístico singular.

Simultáneamente, mi interés personal por el cine español ha determinado acotar en el ámbito hispano la presente investigación, que pretende no quedar limitada a una única película, como ocurrió en el Trabajo Fin de Máster mencionado anteriormente, sino abordar la producción cinematográfica de toda una década, entre 1960 y 1970. Las razones al respecto son varias. En primer lugar, estos años representan, desde el punto de vista histórico, una época interesante caracterizada por un paulatino crecimiento económico y un intento aperturista en el ámbito social y cultural por parte del régimen dictatorial de Francisco Franco. En segundo lugar, desde el punto de vista cinematográfico, resulta interesante el panorama poliédrico en torno a la existencia de diferentes estéticas, fruto de la convivencia de un cine oficial y comercial, promovido por el Régimen, y un cine creado por los jóvenes cineastas que perseguían un camino cercano a las vanguardias. Incluso a finales de los años sesenta también contamos con un nuevo camino cinematográfico, llamado la Tercera Vía, una corriente que pretendía crear un punto intermedio entre dichos cines. Así, pues, es el rico y heterogéneo panorama cinematográfico de los años sesenta lo que ha determinado, finalmente, la acotación cronológica de este trabajo.

Asimismo, fue igualmente concluyente para la elección de este tema el importante número de compositores de calidad que a lo largo de la década de los años sesenta abordaron la composición musical para el cine. Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Augusto Algueró, Luis de Pablo, Gerardo Gombau, Juan Quintero, Adolfo Waitzman, Ángel Arteaga de la Guía o Antón García Abril son solo algunos de los nombres de músicos que dedicaron su tiempo y su esfuerzo a la creación de obras para cine y medios audiovisuales. En unos casos sus trabajos reflejan su pasión por las posibilidades artísticas del medio; en otros, fueron determinantes las posibilidades económicas que ofrecía el cine. Sea como fuere, la calidad de estos compositores otorga un prestigio añadido a las películas de los años sesenta, que serán el principal objeto de estudio a lo largo de esta tesis doctoral.

Por último, el valor semántico de la Banda Sonora Musical[1] de los *films* españoles de la década de 1960 fue lo que motivó, finalmente, el enfoque de este

[1] Lluís i Falcó, J. (1995). "Paràmetres per a una análisis de la banda sonora musical cinematográfica". *D'Art* nº 21, Barcelona, pp. 169–186. Según Josep Lluís i Falcó, la Banda Sonora alude a los diferentes elementos que determinan el sonido, atendiendo a la música, diálogos y ruidos o sonido ambiente,

estudio. La inclusión del elemento sonoro otorga, además de un significado formal, nuevos códigos en relación con el resto de disciplinas que conforman los medios audiovisuales. El cine, como producto de una sociedad concreta, reproduce las realidades sociales del momento histórico en que se gesta; a este respecto, la música, por su parte, contribuye a la recreación de una determinada imagen que representa, en el caso de esta investigación, a la mujer española de los años sesenta a través de la gran pantalla. Así, pues, el elemento musical contribuye, junto con los diálogos y el vestuario, a la recreación de diversas identidades en torno a la mujer española de los años sesenta, de ahí que la música de cine también aporte determinados matices que representan a los diferentes y posibles prototipos femeninos en la España de la década de 1960. Todas estas cuestiones justifican, por tanto, la elaboración de un trabajo de investigación que tiene como objeto de estudio la música del cine de los años sesenta, atendiendo, especialmente, a la calidad del trabajo de compositores de primera fila y al valor semántico de música en el cine para recrear los diferentes tipos de mujer que pueden estar presentes en la década de 1960 en el ámbito español a través de la filmografía de la época.

Estado de la cuestión.

A pesar del interés de la música inserta en los medios audiovisuales, y del cada vez más elevado número de trabajos que abordan este campo de estudio, la investigación de la música de cine en España presenta aún algunas carencias, especialmente debido a las extremas dificultades de investigación, una circunstancia que suscita la necesidad de estudio y reflexión desde la Musicología española. Habitualmente la historiografía había considerado que la música de cine ocupaba un papel secundario en detrimento de la música pura y, en el caso de los estudios audiovisuales, también se había juzgado a la música de cine como un tema menor o secundario en torno a los estudios cinematográficos, sin ofrecer una profundización en el análisis del elemento musical. Todas estas circunstancias determinaron que, en ciertos momentos, las fuentes primarias, las partituras de las bandas sonoras, no fueran conservadas, a pesar de que la música de cine tiene la misma entidad que cualquier otra faceta de la composición musical, de ahí que resulte tan necesario un estudio teórico,

mientras que la Banda Sonora Musical hace referencia únicamente a la música propia de la película. A lo largo de este estudio nos sumaremos al término Banda Sonora Musical (BSM).

formal, musical y estético para comprender el contexto histórico y cinematográfico en torno a la filmografía de un período específico. No obstante, estas circunstancias pueden complicar, de entrada, la elaboración de un profundo estudio en ausencia de las fuentes primarias.

En parte, la dificultad de estudio de las composiciones audiovisuales tiene que ver con la consideración de la música de cine como un género secundario. Precisamente esa idea, albergada incluso por algunos compositores, implica que, en numerosos casos, no contemos, como acabamos de apuntar, con las fuentes primarias, las partituras, tras haber sido eliminadas una vez cumplida su finalidad: la inserción en el *film*. En otros casos ese menosprecio hacia la música de cine aparece en el ámbito historiográfico, en torno a las fuentes secundarias, al ser muy limitadas las menciones del medio cinematográfico dentro de los *curricula* de los compositores. Los músicos a los que haremos mención a lo largo de las próximas páginas aparecen en diccionarios y estudios como grandes figuras de su tiempo, pero no suele ser habitual la mención de sus trabajos para medios audiovisuales. Es el caso del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*[2] dirigido por Emilio Casares Rodicio. En esta obra contamos con voces dedicadas a músicos que abordaron la composición musical para el cine, pero donde este género es mencionado, con suerte, de forma superficial. Este hecho queda patente al abordar algunos de los compositores que en la década de los años sesenta tuvieron una dedicación a los medios audiovisuales, como Carmelo Bernaola, Augusto Algueró, Juan Quintero Muñoz, Luis de Pablo, Gerardo Gombau o Antón García Abril. Lo cierto es que esta circunstancia se ha visto modificada en los últimos años con la publicación en 2011 del *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*[3]. La inclusión de nombres de compositores, y la información sobre su formación, legado y trabajos audiovisuales, en un volumen de tales dimensiones e importante difusión ya denota el interés que la disciplina cinematográfica manifiesta por la Banda Sonora Musical de un *film*.

A pesar de la intensa labor compositiva de Carmelo Alonso Bernaola para cine, radio y televisión, Tomás Marco no habla de ello en el volumen de *Historia de la*

[2] Casares Rodicio, E. (1999). *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles.
[3] Heredero, C. F., Rodríguez Merchán, E. (Coord.) (2011). *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores, Fundación Autor.

Música española[4] del que es autor, aunque desde su punto de vista "no hay duda de que la música de Bernaola es una de las más importantes de toda la generación"[5]. Por otra parte, en la voz dedicada a Bernaola en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*[6] únicamente se realiza una única alusión que comprende, además de una selección de las composiciones audiovisuales en el apartado "obras"[7], una breve mención a estos ámbitos y a los galardones recogidos por su trabajo en el medio audiovisual:

> Por entonces comenzó su actividad como compositor de música aplicada para el cine, la televisión y el teatro musical. En este campo adquirió un sólido prestigio sancionado con el pronto nombramiento como profesor de Música Cinematográfica de la cátedra de Historia y Estética de la Universidad de Valladolid, y con los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (1967, 1969 y 1972) y el Nacional de Música Cinematográfica (1969 y 1973), que culminaron en el Goya a la mejor música cinematográfica en 1989. Su asiduo trabajo en esta faceta de músicas aplicadas le ha proporcionado un depurado oficio a la vez que un conocimiento profundo de estos medios[8].

Por el contrario, en el *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América* citado anteriormente sí se detalla de forma pormenorizada la actividad de Bernaola como compositor cinematográfico. Joan Padrol, responsable de esta voz, habla de su formación y establece algunas características de sus trabajos audiovisuales. Padrol señala que su estilo se caracteriza por el empleo de un tema conductor que funciona como *leitmotiv*[9], más de una idea que de un personaje, además de por el empleo de instrumentos solistas o pequeñas formaciones orquestales por su valor expresivo dentro de las películas. Asimismo, el autor hace hincapié en los binomios[10] al poner de

[4] Marco, T. (1989). *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, bajo la dirección de Pablo López de Osaba. Madrid: Alianza.
[5] *Ibid*., p. 225.
[6] García del Busto, J. L.; Torre, M. (1999). "Alonso Bernaola, Carmelo". En E. Casares Rodicio (1999), *Op. cit*., v. 1, pp. 318-327.
[7] En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se mencionan doce títulos de obras para cine, siete para televisión, la mención de tres comedias musicales y un par de composiciones para radio.
[8] *Ibid*., p. 321.
[9] Padrol, J. (2011). "Alonso Bernaola, Carmelo". En. C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán (Coord.) (2011), *Op. cit*., v. 1, pp. 826-829.
[10] Comprendemos por binomios los trabajos continuados llevados a cabo entre un mismo director y un compositor, o entre un director y un productor, así como entre un productor y un compositor concreto. Esta concepción de estudios fue también empleada por Fraile Prieto, T. (2009). *La Creación Musical en*

manifiesto la estrecha relación de Bernaola con determinados directores y productores, como Antonio Giménez-Rico, Pedro Olea, Eloy de la Iglesia, Roberto Bodegas y Antonio Drove. También se da cuenta de sus trabajos para series de televisión y, finalmente, en el último apartado, "otras actividades", se habla de aspectos musicales diversos, tales como su trayectoria profesional, así como vinculadas al cine, destacando su faceta como director de conciertos de música cinematográfica o como compositor de una nueva partitura para la película clásica muda *King Vidor… y el mundo marcha* (The Crowd, 1928); al igual que se mencionan los galardones recibidos por Bernaola por parte del Círculo de Escritores Cinematográficos en los años 1967, 1969, 1972, el Premio Nacional de Música Cinematográfica en 1969 y 1973, un Goya recibido en el año 1989 y la medalla de oro de la Academia de Cine Español en reconocimiento a toda su carrera otorgada en el 2002.

Observamos una situación similar si tomamos como ejemplo otros compositores de música de cine de la época. La voz dedicada a Augusto Algueró en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* sí evidencia la relevante labor compositiva para medios audiovisuales y coincide, *grosso modo*, con la incluida por Joan Padrol en el *Diccionario del cine Iberoamericano*, este último señalando su formación y sus múltiples facetas como arreglista, pianista, director de orquesta, autor y compositor, además de títulos de algunas de las cuantiosas películas en las que trabajó. En el caso del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, prácticamente la mitad del texto habla de su trabajo para cine y televisión, además del último apartado, "obras", donde se recogen noventa y siete títulos de composiciones para media:

> Ha colaborado en numerosas ocasiones con Televisión Española (TVE) componiendo, entre otras, la música de la serie "La saga de los Rius". También ha compuesto la música para diferentes programas de Tele 5, como *Entre platos anda el juego* o *Vip*. Otra faceta suya es la música incidental para cine, a la que se dedica desde muy joven, habiendo trabajado en más de doscientas películas. Entre ellas cabe señalar las interpretadas por Marisol, como *Marisol rumbo a Río* o *Tómbola*, *La fierecilla domada*, interpretada por Carmen Sevilla, o *Las chicas de la Cruz Roja*. Asimismo ha escrito la música de la película de Santiago Segura *Torrente, el brazo tonto de la ley*.

---

el Cine Español Contemporáneo. Salamanca. http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374 [Última consulta: 14 de mayo de 2012].

Con *Historias de la frivolidad* de Narciso Ibáñez Serrador consiguió la Rosa de Oro de Montreux, y posteriormente, con *El irreal Madrid*, La Ninfa de Oro de Montecarlo[11].

La dedicación de Juan Quintero Muñoz a la composición musical para el cine también aparece plasmada en el citado *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, señalando que su primera incursión en el medio fue a través de la película *La hermana San Sulpicio* de 1934, una fecha que resulta confusa[12]. En el cuerpo del texto se menciona su colaboración con Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia, César Fernández Ardavín, Luis Marquina, además de las composiciones para películas, tales como *Aeropuerto*, *Alba de América*, *Currito de la Cruz*, *De Madrid al cielo* o *Ventolera*, entre otros títulos de *films*. Asimismo, se habla del estilo compositivo para cine de Quintero, capaz de amoldarse a las necesidades de la escena al abordar un estilo sinfónico o tradicional dependiendo de las circunstancias, así como la alusión al premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) con la partitura *La pródiga* (1946).

Por su parte, el *Diccionario del cine Iberoamericano* dedica una voz a Quintero Muñoz[13] en la que se habla de forma pormenorizada de su formación y de su faceta como pianista desde 1925 hasta el final de la guerra civil, destacando especialmente que se trata de uno de los compositores más relevantes de la música cinematográfica española, ofreciendo títulos donde ha trabajado y los directores con los que, mayoritariamente, colaboró a lo largo de su vida. Probablemente lo más interesante de esta voz, elaborada por Julio Arce, tiene que ver con el establecimiento por parte del autor de un estilo músico-cinematográfico determinado, enmarcando la música de Juan Quintero Muñoz dentro del llamado clasicismo musical cinematográfico. Además de sus partituras, se menciona, igualmente, su trabajo global, que no queda enmarcado exclusivamente en la composición del texto musical sino que el mismo Quintero se ocupa, asimismo, del proceso de incorporación de la música a la película, así como de la contratación de los músicos precisos.

En el caso de Antón García Abril, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* destaca especialmente su labor compositiva y docente y las únicas

[11] *Ibid*., p. 278.
[12] Hay dos películas tituladas *La hermana San Sulpicio.* Una de ellas es de 1934, tal como queda apuntado, y la segunda de ellas data de 1952. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 2 de marzo de 2012].
[13] Arce, J. (2011). "Quintero Muñoz, Juan". En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán (Coord.) (2011), *Op. cit*., v. 7, pp. 150-153.

referencias audiovisuales, más allá del apartado "obras"[14], corresponden a galardones recibidos por su composición para el cine, como el Premio del Sindicato a la mejor banda sonora por *La fiel infantería* (1960) de Pedro Lazaga, el galardón Consagración del Premio Luis Buñuel como reconocimiento a su música incidental para el cine en 1978 o el Annual Award for Excellence, concedido por la Music Retailers Association a la composición original de *Monsignor Quixote* en 1986. Más allá de estos datos, la referencia se limita a las siguientes palabras:

> La crítica siempre ha destacado su facilidad y soltura compositiva, tanto en la música incidental para teatro (son ejemplos magistrales *Calígula* y *Luces de Bohemia*) como cinematográfica (destacan las partituras de *La leyenda del alcalde de Zalamea* y *Los santos inocentes*) o de televisión (temas de *El hombre y la tierra* de Félix Rodríguez de la Fuente y *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus), para plasmar en música las situaciones, los temas y los argumentos[15].

Contrariamente, en el *Diccionario*[16] cinematográfico del que venimos hablando sí aparece reflejado ese extenso legado audiovisual de Antón García Abril. Joan Padrol, en esta ocasión, habla de su formación en el Conservatorio de Valencia y en el Real Conservatorio de Madrid. También se da cuenta de otros datos relativos a su etapa de formación, como su asistencia a cursos de perfeccionamiento en la Accademia Chigiana de Siena (1954-1956), donde estudia, además de composición y dirección orquestal, música cinematográfica con Francesco Lavagnino, una circunstancia que, indudablemente, determinaría su futuro profesional en buena medida. Se habla de los galardones recibidos y también de los binomios entre Antón García Abril y Pedro Lazaga o, ya en los años setenta y ochenta, entre García Abril y Mario Camus. Asimismo, también se ofrecen algunos de los títulos de las películas más célebres, gran número de ellas correspondientes a los años sesenta, cronología de este estudio; pero probablemente lo más interesante de esta voz sea la amplia alusión a sus composiciones para el cine de género, una faceta menos conocida en detrimento del cine comercial al que se dedicó mayoritariamente García Abril.

---

[14] Mención de quince títulos de películas que cuentan con banda sonora musical original y ocho serie de televisión. Cabañas Alamán, F. J. "García Abril, Antón". En E. Casares Rodicio. (1999), *Op. cit.*, v. 5, pp. 412-419.
[15] *Ibid*., p. 418.
[16] Padrol, J. (2011). "García Abril, Antón". En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán (Coord.) (2011), *Op. cit*., v. 4, pp. 168-170.

La labor compositiva para cine de Luis de Pablo también aparece recogida en el mencionado *Diccionario*[17] de música dirigido por Casares Rodicio aunque, en esta ocasión, únicamente se da cuenta de esta faceta en la sección "Obras", con una selección de treinta y cinco títulos[18]. En el cuerpo del texto se destaca su importante papel en la renovación de la música española a través de las vanguardias y el hecho de haber sido miembro del grupo Nueva Música (1958), pero no existe ninguna alusión a este ámbito de la composición para medios audiovisuales. Sí aparece, por el contrario, una detallada información sobre la composición musical para el cine de Luis de Pablo en el *Diccionario del cine Iberoamericano*, voz elaborada por Josep Lluís i Falcó. En este caso también se ofrecen un elevado número de títulos de películas en las que colaboró y se establecen sus trabajos dentro del binomio Luis de Pablo y el productor Elías Querejeta, o Luis de Pablo y el director Carlos Saura. Lluís i Falcó afirma que el estilo compositivo del compositor madrileño se mantiene en la composición de Bandas Sonoras Musicales y el interés de esta referencia en el citado diccionario de cine también radica en la alusión que el mismo compositor realizó sobre su música de cine, "Acerca de la música de Pascual Duarte", en 1976, y "Le cinéma et ma musique" en un monográfico de *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº38-39 del año 1984, sobre el cine de la España franquista[19].

Por su parte, contamos con una voz dedicada a Gerardo Gombau en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*[20] donde se realiza una división cronológica y estilística de su obra, pero no se ofrece una información detallada y los datos sobre el número de obras es erróneo[21]. En dicho texto se habla de sus labores musicales como intérprete, director y compositor, así como su visibilidad en el panorama cultural español de su época, pero no existe ninguna alusión a sus trabajos para cine y medios audiovisuales, como la partitura de la película *El camino* (1963) o sus composiciones para No-Do[22], ni siquiera en el apartado "obras". Lo mismo ocurre en el volumen de Tomás Marco, donde se afirma de Gombau que "su huella en la

[17] García del Busto, J. L. "Pablo, Luis de". En E. Casares Rodicio (1999), *Op. cit.*, v. 8, pp. 319-330.
[18] *Ibid*., p. 330.
[19] Lluís i Falcó, J. (2011). "De Pablo, Luis". En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán (Coord.) (2011), *Op. cit*., v. 2, pp. 489-491.
[20] Cureses, M. (1999). "Gombau, Gerardo". En E. Casares Rodicio (1999), *Op. cit.*, v. 5, pp. 681-684.
[21] El catálogo de Gombau no solo llega a la treintena, como se indica en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, sino que, según la doctora Julia Esther García Manzano, se eleva a doscientas cuarenta y siete. García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
[22] Algunas de esas composiciones para No-Do fueron grabadas recientemente. *Cfr*. *Gerardo Gombau. Obra completa para conjunto instrumental*. Taller de Música Contemporánea de Salamanca. Verso, 2006.

música española del momento fue importantísima y la significación de su obra no hace sino crecer con el tiempo"[23], pero sin dar cuenta de sus obras para media.

Paralelamente, Gerardo Gombau también aparece citado en el *Diccionario del cine Iberoamericano*[24]. En esta entrada se menciona su formación y algunas de sus obras más representativas. En relación con los medios audiovisuales, se habla de su faceta como compositor de No-Do de forma somera, su partitura para la película *El camino* y se menciona la atribución de la banda sonora de *Destino Barajas* (R. Blasco, 1962) por parte de la Biblioteca Nacional, aunque el autor del texto, Patxi J. Larrañaga, duda de su autoría debido a que el nombre de Gombau no aparece mencionado en los créditos. Asimismo, también se menciona su faceta como intérprete de la Banda Sonora Musical de la película *Nueve Cartas a Berta*, cuya partitura fue compuesta por Carmelo Bernaola, que contaría con Gombau para la interpretación de su obra por su calidad musical y también por su relación de amistad.

En definitiva, como hemos señalado previamente, esta es solo una pequeña e inicial aproximación a algunas obras de referencia que no pretende ofrecer conclusiones ni juicios al respecto, sino demostrar cómo el cine y los medios audiovisuales ocupaban un papel secundario en la historiografía española hasta hace tan solo un par de décadas, y cómo incluso en diccionarios especializados en música la composición musical para el cine también ocupaba un espacio insignificante o, incluso, inexistente en torno a los medios audiovisuales. Afortunadamente, esta situación se ha ido modificando en los últimos años, tal como demuestran los Simposios "La creación musical en la banda sonora" citados anteriormente y los volúmenes *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*[25], *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*[26] y *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*[27], publicaciones de las actas de dichos congresos hasta el momento. Estos volúmenes, que recogen los últimos estudios sobre música y medios audiovisuales por especialistas e investigadores de diversos ámbitos, serán objeto de mención de forma más pormenorizada en el apartado referido a las

[23] *Historia de la música española, 6. Siglo XX* , *Op. cit.*, pp. 197-198.
[24] Larrañaga, P. J. (2011). "Gombau, Gerardo". En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, E. (Coord.) (2011), *Op. cit.*, v. 4, p. 360.
[25] Olarte Martínez, M. (Ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones.* Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
[26] Olarte Martínez, M. (Ed.) (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
[27] Viñuela Suárez, E.; Fraile Prieto, T. (Eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores.

fuentes secundarias pues, en este sentido, la aproximación al estado de la cuestión nos ha permitido, hasta el momento, establecer los precedentes antes de abordar nuestra propia investigación. Lo mismo ocurre con las tesis doctorales sobre Juan Quintero Muñoz, elaborada por Joaquín López bajo el título *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*[28], y sobre Augusto Algueró, un trabajo llevado a cabo por Sofía López titulado *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*[29]. Ambos estudios significan una aproximación bio-bibliográfica a compositores españoles y sus trabajos para cine, pero también suponen un enfoque analítico atendiendo a la música de forma conjunta a la imagen, dos elementos que deberían ser indisolubles en los contextos audiovisuales. Oportunamente nos referiremos de forma más detallada a ambos trabajos de acuerdo con las fuentes secundarias empleadas en nuestra investigación.

No obstante, el estudio aquí presentado plantea, como hemos apuntado inicialmente y como mostraremos más adelante, un doble ámbito de investigación que comprende, por un lado, la composición musical para el cine, de la que acabamos de hablar, y, por otro lado, una aproximación a la relación entre música y mujer, en general, y Banda Sonora Musical y mujer, en particular, todo ello en torno al cine español de los años sesenta. En este último aspecto reside la necesidad de realizar un acercamiento también a la última temática mencionada a través de lo escrito previamente al respecto puesto que, si hemos observado dificultades a la hora de registrar información sobre música para cine, aún más compleja resulta la localización de alusiones femeninas dedicadas al ámbito musical debido a que las mujeres músicas –intérpretes, mecenas, teóricas y compositoras– no ocupaban un lugar en la historiografía.

El lugar de la mujer en el ámbito musical estaba principalmente destinado a la interpretación, abordando casi en exclusiva los cantos populares y la interpretación pianística en los círculos aristocráticos, pues la educación musical de las «niñas bien» llegó a estar bien considerado en épocas pretéritas. El papel de las mujeres en el ámbito musical durante el siglo XVIII y XIX consistía en proporcionar "entretenimientos de

[28] López González, J. (2009). *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada. http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178 [Última consulta: 18 de mayo de 2012].

[29] López Hernández, S. (2012). *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

salón"[30] a través de la interpretación pianística y del canto. La mujer, que estaba destinada a su función de ama de casa, esposa y madre, no solía abordar el estudio intensivo de las artes y las ciencias; por tanto, las mujeres solían aprender las nociones musicales básicas, sin mayores expectativas intelectuales, con el objetivo de lograr un matrimonio ventajoso y poder agasajar musicalmente a sus invitados. Esta circunstancia se observa en la película española *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, donde es una joven la encargada de interpretar el *Vals en Mi menor* nº14 *Op. póstuma* (B. 56), de Frédéric Chopin (1810-1849), y el segundo movimiento, "Allegro", de la *Sonata* VI de Pietro Domenico Paradisi (1707-1791) en una reunión social. Por tanto, en términos generales la relación principal existente entre música y mujer comprendía, desde la Ilustración y hasta el siglo XX, la interpretación con fines lúdicos en el ámbito doméstico casi en exclusiva.

Todavía más escaso era el papel de la mujer en la composición, una actividad difícil de ejercer de forma continuada debido a sus obligaciones familiares, a pesar de que ciertas mujeres lograron desarrollar sus capacidades y expectativas en el mundo de la música de forma profesional. Una de esas excepciones, aunque lejana en el tiempo, es el caso de Clara Schumann (1819-1896), que tuvo la posibilidad de desarrollar su carrera pianística y compositiva, planteándose incluso la opción de haber primado su profesión a su vida privada si no le hubiera sido posible la compaginación de ambas facetas[31]. Sobre el escaso papel que ocupan las figuras femeninas en torno a la creación musical, el *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*[32], de Marc Honegger, demuestra el limitado acceso de la mujer a la composición al tomar como objeto de interés el legado de los compositores, hombres, sobreentendiendo que se trata de un ámbito eminentemente masculino. Tomás Marco, responsable de la elaboración del Prólogo a la edición española del citado volumen del compositor y teórico francés, señala que el objetivo del libro radicaba en hacer una recopilación de los más excelsos compositores, intérpretes y musicólogos, la mayor parte de ellos personajes españoles pero también autores extranjeros, sin plantearse, siquiera, la inclusión de una mujer en sus entradas. A este respecto, la musicología feminista, que arrancaba con fuerza en los años ochenta, pretendía inicialmente enmendar esta carencia, que es extensible a la

[30] Rieger, E. (1986): "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música". En *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, pp. 175-196.
[31] "If Clara Schumann felt any conflict between the roles of woman and artist, it was almost always resolved in favor of the artist". Reich, N. B. (1987). *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, p. 177.
[32] Honegger, M. (1988). *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.

mayor parte de obras historiográficas, con la intención de hacer visibles y sonoras a estas mujeres, a pesar de que, posteriormente, el estudio sobre música y mujer ha ampliado su campo de estudio y sus enfoques, llegando incluso a politizarse en determinados casos.

El resultado de una aproximación historiográfica presenta, por tanto, la yerma presencia femenina en el contexto musical profesional. No obstante, existieron en España mujeres dedicadas a la música, incluso que abordaron la composición. Es el caso de Pauline Viardot-García (1821-1910), de raíces hispanas, que fue una cantante, compositora y pianista de renombre en Europa durante el Romanticismo[33]. Lo mismo sucede con Rosa García Ascot (1908-2002), coetánea del siglo XX, que recibió lecciones de maestros de primera fila como Enrique Granados, Felipe Pedrell, Manuel de Falla o Nadia Boulanger. Su nombre aparece citado en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, a pesar de que su voz apenas supera las quince líneas de extensión[34]. Perteneció a la Generación del 27 y fue la única mujer del Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid[35]. Llegó a estrenar y divulgar su propia producción pianística y la de sus compañeros de Generación. Lo cierto es que el trato recibido por la sociedad no era igualitario en relación con sus colegas masculinos, tal como lo avalan las referencias de la prensa de la época, que habla de ella como Rosita, con connotaciones tiernas y sensibles, y destacando, más que su trabajo, el hecho de verse en un mundo de hombres. Incluso en el contexto audiovisual de nuestro estudio encontramos la presencia de mujeres dedicadas a la composición musical para el cine, como es el caso de Ana Satrova[36], a pesar de tratarse de una situación atípica y puntual. El nombre de Ana Marta Satrova Torres aparece indisolublemente unido al ámbito fílmico de la mano de su marido, el director cinematográfico José María Zabalza. Posiblemente la adscripción de su esposo al mundo del cine sería un elemento determinante en la presencia de esta mujer como compositora de la música de títulos de los años sesenta, setenta y ochenta, mayoritariamente vinculados al *Spaghetti Western*. En torno a la cronología de nuestro estudio, mencionemos los títulos *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza) y *El regreso de Al Capone* (1969, José María Zabalza), cuya Banda Sonora Musical fue obra de Satrova en torno a los años sesenta. Todo esto demuestra,

[33] Radomski J. (1999). *Viardot-García, Pauline*. En E. Casares Rodicio, *Op. cit.*, pp. 396-400.
[34] Carreira, X. M. *García Ascot, Rosa*. En E. Casares Rodicio, *Op. cit.* p. 426.
[35] Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
[36] http://www.imdb.com/name/nm0766359/ [Última consulta: 2 de febrero de 2013].

por tanto, la presencia de mujeres vinculadas al ámbito compositivo en el contexto hispano, a pesar de las dificultades sociales que ello conllevaba en términos generales y, mayoritariamente, en círculos específicos.

Pero la relación entre mujer y música en torno a la historiografía, y en general, cuenta con un origen remoto, como se muestra en la voz sobre *Women in Music* del Diccionario *New Grove*[37], donde se plantea una breve historia de la mujer en la historia de la música, con la inclusión de referencia antiguas, medievales y modernas en las que se reconoce la creatividad y la presencia de mujeres en torno a una arte como la música, hasta el siglo XX, en que se empiezan a dar lugar disciplinas feministas desde los años cuarenta. Asimismo se hace hincapié en la creación de *Women's Studies* en los años setenta, la grabación y publicación de obras impresas compuestas por mujeres desde 1970 y 1980, respectivamente, la instauración desde la década de los ochenta de estudios sobre mujer y música en universidades norteamericanas y la diferenciación desde 1990 de tres categorías vinculadas a la investigación centrada en música y mujer, tales como repertorio, sociología (*social process*) e ideología. Incluso se menciona la creación del *New Grove Dictionary of Women Composers* en 199, por no hablar de los numerosos trabajos vinculados a este ámbito elaborados hasta el siglo XXI en que nos encontramos, así como los diversos enfoques sobre mujer, feminismo y género.

Asimismo, en el ámbito historiográfico contemporáneo hispano, como fruto de las acciones iniciadas por la Musicología feminista, contamos igualmente con estudios referentes a música y mujer que analizan y reflexionan acerca de la situación actual o que pretenden reivindicar la actividad musical de mujeres a lo largo de la historia desde instituciones educativas de nuestro país. Véanse, a este respecto, algunos de los artículos de la doctora Matilde Olarte, que hacen hincapié en la intrínseca relación entre mujer y música de tradición oral[38] por el lugar que la figura femenina ocupa en la transmisión y conservación de la tradición española, así como sobre la música en los conventos femeninos[39]. Algunos de estos trabajos, y otros, serán comentados

[37] http://www.oxfordmusiconline.com/ [Última consulta: 2 de febrero de 2013]

[38] Olarte Martínez, M. (2001). "Etnografía de la mujer y la música en Castilla y León. Papel y repertorio de la mujer en la tradición oral de casas, calles y conventos". *Estudios de Etnología en Castilla y León 1992-1999*, pp. 265-68. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. Olarte Martínez, M. (1997). "La mujer española y la enseñanza musical en nuestro siglo". En W. Stokes (1997). *La mujer ante el Tercer milenio*, pp. 161-78. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

[39] Olarte Martínez, M. (1993). "Las 'Monjas Músicas' en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica". *Revista de Folklore* CXLVI (1993), pp. 56-63. Olarte Martínez, M. (1992). "Retribución económica de la enseñanza musical de la mujer en los conventos femeninos de clausura". *La Mujer, creadora y transmisora de culturas en el área mediterránea: el Mediterráneo como ágora de*

posteriormente, dentro de las fuentes secundarias precisas para la elaboración de este trabajo, aunque únicamente atenderemos a aquellos estudios que cuentan con la mujer como objeto de estudio y que están alejados de connotaciones políticas y de ideología de género dentro del siglo XX de acuerdo con la propuesta de estudio de la imagen de la mujer española a través de personajes cinematográficos. Algunos de estos estudios elaborados desde el ámbito universitario son *Feminismo y música: introducción crítica*[40], editado por Pilar Ramos, o el compendio titulado *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*[41], editado por Antonio Álvarez Cañibano, así como el volumen editado por la Universidad de Salamanca bajo el título *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*[42]. Igualmente ha tenido lugar en los últimos años la celebración de congresos y reuniones de carácter científico que atienden a esta temática; como es el caso del I Seminario de música y género, organizado por el Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca y el grupo de Musicología Feminista de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), celebrado en 2012, una cita que fomentó un espacio de estudio y reflexión sobre mujer y música. Incluso desde el ámbito hispano se han elaborado en los últimos años discursos que toman como objeto de estudio la mujer como compositora para cine; es el caso del artículo de la doctora Olarte que lleva por título "La música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino"[43] .

En definitiva, podríamos extendernos acerca de la presencia de compositores españoles en torno al ámbito cinematográfico, así como sobre la relación entre música y mujer a partir de los testimonios historiográficos elaborados en Occidente en las últimas décadas. No obstante, sirvan estos apuntes como algunos de los antecedentes acerca de la composición musical para el cine en la década de 1960, por una parte, así como sobre el papel que la mujer ha ocupado durante siglos dentro del ámbito musical, por otra, una

---

encuentro (1992), pp. 275-87. Valencia: Institut Valenciá de la Dona. Olarte Martínez, M. (2004). "Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte". *Estudios multidisciplinares de Género* I (2004), pp. 287-299. Salamanca: Universidad de Salamanca, Centro de Estudios de la Mujer.

[40] Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.

[41] Álvarez Cañibano, A. (2008). *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

[42] Hidalgo Rodríguez, D.; Cubas Martín, N.; Martínez Quinteiro, M. E. (Coord.) (2011). *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

[43] Olarte Martínez, M. (2009). "Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino", pp. 601-612. En M. Olarte Martínez (Ed.) (2009), *Op. cit.*

realidad que significa el punto de partida de nuestra investigación en el contexto español contemporáneo. Estos ámbitos de actuación serán, como hemos ido apuntando hasta el momento, el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, atendiendo a las circunstancias históricas, cinematográficas y musicales de los años sesenta en España, la acotación de esta investigación.

Configuración de los objetivos.

Una vez expuesto el estado de la cuestión, y atendiendo al contexto historiográfico señalado, este estudio va a continuar una doble línea de investigación, de la que ya hemos hablado previamente. La elección de este tema pretende, por un lado, sumarse a los recientes y crecientes estudios que reivindican el valor de la música dentro del cine y demás manifestaciones artísticas que ponen en relación imagen y sonido. Esto se debe a que, en las últimas décadas, la Musicología española ha comenzado a interesarse por temáticas cercanas a la sociedad, de aplicación real y directa, con la intención de ofrecer respuesta a las manifestaciones culturales propias de la contemporaneidad, como es el caso del cine. Pero, por otro lado, esta tesis doctoral también comprende un enfoque antropológico y femenino; pues podemos atribuir al cine, y a la música de cine, determinadas implicaciones estéticas y semánticas que van más allá de la necesidad de integrar al espectador en la historia creada. Es decir, el análisis de las diferentes disciplinas que conforman una película, incluida la música, permite que conozcamos la sociedad del momento histórico en el que dicha producción fue creada. Por tanto, los objetivos de esta investigación, a pesar de plantear cuestiones heterogéneas, pivotan en torno a estas líneas, estos caminos.

El primer objetivo radica en la elaboración de un trabajo que se sume a las nuevas líneas de investigación que tienen en cuenta, conjuntamente, el estudio de la música y de la imagen. La razón tiene que ver con una realidad: el cine es uno de los productos más característicos de la sociedad contemporánea, por esa razón todos los elementos que forman conjuntamente la disciplina deben ser estudiados en todo su contexto dentro del particular momento histórico en que una película ha sido gestada, como marcadores de una realidad específica de tiempos pretéritos. Esta circunstancia determina, por tanto, la relevancia del medio cinematográfico como manifestación artística puesto que permite conocer nuestro pasado, nuestra cultura, nuestra historia. Pero no todas las disciplinas que forman parte del cine han recibido la misma atención,

ya que la música cinematográfica se ha visto tradicionalmente relegada a un segundo plano en detrimento de las artes visuales. A pesar de ello, recordemos que el elemento musical siempre ha formado parte del cine, incluso ya en sus orígenes, pues en ocasiones esta circunstancia ha sido considerada como una forma de acompañar la imagen intentando mitigar el sonido del cinematógrafo y, simultáneamente, maravillando al espectador.

Ahora bien, en determinados círculos el cine, y las manifestaciones que conforman el medio, ha sufrido cierto olvido y desprecio por considerarse únicamente un espectáculo de masas, más aún en torno a algunos ámbitos, como sucede en el caso del cine español elaborado bajo el régimen franquista (1939-1975). Y es que la filmografía elaborada bajo el gobierno de Franco ha recibido escasa atención hasta hace tan solo unas décadas. Atendiendo a las circunstancias mencionadas, proponemos como primer objetivo una aproximación al contexto general relacionado con el objeto de estudio, que en nuestro caso es la música de cine de los años sesenta, con especial atención al valor del elemento sonoro en torno a los personajes femeninos. Para ello, será fundamental un acercamiento al panorama histórico, cinematográfico, antropológico, musical y músico-cinematográfico en el ámbito español en la década indicada.

El segundo objetivo, continuando la línea expuesta previamente, comprende la intención de recuperar la música de cine pero también los nombres de una selección de autores dedicados a la composición musical para el cine en la década de los años sesenta. Recordemos que, tradicionalmente, la Historia de la Música había sido escrita a partir de la historia de sus compositores, a pesar de que no siempre había existido un espacio para todos ellos en la historiografía, bien por cuestiones políticas de la época en la que vivieron, bien por las dificultades en la conservación de la música de cine. Por esa razón en el presente trabajo también trataremos de recordar los nombres y el legado audiovisual de Gerardo Gombau (1906-1971), Carmelo Bernaola (1929-2002), Adolfo Waitzman (1930-1998), Augusto Algueró (1934-2010), Cristóbal Halffter (1930), Luis de Pablo (1930) o Antón García Abril (1933), entre otros. Dado el enfoque de la investigación, extraeremos algunos de sus rasgos principales a través del estudio de sus Bandas Sonoras Musicales, en algunos casos de una forma amplia y pormenorizada, como es el caso de la partitura del *film Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), con música de Algueró; en otros casos, a través del análisis de bloques musicales

específicos y relevantes para nuestro estudio por sus rasgos formales, estéticos o funcionales.

Paralelamente a esta circunstancia, este trabajo de tesis doctoral también plantea el estudio y la categorización de las diversas estéticas en la composición musical para el cine en la década de 1960. Este planteamiento radica en la comprensión de la música de cine de acuerdo con unos rasgos formales y estilísticos generales sin necesidad de verse asociados a un determinado nombre de compositor en exclusiva. Tras la aproximación a un relevante número de títulos de la década expuesta, más de setenta, propondremos una categorización que atienda al estilo músico-cinematográfico del cine en los años sesenta a través de la visualización, escucha y análisis de gran parte de bandas sonoras musicales adscritas a la década de nuestra contextualización. Esto se debe a que, a pesar de la personalidad individual de cada compositor, podemos establecer convergencias y divergencias estéticas entre algunos de estos músicos, una división estilística que presentará dos tendencias principales.

En otro orden, un objetivo fundamental a la hora de plantear esta tesis doctoral es la propuesta de una ficha de análisis de música de cine propicio para el objeto de estudio concreto al que nos enfrentamos. Este objetivo tratará de cumplir una doble faceta: puesto que nos enfrentamos a una obra audiovisual, por un lado nuestro análisis irá encaminado al propio elemento musical, atendiendo a su forma, estilo o funcionalidad, entre otras cuestiones; por otro lado, y puesto que no debe comprenderse la música de cine ajena al resto de elementos que forman conjuntamente el universo fílmico, este estudio también comprende la aprehensión, el conocimiento, de posibles circunstancias sociopolíticas específicas que pudieran ser relevantes en torno a una película, así como al estudio de la imagen, los diálogos o el contexto secuencial conjuntamente a la banda sonora. No obstante, esta doble faceta será desarrollada con ciertas variantes de acuerdo con la particularidad de cada objeto musical concreto y amoldándolo a los criterios metodológicos propios relativos a cada obra.

Por último, el objetivo que describimos en esta ocasión comprende un enfoque femenino, atendiendo a la segunda línea general expuesta en este trabajo. Recordemos que la presente investigación propone la elaboración de un estudio de la música del cine español de la década de 1960, otorgando especial interés a aquellas manifestaciones musicales que ilustran identidades de mujeres. En torno a este último aspecto, tras el establecimiento de un marco teórico que determine el contexto de esta investigación y la elaboración de un estudio analítico de la música de cine en la España de los años

sesenta, como acabamos de apuntar, vamos a realizar un análisis del significado que la Banda Sonora Musical adquiere a través de la unión de imagen y sonido en torno a personajes interpretados por mujeres. Este objetivo plantea, nuevamente, una doble vertiente: por un lado, la elaboración de un análisis que tenga en cuenta, además de aspectos formales, el valor de la música para representar aspectos determinados referentes a la mujer de los años sesenta en España; es decir, cómo la música es capaz de recrear valores semánticos e identitarios de acuerdo con la sociedad del momento en que el *film* fue creado; asimismo, por otro lado, trataremos de proponer una categorización de esos diferentes tipos de mujer existentes en la España de los años sesenta y recreados en el cine a través de la unión de la música y el resto de disciplinas audiovisuales, elementos, todos ellos, determinantes en la elaboración de identidades y psicologías de personajes de cine que reflejan, al fin y al cabo, la configuración histórica y antropológica de una sociedad.

Fuentes.

Fuentes primarias.

El presente trabajo de tesis doctoral no consiste únicamente en la elaboración de un catálogo, puesto que no pretendemos recopilar datos ni efectuar un análisis en exclusiva de partituras para cine o fuentes documentales; por el contrario, nuestra intención es realizar un acercamiento a la música de cine de los años sesenta y a su valor semántico dentro del universo cinematográfico, en general, y en torno a personajes interpretados por mujeres, en particular. Para ello, contamos con dos vías que nos ofrecen las que serán las fuentes primarias de esta investigación.

En primer lugar, el núcleo de esta investigación son las propias películas españolas de la década expuesta puesto que es el propio *film* la finalidad última de la composición musical para el cine. Al fin y al cabo, la Banda Sonora Musical adquiere su significado completo en convivencia con la imagen y el resto de elementos sonoros: diálogos, sonido ambiente, etc. Igualmente, es objeto de esta investigación el análisis musical pero también semántico, con la unión de la música y la imagen en torno a figuras femeninas. Pero la dificultad, en este caso, estriba en que la filmografía es muy amplia debido a la cronología. Por esa razón los criterios en la selección de los *films* atenderán a aquellas proyecciones donde confluyan un director con visibilidad en la

sociedad del momento, un compositor conocido y con prestigio en la época y una actriz de renombre. A pesar de que la filmografía es mucho más amplia, hemos buscado una selección representativa de la producción fílmica de toda la década[44]: *Mi último tango* (1960, Luis César Amadori), *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *El camino* (1963, Ana Mariscal), *La niña de luto* (1964, Manuel Summers), *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia), *Tuset* Street (1968, Luis Marquina, Jorge Grau) o *Españolas en París*[45] (1969, Roberto Bodegas), entre otros *films*.

La segunda fuente primaria, fundamental para este estudio, comprende las partituras originales. Este material es importante para poder analizar el texto musical *per se*, de forma paralela a los elementos audiovisuales propios de un objeto fílmico. La localización de estas fuentes documentales ha sido una tarea compleja, y no siempre exitosa, puesto que las partituras han desaparecido o un número ingente de compositores ha eliminado este material de sus legados, bien por considerar la composición para el cine una obra menor, bien por haber sentido concluida su creación una vez inserta en la película. Ciertamente la presencia de las partituras ha determinado, en gran medida, la selección de películas que serán objeto de estudio de un análisis pormenorizado en posteriores capítulos, especialmente en torno al segundo capítulo que aborda un estudio exhaustivo, frente al tercer capítulo, que presta mayor atención al valor semántico de la música para la recreación de tipos de mujer. Finalmente hemos seleccionado los títulos *Tres de la Cruz Roja* y *Viridiana* como objetos susceptibles de un análisis músico-visual en profundidad dadas las circunstancias que rodean a su Banda Sonora Musical. Para el primer título ha sido fundamental la ayuda y generosidad de la doctora Sofía López, a quien nuevamente le damos las gracias, que nos ha prestado generosamente una copia de la partitura, cedida por el propio Augusto Algueró en vida cuando se encontraba elaborando su tesis doctoral, un material que,

[44] A lo largo de los próximos capítulos se podrá contemplar el análisis fílmico y musical de un importante número de películas, cuya lista completa y lista de localización puede consultarse en el Anexo I de esta tesis doctoral.

[45] En el proceso de consulta de diferentes fuentes secundarias hemos observado que no se ofrece una cronología única atribuida a la película *Españolas en París*, pues, dependiendo de los casos, se contextualiza en 1969, 1970 ó 1971. En esta tesis doctoral, por la seriedad y rigurosidad expuesta en el volumen, nos acogeremos a la fecha de 1969 dada por Miguel Ángel Huerta Floriano. Huerta Floriano, M. A. (2010). "La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la «tercera vía». En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

finalmente, ella no utilizó en su investigación. En el caso de *Viridiana*, el hecho de que la Banda Sonora Musical, seleccionada por Gustavo Pittaluga, comprenda en su totalidad música preexistente fue una cuestión fundamental, ya que permite un acceso a sus partituras, una vez localizadas las obras musicales con la visualización del *film*, y una interesante lectura sobre la reutilización de músicas ajenas al ámbito cinematográfico en un objeto audiovisual. Además, la convivencia de ambos títulos muestra no solo el heterogéneo panorama cinematográfico existente en la España de los años sesenta, ya que cada película se corresponde con una estética e ideología diferente, sino que, además, la diversidad en el origen musical de las partituras recrea la realidad en el panorama musical de la filmografía española del momento, música original frente a música preexistente, esta última a veces olvidada de los estudios sobre música y cine.

Fuentes secundarias.

Además del estudio de las fuentes primarias expuestas, también hemos acudido a un importante número de fuentes secundarias, estudios que han resultado fundamentales para este trabajo, de acuerdo con el doble enfoque de esta investigación. En relación con la primera línea de investigación apuntada previamente, referente a música y medios audiovisuales, contamos con importantes trabajos, especialmente aquellos elaborados desde el ámbito académico. A este respecto podemos señalar algunas tesis doctorales que nos han servido de inspiración y referencia por su temática y su calidad.

Es el caso de la tesis doctoral de Teresa Fraile Prieto titulada *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990-2004)*, defendida en la Universidad de Salamanca en 2009[46]. El interés de esta investigación radica en el hecho de que se profundice en el cine contemporáneo español en un espacio temporal cercano al objeto de estudio, hasta el punto de abordar *films* del siglo XXI, así como por la incorporación de teorías aplicadas al cine y las propuestas de análisis de la música dentro de los medios audiovisuales. Igualmente relevante es la tesis doctoral de Joaquín López González, defendida en 2009 en la Universidad de Granada, que lleva por título *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*[47]. El valor de esta investigación, en nuestro caso, se debe al estudio del legado audiovisual de un compositor de los años cincuenta y sesenta, así como a la información referente al

[46] http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374 [Última consulta: 14 de mayo de 2012].
[47] http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178 [Última consulta: 18 de mayo de 2012].

trabajo del músico de cine durante el régimen dictatorial. Asimismo, por su parte Sofía López Hernández es la autora de la tesis doctoral titulada *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2012. El enfoque de este trabajo ha determinado, en gran medida, el camino que ha continuado esta investigación. La citada tesis doctoral también ha sido fundamental para comprender el estilo compositivo para cine de Augusto Algueró a través del análisis de las fuentes primarias, las partituras del músico, núcleo del trabajo de la doctora López Hernández, especialmente a través del detallado análisis de cuatro *films*.

Continuando esta línea del estudio de los compositores para cine resulta igualmente interesante el Trabajo Fin de Máster elaborado por Lucía Donoso Madrid titulado *Aproximación a la composición incidental de Ángel Arteaga de la Guía: análisis de un ejemplo de su música de cine*, destinado a profundizar sobre el conocimiento del compositor mencionado, natural de la provincia de Ciudad Real. Otro trabajo del ámbito académico que toma como protagonista la música de cine de un compositor de los años sesenta es el Trabajo Fin de Máster que realicé para concluir el Máster en Música Hispana llevado a cabo durante el curso académico 2009/2010 en la Universidad de Salamanca. Dicho Trabajo, titulado *Aproximación a la composición musical para el cine: Gerardo Gombau y la película* El camino *(1963)*, pretendía establecer un primer acercamiento a las creaciones musicales para medios audiovisuales a través de la adaptación cinematográfica de la novela *El camino*, de Miguel Delibes, dirigida en la gran pantalla por Ana Mariscal. Con esta investigación se pretendía establecer, por vez primera, un marco de referencia que apuntara la estrecha relación de Gerardo Gombau con el cine y los medios audiovisuales, así como realizar un acercamiento a las circunstancias que pudieron condicionar a Gombau a la hora de incluir la música en el ámbito cinematográfico, además de realizar un análisis audiovisual de la música inserta tomando como núcleo únicamente la película.

Además de estudios sobre música de cine llevados a cabo en el ámbito académico, también han sido fundamentales otros volúmenes sobre música y medios audiovisuales, desde aquellos que presentan un enfoque más teórico desde el punto de vista cinematográfico o musicológico hasta los trabajos que ofrecen una propuesta orientada hacia la antropología o sociología de la música. Los volúmenes titulados *La*

música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones[48], *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*[49] y *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*[50], mencionados anteriormente, son hasta la fecha los documentos más interesantes, no solo por recoger las actas de las cinco primeras ediciones del Simposio Internacional "La creación musical en la banda sonora" sino, además, por albergar las novedades sobre medios audiovisuales desde diferentes vías y de la mano de expertos en diferentes líneas temáticas. Ahora bien, el cuantioso número de títulos hace imposible la mención de todos ellos en este punto; por tanto, las aportaciones historiográficas serán oportunamente indicadas y comentadas en el cuerpo de este trabajo, así como en la bibliografía final.

En relación con la segunda línea de investigación que será abordada en este trabajo de tesis doctoral, también contamos con estudios académicos que centran su atención en la relación entre mujer y música. A este respecto cabe señalar la actividad del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca, que ha registrado y defendido varios trabajos de investigación en los últimos años. Es el caso de la tesis doctoral de Matilde Chaves de Tobar titulada *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes (Salamanca)*, presentada en 2009 en la Universidad de Salamanca, o la elaborada por Ana Sofía de Sousa Vieria que lleva por título *Estudio de la actividad musical, compositiva y crítica de Francine Benoit*, defendida en la misma universidad en el año 2011. Son diferentes propuestas que abarcan la actividad musical en diversos contextos, desde la vida consagrada hasta el oficio de músico como artista multidisciplinar propio del siglo XX. Igualmente interesante es el Trabajo de Grado presentado en 2009 por Elena Blanco Rivas, titulado *Recopilación, transcripción y análisis del repertorio de canciones infantiles a través de fuentes orales femeninas*, que planteaba el estudio de la canción infantil desde una perspectiva didáctica a través del repertorio propuesto por mujeres de la provincia de Salamanca, y que dio fruto posteriormente a su tesis doctoral *La canción infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las nuevas tecnologías como*

[48] Olarte Martínez, M. (Ed.) (2005), *Op. cit.*
[49] Olarte Martínez, M. (Ed.) (2009), *Op. cit.*
[50] Viñuela Suárez, E.; Fraile Prieto, T. (Eds.) (2012), *Op. cit.*

recurso didáctico en la clase de música, defendida en 2011 en la Universidad de Salamanca[51].

Fuera del ámbito académico, y a partir de los años ochenta, fecha en la que tiene lugar un mayor impulso la Musicología feminista, contamos con un número cada vez más elevado de obras que abordan el binomio música-mujer, aunque desde diferentes perspectivas y enfoques. Aunque inicialmente la Musicología persiguió ofrecer un lugar visible a la mujer en la historiografía, posteriormente esta pretensión se amplió a otros estudios antropológicos y sociológicos que atendían a cuestiones femeninas. Son precisamente estos últimos estudios algunas de las fuentes secundarias utilizadas para esta investigación, volúmenes como el de Pilar Ramos[52], ya mencionado, o el volumen de Laura Viñuela titulado *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*[53], que aporta una visión pormenorizada de las líneas de pensamiento sobre género y música popular contemporánea; así como los citados artículos de la doctora Olarte sobre el relevante lugar que la mujer ocupa en la conservación y transmisión de la música popular y la presencia de mujeres en el ámbito de la composición musical para el cine, respectivamente.

Igualmente ha sido fundamental el acercamiento a volúmenes y estudios sobre historia del cine, especialmente aquellos circunscritos a la Península Ibérica, títulos a los que aludiremos en el momento oportuno. A modo de anticipo, y por su carácter general y referencial, mencionemos el volumen coeditado por Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro titulado *Historia del cine español*[54]. Asimismo, los volúmenes cinematográficos de Fernando Alonso Barahona[55], a los que también haremos alusión durante el desarrollo del trabajo, también significan una fuente de partida interesante ya que en ellos se abarca un planteamiento antropológico y social, además del propiamente histórico y fílmico, cuestiones tan relevantes para un estudio de las características que proponemos.

---

[51] Blanco Rivas, E. (2011). *La canción infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las nuevas tecnologías como recurso didáctico en la clase de música.* Salamanca: Universidad de Salamanca. http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/108943

[52] Ramos López, P. (2003), *Op. cit.*

[53] Viñuela Suárez, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK Ediciones.

[54] Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E.; Torreiro, C.: *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra, 2009.

[55] Alonso Barahona, F. (1992). *Biografía del cine español.* Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Asimismo, nos acercaremos a otros volúmenes sobre cine[56] y mujer[57] que serán mencionados y comentados específicamente en el cuerpo del trabajo, pues las dimensiones de la investigación impiden un mayor apunte dirigido hacia ellos en este punto.

Antes de concluir, mencionemos otra fuente secundaria esencial a la que hemos accedido para la elaboración de esta tesis doctoral, como son las entrevistas de directores y compositores. Este material ofrece una información fundamental puesto que permite conocer el pensamiento cinematográfico, en el caso de directores, y la voluntad del compositor de cine de primera mano, puesto que los directores y compositores de la cronología expuesta han fallecido en su mayoría. A este respecto, y poniendo especial atención sobre aquellas centradas en compositores, han sido determinantes las entrevistas realizadas por Joan Padrol que dieron como fruto la publicación de dos volúmenes. Concretamente en *Conversaciones con músicos de cine*[58] localizamos, entre otros compositores, autores que trabajaron para el cine durante los años sesenta de los que daremos cuenta a través de la música de cine, como Carmelo Bernaola o Antón García Abril.

Criterios metodológicos.

La presente tesis doctoral presenta una estructura piramidal invertida que aborda, en primer lugar, aquellos aspectos generales propios del contexto histórico, para continuar, posteriormente, con el estudio de aspectos particulares a través de la música de cine de los años sesenta, en general, y de la música de cine de una selección de *films*, en particular, atendiendo, especialmente, a las referencias musicales en torno a la mujer y sus diversas tipología. Para la elaboración de esta tesis hemos seleccionado una metodología determinada por las fuentes primarias y secundarias, que incluye el visionado de películas, el análisis de partituras y el estudio de la historiografía. Es decir, fuentes diversas con el objetivo de realizar un estudio interdisciplinar. Una vez determinados los márgenes de actuación, esta investigación se ha perfilado de la siguiente manera:

[56] Caparrós Lera, J. M. (Coord.) (1996). *Cine español. Una historia por autonomías*, vol. I. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
[57] Sangro, P.; Plaza, J. F. (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes
[58] Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

La introducción pretende establecer un espacio donde enunciar y presentar, de la forma más adecuada que nos está siendo posible, los contenidos que seguirán en capítulos y apartados sucesivos y que se verán condicionados, desde el primer momento, por las circunstancias que hemos venido enumerando. Sirva esta inicial aproximación al tema, por tanto, como una idea general de lo que este estudio se ha planteado desde el comienzo, atendiendo al tema seleccionado, el estado de la cuestión, los objetivos, las fuentes que serán estudiadas y los criterios metodológicos aquí expuestos.

El primer capítulo articulará un marco teórico que aborde, de forma general, el contexto en el que se desarrollará la presente investigación. Para ello se tendrán en cuenta, inicialmente, las circunstancias históricas y cinematográficas presentes en la España de la década de 1960. Asimismo, posteriormente también llevaremos a cabo una aproximación a las diferentes estéticas y autores de música de cine en España en la época expuesta y, por último, realizaremos un acercamiento a la situación de la mujer durante el Franquismo a través de documentación histórica y del cine, respectivamente.

Una vez elaborado este marco teórico, analizaremos diferentes objetos audiovisuales y fuentes documentales secundarias con el objetivo de encontrar el modelo de análisis más adecuado que permita llevar a cabo los objetivos propuestos de la manera más completa y eficaz. Para ello, tendremos en cuenta aquellos procedimientos que permitan un estudio de las fuentes primarias y secundarias de forma conjunta en la investigación audiovisual. Este objetivo será desarrollado en el segundo capítulo del presente trabajo en que se pone mayor hincapié en el conocimiento profundo de la música de cine en España durante la década de 1960. La investigación se acometerá, por tanto, a través del análisis de las fuentes primarias, es decir, atendiendo a la lectura fílmica de un elevado número de películas, en un primer momento, con la intención de seleccionar los objetos que serán susceptibles de un completo análisis de forma conjunta con las partituras originales en el caso de aquellos materiales conservados. La dificultad, en este caso, ha estribado en que la filmografía es muy amplia debido a la cronología, toda una década, y, además, no se conservan, o no hemos podido localizar, todas las partituras originales que habríamos deseado. Por estos motivos acotaremos esta investigación del siguiente modo: por un lado, realizaremos un estudio inicial de las diferentes estéticas musicales, de acuerdo con el heterogéneo panorama cinematográfico existente en España en los años sesenta, a través del visionado de un elevado número de películas; por otra parte, posteriormente

elaboraremos un análisis músico-visual profundo de dos películas: *Tres de la Cruz Roja* y *Viridiana*. La selección de ambas muestras de entre una lista de películas y bandas sonoras representativas, expuestas según criterios precios que se especificarán en el segundo capítulo, ha sido dispuesta porque la convivencia de estos títulos muestra el diverso y heterogéneo panorama cinematográfico en España durante el franquismo a través de las diversas estéticas fílmicas presentes en objetos artísticos creados en un mismo año, 1961. Asimismo, las películas de Palacios y Buñuel, con música de Algueró y música preexistente seleccionada por Pittaluga, respectivamente, también muestran un origen musical diferente en su banda sonora (composición original *versus* música preexistente), así como un planteamiento de tipos de mujer heterogéneos, por el lugar que éstas ocupan en la sociedad española del momento y por la psicología de cada personaje tipo, en los que la música también tiene relevancia.

Por último, y correspondiente con el tercer capítulo, realizaremos un análisis del significado que la Banda Sonora Musical adquiere, en determinados contextos audiovisuales, a través de la unión de imagen y sonido. Para ello, y partiendo de una lectura funcional y semántica de la música de cine, tomaremos como objeto de estudio de este punto la representación de la mujer de los años sesenta en España a través de una película específica, con especial atención a la música asociada a personajes femeninos, cuya Banda Sonora Musical, en ocasiones, es capaz de recrear valores semánticos e identitarios implícitos. Como abordaremos en su momento, se trata de una lectura iconográfica, semántica y semiológica alejada de connotaciones políticas y de ideología de género, más cercana a propuestas históricas y antropológicas. Por último, y una vez seleccionados los títulos y las secuencias en los que se pone de manifiesto el valor de la banda sonora para recrear diferentes roles femeninos, plantearemos una propuesta de tipologías de mujeres españolas existentes en la sociedad española de la década de los años sesenta y recreada a través de los elementos visuales y, especialmente, sonoros en la filmografía del momento.

Así, la metodología empleada se ha visto determinada por las fuentes primarias y secundarias consultadas para la elaboración del presente trabajo, que incluye el visionado de películas, el análisis de partituras y el estudio de las obras de referencia mencionadas hasta el momento, así como las que iremos indicando oportunamente. En cualquier caso, y como mencionamos previamente, la metodología utilizada ha perseguido plantear un estudio interdisciplinar a través de la lectura y el análisis de

textos, partituras y discursos audiovisuales, concretamente películas españolas de la década de 1960, dando lugar a un trabajo con una estructura piramidal invertida.

Una vez desarrollado el cuerpo principal del trabajo serán expuestas las conclusiones que se puedan extraer del conjunto de la investigación llevada a cabo. Comentemos, inicialmente, que este estudio plantea, de entrada, una concepción etnomusicológica de la música de cine, comprendida ésta como cultura conjuntamente con los elementos visuales de un *film*. Por tanto, las conclusiones obtenidas al respecto irán encaminadas en torno a diferentes disciplinas pero, como nexo común, siempre perseguirán un mayor conocimiento de la sociedad española de los años sesenta y, dentro de ésta, el papel que la mujer tenía, un reconocimiento y mayor conocimiento del cine realizado durante el franquismo, concretamente en torno a 1960, una aproximación a la música de cine de esta década, que comprende diversas fuentes y orígenes heterogéneos en la banda sonora, y una demostración de cómo el cine, la música y la música de cine pueden contribuir a la recreación de las sociedades del pasado por ser testimonios de la cultura occidental.

1. CONTEXTO HISTÓRICO, CINEMATOGRÁFICO, MUSICAL Y SOCIOCULTURAL

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DURANTE EL FRANQUISMO (1939-1975)

La extensa etapa de régimen franquista determinó unas circunstancias que condicionaron la vida sociopolítica y cultural en España entre los años 1939 y 1975. Finalizada la Guerra Civil Española (1936-1939) con la victoria del bando nacional o sublevado, Francisco Franco pasó a ser la cabeza del Estado, proclamándose «Caudillo de España por la gracia de Dios». El franquismo como régimen político concluyó con la muerte de Franco, que fue sucedido, por decisión suya, por el rey Juan Carlos I de España como Jefe de Estado, tras haber jurado los Principios del Movimiento Nacional. A diferencia de otros regímenes que poseían un corpus documental antes de consolidarse en el poder, el franquismo, al ser el resultado inmediato de la victoria de los nacionales, el bando sublevado, en la Guerra Civil, fue configurándose poco a poco y tomando características propias de otros sistemas. No obstante, la coyuntura internacional resultante de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, la situación de la Guerra Fría hicieron cambiar paulatinamente el Régimen. El franquismo adoptó elementos del fascismo en los primeros años, unidos a otros del movimiento falangista y la comunión tradicionalista.

Desde que se instauró el régimen franquista en España, en 1939, hubo una serie de características que definieron este sistema de gobierno que se extendió hasta 1975. Algunos de estos rasgos propios pueden resumirse en los siguientes puntos[59]:

a) Concentración del poder político en Franco. Era la esencia y el origen del franquismo, así como el elemento esencial de su política.
b) Anticomunismo. La Guerra Fría entre los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas desde 1945 hizo que el régimen franquista se configurara en un aliado clave para el mundo occidental.
c) Antiparlamentarismo y antiliberalismo. El franquismo siempre se mostró contrario a las libertades políticas con el fin de garantizar su poder.
d) Nacionalcatolicismo. La Iglesia fue la gran legitimadora de la dictadura franquista en los primeros tiempos aunque, posteriormente, fue evolucionando y terminó por contribuir activamente al aperturismo en los últimos años.

[59] *Cfr*. http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm [Última consulta: 8 de marzo de 2012].

e) Defensa de la "unidad de la Patria". La negativa a cualquier autonomía política de las regiones fue una constante, al igual que el fomento del castellano como única lengua española.

f) Tradicionalismo. La idea de España que defendió la dictadura se basó en raíces históricas que, en ocasiones, se vieron adulteradas. Para ello, acudieron a momentos históricos de esplendor como La Reconquista, la idea de Imperio español, etc.

g) Militarismo. Fue un rasgo distintivo del Régimen la preponderancia social del estamento militar a través de manifestaciones públicas, como los desfiles, o símbolos en la vida pública cotidiana a través de los uniformes, himnos, bandera, etc.

En este contexto la dictadura basó su sistema político en la estricta prohibición de los partidos políticos, estableciéndose en 1937 un partido único, la Falange Española Tradicionalista de las JONS, que vino a denominarse el Movimiento Nacional. Sin embargo, dentro del Régimen existieron diferentes grupos políticos que trataron de influir en las decisiones tomadas por Franco. Lo cierto es que estas agrupaciones, en la práctica, tuvieron un papel secundario debido a que el general siempre persiguió un control y equilibrio de las fuerzas políticas que garantizara su poder. Esos grupos a los que acabamos de hacer referencia eran los siguientes[60]:

a) Falangistas. No tenían nada que ver con el pequeño grupo fascista creado por José Antonio Primo de Rivera, ya que durante el franquismo se integraron en el partido único de Franco. Su función primordial consistió en el control de la vida social y económica del país y para ello fue necesaria la creación de diversas instituciones del Régimen, como el Frente de Juventudes, la Sección Femenina y la Organización Sindical. La Falange jugó un papel fundamental en los primeros momentos de la dictadura pero a partir de 1945, y como consecuencia de la derrota de las potencias fascistas del Eje, pasó a tener un papel más secundario.

b) Militares. Tuvieron prestigio y poder político, pero siempre se vieron subordinados a Franco. Alguno de los más importantes colaboradores del dictador fueron militares, como Carrero Blanco.

[60] *Cfr*. http://www.historiasiglo20.org/ [Última consulta: 8 de marzo de 2012].

c) Católicos. Especialmente en la etapa desarrollista, los tecnócratas del Opus Dei ocuparon cargos relevantes en diferentes ministerios, potenciando el desarrollo de España en diferentes sectores económicos. Tras el Concilio Vaticano II se produjo un evidente distanciamiento entre la dictadura y parte de la Iglesia, que se materializó con el apoyo de diferentes sectores eclesiásticos a la lucha para acabar con el franquismo.

d) Monárquicos. Tras el final de la Guerra Civil los defensores de la Monarquía se vieron relegados a un papel secundario; no obstante, algunos monárquicos colaboraron con la dictadura, especialmente en los primeros años del Régimen.

1.1.1. Fases del régimen franquista: aspectos políticos.

La división de un período tan extenso y complejo resulta una cuestión difícil y, dependiendo de los criterios que se utilicen, puede establecerse una división en diferentes etapas diferenciando los aspectos políticos y los económicos, aunque vinculados entre sí[61]. Desde el punto de vista político, el régimen franquista se dividió en tres etapas diferenciadas: nacionalsindicalismo (1939-1952), nacionalcatolicismo (1952-1959) y desarrollismo (1959-1975). Desde el punto de vista temporal de acuerdo con la cronología de la presente investigación –años sesenta–, atenderemos, especialmente, a la etapa del desarrollismo.

1.1.1.1. El nacionalsindicalismo (1939-1952).

Fue la etapa en la que el franquismo se manifestó de manera más independiente, al menos hasta 1948, ya que la coyuntura internacional resultante de la Segunda Guerra Mundial así lo permitió. El 7 de abril, recién concluida la guerra, Franco hizo pública su adhesión al Pacto Antikomintern, el acuerdo anticomunista que asociaba a la Alemania nazi, la Italia fascista y Japón, y en octubre de 1940, tras la invasión nazi de Francia, tuvo lugar la Entrevista de Hendaya entre Franco y Hitler, básica en el desarrollo del conflicto internacional, pues Franco no ayudó al mandatario alemán de la manera que éste pretendía. De hecho, lo único que Hitler consiguió fue el envío de la División Azul, formada por voluntarios españoles que acudieron a Alemania para apoyarlo en la guerra.

[61] http://edu.jccm.es/ [Última consulta: 20 de abril de 2012].

Las derrotas del Eje hicieron que a partir de los años cuarenta Franco comenzara un cuidadoso giro en su política internacional, aunque ésta no llegó hasta casi diez años más tarde. España y el régimen franquista se vieron ignorados y repudiados por los países vencedores de la II Guerra Mundial, y condenados al ostracismo en actuaciones como la Conferencia de Postdam (1945) o la denegación de ayudas económicas por parte del gobierno norteamericano para la reconstrucción europea: el Plan Marshall de 1947. En 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas votó contra el ingreso de España al considerarla aliada de las potencias fascistas recién derrotadas. A esta condena internacional siguieron años de aislamiento económico y político, contando con algunas excepciones como el Pacto Ibérico de 1942 con Portugal, las importaciones desde Argentina basadas en el Protocolo Franco-Perón (1948) y algunas relaciones mantenidas con los países árabes. Así, la ONU condenó en 1946 el régimen franquista, decidiendo someter a un aislamiento político a España, que se concretó en la retirada de Madrid de los embajadores de los países miembros de la ONU. Ante la situación política que se avecinaba dadas las circunstancias, Franco trató de ofrecer una imagen más democrática del país y en 1945 intentó cubrir la falta de un sistema de decretos que no existía desde 1936, dando lugar al Fuero de los Españoles, una de las ocho Leyes Fundamentales del Franquismo. Así, se redacta una carta de principios, derechos y obligaciones con influencia de los 26 puntos y del Fuero del Trabajo.

Mientras tanto, la dictadura de Franco trató de mejorar su imagen internacional al reducir el protagonismo de los falangistas y de todos los símbolos y en 1947 el Estado español se definió como una monarquía hereditaria de acuerdo con la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado, y se decidió, entre Franco y don Juan de Borbón, que la educación del príncipe don Juan Carlos se realizaría en España y que éste sería aquel que sucedería a Franco a la cabeza de España.

1.1.1.2. El nacionalcatolicismo (1952-1959).

Fue una etapa caracterizada por la obligación del Régimen de cambiar algunos de sus principios, de acuerdo con las directrices marcadas desde el extranjero tras la II Guerra Mundial. Aunque hasta 1950 las potencias occidentales se mostraron reticentes a mantener relaciones con la España franquista y condenaron el Régimen, el desarrollo de la Guerra Fría permitió el acercamiento por parte de éstas, especialmente EE.UU, ya que el franquismo constituía el apoyo anticomunista más firme que se podía conseguir a nivel internacional. Así, en 1950 la ONU, a instancias de EE.UU, recomendó el fin del aislamiento diplomático de España. Paulatinamente, y tras las reformas expuestas previamente, que afectaron más al continente que al contenido de la política, los países que en un primer momento se habían opuesto especialmente al Régimen comenzaron a aceptar la situación política de España y se dieron lugar unos primeros contactos diplomáticos y financieros. Posiblemente esa situación tuvo que ver con la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951[62], que tenía como función controlar la creciente oposición en el interior del país y ofrecer a los países extranjeros una imagen atractiva de la sociedad española para animar las ayudas económicas y visitas turísticas.

El año 1953 se caracterizó por el éxito de una buena gestión en política exterior por parte del IV Gobierno de Franco[63] (1951-1957), contando con Luis Carrero Blanco en la Subsecretaría de la Presidencia y con Blas Pérez González en la Gobernación. En este año tuvieron lugar los llamados Pactos de 1953, siendo el primero de ellos el Concordato firmado entre España y el Vaticano, que garantizó el carácter confesional del Régimen y la prohibición de actos exteriores y de culto de otras religiones, entre otras medidas, para certificar la colaboración entre España y la Santa Sede. Eran muchos los países interesados en la integración estratégica de España en el ambiente de guerra fría, si bien dicha integración era políticamente inaceptable de manera abierta. Debido a esa importancia estratégica se entablaron, además, unos contactos bilaterales entre Estados Unidos y España, por el que se intercambiaban ayudas económicas por dicha disponibilidad logística.

El pacto americano se firmó un mes después de obtener el éxito en los prolongados esfuerzos para firmar el concordato oficial con El Vaticano, para sustituir

[62] http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1097814 [Última consulta: 20 de julio de 2011].
[63] Tamames, R. (1981) *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara, 7*. Madrid: Alianza Editorial, p. 470.

el viejo documento de 1851 que la República había dejado de lado. Así, pues, fue también en 1953 cuando se produjo la firma de un convenio con EE.UU, el llamado Pacto de Madrid, formado por tres acuerdos firmados en la capital española, uno de ellos relativo a la construcción de las bases militares norteamericanas en Torrejón de Ardoz, Zaragoza, Morón y Rota como pieza del dispositivo bélico contra la URSS a cambio de una ayuda económica norteamericana. Esto determinó que el Régimen tuviera una relación especial con la primera potencia mundial, así como una ayuda económica considerable que significó el comienzo del lento crecimiento económico que vivirá España en los años sesenta. España había sido el único gran país de Europa occidental que quedó excluido de las ayudas del Plan Marshall porque, tras la Guerra Civil Española, se vio inmerso en una política de autarquía y proteccionismo bajo el régimen franquista. Aún así, y tras estos primeros acercamientos con la gran potencia, EE.UU decidió ofrecer a España ayudas económicas debido a que el régimen de Franco garantizaba la ausencia de influencias soviéticas. De este modo, la situación se fue normalizando hasta el ingreso de España en la ONU en el año 1955 gracias al apoyo de EE.UU tras los acuerdos firmados con el país americano un par de años antes. Todos estos convenios contribuyeron al clima favorable y a una apertura aún mayor al panorama internacional. Esta nueva situación ayudó notablemente a la recuperación económica de España y comenzaron a darse una serie de gestos, como la aceptación de nuestro país en organismos internacionales como la FAO (1950), OMS (1951), UNESCO (1952) o la ONU (1955).

1.1.1.3. El desarrollismo (1959-1975).

Fue la etapa en la que el fin del aislamiento internacional quedó patente a través de la visita a España del presidente norteamericano Eisenhower en 1959. Este hecho significó un reconocimiento al Régimen cada día más amplio. Desde el punto de vista político en el ámbito nacional, cabe destacar la presencia de tecnócratas del Opus Dei, que llegaron al gobierno en 1957 para ocupar diferentes cargos. Esta situación contribuyó a mejorar la situación interna en España, con proyectos como los Polos de desarrollo, que pretendían industrializar paulatinamente el país. Pese a profundos cambios económicos y sociales de la década de los sesenta, el inmovilismo y la ausencia de cambios importantes caracterizaron la política de esta etapa, aunque se pueden reseñar algunos elementos nuevos que, posteriormente, tendrían gran trascendencia,

como la renovación de la Iglesia Católica en el Concilio Vaticano II, la aparición del terrorismo de ETA[64] o el nombramiento a Juan Carlos de Borbón como sucesor "a título de Rey" en 1969.

Por otra parte, el Régimen aplicó algunos cambios legislativos que tendrían repercusión en el ámbito social y cultural, y que serán comentamos de forma profusa más adelante, como la Ley de Prensa de 1966, la última de las Leyes Fundamentales del Movimiento o la Ley de Libertad Religiosa de 1967, que concedía mayor libertad a las confesiones no católicas. A nivel exterior, la emigración iniciada en la fase anterior prosiguió en esta, sobre todo hasta 1973, colaborando activamente con la economía del país a través de la llegada de divisas desde el extranjero.

1.1.2. Fases del régimen franquista: las trasformaciones económicas (de la autarquía al desarrollismo).

De acuerdo con la división establecida que diferencia entre aspectos políticos y económicos, entre 1939 y 1975 pueden distinguirse en la política económica española cinco fases delimitadas atendiendo a la cronología de Ramón Tamames[65]. En 1939, momento en que concluyó la guerra civil, España era un país arruinado. El hambre y la extrema necesidad eran la realidad cotidiana de gran parte de la población. Ante esta situación el régimen franquista inició una serie de medidas autárquicas destinadas a intentar solventar la nefasta situación económica en la que estaban inmersos el país y los españoles.

1.1.2.1. Autarquía y estancamiento (1939-1951).

Las leyes industriales de 1939 y la ley de 1941 de creación del Instituto Nacional de Industria significaron la instauración oficial en España de la autarquía económica. Pero eran leyes para una economía de guerra que reforzaba la producción y el consumo en España, no siempre rentable atendiendo al panorama de posguerra. Los años cuarenta y cincuenta estuvieron determinados por el hambre y la pobreza. Ante esta realidad el Régimen propuso la autarquía, una política económica basada en la búsqueda de la

[64] En 1959 un grupo de jóvenes abandonaron el PNV y crearon ETA, Euzkadi ta Askatasuna, (Patria Vasca y Libertad), una organización nacionalista radical que optó, unos años después, por aplicar tácticas terroristas. http://www.historiasiglo20.org/ [Última consulta: 9 de marzo de 2012].

[65] La presente cronología y clasificación ha sido elaborada continuando la expuesta en Tamames, R. (1981), *Op. cit.*, pp. 422-236.

autosuficiencia económica y la intervención del Estado. Esta situación se vio fuertemente agravada por la coyuntura internacional y, tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), le sucedió un período de aislamiento por la condena internacional del régimen de Franco. La pérdida de potencial humano, la pérdida de capital real, el deterioro del sistemas de transportes, la destrucción de un enorme número de viviendas y el estancamiento del sector agrario hicieron que la política económica de esos años se basara en dos aspectos.

Por un lado, el autoabastecimiento, evitando la importación de productos extranjeros, una circunstancia que favoreció el enriquecimiento rápido de algunas minorías y el racionamiento de productos a través de la cartilla de racionamiento. Por otro lado, el intervencionismo, controlando la producción nacional y orientando el consumo hacia los artículos propios. A esta idea respondió la creación del Instituto Nacional de Industria (INI) en 1941 para controlar mejor la escasa industria española y establecer un rígido control del comercio exterior. En la agricultura, la actuación estatista se reflejó en el Instituto Nacional de Colonización (1939), cuyo objetivo fue aumentar la superficie de los regadíos. Lo cierto es que todas estas propuestas no ofrecieron las soluciones esperadas por parte del Régimen.

1.1.2.2. Los años cincuenta. La recuperación económica y el amortiguamiento de las tendencias autárquicas (1951-1956).

El evidente fracaso del modelo autárquico determinó un giro en la política económica a partir de la década de 1950. Las nuevas medidas favorecieron cierta expansión económica y, finalmente, en 1954 se superó la renta por habitante de 1935. A esta mejora contribuyó ciertamente la situación internacional, ya que la Guerra Fría propició el acercamiento de las potencias occidentales a España, como apuntamos previamente. Así, en 1951 España recibió una considerable ayuda económica desde Estados Unidos, que permitió la entrada de una inyección monetaria muy destacada. Además, a partir de 1952 comenzó la expansión turística en España, con la llegada masiva a las costas nacionales de gente procedente sobre todo del centro y norte de Europa. Además de los beneficios económicos evidentes, se inició un período de explosión constructora que afectó sobre todo a las áreas levantinas y meridionales. Sin embargo, el incipiente desarrollo trajo una fuerte inflación evidenciando la necesidad de reformas estructurales.

Los tres acuerdos de 1953 entre España y EE.UU fueron de gran ayuda económica, pero no determinaron una mejoría en las circunstancias económicas, pues el Régimen aún estaba inmerso en una política de aislamiento y todavía no contaba con suficiente apoyo en los organismos internacionales. En este contexto, del que dimos ya cuenta en el punto referente a la política, la vía autárquica estaba definitivamente agotada. La búsqueda de un equilibrio dio paso a la siguiente etapa.

1.1.2.3. La búsqueda de un nuevo equilibrio (1957-1960). El Plan de Estabilización.

Ante esta situación Franco permitió la entrada en el gobierno en 1957 de un grupo de ministros a quienes se refirieron como tecnócratas identificados con el *Opus Dei* que diseñaron el giro definitivo en la política económica: el Plan de Estabilización de 1959 llevado a cabo por el V Gobierno de Franco (1957-1962). En 1959 se puso en marcha el plan de Estabilización de 1959, diseñado por los recién llegados ministros miembros del *Opus Dei*, que habían accedido al gobierno en 1957[66]. A los pertenecientes a este sector se les ha denominado tecnócratas en algunos estudios[67]; no obstante hoy en día sería una alusión inexacta y reduccionista referirse a estos miembros del gobierno como tecnócratas[68].

Ahora bien, la propuesta económica del Plan de Estabilización llevada a cabo fue creada atendiendo a las indicaciones del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI), una medida con la que se pretendía liberalizar la economía, poniendo fin al período autárquico e intervencionista. Para ello se recortó el gasto público y disminuyó el intervencionismo del Estado, de forma paralela a la apertura de la economía al exterior, devaluando la peseta y liberalizando las inversiones extranjeras. Las favorables consecuencias se apreciaron en poco tiempo.

[66] Tamames, R. (1981), *Op. cit.*, p. 476.
[67] http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-3.htm [Última consulta: 17 de noviembre de 2012].
[68] *Cfr*. Díaz, O., de Meer, F. (2012). *Rafael Calvo Serer. La búsqueda de la libertad (1954-1988)*. Madrid: Ediciones Rialp.

1.1.2.4. Estabilización económica (1961-1964).

A partir de 1961, tras reducirse el déficit del Estado y recibir abundantes inversiones del exterior, España inició un acelerado crecimiento económico que se prolongó hasta 1973. Este período vino marcado por un rápido crecimiento industrial y del sector servicios[69]. De este modo se observó un vertiginoso proceso de industrialización en torno a sectores como la automoción, los electrodomésticos o la construcción, que determinó una emigración desde el ámbito rural hasta las ciudades. También aumentaron las exportaciones y el ingreso de las remesas enviadas por los emigrantes, así como los ingresos derivados del turismo, que hicieron posible, en gran medida, el equipamiento del país. Por otra parte, para tratar de encauzar el crecimiento económico, el gobierno aprobó a partir de 1963 varios Planes de Desarrollo, basados en los incentivos fiscales y en las ayudas estatales. Paulatinamente la economía continuó un proceso de crecimiento, a pesar de que la planificación no funcionó en todos los casos, como lo demuestra el creciente desequilibrio entre las diferentes regiones del país, ámbito rural y núcleo urbano. No obstante, podemos hablar, por tanto, de una favorable situación económica a partir de 1960, unas condiciones que continuaron hasta los años finales de esta década. Debido a la contextualización de la presente tesis doctoral, el estudio de los rasgos económicos desde el año 1970 hasta la finalización de la dictadura de Franco supera nuestro objeto de estudio, de ahí que no incluyamos una alusión profunda a la quinta y última etapa, llamada de planificación indicativa (1964-1975).

1.1.2.5. La planificación indicativa (1964-1975).

Durante los años sesenta la economía continuó creciendo pero la planificación no siempre funcionó, como lo demuestra el creciente desequilibrio entre las diferentes regiones del país y, especialmente, la crisis económica existente entre 1973 y 1975. Así, pues, la vida del dictador terminó en un contexto complejo y conflictivo.

[69] Moradiellos García, E. (D. L. 2000). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.

1.1.3. Los cambios sociales y culturales.

Al finalizar la Guerra Civil española el día 1 de abril de 1939 hubo que hacer frente a las consecuencias del combate que había tenido lugar durante casi tres años. Franco asentó su nuevo gobierno de acuerdo con la oligarquía terrateniente y financiera, que recuperó su hegemonía social y fue la gran beneficiaria de la política económica intervencionista del Régimen, afectando principalmente a las clases medias rurales del Norte y Castilla. Durante las primeras décadas del franquismo y hasta 1950, época que coincidió con el aislamiento internacional y la crisis económica, se crearon los sindicatos verticales en los que quedaban encuadrados empresarios y trabajadores dentro de cada rama de producción (Ley de Ordenación Sindical, 1940*)* y surgió un amplio sistema de Seguridad Social, del que sus ramas más desatacadas fueron el seguro de Vejez e Invalidez (1939) y el de Enfermedad (1943).

Por otro lado, hasta la década de los años cincuenta tuvieron lugar acciones represivas que se unieron a la miseria y la desmoralización tras la derrota. Además, miles de personas se exiliaron, siendo los centros fundamentales de recepción Francia y México. En el caso de la cultura, la guerra frenó el florecimiento cultural previo al conflicto bélico y, tras la victoria del bando nacional, se realizó una criba en el ámbito cultural y social, creando una ideología que se convirtió en una consigna de la creación artística. De este modo, la cultura se convirtió en un vehículo ideológico controlado por los postulados del gobierno[70]. Desde este prisma los artistas fueron catalogados según su ideología y, ante la nueva situación generada por el régimen franquista, los intelectuales tuvieron que decidir sobre la integración en la nueva situación política, dando lugar a figuras que aceptaron los preceptos y la ideología implantada por el nuevo gobierno, así como a personajes que decidieron exiliarse. En torno a este panorama se observa cómo artistas de la talla de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Luis Buñuel, Ramón J. Sender o Manuel de Falla decidieron marcharse del país y privar, de este modo, a España de sus conocimientos. Pero la marcha de España no corresponde únicamente a discrepancias políticas, testimonio de ello es el caso de Manuel de Falla, que no se marcha por pertenecer ideológicamente a ningún bando sino que, sencillamente, decide abandonar España con la pena de haber vivido la muerte de amigos contemporáneos de diferentes ideologías y haber sentido

[70] *Cf.* Tusell, J. (1997). *Manual de Historia de España*. Madrid: Historia 16, p. 102.

una guerra civil, uno de los acontecimientos sociales más crueles puesto que se trata de una masacre entre hermanos.

Pasada la etapa de transición de los años cincuenta, la política económica del Régimen y el desarrollo económico internacional repercutieron visiblemente en la cultura de la sociedad española. Algunos de los rasgos más representativos del cambio social español de los años sesenta, el contexto cronológico de la presente tesis doctoral, fueron, como apuntamos en el punto anterior, la masiva emigración rural a las ciudades, la emigración laboral al extranjero, el fuerte incremento de la población fruto de la reducción de la mortalidad y el aumento de la natalidad, así como la creación de escuelas y puestos escolares, a pesar de que el número de escuelas e institutos fue por detrás de las necesidades de los estudiantes. Además, el aumento del poder adquisitivo económico propició la aparición de la sociedad de consumo en España, caracterizada por el acceso a mayor información y por una mayor movilidad. Este hecho significó una nueva mentalidad que chocaba con el tradicionalismo del Régimen, imponiéndose nuevos hábitos de relación social y nuevas pautas de relación entre ambos sexos, que serán comentadas pertinentemente en el apartado relativo a la mujer.

Las constantes reformas institucionales de la década de 1960 en este momento, así como las reformas económicas expuestas, muestran los esfuerzos del gobierno central por mantener el régimen político dictatorial de Franco en un contexto de cambio. Lo cierto es que este panorama aperturista, fruto del devenir histórico y político mencionado, tendrá reflejo en las manifestaciones artísticas, especialmente en el cine, uno de los protagonistas de este trabajo. También el turismo supuso un hito en estos momentos, pues era ya la primera industria del país en 1962, momento en que Fraga estaba a la cabeza del Ministerio de Información y Turismo al ocupar cartera en el VI Gobierno de Franco (1962-1965)[71]. El gobierno impulsó la llegada de turistas a España, subrayando las distancias entre el turista y el ciudadano español con la intención de controlar y conservar los valores tradicionales de la población nacional.

Desde el prisma cultural, resulta significativo destacar el incremento del consumo en torno a las industrias culturales durante el régimen franquista. La sociedad sufrió profundas transformaciones debido, en gran medida, al cambio económico, como venimos apuntando. Así, pues, la década de 1960 representó un período de buena situación económica en Europa. España, en concreto, había mejorado su economía

[71] *Cf*. Tamames, R. (1981), *Op. cit*., p. 479.

gracias a las numerosas divisas procedentes de la emigración en países con un gran desarrollo industrial como Alemania o Suiza y, en especial, al turismo, fomentado desde el citado Ministerio de Información y Turismo, que aprobó una serie de medidas para intentar liberalizar y modificar algunos aspectos de la vida social. De este modo España comenzó un proceso de europeización y observó el crecimiento de las ciudades, en parte debido al éxodo rural y al desarrollo industrial. Estas circunstancias determinaron un impulso del ocio urbano en el que el cine, el teatro y la música tuvieron una gran aceptación. Además, desde los años cuarenta y cincuenta la cultura y el arte se debatieron entre unos intentos tímidamente vanguardistas y las obras "oficiales" de exaltación nacional, propias de una estética fascista, pero en convivencia con grandes obras en el campo de la literatura y el pensamiento, coincidiendo con el movimiento aperturista de los años cincuenta que no solo afectó a la política económica sino, como estamos comentando, también a la cultura.

A este respecto podemos hablar de la relevancia en el ámbito cinematográfico del Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea el Consejo Coordinador de la Cinematografía, dependiente del Instituto de Orientación Cinematográfica del Ministerio, y la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas[72], que determinará el devenir del panorama cinematográfico español. Coincidiendo cronológicamente con este hecho tiene lugar un movimiento literario caracterizado por el realismo, dando lugar a obras maestras como *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, *El camino* (1950), de Miguel Delibes, que será uno de los objetos de nuestro estudio a través de su adaptación cinematográfica, *La colmena* (1951), también de Camilo José Cela o *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio. Ese realismo en el ámbito de la literatura continuará también en la década de los años 60 con las obras literarias de realismo social de Juan Goytisolo, Joan Marsé, o Juan García Hortelano y con el realismo cinematográfico, con *films* como *Plácido* (1961), de Luis García Berlanga o *La caza* (1965) de Carlos Saura. En cualquier caso, la disciplina cinematográfica será objeto de estudio en el próximo punto.

Por otro lado, desde 1956 hasta 1975, año en que el Régimen llegó a su fin con el fallecimiento del general Franco, se produjo en España una corriente cultural renovadora, especialmente en torno a la difusión del teatro como espectáculo.

[72] http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1097814 [Última consulta: 20 de julio de 2011].

Anteriormente hubo un reverdecimiento del casticismo, pero en torno a la década de 1960 predominan el costumbrismo y las críticas a la clase media. Cabe destacar que las obras de mayor éxito fueron versiones y adaptaciones extranjeras, sobre todo Bertol Brecht (1898-1956), así como reposiciones de Ramón María del Valle Inclán (1866-1936) y Federico García Lorca (1898-1936). También el cine sufrió un gran impulso. Como comentaremos más adelante, cabe destacar la labor de cineastas como Bardem, Berlanga, Saura o Patino, entre otros, en torno a lo que será el Nuevo Cine Español, en convivencia con géneros y directores que mantuvieron una estética más tradicional y vinculada a los postulados ideológicos del Estado. Además, en esta época Buñuel trabaja en España nuevamente. Es decir, el cine y el teatro experimentan una situación favorable, como constatan los volúmenes de historia general de España, a pesar de las implicaciones de la censura sobre ambas disciplinas. Por el contrario, existe menor vigencia en los volúmenes de historia general acerca del panorama musical, la disciplina protagonista de esta investigación junto con el cine. Posteriormente comentaremos esta circunstancia, subrayada por el poco reconocimiento hacia la música desde el punto de vista adoctrinadora del Régimen.

Un hecho que será significativo para la difusión cultural en la década de los años sesenta será la mencionada Ley de Prensa e imprenta promulgada el 15 de marzo de 1966 durante la etapa del VII Gobierno (1965-1969)[73]. La Administración llevó a cabo una labor de institucionalización del Régimen en dos direcciones: por un lado, la Ley de Prensa de 1966; por otro, la Ley Orgánica del Estado. Desde 1936 la prensa se vio sometida a las normas del Estado de guerra, también la censura cinematográfica fue estricta desde ese momento. Con el fin de regular los textos escritos se llevó a cabo una Orden de 1938 que impulsó la autorización previa para la publicación de libros, folletos e impresos. Otra Orden, en este caso de 1939, introdujo la censura estatal en obras de teatro, líricas y partituras de composiciones musicales. Respecto de la censura cinematográfica, podemos destacar el Decreto de 21 de marzo de 1952, del que hablamos anteriormente, que organizó la Junta de clasificación y censura de películas cinematográficas con el objetivo de analizar películas extranjeras y también españolas. Estas últimas no solo tenían que ser sometidas a la censura final sino que los guiones también debían superar una supervisión previa. En definitiva, observamos un control completo por parte del Estado de los medios de expresión entre 1936 y 1966, a pesar de

[73] Tamames, R. (1981), *Op. cit.*, p. 484.

una carta, el Fuero de los Españoles de 1945, donde se garantizaba de forma teórica la libertad de expresión en su artículo 12.

Tras estos antecedentes, las Cortes aprobaron la Ley de Prensa el 15 de marzo de 1966. Fue un proyecto defendido por Manuel Fraga Iribarne, como ministro de Información y Turismo del VI gobierno del primer plan de desarrollo de Franco (1962-1965). Fraga afirmaba que dicha ley garantizaba "una libertad real, sin partidas de porra, sin duelos ni desafíos, sin *trusts* o monopolios, sin libertinaje y sin abusos. Será una libertad para mantener limpia a España, no para mancharla, ni menos destruirla"[74]. Así, esta ley suprimió la censura previa para la prensa, pero se mantuvo la consulta voluntaria para el resto de publicaciones. En el caso de la radio, las emisiones quedaron restringidas, librándose la música y la publicidad por considerarlas libres de implicaciones ideológicas. En el teatro la censura previa continuó siendo absoluta, al igual que en el caso del cine, a pesar de que se pensó en una ley general del teatro que, tras las pocas expectativas que suponía la ley de prensa, quedó olvidada.

Desde el punto de vista legislativo, tras un extenso período sin nuevas leyes fundamentales se promulga la Ley Orgánica del Estado como respuesta al desarrollo material del país. Esta nueva ley pretende una limpieza de imagen ante la realidad de una Europa próspera que enviaba a sus turistas a un país pendiente aún de modernizar más sus estructuras políticas. Esta LOE, publicada y sometida a referéndum en diciembre de 1966, pretendía ser una refundación legislativa del franquismo mediante la unión de elementos dispersos de textos fundamentales anteriores y la depuración de algunas de sus connotaciones totalitarias, y también introdujo algunas novedades funcionales, como la separación de los cargos de jefe del Estado y presidente del gobierno, aunque éste no se cubrirá hasta 1973.

Por otra parte, en enero de 1969 fue declarado el Estado de excepción en España. A partir de este momento se suspendieron algunos artículos del Fuero de los Españoles relativos a la expresión de ideas o libre residencia, entre otros, y quedó restablecida la censura previa de prensa. En marzo fue levantado el Estado de excepción, aunque se mantuvo cierta inquietud en los círculos universitarios, los responsables de manifestaciones y violencias. Ese mismo año, en 1969, Juan Carlos de Borbón fue designado como su sucesor de la Jefatura del Estado ante el Consejo del Reino, siendo ratificado este nombramiento posteriormente por las Cortes.

[74] *Ibid.*, p. 566.

Tras esta etapa, que corresponde con los límites cronológicos de la presente investigación, siguieron el octavo (1969-1973), noveno (1973-1974) y décimo (1974-1975) gobiernos del dictador. La vida de Francisco Franco finalizó en un contexto complejo y conflictivo. Por un lado, el asesinato de Luis Carrero Blanco (1904-1973), que parecía estar destinado a ser su sucesor político, desestructuró los planes de futuro y, por otro lado, el enfrentamiento con la Iglesia era cada vez más extremo. Ante la amenaza de expulsar de España a Antonio Añoveros (1909-1987), obispo de Bilbao, que había publicado una pastoral defendiendo la identidad cultural y lingüística del pueblo vasco, el Vaticano contestó con la advertencia de que tal expulsión significaría la ruptura del Concordato firmado años antes entre España y la Santa Sede, así como la excomunión de aquellos que llevaran a cabo dicha expulsión. En otro contexto, en septiembre de 1975, tras un juicio militar, fueron condenados a muerte y ejecutados cinco militantes del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico, organización terrorista creada dos años antes) y de ETA. Además, el rey marroquí Hassan II organizó la Marcha Verde, reclamando el Sahara occidental español y en el momento en que se iniciaba la agonía de Franco, el gobierno cedió. Violando el mandato de la ONU, España cedió su antigua colonia a Marruecos y Mauritania. Finalmente, tras tres meses y medio de enfermedad, Franco murió el 20 de noviembre de 1975, poniendo fin a treinta y seis años de régimen dictatorial en España.

1.2. CONTEXTO CINEMATOGRÁFICO DURANTE EL FRANQUISMO: LA DÉCADA DE 1960.

> Todos los elementos que formamos el cine componemos, a la manera de prestímanos, una gran ilusión. Una ilusión que es como una nube inquieta y movediza, que oscurece unos momentos la pantalla blanca y la llena de sueños y esperanzas. Cuando se hace la luz, la ilusión desaparece. En la formación de esa nube han colaborado unos cuantos elementos materiales. Y esos cuantos se han enfrentado con el director.
>
> José María Forqué[75].

A lo largo de la historia el cine ha sufrido cierto olvido y desprecio en determinados círculos por considerarse únicamente un espectáculo de masas. Esta consideración se ha visto modificada en las últimas décadas, tal como demuestra la presencia del medio en la vida pública y privada, así como la abundancia de fuentes documentales y ejemplos cinematográficos. Pero especialmente el cine realizado durante el régimen dictatorial había recibido escasa atención hasta hace tan solo unas décadas, a pesar de su carácter heterogéneo, una circunstancia que no hace sino otorgar riqueza artística al medio. El cine español franquista comprende un amplio período de tiempo, diferenciado según diversas etapas por parte de la historiografía; al igual que sucedía en la diferenciación histórica de las fases del gobierno franquista, también en la categorización cinematográfica observamos diversas clasificaciones dependiendo de los teóricos y expertos. Román Gubern[76] propone cuatro fases:

a) Período fascista (1939-1943)
b) Período de nacionalcatolicismo (1944-1961)
c) Período de «apertura» (1962-1968)
d) Crisis del tardofranquismo (1969-1975)

[75] Cebollada, P. (1993). *José María Forqué: un director de cine.* Barcelona: Royal Books, S.L.
[76] Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E., Torreiro, C., *Op. Cit.*

Por su parte, Fernando Alonso Barahona[77] elabora una cronología del cine en la época de Franco que corresponde, *grosso modo*, con las fases de la época del régimen franquista, desde el punto de vista político, expuestas previamente. La periodización es la siguiente:

a) El cine en la época de Franco, I (1939-1952)
b) El cine en la época de Franco, II (1952-1962)
c) El cine en la época de Franco, III (1963-1975)

Lo relevante, en cualquier caso, es el hecho de contar con diversas propuestas, de acuerdo con la interpretación de cada estudioso. En nuestro caso, la acotación temporal de esta tesis doctoral en los años sesenta determina que no nos suscribamos, necesariamente, a una de las clasificaciones expuestas, aunque se tendrán en cuenta los principales rasgos expuestos por diferentes teóricos de acuerdo con los años de nuestro estudio. No obstante, a lo largo de este apartado, centrado en contextualizar el panorama cinematográfico de los años sesenta, dedicaremos, en primer lugar, un espacio introductorio con alusión a algunos de los principales acontecimientos que tuvieron lugar durante los primeros años del franquismo, con especial atención a los años cincuenta, coincidiendo con la segunda etapa propuesta por Alonso Barahona, a modo de antecedentes; a este respecto aludiremos a algunas de las reformas legislativas e industriales, así como a las Conversaciones de Salamanca de 1955. Posteriormente, el protagonismo recaerá en los años sesenta, la acotación cronológica de esta tesis doctoral, y realizaremos un repaso por las diversas estéticas cinematográficas y los principales géneros del cine español de la década.

[77] Alonso Barahona, F. (1992). *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

1.2.1. Antecedentes.

El cine fue uno de los canales de difusión favoritos del Régimen, una circunstancia que no solo refleja el poder propagandístico de la disciplina sino, además, la pasión del dictador por el medio cinematográfico, como se observa en la película *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia. Precisamente si existe una película que haya marcado el Régimen, y que haya sido considerada un símbolo de los deseos de la dictadura, fue el citado *film*, cuyo argumento fue creado por el propio Francisco Franco a pesar de que éste estaba firmado por el pseudónimo Jaime de Andrade[78]. Lo cierto es que el cine fue considerado, desde el primer momento, uno de los estandartes más significativos del franquismo, contando con ejemplos de diferentes géneros como el cine histórico, militar, melodramático, religioso, las comedias y otros subgéneros, como el cine musical, esencialmente de tono folklórico. En 1947 se fundó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), continuando así el modelo del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, y en 1950 salió diplomada su primera promoción, contando con Bardem o Berlanga entre sus miembros. También en la década de los años cincuenta se reactivó la actividad cultural universitaria a través del cineclubismo –será destacado el de Salamanca, promotor de las Conversaciones de Salamanca de las que hablaremos más adelante–, así como la aparición de revistas de contenido cinéfilo[79].

Atendiendo a esta realidad, la industria cinematográfica dio lugar a un verdadero *star system* español con el desarrollo de estos géneros, que sufrieron un mayor impulso y popularidad tras la creación de TVE en 1956. De la misma manera, no debemos obviar el creciente número de *films* realistas y críticos con determinados aspectos sociales. En cualquier caso, la mayor parte de las películas se proyectaban en España en las salas de sesión continua o de programación doble, una circunstancia que las hacía accesibles al público más humilde, aunque también existieron proyecciones en teatros para el público con mayores posibilidades económicas. Por otra parte, también eran habituales las proyecciones de *films* religiosos o de temática próxima al Régimen en parroquias[80], sumándose estos actos a la escasa actividad cultural existente,

[78] Esa circunstancia se confirmó en el año 1964 con el ingreso en la SGAE del nombre del argumentista.
[79] *Cf.* Gubern, R. (2009), *Op. cit*.
[80] En las películas *El camino* (1963) y *La tía Tula* (1964) se da cuenta de la presencia del cinematógrafo para proyectar películas religiosas como parte de las actividades culturales y lúdicas desarrolladas por las parroquias.

especialmente en ámbitos rurales. Por otra parte, desde el punto de vista legislativo es importante mencionar el Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea el Consejo Coordinador de la Cinematografía, dependiente del Instituto de Orientación Cinematográfica del Ministerio, y la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas[81], que determinará el devenir del panorama cinematográfico español. Además, desde 1956, y hasta el fin del régimen franquista, se produjo en España un movimiento renovador, especialmente en torno a la difusión del teatro y el cine como espectáculo, que tendrá su repercusión, por tanto, a través de los diferentes *films*.

Atendiendo a criterios estéticos y características generales, el cine propuesto por el Régimen, hasta la década de los años cincuenta inclusive, era un cine sencillo y asequible, destinado a toda la población, con una importante carga emocional por encima de la intelectual y un claro mensaje propagandístico de los ideales del gobierno. Hubo un gran número de cineastas que se ajustaron a estos parámetros oficiales que reflejaban los ideales del franquismo, ya fuera por convencimiento o por la necesidad de trabajar, también en torno a los años sesenta. Pero existieron otros directores cinematográficos que, a partir de ese momento, y coincidiendo con el aperturismo del gobierno, expresaron su rechazo hacia esos valores o mostraron sus inquietudes en busca de nuevos caminos de expresión. Por tanto, podemos considerar que el final de los años cincuenta y el comienzo de los sesenta fue una época estéticamente caracterizada por la confluencia de dos generaciones de cineastas, un panorama que será determinante en la creación fílmica de los años sesenta y que abordaremos a continuación. Por un lado estaban los directores que llevaban años trabajando; por otro, las primeras promociones de jóvenes que acababan de abandonar el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que era el centro oficial de formación de ese momento.

En este panorama surgió, bajo una aparente convivencia, el enfrentamiento entre dos modos de plantear las historias cinematográficas: un cine oficial en el que predominaba el cine histórico, musical, literario y la comedia, y un cine que reflejaba nuevos caminos en diferentes direcciones. Por tanto, hubo un gran número de cineastas que se ajustaron a los géneros y los parámetros oficiales que reflejaban los ideales del franquismo, ya fuera por convencimiento o por la necesidad de subsistir en una compleja situación económica, pero existieron otros directores cinematográficos que

[81] http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1097814 [Última consulta: 20 de julio de 2011].

expresaron su rechazo hacia esos valores o mostraron sus inquietudes por nuevas formas de plasmar su visión del mundo. De acuerdo con esta segunda visión tuvo lugar un evento, las llamadas Conversaciones de Salamanca, que supondrá un hito en esos intentos de renovación del panorama fílmico, una inquietud comenzada en la década de 1950 y que tendrá su principal desarrollo a lo largo de los años sesenta.

1.2.1.1. Las conversaciones de Salamanca.

Entre los días 14 y 17 de mayo de 1955 tuvieron lugar las I Conversaciones de Salamanca, un encuentro formado por profesionales provenientes de todos los sectores de la industria cultural. Algunos de los más ilustres asistentes pertenecientes al ámbito cinematográfico fueron José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992), Juan Antonio Bardem (1922-2002), Antonio del Amo (1911-1991), Luis García Berlanga (1921-2010) o José María Pérez Lozano (1926-1975), entre otros. Fueron promovidas por el Cine Club del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) de Salamanca y dirigidas por Basilio Martín Patino, secundadas por revistas universitarias que compartían esas mismas ideas como *Objetivo* y *Cinema Universitario*, así como por instancias ministeriales. El motivo de este evento tuvo como intención reivindicar el cine como manifestación cultural importante, no solo como entretenimiento sino como una forma de expresión accesible a todas las esferas sociales, así como realizar una revisión histórica del cine español.

Pero la relevancia de las Conversaciones de Salamanca radicó no únicamente en la influencia que éstas tuvieron para el cine español sino en haber conseguido reunir a todo tipo de directores de diferentes confesiones –católicos, falangistas, progresistas, revisionistas o comunistas, tal como se observa en la relación de nombres ofrecida previamente– con la complicada tarea de analizar la situación de nuestro cine durante aquellos años y plantear nuevos horizontes. El fruto de estas jornadas fue un manifiesto en el que se plasmó de manera formal el ansia de cambio hacia un cine que volviera a sus raíces donde se instaba a que los *films* reflejasen la realidad con el objetivo de despertar la conciencia del ciudadano sobre una situación aparentemente invisible. Dicho manifiesto, continuando el modo de hacer de los vanguardistas europeos, fue publicado en la revista *Signo* en febrero de 1955, con la firma de Patino y Prada, ambos pertenecientes al *Cine-club* de Salamanca, Muñoz Suay, Garagorry, Bardem y Ducay, todos ellos miembros de la revista *Objetivo*, Pérez Lozano, redactor jefe de *Signo*, y

Marcelo Arroita-Jáuregui, representante de la crítica por las publicaciones del Movimiento[82].

Podemos considerar que la reivindicación principal de estos cineastas consistió en la búsqueda de un cine social más comprometido con la realidad que el que se había realizado hasta entonces solicitando, para ello, un código de censura claro que diera a conocer a los directores los requisitos del Régimen sobre el medio cinematográfico, así como una reestructuración industrial basada en un mayor desarrollo del medio y un aumento de las subvenciones por parte del Estado. Así, las Conversaciones de Salamanca dieron su fruto en 1962 cuando José María García Escudero (1917-2002), coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire y cinéfilo, tomó el cargo de Director General de Cinematografía hasta el año 1967. García Escudero aplicó nuevas medidas de censura y proteccionismo con la intención de llevar esa tímida apertura también al terreno de la ayuda estatal al cine, hechos que serán comentados más adelante. Por otro lado, estas jornadas también marcaron un giro decisivo en la evolución del cine español como punto de partida teórico de lo que se conoce como Nuevo Cine Español. Lo cierto es que, en relación con la proyección de estas Conversaciones, únicamente podemos destacar la reavivación del espíritu reformista compartido por los participantes en la reunión, pues lo cierto es que la industria no sufrió cambios importantes debido a que la Administración no tomó en cuenta las propuestas. Además, la asimilación del realismo cinematográfico no dio resultados debido al bajo rendimiento de taquilla de algunos de esos *films.*

En cualquier caso, antes, durante y después de las Conversaciones existieron en España directores que plasmaron su visión del mundo a pesar de las contenciones artísticas a las que se vieron sometidos los artistas. Esto demuestra que el arte siempre es más fuerte que la represión, tal y como se confirma con la existencia de obras maestras en las que se emplea el ingenio con el objetivo de burlar a la censura y buscar caminos alternativos de expresión por parte de los cineastas para plasmar su personal visión de la sociedad. A pesar de la escasa trascendencia del evento, algunos de los principios expuestos serán llevados a la práctica por algunos de sus participantes.

[82] *Cf.* Sanz García, J. M. (2009). *Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Valencia: Universidad de Valencia.

1.2.2. El cine español de los años sesenta.

Como apuntamos previamente, los años sesenta representaron un período de buena situación económica en España, un punto favorable que se sumó a la política de apertura y protección, propiciando, conjuntamente, un incremento en las posibilidades culturales. Desde el punto de vista cinematográfico cabe destacar la transformación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947 en la Escuela de Ingenieros Industriales bajo la dirección de Victoriano López García, en la Escuela Oficial de Cinematografía en el año 1962, que contó con el apoyo del Ministerio de Información y Turismo. Esta nueva "escuela" era, en su origen, un centro experimental de formación teórico-práctica y concienciación profesional que surgió con el intento de potenciar, en un principio, las posibilidades docentes de los futuros cineastas españoles, algo que no tendrá una prolongación en el tiempo, y tomando como punto de partida el modelo de cineastas de la *Nouvelle Vague* de Francia.

José María García Escudero, coronel del cuerpo jurídico del Ejército del Aire, crítico cinematográfico, escritor y participante en las Conversaciones de Salamanca, fue elegido por el ministro de Información y Turismo para ocupar el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro. García Escudero ejerció su cargo entre 1962 y 1967, iniciando una época de cambios desde el punto de vista fílmico e industrial. Desde el comienzo García Escudero pretendió realizar una revolución personalizada caracterizada por la racionalización del mercado, sustituyendo las estructuras del antiguo cine y apostando por una nueva generación de cineastas más atentos a las potencialidades culturales del cinematógrafo. De este modo pretendía dar un vuelco al cine comercial y apostar, de forma conjunta, por una apertura al exterior de la producción española; y para ejecutar sus propósitos, desde el Ministerio se propusieron ciertas medidas.

En relación con la producción se otorgaban ayudas, subvenciones y fondos de la Protección a la Cinematografía, pero las Normas de Censura Cinematográfica aprobadas en 1963, el código de censura del medio, seguía determinando aquello que era lícito o ilícito. Por tanto, el control por parte de la Administración continuaba estando presente, más aún con la publicación de la Carta Magna del cine español en el BOE de 1 de septiembre de 1964. La legislación censora establecía tres comisiones: una primera que juzgaba la posible viabilidad del proyecto, otra que analizaba el guión y una última que visionaba la película finalizaba. Además de la censura, García Escudero mostró interés

por una renovación industrial y cultural del medio, de ahí el sistema de subvenciones y créditos que acabamos de mencionar. Hemos de apuntar que estas intervenciones no lograron el éxito esperado, pero lo cierto es que a partir de este momento algunos intelectuales empiezan a contemplar el cine como un medio inserto plenamente en la actividad cultural y estética de nuestro país despertando, de este modo, un gran interés por esta industria.

En este contexto legislativo y económico se desarrolla el cine de los años sesenta en España. Esta etapa representa un rico y heterogéneo panorama donde conviven tres caminos diversos en la creación fílmica: un cine oficial y comercial, que muestra rasgos análogos respecto del cine promovido por el Régimen hasta los años cincuenta del que brevemente hemos dado cuenta, un cine próximo a las vanguardias, buscando la renovación formal y estilística, así como planteando aspectos críticos con la sociedad española de la época, y, por último, la llamada Tercera Vía, que inicia su andadura en torno a 1969.

Dentro del mencionado cine comercial podemos destacar varios géneros de carácter popular que contaban con la aceptación mayoritaria de la población y que, además, respondían a los gustos del Régimen. Hablamos de un cine propiamente español caracterizado por su enfoque divulgativo con tintes cómicos. La comedia es el tipo de película más denostado por la crítica intelectual, pero, simultáneamente, fue el que más rendimiento ofreció en taquilla. Estos *films* presentan un elevado valor sociológico, con el protagonismo de comedias donde encontramos a personajes arquetípicos, como el anciano que abandona el pueblo, magistralmente encarnado con profesionalidad y talento histriónico por Paco Martínez Soria. En este caso, Martínez Soria es el protagonista de una saga de comedias de corte conservador-patriarcal, con títulos como *La ciudad no es para mí*[83] (1965), *El turismo es un gran invento* (1968) o *Abuelo made in Spain* (1969), películas, todas ellas, dirigidas por Pedro Lazaga, considerado el director más representativo del género y uno de los cineastas más cercanos con sus trabajos a los gustos del Régimen. Otros ejemplos de películas del momento con tintes humorísticos son *Atraco a las tres* (1962) y *Las que tienen que servir* (1967), ambas dirigidas por José María Forqué, y *Sor Citröen* (1967), también de Pedro Lazaga, con tintes melodramáticos. Del mismo modo existen comedias más

[83] Fue la película más taquillera del año. *Cf.* Alonso Barahona, F. (1992) *Op. cit*., p. 68. Por su parte, Augusto Martínez Torres afirma que el *film* fue, además, el más taquillero de la década. Martínez Torres, A. (1973). *Cine español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama.

sentimentales de gran éxito como *La gran familia* (1962) o *La familia y uno más* (1965), de Fernando Palacios, saga familiar caracterizada por una fuerte carga emocional y donde se pone de manifiesto el ideal de familia defendido por el Régimen.

El cine de género como tal no contó con un lugar prioritario en España mientras que en Hollywood ya existían los elementos determinantes que configuraban estilos identificables. El *spaghetti-western* contó con visibilidad en los años sesenta, fruto de la moda del cine de Sergio Leone; a este respecto contamos con *Cabalgando hacia la muerte* (1962), de Joaquín Romero Marchent, o *Clint el solitario* (1965), de Alfonso Balcázar, aunque era cintas modestas y poco cuidadosas en su elaboración[84]. Lo mismo sucede con *Homicidios en Chicago* (1969) y *El regreso de Al Capone* (1969), ambos títulos dirigidos por José María Zabalza y con música compuesta por su esposa Ana Satrova. Pero la relevancia de este género en España también tuvo que ver con la etapa de rodaje debido a la elección de los paisajes españoles del sur de la Península Ibérica como contexto de producciones americanas. El Boletín Oficial del Estado, en decreto 1629, de julio de 1969, otorgó a la provincia de Almería la calificación de "zona de preferente localización industrial". De este modo los lugares más desérticos e improductivos de la zona se convirtieron en escenarios para este género. En esta provincia fueron rodados en pocos años más de seiscientos títulos y acogieron a relevantes estrellas cinematográficas[85]. Por su parte, el cine de terror fue un subgénero que contó con un público fiel, a pesar de que no abundan las muestras próximas a esta temática. Algunos títulos son *La muerte silba un* blues (1962), de Jesús Franco, o *La residencia* (1968), dirigida por Narciso Ibañez Serrador. Por otro lado, también fue desarrollado el cine de acción, con amplios presupuestos y repartos internacionales, a pesar del poco éxito logrado, entre los que destacan títulos como *Estambul 65* (1965) o *Las Vegas, 500 millones* (1967), ambos *films* de Antonio Isasi, o *Los ojos perdidos* (1966), dirigida por Rafael García Serrano, autor también de la novela en la que se basa la muestra.

Mención aparte merece el cine musical[86], pues era uno de los subgéneros predilectos en España y probablemente el que caló más hondo en la población. Además, era uno de los favoritos por el Régimen para plasmar su ideología y mostrar la imagen arquetípica de España. Por un lado, contamos con ejemplos del llamado "cine de

[84] *Cf.* Alonso Barahona, F. (1992), *Op. cit*.
[85] *Cf.* Caparrós Lera, J. M. (Coord.) (1996), *Op. cit.*
[86] *Cfr*. Olarte Martínez, M. (2013). "El cine musical español: bases para su estudio". En *Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, pp. 13-22. Barcelona: Universitat Ramon Llull.

folklóricas", nacido en la II República, en los albores del sonoro, y con la pretensión de aprovechar la fama de la cantante y bailaora folklórica del momento. Juan de Orduña o Luis Lucia son dos de los directores que más abordaron esta circunstancia, que trabajaron durante la década de 1950 con Juanita Reina, Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico o Sara Montiel. Ejemplo de ello son las películas *La cumparsita* (1961), de Enrique Carreras, con interpretación de Marujita Díaz, *Ventolera* (1961), dirigida por Luis Marquina, con Paquita Rico como protagonista, y una larga lista de títulos protagonizados por Sara Montiel como *Pecado de amor* (1961), dirigida por Luis César Amadori, *Noches de Casablanca* (1963), película del director y escritor francés Henri Decoin o *Tuset Street* (1968), firmada por Luis Marquina y Jorge Grau.

Por otro lado, desde finales de los años cincuenta se comenzó a popularizar un cine musical infantil, el llamado «cine con niño», en el que sus protagonistas son niños cantantes que casi siempre desarrollaron carreras musicales paralelas a las cinematográficas y cuyas películas eran, en muchas ocasiones, trampolines para la venta de discos. Uno de los primeros ejemplos es *El pequeño ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo, donde aparece un talentoso Joselito que hace alarde de su virtuosismo vocal. Otros ejemplos de este subgénero musical son *Un rayo de luz* (1960) o *Tómbola* (1962), ambos *films* dirigidos por Luis Lucia y protagonizados por Marisol, o *Canción de juventud* (1961), una película también dirigida por Luis Lucia y protagonizada, en este caso, por Rocío Dúrcal, aunque ya con una edad más avanzada. La relevancia de este fenómeno determina que profundicemos en estas figuras en el tercer capítulo, en torno al valor de la música en relación con algunas niñas prodigio.

También el cine fue una plataforma de difusión para los nuevos grupos musicales, y es que la moda de los conjuntos *ye yés* proveniente de Reino Unido también tuvo su reflejo en el ámbito cinematográfico. El mundo de la música *pop* se renovó de acuerdo con los nuevos aires procedentes de Europa, y el celuloide contribuyó a esta popularización, pues la mayor parte de los artistas y grupos musicales de éxito de la época aparecieron en algún *film*, como *El golfo* (1968), protagonizado por Raphael[87], *La vida sigue igual* (1969), donde aparece Julio Iglesias, o *Los chicos con las chicas* (1967), película que cuenta con la participación de los Bravos. Otros cantantes de

[87] El éxito de Raphael y su trascendencia en el ámbito fílmico durante los años sesenta se observa en su papel como actor, pero también en las parodias de algunas de sus canciones en *films* de la década, como es el caso de *Operación cabaretera* (1967, Mariano Ozores), donde Gracita Morales interpreta en un número musical absolutamente cómico un arreglo de "Yo soy aquel" (música y letra de Manuel Alejandro).

éxito que participaron en algunas muestras de la década son El Dúo Dinámico, con la grabación de cuatro películas[88] en la década de nuestro estudio, o el cantautor Joan Manuel Serrat, que protagoniza *Palabras de amor* (1968), dirigida por Antoni Ribas, así como el cantautor Ismael y otros grupos de estética moderna que participan, a modo coral, en *1, 2, 3… al escondite inglés* (1969), una película de estética psicodélica dirigida por José Luis Borau e Iván Zulueta.

Además de estos géneros y subgéneros, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias también gozaron con éxito en estos momentos, unas muestras que, principalmente, plasmaban de forma audiovisual el realismo literario. Uno de los escritores cuya novela fue tomada como base para la elaboración del guión fue Unamuno. *La Tía Tula* (1964) fue la adaptación cinematográfica del manuscrito elaborado treinta años atrás, una muestra dirigida por Miguel Picazo. Este *film* es una apuesta personal basada en la obra literaria, pero no por ello Picazo renuncia a la crítica del modelo social y educativo de la situación contemporánea de la película a partir del texto original ya que, a pesar de las diferencias cronológicas, el panorama de la España de los años sesenta no distaba en exceso de la década de los años treinta en aspectos sociales. Por otra parte, Miguel Delibes, por su parte, ha sido uno de los escritores con mayor fortuna en cuanto a la adaptación cinematográfica de sus novelas y es, sin ninguna duda, uno de los máximos exponentes de la literatura de la posguerra española. En la década de nuestro estudio cabe señalar la adaptación de *El camino*, una novela de 1950 que contó con su adaptación cinematográfica con título homónimo en el año 1963 bajo la dirección de Ana Mariscal, que se embarca en la aventura de la dirección a finales de los años cincuenta pero que ya había gozado de éxito como actriz durante las décadas de 1940 y 1950. Otro de los novelistas presentes en el universo cinematográfico es Benito Pérez Galdós; en torno a su figura podemos mencionar, entre otras, la adaptación cinematográfica de *Fortunata y Jacinta* (1969), dirigida por Angelino Fons.

Pero la nueva política diseñada por José María García Escudero desde la Dirección General de Cinematografía quería aumentar la producción de cine en España y favorecer la entrada de gente joven a la industria. En definitiva, nuevos aires y nuevos directores en un contexto que, aparentemente, perseguía un nuevo camino, al menos de cara a la galería. Para ello se fomentó la gestación de una generación de directores

[88] En la década de los años sesenta grabaron cuatro películas: *Botón de ancla en color* (1960, Miguel Lluch), *Búsqueme a esa chica* (1964, Fernando Palacios y George Sherman), *Escala en Tenerife* (1964, León Klimovsky) y *Una chica para dos* (1968, León Klimovsky), compartiendo protagonismo en cada una de ellas con Gila, Marisol, Ethel Rojo e Irán Eory, respectivamente.

noveles, identificados en buena medida con las vanguardias europeas, de forma paralela al cine comercial, y que tuvieron un desarrollo fundamental a lo largo de los sesenta. A este respecto surgieron, de este modo, dos movimientos de cine joven en España que convivían con el cine comercial y que, a imitación de otras artes audiovisuales vanguardistas similares que surgieron en Europa y el mundo entero, pretendieron una renovación generacional, temática y estilística: el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona.

El Nuevo Cine español surgió en torno a la Escuela Oficial de Cinematografía. A pesar de su carácter vanguardista, cuajó en la sociedad española y fue el beneficiario de gran parte de las subvenciones otorgadas por el Estado. Este término agrupaba un colectivo heterogéneo de creadores llegados desde toda España y abarca a Basilio Martín Patino, Mario Camus, Pedro Olea, Antonio Eceiza, Julio Diamante, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, entre otros. A pesar de sus divergencias estilísticas, todos ellos compartían un afán crítico por contar la realidad y replantear cuestiones como la familia, la pobreza, las convenciones sociales o la falta de libertad. García Escudero estaba al frente de la recién creada Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), desde donde fomentó una renovación generacional al colaborar con los jóvenes directores que empezaban a surgir de la Escuela. Desde este organismo se impuso un modelo realista, el realismo crítico, inspirado en el Nuevo Cine Italiano, así como referencias al cine de vanguardia, especialmente la *Nouvelle Vague* y el *Free Cinema*, y en todo caso su intención era el planteamiento de temas tradicionales bajo nuevas premisas[89]. Este grupo estuvo marcado por la convergencia de intereses entre las necesidades de los sectores más "aperturistas" del sistema franquista y unos determinados grupos de la profesión cinematográfica, dando lugar a la predominancia de intereses ajenos a los meramente culturales. Así, la voluntad de crear una *Nouvelle Vague* a la española fracasa, finalmente, en relación con el público y determina el camino de los cineastas. Todas estas películas trataron de presentar una realidad negada en las representaciones de los medios de la época y, mientras las películas más comerciales contaban con los éxitos de taquilla, estos directores expresaban sus dudas y su desorientación sobre el camino que se podía tomar en España.

[89] Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E.; Torreiro, C. (2009), *Op. cit.*, p. 309.

Pero el Nuevo Cine Español no fue el único intento de renovación fílmica desde el ámbito profesional sino que, en el período final de García Escudero, también se gestó un grupo de cineastas inquietos que apostaba por cambios formales e industriales. Se trata de la llamada Escuela de Barcelona[90]. Este grupo, surgido en la ciudad condal, perseguía una renovación a través de la experimentación cinematográfica, con la voluntad de adaptarse a las nuevas tendencias europeas. Surgió como respuesta ideológico-formal al cine comercial y los adscritos a esta línea optaron por romper con la tradición, principalmente a través de la estructura visual. La Escuela de Barcelona supuso un intento de cine moderno, buscando el aperturismo europeo y, en gran parte de los casos, reivindicando la independencia de Cataluña. La práctica fílmica de este grupo fue heterogénea y contradictoria y las películas no contaron con un público masivo. A pesar de sus pretensiones, la única solución para los cineastas de esta Escuela, dadas las circunstancias políticas del país, la censura y los malos resultados económicos de sus trabajos, fue la realización de un cine de formatos no industriales y con problemas de exhibición. Algunos de sus representantes fueron Ricardo Muñoz Suay, Carles Durán, Ricardo Bofill, destacado arquitecto, Jacinto Esteva, Pere Portabella, Carlos Durán, Joaquín Jordá o Vicente Aranda.

Además de estos dos grupos vanguardistas, que tuvieron vigencia durante la década de 1960 en convivencia con el cine comercial, existió, además, la llamada Tercera Vía, un nuevo camino entre el cine popular y las películas intelectuales de los nuevos cines españoles. Ante la división radical que imponían estos nuevos cines, el productor José Luis Dibildos optó por un tercer camino estético al intentar plantear un cine comercial de ciertas pretensiones críticas y sociales, una propuesta intermedia a las estéticas paralelas existentes. Para ello contó con la colaboración de directores y guionistas como Roberto Bodegas, Antonio Drove o José Luis Garci desde finales de los años sesenta. Aunque las producciones de Dibildos son las manifestaciones más genuinas de esta corriente, la fórmula se extendió y fue desarrollada por otros productores como Antonio Cuevas y directores como Manuel Summers[91] en la década de los años sesenta. La primera de estas películas es *Españolas en París* (1969)[92], de Bodegas, de la que hablaremos a lo largo de su estudio por la calidad de su Banda

[90] El término Escuela de Barcelona fue ofrecido por vez primera por parte de Ricardo Muñoz Suay en 1967, aunque el movimiento alberga autores comprendidos entre 1965 y 1970. *Ibid*., p. 321.
[91] Huerta Floriano, M. Á. (2010), *Op. cit*., p. 84.
[92] La fecha de esta película es contradictoria. Unas fuentes afirman que data de 1969 mientras que otras señalan que se trata de un film de 1971. Es posible que fuera rodada en los últimos coletazos de los años sesenta y se estrenada en la década siguiente. *Ibid*., p. 83.

Sonora Musical y la funcionalidad del elemento sonoro en relación con la recreación de diferentes tipos de mujer española.

A pesar de este rico y heterogéneo panorama, la revolución deseada en torno a los años sesenta no solo no se produjo sino que la industria cinematográfica se vio sumida en una profunda crisis económica a principios de los años setenta debido al colapso del Fondo de Protección a la Cinematografía, tras las deudas y las excesivas ayudas económicas. De este modo, una época que se iniciaba con una voluntad de renovación, totalmente interesada por parte de la Administración, finalmente concluye con un cine español en quiebra. No obstante la convivencia de estos tres caminos, estas tres direcciones estéticas en la creación fílmica en España, determina que los años sesenta sea una época interesante y rica, no solo desde el prisma histórico y social sino también desde el plano cinematográfico. Este es, por tanto, el contexto de nuestro estudio. En las próximas páginas realizaremos una aproximación a la música presente en las películas creadas a lo largo de los años sesenta, la disciplina coprotagonista de este estudio, poniendo especial atención al modo en que la Banda Sonora Musical puede contribuir, junto con otros elementos visuales, a la configuración de roles y prototipos de mujeres españolas a lo largo de esta década.

1.3. COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LOS AÑOS SESENTA EN EL ÁMBITO ESPAÑOL.

> Perquè la música no expressa res per si mateixa, sinó que és mediadora d'expressions. Així, la supeditació de determinades frases musicals (abstractes) a imatges (concretes) ha condicionat la –falsa– comprensió de l'espectador d'allà que sent/escolta en funció d'allò que veu/observa.
>
> Jaume Radigales[93].

Al igual que ocurre en el ámbito cinematográfico, caracterizado por la diversidad propia de diferentes estéticas, también la música para cine de los años sesenta cuenta con rasgos heterogéneos en España. Esto tiene que ver con la presencia de un número importante de compositores, representantes, cada uno de ellos, de personalidades diferentes, así como de las distintas funciones de la música en el cine. Por tanto, el estudio de la música en las películas de la década que nos concierne resulta, desde nuestro punto de vista, fundamental para comprender el desarrollo de una historia fílmica, pero también nos permite discernir sobre la relevancia de una disciplina como la musical dentro del ámbito cinematográfico. Lo cierto es que el interés de la música de cine no es una cuestión novedosa propia de esta época o este contexto, ni siquiera tiene que ver con los inicios del sonoro, sino que se remonta mucho antes, en torno a los orígenes del cine, donde éste era silente.

Podemos considerar que el cine cumple a la perfección la concepción de *Gesammtkunstwek*, la idea de «obra de arte total», que ya concibió Richard Wagner en el siglo XIX al integrar las representaciones artísticas más importantes del momento: la literatura, la arquitectura, la fotografía, la escenografía, la declamación o la música, entre otras. En torno a esta última, es importante recordar que la disciplina musical siempre acompañó al cine, incluso en sus antecedentes[94]. Era una forma de acompañar a la imagen y, simultáneamente, maravillar al espectador; en definitiva, la música añadía

[93] "Porque la música no expresa nada por sí misma, sino que es mediadora de expresiones. Así, la supeditación de determinadas frases musicales (abstractas) a imágenes (concretas) ha condicionado la –falsa– comprensión del espectador de lo que siente/escucha en función de lo que ve/observa" (traducción personal). Radigales, J. (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos, p. 85.

[94] Ezquerro Esteban, A.; Armell Femenía, M. (2003). "Música e imágenes hasta la llegada del cine: (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº58, pp. 279-353.

aún más magia a este arte efímero que ya pretendía ilusionar desde su origen. Por tanto, el cine nunca fue silencioso, ni siquiera cuando era mudo o silente[95]: en las proyecciones de películas mudas también era habitual la presencia de orquestas, en el caso de los grandes teatros, o pianistas, en las pequeñas salas, que interpretaban música en directo de forma sincrónica al *film*[96].

Es cierto que el objetivo de introducir música dentro del universo cinematográfico pretendía, inicialmente, mitigar el incómodo sonido del cinematógrafo; pero no se trata de un elemento vinculado exclusivamente a la mecánica sino que el sonido musical también puede determinar dramática y psicológicamente la escena, así como predisponer al espectador al estado de anticipación propio que suscita el cine. Por todo ello podemos imaginar que el trabajo de ambientador musical o compositor de música para cine es sumamente complicado. En el cine silente se utilizaba una recopilación de archivos comunes, el *stock music*, como hemos señalado previamente, que se utilizaba en las diferentes películas, según el sentido de la escena. Será pocos años más tarde, con la llegada del cine sonoro, cuando se empiecen a componer obras específicas expresamente para una película determinada.

La labor del compositor de música de cine, entre otras funciones[97], puede perseguir crear una partitura que refleje el sentido de la película, atendiendo al metraje, a los bloques musicales acordados con el director y a su propia pericia en la labor compositiva, y no debe ser comprendido meramente como un elemento añadido, como «música de fondo». Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo consideran que el fin primordial de la partitura para cine no debe ser perseguir que se halle la emoción en la obra del compositor, que será utilizada en un breve espacio de tiempo y en diversas intervenciones, sino que el objetivo de la música debe ser integrarse plenamente en la secuencia fílmica[98]. Además, desde esa perspectiva el compositor se convierte en un profesional caracterizado por el sometimiento a las exigencias de la película: los mencionados autores consideran que un buen compositor de música de cine

[95] *Cf.* Arce, J. (2009). "El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927", pp. 151-166. En M. Olarte Martínez (2009) (Ed.), *Op. cit.*

[96] A pesar de que no existían composiciones musicales específicas para cada película, había propuestas musicales y clichés recomendados para determinados momentos en cada *film*, el *stock music*[96], un procedimiento usual teniendo en cuenta que hoy en día también mantenemos clichés en relación con la ambientación musical. *Cfr.* Beltrán Moner, R. (2006). *Ambientación musical en radio y televisión*. Madrid: IORTV.

[97] *Cf.* Fraile Prieto, T. (2009). "De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica", pp. 83-104, en M. Olarte Martínez (2009) (Ed.), *Op. cit*.

[98] *Cf.* Colón Perales, C.; Infante del Rosal, F.; Lombardo Ortega, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

debe concebir la música al servicio de la escena pues, al fin y al cabo, la música es un elemento utilitario más que se integra junto con los valores estéticos para, de forma conjunta, configurar el *film*. Y es que, como venimos indicando, la música siempre fue considerada un elemento fundamental dentro de la película[99]. El testimonio del compositor Joan Duran i Alemany (1894-1970), recogido por Josep Lluís i Falcó en *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*[100], da buena cuenta de ello:

> La música influye mucho en el éxito de una película, tanto si es de tipo musical como si no lo es… [y prosigue diciendo que] en la película musical pueden ser las canciones o bailables, etc., los que den el éxito a la película; pero hay que tener en cuenta que las situaciones musicales tienen que ser bien llevadas, o si no, el público ya no lo encuentra lógico… [para acabar concluyendo que] puede ayudar al éxito de una película una buena música de fondo, no mucha ni muy densa, pero que subraye adecuadamente las situaciones de las escenas. Nada de poner música porque sí o porque una escena es larga. Aquí opino que tiene que tener completa libertad el músico, incluso más que el director, puesto que el director ve la película en literatura y el músico la ve más en público, o sea, que se da más cuenta de la situación a comentar musicalmente[101].

Continuando con los aspectos propios de la Banda Sonora Musical en el *film*, también resulta fundamental el testimonio del compositor José Nieto, en *Música para la Imagen. La influencia secreta*[102], donde habla en primera persona acerca de los principales rasgos de la música de cine. Cabe destacar que, a pesar de que el testimonio de Nieto dista en varias décadas con las palabras mencionadas previamente por Durán i Alemany, la relevancia de la música de cine y la necesidad de integración absoluta con el resto de elementos fílmicos continúa siendo una constante:

---

[99] Como hemos venido comentando, la música siempre fue tenida en cuenta dentro del *film*, aunque eran constantes los inconvenientes organizativos y económicos que surgían en torno a la disciplina musical puesto que era uno de los últimos elementos en ser incluidos en la película, normalmente con prisas y falta de recursos.

[100] Lluís i Falcó, J. (2009). *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959*). Barcelona: Raval Edicions.

[101] *Radiocinema*, nº 93, 30.10.1943. *Ibid*., p. 83.

[102] Nieto, J. (1996). *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.

> Si tuviera que decidir sobre cuál es, a mi juicio, la característica más importante que diferencia la composición de música para bandas sonoras de la de cualquier otro tipo de música, diría, sin duda, que la necesidad de crear una estructura musical para ser integrada en otra estructura preexistente[103].

Continuando con el volumen de José Nieto, la relevancia de sus palabras radica, más allá de su valioso contenido, en el hecho de tratarse de uno de los escasos testimonios en que un compositor español habla en primera persona de su trabajo para cine y muestra el interés en una publicación sobre este tema, además de explicar su propia experiencia. Es decir, en este caso la voluntad del compositor fue crear un volumen *ex profeso* sobre la composición para el cine, un trabajo elaborado en primera persona que nada tiene que ver con afirmaciones realizadas para una entrevista o información ofrecida a un segundo individuo para una revista o publicación ajena. Fernando Lara, en el prólogo del libro, insiste en la escasez de testimonios de artistas españoles sobre sus propias creaciones, al contrario que ocurre en otros países europeos y americanos:

> Si hay algo que se echa en falta dentro del panorama de los libros de cine que se publican en España es, sin duda la existencia de textos donde los profesionales hablen en voz alta de su propio trabajo. No sé si por un extraño sentido del pudor, o por una equivocada idea de que la práctica personal es difícilmente comunicable, quienes aparecen en los títulos de crédito de nuestras películas rara vez nos han hecho partícipes de sus experiencias[104].

Retornando a los aspectos creativos de la banda sonora, hoy en día podemos pensar que este ámbito de la composición musical es una tarea apasionante, pues la música escuchada, intangible, permite añadir valores semánticos a una imagen, a una escena determinada, de tal manera que el resultado fílmico solo adquiere su sentido completo con tal fin. Pero esta idea no ha sido compartida por la totalidad de los músicos, especialmente anteriores a la década de los años ochenta en España. Una parte de los compositores hoy en día llamados clásicos, incluidos algunos de aquellos que abordaron la composición en la década de los años sesenta, cronología de nuestro estudio, consideraron la creación musical para el cine una tarea menor, de la misma

[103] *Ibid*., p. 59.
[104] *Ibid.*, p. 13.

forma que, otros tantos, se involucraron con ilusión en la tarea de composición para el cine por sus posibilidades artísticas[105], como el propio Carmelo Bernaola. En cualquier caso, gran parte de ellos se ha aproximado a los medios audiovisuales meramente por sus ventajas económicas, pues el mundo de la música ha otorgado fama y prestigio de forma mayoritaria a través de la composición de obras de grandes dimensiones[106] y no todos ellos se han mostrado orgullosos de trabajos de pequeñas dimensiones u obras por encargo[107]. Por esa razón, una vez que la partitura era grabada y se insertaba en el *film*, solía desaparecer. Joaquín López González en su tesis doctoral sobre Juan Quintero Muñoz[108] ofrece una detallada información acerca del trabajo de compositor en el franquismo, así como sobre el procedimiento de composición en relación con el proceso propio de una película; igualmente, incluye una referencia de Rodolfo Halffter acerca del nimio valor que las partituras de música para cine albergan una vez que ésta ya forma parte de un *film*. En palabras de Halffter: "Mi música fílmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas"[109].

Sobre el proceso de composición, es evidente que lo ideal sería la participación del compositor en el proceso de pre-producción[110]. De esta forma el músico podría

[105] Joan Padrol reflexiona, a este respecto, sobre las muchas razones que pueden determinar que un compositor trabaje para cine, incluidas las económicas, y para ello cita a uno de los compositores que mayor orgullo mostró de sus trabajos para medios audiovisuales como Carmelo Bernaola. Padrol, J. (2009). "La música de cine: ¿un método de innovación y de experimentación de la música contemporánea o un sistema rápido para canalizar la creatividad de los jóvenes compositores formados en el conservatorio? Aproximación al caso español, italiano, francés e inglés", pp. 15-38, en M. Olarte Martínez (2009) (Ed.), *Op. cit.*

[106] Esta concepción ya fue señalada en el siglo XIX por Robert Schumann quien, a pesar de sus numerosas composiciones, no sintió reconocido su trabajo y su propia personalidad hasta la composición de su primera sinfonía. Las pequeñas formas no tenían prestigio, pues no eran más que encargos o composiciones específicas para actos sociales. Estas pequeñas obras no tenían prestigio en el elitista mundo de la música, que otorgaba prestigio a través de las sinfonías, influencia de la primera escuela de Viena y las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven.

[107] Josep Lluís i Falcó afirma que no todos los compositores se dedicaban a la música de cine por cuestiones pecuniarias, o al menos no todos lo hacían exclusivamente por dinero; pero que, en cualquier caso, el trabajo para medios audiovisuales no era más que un ejemplo de obra por encargo, al igual que existieron otras músicas funcionales en épocas pasadas que, por el contrario, sí han formado parte de la historia de la música. Lluís i Falcó, J. (2009) "Contra una historia monumental de la música en el audiovisual: más allá del cine y las estrellas", pp. 45-82. En M. Olarte Martínez (2009); *Op. cit.*

[108] López González, J. (2009). *Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada.

[109] Halffter, R. (1990): "La música para el cine", en X. Ruiz Ortiz (1990). *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México: CENIDIM, Citado en J. López González (2009), *Op. cit.*, p. 35.

[110] El compositor José Nieto considera que, para lograr la perfecta adecuación de la música a la película, es necesaria la implicación del compositor en todos los ámbitos cinematográficos posibles, y afirma: "El punto de partida para la creación de una banda sonora debería ser siempre el análisis minucioso de la película, tanto en su conjunto como en el de cada uno de sus elementos. Cuanto mayor sea el

aprehender la esencia del *film* de una forma práctica y real. Lo cierto es que no suele ser así, de hecho la mayor parte de la participación del compositor suele traer implícitas muchas prisas y exigencias. Habitualmente la partitura es encargada por el director y, en ocasiones, se puede facilitar un guión cinematográfico. En otros casos ni siquiera hay tanta suerte y únicamente les es facilitado un borrador donde se indican, de forma sucesiva, las escenas en las que el director visualiza la música para la elaboración del *cue sheet*. Augusto Algueró Algueró (1906-1992), padre de Augusto Algueró Dasca, ya habla de las dificultades de la composición para el cine, además de la relevancia de la disciplina musical:

> Creo, y de este criterio participa mi hijo Augusto, con el que vengo colaborando desde hace tiempo, que la misión de la música en un *film* es de gran importancia, aunque un amplio sector de público no lo advierta, salvo en contadas películas, como ocurrió, por ejemplo, con *El tercer hombre*. Entonces, propugno que se dedique un cuidado especial a la grabación de la música destinada a películas y que estas grabaciones se hagan en estudios *ad hoc*, con tiempo suficiente y sin prisas. Nada de esa premura de tiempo con que los compositores se ven precisados a realizar su trabajo y el de grabación debido a que no pueden comenzar su tarea hasta que la película está totalmente terminada. Es el momento en que las productoras ya han invertido hasta la última peseta presupuestada, y la labor musical tiene que hacerse quemando etapas y en marcha contra reloj, con todos los inconvenientes que esto supone[111].

Pero no es objeto de esta investigación profundizar en el papel del compositor de cine durante el franquismo o, en nuestro caso, en la década de 1960. Como ya hemos apuntado previamente, las acertadas y completas afirmaciones de Joaquín López González al respecto ya resultan suficientemente ilustrativas y nuestro núcleo no son los compositores como tal sino la composición musical para el cine, no tanto los hombres sino sus obras. Por esa razón a lo largo de este apartado no elaboraremos una historia de los autores españoles que crearon bandas sonoras musicales en la década apuntada sino que trataremos de ofrecer una visión integral sobre las diversas tendencias en la música

---

conocimiento en profundidad de cada uno de ellos, más probabilidades tendremos de conseguir esa integración o simbiosis a la que antes aludíamos". Nieto, J. (1996), *Op. cit.*, p. 59.

[111] Castán Palomar, F. (1959). "Explique usted su lección. Cómo debe ser el buen cine. Los músicos exponen su punto de vista", *Primer plano*, nº 967, 26.04.1959. Citado en J. Lluís i Falcó (2009), *Op. cit.*, p. 98.

del cine de los años sesenta; es decir, no elaboraremos una historia de los compositores sino de los estilos en la composición musical para el cine.

De la misma manera que ocurre en el panorama cinematográfico de los años sesenta, determinado por diferentes estéticas, la composición musical para el cine en la época expuesta cuenta igualmente con tendencias heterogéneas que muestran la riqueza de este período. En unos casos el estilo musical planteado en un *film* refleja los rasgos estilísticos propios de un compositor; pero no siempre es así puesto que son muchos los compositores, en comparación con los géneros cinematográficos en España. Tomás Marco ha ofrecido una propuesta historiográfica al dividir en diferentes categorías a los compositores del siglo XX según los rasgos formales y estilísticos de sus composiciones «puras».

En *Historia de la música española*[112] son mencionados algunos de los autores que abordaron también la composición musical para el cine, y de los que hablaremos más adelante, aunque, como hemos apuntado en un primer momento, las alusiones a su legado audiovisual son escasas o inexistentes. De hecho, Tomás Marco no hace alusión al cine como medio de divulgación musical importante; por el contrario, sí habla de la radio y le otorga importancia como medio de difusión musical. En el caso de la televisión, considera que no se trata de un medio musical idóneo para la difusión, aunque reconoce la posible importancia del ámbito televisivo como tal. Asimismo, hay escasa alusión a las composiciones para cine de los compositores citados en el volumen, por no hablar de la ausencia de otros muchos autores dedicados a la composición de bandas sonoras. A este respecto, incluso podemos observar ciertas connotaciones despectivas sobre esta faceta, como si las composiciones para cine fueran obras menores para Marco al no ser «obras puras». En definitiva, esta situación puede deberse a la temprana elaboración del volumen, a las implicaciones económicas vinculadas a los medios audiovisuales en la posguerra española y/o a la falta de reflexión acerca de la relevancia de la música en la televisión y en el cine. Al fin y al cabo, es posible que Tomás Marco no tuviera gestada una idea sobre ello en el momento de la redacción y edición de este tomo de la *Historia de la música española*.

Dentro de los compositores considerados seguidores de un nacionalismo casticista, o continuadores de esta adscripción, y que abordaron la composición musical para el cine en los años sesenta, Tomás Marco menciona, entre otros, a Manuel

[112] Marco, T. (1989), *Op. cit.*

Parada[113] (1911-1973), que tuvo una importante dedicación a la música cinematográfica, continuando el testigo de Jesús García Leoz[114] (1904-1953), o Miquel Asíns Arbó[115] (1916-1996), del que hablaremos posteriormente, además de otros compositores que podemos adscribir a esta corriente y que no son mencionados en esta ocasión por Tomás Marco, como Antonio Pérez Olea[116] (1923-2005) o Augusto Algueró[117] (1934-2010), entre tantos otros olvidados.

---

[113] En el legado de Manuel Parada encontramos obras sinfónicas, música incidental y también un extenso espacio destinado a la composición para medios audiovisuales. Parada es el autor de la sintonía del NO-DO (Revista Cinematográfica Española) y sus melodías están presentes en películas desde la década de 1940 hasta los años sesenta. Cabe destacar la importante colaboración con el director José Luis Sáenz de Heredia, con el quien colabora en la película *Raza* (1942), cuyo guión, como hemos comentado, es obra del propio Franco. Tras esta, son muchos los *films* que cuentan con composición de este autor salmantino. Es el caso de las películas como *Lola Montes* (1944, Antonio Román), *El destino se disculpa* (1945, José Luis Sáenz de Heredia), *Mariona Rebull* (1947, José Luis Sáenz de Heredia), *La Fe* (1947, Rafael Gil), *Fuenteovejuna* (1947, Antonio Román), *La calle sin sol* (1948, Rafael Gil), *Don Juan* (1950, José Luis Saenz de Heredia), *La noche del sábado* (1950, Rafael Gil) o *La revoltosa* (1950, José Díaz Morales), una adaptación cinematográfica de la célebre zarzuela de Chapí donde convive la música original con temas propios de Parada. En la década de nuestro objeto de estudio, los años sesenta, se ocupa de la banda sonora musical de las películas *Mi calle* (1960, Edgar Neville), *Fray Escoba* (1961, Ramón Torrado), *Los dos golfillos* (1961, Antonio del Amo), *Teresa de Jesús* (1962, Juan de Orduña) o *Bienvenido Padre Muñoz* (1964), entre otros tantos trabajos. Marco, T. (1989), *Op. cit.* Asimismo, véase también la información biográfica de Manuel Parada en: Fraile Prieto, T. (2009). *La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*. Salamanca.

[114] Jesús García Leoz es uno de los representantes del nacionalismo casticista, citado previamente. Fue discípulo de Conrado del Campo y Joaquín Turina, quienes determinaron su estilo musical. Junto con sus obras de concierto de la década de 1940 cabe destacar su importante aportación para el cine en los años treinta, cuarenta y cincuenta a través de la composición de las bandas sonoras de películas como *Sierra de Ronda* (1933, Florián Rey), *La bien pagada* (1935, Eusebio Fernández Ardavín), *Fortunato* (1941, Fernando Delgado), *María Fernanda la jerezana* (1946, Enrique García Herreros), *La dama del armiño* (1947, Eusebio Fernández Ardavín), *La fiesta sigue* (1948, Enrique Gómez Bascuas), *Vendaval* (1949, Juan de Orduña), *Alas de juventud* (1949, Antonio del Amo), *Cuentos de la Alhambra* (1950, Florián Rey), *Historia de dos aldeas* (1951, Antonio del Amo), *Niebla y sol* (1951, José María Forqué), *Esa pareja feliz* (1951, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem), *Ronda española* (1952, Ladislao Vajda) o la célebre *Bienvenido Mr.Marshal* (1952, Luis García Berlanga), entre tantas otras. Fraile Prieto, T. (2009), *Op. cit. Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012].

[115] Miquel Asíns Arbó fue discípulo de Manuel Palau y sus obras se caracterizan, según Tomás Marco, por el eclecticismo, al combinar diferentes estilos folklóricos en convivencia con obras neoclásicas. Formó parte del Cuerpo de Directores de Música del Ejército de Tierra, posteriormente se retiró del ejército con el grado de comandante y pasó a ocupar la cátedra de acompañamiento en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su legado es extenso, tanto en la creación pura como en el ámbito cinematográfico, objeto de nuestro estudio. Destaca su colaboración con Luis García Berlanga en *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963), *Las cuatro verdades* (1963) o *La vaquilla* (1985). Otras películas de la década de 1960 en las que trabajó fueron *El cochecito* (1960, Marco Ferreri), *La escala de la muerte* (1965, Manuel Torres), *Hoy como ayer* (1966, Mariano Ozores), *Aventura en el palacio viejo* (1967, Manuel Torres), *Setenta veces siete* (1968, Leopoldo Torre Nilsson), *Platero y yo* (1968, Alfredo Castellón), *Un atraco de ida y vuelta* (1968, Robert Fiz) o *Educando a un idiota* (1969, Ramón Torrado), además de otros trabajos en los setenta y ochenta, como *Aventura en las islas Cíes* (1972, Luis María Delgado), *Último deseo* (1976, León Klimovsky), *El elegido* (1985, Fernando Huertas) o *¡Biba la banda!* (1987, Ricardo Palacios). *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012] Para mayor información biográfica, y sobre el binomio Asíns Arbó-García Berlanga, véase Sanz García, J. M. (2009), *Op. cit.*

[116] Antonio Pérez Olea fue también discípulo de Conrado del Campo así como de Jesús Guridi y se dedicó a la música cinematográfica. Pérez Olea orientó su carrera musical a las producciones cinematográficas, de ahí que estudiara la diplomatura en Óptica y Cámara en el Centro Sperimentale de

Asimismo, Tomás Marco establece otra categoría de compositores, llamados independientes por su dificultad de ubicar en una categoría específica, entre los que también encontramos autores dedicados a los medios audiovisuales, como Xavier Montsalvatge[118] (1912-2002), Gerardo Gombau[119] (1906-1971) o Manuel Valls

Cinematografia de Roma gracias a una beca; por eso, además de la composición para el cine, también se ocupó de la dirección de fotografía en *Fiesta con toro* (1963, Gonzalo Sebastián de Erice) y *Ninette y un señor de Murcia* (1965, Fernando Fernán Gómez) así como de la dirección y el guión de otros cortos y largometrajes. Como compositor aparece vinculado a las producciones de películas del Nuevo Cine Español. Entre su legado cinematográfico destacan los siguientes títulos: *Noche de verano* (1962, Jorge Grau), *Se necesita chico* (1963, Antonio Mercero), *Del rosa al amarillo* (1963, Manuel Summers), *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo), *La niña de luto* (1964, Manuel Summers), *Ninette y un señor de Murcia*, citada previamente, o *Acteón* (1967, Jorge Grau), así como un numeroso número de cortometrajes y serie de televisión hasta la década de los ochenta. *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012].

[117] Augusto Algueró es uno de los más polifacéticos músicos del siglo XX al abordar diferentes facetas, como arreglista, pianista, así como la composición clásica y de canciones, esto último propio de una época en la que el pop y el llamado estilo «ye-yé» irá buscando su lugar. Cabe destacar su extenso legado de composiciones para cine, pero también se ocupó de la música para programas de televisión de los sesenta como *Historias de la frivolidad* (1967, Narciso Ibáñez Serrador) o *El irreal Madrid* (1968, Valerio Lazarov). En el caso del ámbito cinematográfico, podemos mencionar, entre tantos otros *films*, *La danza de los deseos* (1954, Florián Rey), *La fierecilla domada* (1955, Antonio Román), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958, Rafael J. Salvia), *Escucha mi canción* (1959, Antonio del Amo), *Festival en Benidorm* (1960, Rafael J. Salvia), *Ha llegado un ángel* (1960, Luis Lucia), *Canción de juventud* (1962, Luis Lucia), *Tómbola* (1962, Luis Lucia), *La nueva cenicienta* (1964, George Sherman), *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), *Zampo y yo* (1965, Luis Lucia), *Pero… ¡en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia), así como *¡Qué cosas tiene el amor!* (1971, Germán Lorente) o *Una mujer de Cabaret* (1974, Pedro Lazaga), estas dos últimas muestras de los años setenta. Es importante señalar que estos títulos, entre otros muchos, cuentan bien con banda sonora compuesta íntegramente por Algueró, bien con un elevado número de canciones de su composición. Padrol, J. (2009). "La música de cine español en los años 50: Augusto Algueró, Xavier Montsalvatge e Isidro B. Maiztegui", en M. Olarte Martínez (2009) (Ed.), *Op. cit*. López Hernández, S. (2012), *Op. cit. Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012].

[118] Xavier Montsalvatge estudia con Morera y Pahissa. Su obra es ecléctica, su legado representa la diversidad de propuestas estéticas propias del momento histórico en el que vive. Además, ha estado vinculado al mundo del periodismo como crítico musical. Pero cabe destacar sus obras compositivas, que muestran ese eclecticismo, entre las que también se albergan bandas sonoras para cine en torno a los años sesenta. Montsalvatge es autor de la música de las películas *El traje de oro* (1960, Julio Coll), *El amor de los amores* (1962, Juan de Orduña), *Dos años de vacaciones* (1962, Emilio Gómez Muriel), *Vida de familia* (1963, José Luis Font), *Cristina* (1967, José María Argemí), *España otra vez* (1969, Jaime Camino), así como música para documentales y cortometrajes. *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012]. Marco, T. (1989), *Op. cit.* Padrol, J. (2009), *Op. cit*.

[119] Gerardo Gombau fue un hombre polifacético que abarcó todos los ámbitos de la música. Se dedicó a pedagogía, abordó la interpretación como solista, la composición, la dirección orquestal y de música de cámara, etc. También se interesó por el aspecto teórico de la música. Pero, junto con todas estas facetas, Gerardo Gombau también destacó como compositor de música incidental con un gran número de composiciones para discos, documentales, ballets, obras escénicas y películas, discos pedagógicos y documentales del histórico No-Do. En el ámbito cinematográfico, participó como intérprete en la película *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino), con música de Carmelo Bernaola. Como compositor, cabe destacar la música de la película *El camino* (1963, Ana Mariscal) para la que compuso una partitura para guitarra y orquesta que se conciben de forma unitaria con la película, que se trata de la adaptación cinematográfica de la novela homónima del escritor Miguel Delibes. García Manzano, Julia Esther (2002): *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Vitor 91. García Manzano, J. E. (2004), *Op. cit.*

Gorina[120] (1920-1984), este último dedicado al cine más desde una perspectiva teórica que práctica. También los miembros de la Generación del 51 abordaron la composición musical para el cine. Esto no es una sorpresa, pues ya desde su origen estos músicos tuvieron un interés intelectual por otras disciplinas artísticas como la pintura[121]. Carmelo A. Bernaola[122], Cristóbal Halffter[123] (1930), Luis de Pablo[124](1930) o Antón

[120] Fue uno de los animadores del Círculo Manuel de Falla y su obra muestra raíces catalanas e influjo francés. Como compositor, su legado acepta la modernidad, pero rechaza la vanguardia. Asimismo, también destaca como crítico musical y como ensayista. En el ámbito cinematográfico destaca como autor de volúmenes, aunque también ha incluido obras en documentales y episodios de televisión. Ver Valls Gorina, M., Padrol, J. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar. *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012].

[121] Tomás Marco señala la relación existente entre los pintores del grupo El paso, entre otras agrupaciones de artistas, y los compositores adheridos a la llamada Generación del 51. Marco, T. (1989), O*p. cit.*, p. 207.

[122] De origen vasco, cabe destacar su faceta como intérprete de clarinete, desde 1948 en la Banda de la Academia de Ingenieros de Burgos y años más tarde, en 1951, en la Banda del Ministerio del Ejército, donde logra alcanzar el grado de sargento y donde coincide con Manuel Angulo, Ángel Arteaga y Cristóbal Halffter, compañeros de fatigas en la Banda y miembros de Generación. Bernaola continúa ampliando sus conocimientos musicales en el Conservatorio de Madrid. En 1953 gana las oposiciones como clarinete de la Banda municipal de Madrid y abandona el ejército. Desde ese momento la Banda será el núcleo de su actividad como intérprete y su seguridad económica le permitirá, a partir de este momento, dedicarse también a la composición. Su extenso legado incluye numerosos trabajos para radio, cine y televisión, con la creación de más de ochenta bandas sonoras en su legado. La sintonía del programa de televisión *La clave* (1976-1985), películas como *Las salvajes en Puente San Gil* (1966, Antoni Ribas), *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino), *El arte de no casarse* (1966, Jorge Feliu), *El arte de casarse* (1966, Jorge Feliu), *Club de solteros* (1967, Pedro Mario Herrero), *Camino de la verdad* (1968, Agustín Navarro), *Urtain, el rey de la selva… o algo así* (1969, Manuel Summers) y otros filmes de décadas posteriores como *Pim, pam, pum… ¡Fuego!* (1975) o la serie de televisión *Verano azul*, que vio la luz en los años ochenta, son algunos de sus numerosos trabajos para medios audiovisuales. Marco, T. (1976). *Carmelo A. Bernaola*. Colección Artistas españoles contemporáneos. Serie músicos. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Padrol, J. (2006), *Op. cit.*

[123] Nace en el seno de una familia musical, pues sus tíos Rodolfo y Ernesto también fueron importantes compositores. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo, y también recibe lecciones de Alexander Tansman y André Jolivet. Sus primeras obras denotan una influencia nacionalista, fruto de las enseñanzas de del Campo, pero poco a poco fue evolucionando hacia un estilo más vanguardista, asumiendo las características más modernas de su tiempo dentro de un lenguaje personal. A lo largo de su vida abarcó obras nacionalistas, atonales, dodecafónicas, seriales o música electrónica y, además de composiciones de música pura, también abordó la composición de música para películas. Los títulos son numerosos, desde los años cincuenta hasta la década de 1980: *El capitán Veneno* (1951, Luis Marquina), *El beso de Judas* (1954, Rafael Gil), *Suspiros de Triana* (1955, Ramón Torrado), *Madrugada* (1957, Antonio Román), *A las cinco de la tarde* (1961, Juan Antonio Bardem), *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez), *Más allá de las montañas* (1968, Alexander Ramati), *Un hombre como los demás* (1974, Pedro Masó) o *El filandón* (1984, José María Sarmiento), entre otros numerosos trabajos. Marco, T. (1989), *Op. cit. Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012].

[124] Luis de Pablo inicia sus estudios musicales en Fuenterrabía y los continúa en Madrid, además de recibir nociones y consejos de Jean-Etienne Marie y Max Deutsh. Conjuntamente a su dedicación a la composición, fue un activo gestor preocupado por la búsqueda de un lugar para la música contemporánea; para ello funda el ciclo *Tiempo y Música* en 1959, crea la Bienal de Música Contemporánea de Madrid en 1964 y *Alea* en 1965. Su legado recoge desde sus comienzos un profundo interés por aproximar la música española a las vanguardias europeas. En el ámbito audiovisual se ocupó de la música de un importante número de cortometrajes, así como largometrajes entre la década de los sesenta y ochenta, tales como *El hombre del expreso de Oriente* (1962, Francisco de Borja Moro), *El misterioso señor Van Eyck* (1966, Agustín Navarro), *Javier y los invasores del espacio* (1967, Guillermo Ziener), *Los amores difíciles* (1967, Raúl Peña), *La busca* (1967, Angelino Fons) o *El espíritu de la colmena* (1973, Víctor Erice).

García Abril[125] (1933) son algunos de los compositores que, próximos a la vanguardia, estuvieron vinculados a los medios audiovisuales, a pesar de que, a día de hoy, y según sus palabras, muchos de ellos no se sienten orgullosos de esa faceta, a la que consideran un medio económico en la España de posguerra más que un medio que les ofreciera nuevas posibilidades artísticas y expresivas.

En definitiva, Tomás Marco establece diferentes categorías según el estilo compositivo de algunos de los compositores más señeros en la segunda mitad del siglo XX en España, abordando aquellos músicos apegados al estilo compositivo predominante y "oficial", así como a los seguidores de postulados vanguardistas europeos. Pero en esta tesis doctoral proponemos una nueva categorización atendiendo únicamente al estilo músico-cinematográfico de estos compositores en los años sesenta, es decir, a través de la visualización, escucha y análisis de gran parte de sus trabajos en la década de nuestra contextualización.

Las razones que nos llevan a esta empresa tienen que ver con el hecho de que esa misma divergencia estilística[126], de la que Tomás Marco habla, ese mismo panorama estético, tiene su reflejo en el ámbito de la composición musical para el cine, aunque no es nuestra intención elaborar un estudio individual de compositores puesto que existen músicos que a lo largo de su vida abordaron diferentes estilos compositivos en el cine. Del mismo modo, no se va a realizar una categorización por escuelas ni

---

Especialmente cabe destacar su intenso trabajo con el director Carlos Saura, para el que compuso las bandas sonoras musicales de *La caza* (1966), *Peppermint frappé* (1967) y *La madriguera* (1969). Marco, T. (1989), *Op. cit*. Heredero, C. F., Rodríguez Merchán, E. (Coord.) (2011), *Op. cit.*

[125] Antón García Abril es uno de los compositores más vinculados con el mundo audiovisual, a pesar de que su legado abarca también la música pura a través de obras para orquesta, piano, música de cámara y creaciones vocales. Desde los años cincuenta hasta la década de 1990 desarrolla más de 170 bandas sonoras de películas, series de televisión y reportajes según http://www.imdb.es/ [Última consulta: 9 de abril de 2012]. Su trabajo se desarrolló en torno a los años sesenta principalmente en colaboración con directores oficiales, destacando su trabajo con Pedro Lazaga en títulos como *Roberto el diablo* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Los tramposos* (1959), *Martes y trece* (1962), *La ciudad no es para mí* (1966), *Sor Citröen* (1967), *Los chicos del Preu* (1967), *No desearás la mujer de tu prójimo* (1968), *El turismo es un gran invento* (1968), *Las secretarias* (1968), *Abuelo* made in Spain (1969), *Vente a Alemania, Pepe* (1971). También debemos mencionar su trabajo para las series de televisión *El hombre y la tierra* o *Fortunata y Jacinta* y la música para cine en colaboración con otros directores, como *Sólo para hombres* (1960, Fernando Fernán Gómez), *La muerte silba un* blues (1964, Jesús Franco), *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué), *El señorito y las seductoras* (1969), *Las ibéricas F.C.* (1971, Pedro Masó), *Más allá del deseo* (1976, José Antonio Nieves Conde), así como *La colmena* (1982, Mario Camus), *Los santos inocentes* (1984, Mario Camus) y *Réquiem por un campesino español* (1985), siendo estos tres últimos títulos adaptaciones cinematográficas de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Ramón J. Sender, respectivamente. Marco, T. (1989), *Op. cit.* Heredero, C. F., Rodríguez Merchán, E. (Coord.) (2011), *Op. cit.*

[126] Josep Lluís i Falcó habla de la divergencia estilística dentro de un mismo compositor de música de cine por la existencia de trabajos de compositores que, finalmente, firmaban otros. A este respecto, afirma que algunas bandas sonoras en las que figura Frederic Martínez i Tudó no son de su autoría. Lluís i Falcó, J. (2009), *Op. cit.*

grupos, puesto que compositores de diferentes generaciones se dedicaron a esta faceta musical. Por tanto, la propuesta de esta tesis radica, en este caso, en el establecimiento de las tipologías estilísticas propias de la música de cine de la década de 1960 en España, pudiendo destacar dos tendencias principales: por una parte, una estética musical comercial; por otra, una estética vanguardista.

1.3.1. Estética musical comercial.

Son numerosos los compositores que se adscribieron a la que hemos denominado estética musical comercial, en consonancia con los rasgos estilísticos de la música española propuesta por el Régimen y sus adeptos; sin olvidar que este estilo musical compositivo aparece, principalmente, en películas comerciales o de carácter oficial. Se caracteriza, entre otros rasgos, por tratarse de música tonal y por la hegemonía de un estilo sinfónico, heredero de la música del cine clásico norteamericano[127]. Por tanto, eran grandes orquestas las encargadas de otorgar corporeidad musical a la historia filmada a través de intervenciones no diegéticas cuya principal función, entre otras, radica en la expresividad y el sentimentalismo. Asimismo, también son abundantes las intervenciones diegéticas, con la presencia de números musicales de tono folklórico o de acuerdo con un estilo más moderno. Dentro de esta tendencia contamos con los nombres de diversos compositores que realizaron un trabajo personal y heterogéneo, aunque todos ellos comparten estos, y otros rasgos, que determinan este estilo compositivo para medios audiovisuales.

Uno de los compositores pertenecientes a esta tendencia propuesta fue Adolfo Waitzman[128] y su trabajo para *La gran familia* (1962), entre tantos otros títulos. Esta

[127] No debemos olvidar que, al igual que ocurrió con muchos otros profesionales del ámbito fílmico como iluminadores, guionistas o directores, la mayor parte de los compositores dedicados al cine en Hollywood en torno al cine clásico fueron músicos europeos que emigraron ante el trágico devenir de Europa.

[128] Adolfo Waitzman fue un compositor argentino afincado en España que destacó por su composición para cine y televisión en las décadas de los años sesenta y setenta. Nació en Buenos Aires en 1930 y murió en Madrid en 1998, dejando un extenso legado musical para medios audiovisuales. Desde que en 1961 puso por primera vez música a una película española, Diferente (Luis Delgado y Alfredo Alaria), son abundantes sus trabajos centrados en la composición para radio, cine y televisión Destacan las películas *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *Atraco a las tres* (1962, José María Forqué), *Las hijas de Helena* (1963, Mariano Ozores), *Tiempo de amor* (1964, Julio Diamante), *Los chicos con las chicas* (1967, Javier Aguirre), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia) o *Mi marido y sus complejos* (1969, Luis María Delgado). También compuso la sintonía de series y programas de televisión, como *¡Señoras y señores!* (1973), *Este señor de negro* (1976), *El hotel de las mil y una estrellas* (1978) y la melodía con la que comenzaba el programa *Un, dos, tres… responda otra vez*. En la década de los años ochenta estableció su residencia en Sudáfrica y posteriormente en Estados Unidos, concretamente en Las Vegas y California. Sus composiciones forman parte de la banda sonora de la vida de muchas personas

película, que será abordada a lo largo de este trabajo de tesis doctoral en torno a cuestiones diferentes, representa algunos rasgos musicales del llamado estilo comercial, aunque la dedicación de Waitzman a los medios audiovisuales fue muy amplia; de hecho otros trabajos para cine también serán comentados más adelante pertinentemente. En el caso de *La gran familia*, y de acuerdo con esos primeros rasgos del estilo musical comercial, la música adquiere una relevancia vital no solo por su cantidad sino por el valor semántico de la disciplina. La Banda Sonora Musical aparece presente a lo largo de treinta y siete minutos de duración en torno a cincuenta y ocho intervenciones musicales. En el *film* existe un predominio de la música no diegética, aunque también aparecen números musicales donde la música es diegética en el caso de ritmos modernos, como la balada o el cha-cha-chá. La Banda Sonora Musical de la película es tonal y destaca por su heterogeneidad, pues conviven a la perfección la partitura original de Waitzman, los efectos sonoros generados con carácter cómico y una serie de piezas de carácter preexistente.

Fotograma nº 1. Títulos de crédito, compositor. *La gran familia* (1962).

Entre la música de la película podemos señalar, por tanto, dos fuentes de inspiración y de inserción diferentes: por un lado, música preexistente de origen popular, como villancicos populares, cuya inserción queda justificada debido a la contextualización cronológica de la historia en torno a la Navidad. A lo largo de la película encontramos fragmentos de "Campana sobre campana", "La marimorena" y "A Belén pastores". También contamos con música preexistente de origen culto, como el "Aleluya" del oratorio *El Mesías*, de Haendel, que podemos escuchar en los últimos segundos de *film*. Y, por otro lado, contamos con música original para la película a

que aún tararean sus melodías, probablemente sin conocer el nombre de su autor. http://www.imdb.com/ [Última consulta: 20 de febrero de 2012].

partir de la composición de Waitzman de cinco temas musicales con entidad y utilizados como *leitmotiv* de ideas o valores, así como otras melodías compuestas *ex profeso* que, por su carácter como música de fondo o "música inaudible", no podemos clasificar. En cualquier caso, dentro de esos cinco temas musicales cabe destacar el primero de ellos, que presenta ritmo y estructura de marcha militar y está inserto asociado al concepto de familia unida y de orden. Este tema musical es el más importante desde el punto de vista sonoro, y aparece en una decena de intervenciones, aunque comprendido como un tema con variaciones pues, dependiendo de la escena concreta, presenta un *tempo* y unas características propias.

Asimismo, llama la atención la experimentación sonora de Waitzman con la utilización de instrumentos alejados de la orquesta clásica, como el acordeón o el piano, así como su composición de obras en estilos musicales alejados del sinfonismo clásico, introduciendo nuevos ritmos musicales procedentes del otro lado del Océano, música más moderna de esos años, *ye yé*, en torno a esos nuevos estilos musicales en la composición musical para el cine. Por otra parte, la música subraya el estilo cinematográfico de esta muestra, la comedia, a través de la inserción de toques orquestales y efectos sonoros que suenan durante breves segundos acompañando las travesuras de los niños o situaciones graciosas presentes a través del guión, con la intención de acentuar la ternura infantil y la comicidad. Pero la adscripción de diferentes compositores a esta estética no implica que todos ellos ejecuten de la misma manera una Banda Sonora Musical, ni siquiera implica que un mismo compositor trabaje igual en todos los proyectos cinematográficos, sino que cada uno de ellos llevará a cabo un trabajo original y personal en las diferentes composiciones musicales para el cine teniendo en cuenta el guión y el género. Esta circunstancia será observada más adelante, en otros capítulos, al abordar otros trabajos de Waitzman, así como de los compositores que iremos mencionando a continuación.

Otro de los compositores adscritos a esta estética musical comercial que trabajó en los años sesenta fue Miquel Asíns Arbó. Entre sus numerosos trabajos podemos destacar *Plácido* (1961), una de sus colaboraciones con Luis García Berlanga. En este caso no estamos ante una película propiamente oficial, ni mucho menos, pero la presencia de este título en este apartado se debe a la adscripción musical en una tendencia comercial. En esta ocasión la música adquiere una duración aproximada de veinticuatro minutos repartidos en un total de veinte intervenciones. En este caso existe, por tanto, una menor presencia musical, tanto por la duración de la música como por el

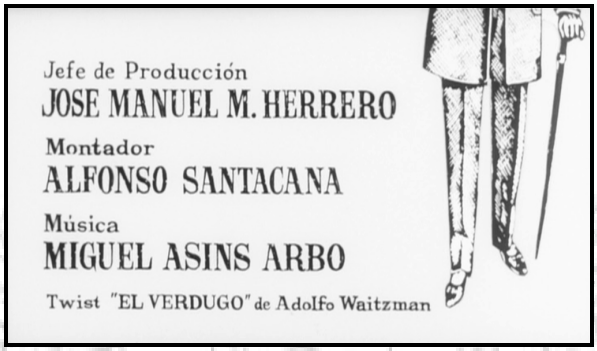
reducido número de ocasiones en las que ésta se inserta. En *Plácido* existe un predominio de la música diegética y la falsa diegesis, con un juego de música, inicialmente no diegética, que posteriormente pasa a ser diegética al mostrar una radio o una televisión de la que se supone que procede el sonido. En general, el predominio de las intervenciones musicales diegéticas acentúa el realismo de la película; pero también predominan, como en el caso comentado anteriormente, los efectos orquestales para resaltar, en esta ocasión, los momentos más importantes de la subasta del reparto de pobres o para subrayar acciones cómicas.

Fotograma nº 2. Títulos de crédito, compositor. *Plácido* (1961).

En relación con el estilo, la música de *Plácido* es tonal y presenta un carácter popular. Al igual que ocurría en *La gran familia*, de nuevo podemos hablar de dos estilos de inspiración diferentes en la Banda Sonora Musical a través, por un lado, de música preexistente de origen popular, como villancicos, al igual que ocurría en el caso comentado previamente, puesto que la historia trascurre el día de Nochebuena; y, por otro lado, música original compuesta específicamente para la película. Lo cierto es que la Banda Sonora Musical compuesta por Asíns Arbó, en este caso, presenta reminiscencias populares y casi siempre son composiciones para bandas u orquesta. Esto se debe al origen valenciano del compositor, así como a su formación y dedicación durante una etapa de su vida a la banda del ejército, pero también a la presencia diegética de la música y a su adecuación a la escena, como hemos apuntado. Así, pues, se combina la música preexistente y la de nueva composición, existiendo una perfecta convivencia, sin provocar alteración.

Unas características similares encontramos en el segundo trabajo que Asíns Arbó realizó en colaboración con García Berlanga, *El verdugo* (1963), aunque, en esta ocasión, contamos, además, con una canción compuesta por Adolfo Waitzman, un *twist*,

que cierra la película. Al igual que en *Plácido,* estamos frente a una composición tonal con una duración e intervenciones similares al título comentado previamente. Lo cierto es que, en estos dos títulos expuestos, la música parece presentar menor vigencia que en otras películas de la época. Esta afirmación no se debe solo a la discreta duración de la música sino a la presencia de menores funciones de la Banda Sonora Musical dentro de las películas, al menos en comparación con otros títulos. Es decir, en la mayoría de los casos la música está destinada a subrayar determinados guiños de la acción, a determinar la acción de forma diegética o a funcionar como mera música de fondo.



Fotograma nº 3. Títulos de crédito, compositor. *El verdugo* (1963).

Augusto Algueró también compuso para cine y medios audiovisuales en España durante la década de los años sesenta, pero la actividad de Algueró va más allá de la estricta composición musical para el cine. Es, además, autor de un elevado número de canciones que, bien han sido concebidas para formar parte de una Banda Sonora Musical, bien han sido compuestas y, posteriormente, incluidas en una película cuya partitura podía ser de su propia autoría o de otro compositor. Del mismo modo, su actividad dentro de la banda sonora también podía implicar su labor como arreglista a la hora de realizar *covers* y versiones de canciones preexistentes, especialmente de origen popular. De hecho, esa faceta como arreglista aparece presente en la película *Pero… ¡en qué país vivimos!* (1967, José Luis Sáenz de Heredia), de la que hablaremos más adelante, donde la protagonista femenina, la cantante Bárbara, que es interpretada por Concha Velasco, asegura que irá a visitar a Augusto Algueró para que realice un arreglo en estilo *ye yé* de una copla interpretada por Manolo Escobar, *La morena de mi copla*, que da vida al personaje de Antonio Torres.

Probablemente uno de los más célebres trabajos de Algueró para audiovisuales sea la música para la película *Tómbola*[129], del año 1962, dirigida por Luis Lucia. Esta comedia con canciones, protagonizada por Marisol, aprovecha el tirón de la figura del niño cantor y apuesta por incluir música a lo largo de unos cuarenta y siete minutos de duración, de los cien minutos totales. En este *film*, por tanto, la música adquiere un espacio importante y acompaña las peripecias y aventuras de Marisol. La Banda Sonora Musical, presente a lo largo de un total de cuarenta y nueve intervenciones, es tonal y en ella conviven, de nuevo, la música original de Algueró, con participación, en algunos ocasiones, de José Torregrosa[130], con algunos ejemplos de música preexistente de origen popular. En *Tómbola* escuchamos unos tanguillos y fandangos, así como la "Marsellesa", el himno de la república francesa, temas que conviven perfectamente con la música creada por Algueró expresamente para el *film*. Por otra parte, cabe destacar la presencia de música diegética, a través de números musicales elaborados o sencillamente breves entonaciones a *capella* de Marisol, que subrayan las aptitudes de Marisol para el canto y el baile, que se entremezclan con música no diegética que otorga matices expresivos a la escena. *Tómbola* es, por tanto, una de las muestras en las que Algueró se ocupa de las canciones, pero también del resto de elementos de la Banda Sonora Musical.

Fotograma nº 4. Títulos de crédito, compositor. *Tómbola* (1962).

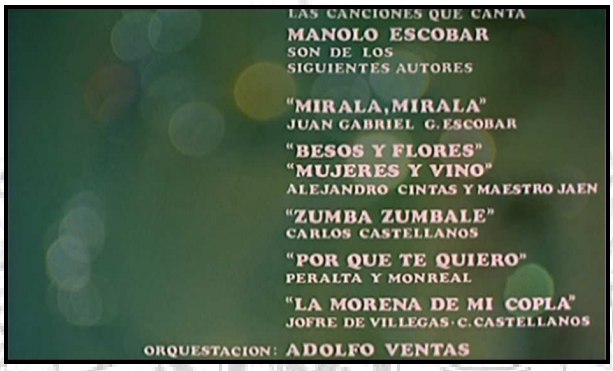
[129] Véase un análisis pormenorizado y riguroso, atendiendo a las fuentes primarias, en la tesis doctoral sobre Augusto Algueró realizada por Sofía López. López Hernández, S. (2012), *Op. cit.*
[130] Sofía López Hernández en su tesis doctoral señala que ciertos pasajes de la BSM de *Tómbola* fueron abordados o terminados por Torregrosa, quien colaboraba con Algueró en ciertas ocasiones. *Ibid*., p. 648.

Por el contrario, Augusto Algueró también participa en la Banda Sonora Musical de otras películas, aunque no siempre se ocupe de todos los aspectos. Es el caso de *Pero… ¡en qué país vivimos!*, dirigida en 1967 por José Luis Sáenz de Heredia. En este título la Banda Sonora Musical abarca treinta y cinco de los noventa y ocho minutos totales de la película, una música que es exclusivamente tonal: no existe ni un único momento con música atonal en la película, ni siquiera asociada a secuencias de misterio o tensión puesto que la película apenas presenta conflictos. Por otra parte, la inserción de la música se ha llevado a cabo mayoritariamente de forma diegética a través de los números musicales, las intervenciones no diegéticas son escasas. Por tanto, en este caso más que de la composición musical para el cine prima un concepto de canciones para cine que se mantiene en el cine del siglo XXI, donde son seleccionados temas de estilo *rock*, *pop* o flamenco para formar parte de la Banda Sonora Musical.

En *Pero… ¡en qué país vivimos!* conviven la música popular española, la copla, uno de los géneros musicales que más éxito tuvo durante la posguerra, y la música moderna con influencias de la música americana, la llamada *ye yé*. En el *film* se produce un enfrentamiento de carácter publicitario y comercial entre estos tipos de música, que representan la manzanilla y el *whisky*, respectivamente, personificados en dos artistas: por un lado, Antonio Torres (Manolo Escobar), que representa con su estilo musical, su forma de vestir y su pensamiento la imagen de español prototípica; por otro lado, Bárbara (Concha Velasco), que encarna una imagen de joven moderna a través de su pensamiento, su forma de actuar, su ropa, su peinado y las canciones que interpreta. La Banda Sonora Musical como tal fue compuesta por el maestro Gregorio García Segura (1929-2003)[131], aunque la mayor parte de las intervenciones musicales en la película

[131] Gregorio García Segura (1929-2003) nace en el seno de una familia de músicos. Comienza sus estudios oficiales en Cartagena, su ciudad nata, con Ramón Sáez de Adana y los continúa con Ricardo Dorado, primero a distancia, y posteriormente de forma presencial en Madrid, donde acude en 1949 para perfeccionar sus estudios musicales. Obtiene sus títulos musicales por el Conservatorio de Madrid, donde estudió Armonía, Contrapunto, Fuga, Orquestación y Composición. Desde muy joven destaca como pianista y también como director con compañías musicales, pero finalmente decide abarcar también la faceta de composición y arreglista. Cabe señalar su continuo trabajo con su hermano Alfredo; a este respecto encontramos numerosas piezas firmadas como Hermanos García Segura. Gregorio García Segura destaca como autor de canciones, revistas musicales y música de cine, un mundo al que se vincula pronto y en el que tiene un lugar importante en la década de 1960, nuestra contextualización. Entre sus trabajos para Banda Sonora Musical de la mencionada cronología se encuentran las películas *Mi último tango* (1960, Luis César Amadori), *La bella Lola* (1962, Alfonso Balcázar), *Esa pícara pelirroja* (1963, José María Elorrieta), *Samba* (1965, Rafael Gil), *Pero… ¡en qué país vivimos!* (1967, José Luis Sáenz de Heredia), *Long-play* (1968, Rafael Setó), *Amor a todo gas* (1969, Ramón Torrado), *Esa mujer* (1969, Mario Camus), *Juicio de faldas* (1969, José Luis Sáenz de Heredia) o *Las Leandras* (1969, Eugenio Martín). Lluís i Falcó, J., Luengo Sojo, A. (1994). *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional Murciana. *Cfr*. http://www.abandomoviez.net/ [Última consulta: 3 de mayo de 2012]. *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 3 de mayo de 2012].

son, como apuntamos previamente, canciones completas. En este *film* se reconoce un mayor prestigio a las canciones con entidad propia que a la música compuesta para la película, apareciendo esta última en los títulos de crédito como «música de fondo». De hecho, únicamente contamos con música incidental en los títulos de crédito y diez intervenciones más, de escasa duración, apenas unos segundos, mientras que el resto son, por tanto, números musicales de copla y música *ye yé* de gran envergadura. En el caso de la música considerada española, esta es interpretada por Manolo Escobar. Podemos escuchar coplas, rumbas y pasodobles cuyos títulos y autores aparecen plasmados en los títulos de crédito.



Fotograma nº 5. Títulos de crédito, canciones. *Pero… ¡en qué país vivimos!* (1967).

Por su parte, Concha Velasco no abandera la melodía popular sino la música popular urbana, y representa el estilo *ye yé* con canciones compuestas por Augusto Algueró y el letrista Antonio Guijarro, como también se recoge al comienzo de la película. Igualmente, la actriz, bailarina y cantante interpreta una nueva versión de *La morena de mi copla*, teóricamente una adaptación que, como en el guión de la película se afirma, probablemente habría sido realizada por Augusto Algueró y que lleva por título, en esta ocasión, *El moreno de mi copla*. Por tanto, en este título Algueró no se ocupa de todo lo relativo a una Banda Sonora Musical concreta sino que es el autor de algunas de las canciones que forman parte de ella, que conviven con la música incidental del *film* y música considerada propiamente española, como coplas, rumbas y pasodobles, y se incide, además, en cómo era habitual en la época que, posteriormente, las canciones *ye yés* que formaban parte de una película fueran grabadas y comercializadas en discos.

Fotograma nº 6. Títulos de crédito, canciones y compositor. *Pero… ¡en qué país vivimos!* (1967).

Otro de los compositores que trabajaron arduamente en torno a este estilo musical llamado comercial en el cine de los años sesenta fue Antón García Abril. A pesar de que la mayor parte de su legado aparece adherido a la vanguardia, sus trabajos para medios audiovisuales son, en su mayoría, muy comerciales. Las posibilidades expresivas del medio, así como sus ventajas pecuniarias, podrían ser dos de los motivos que impulsarían el trabajo de García Abril. Lo cierto es que, si observamos detenidamente sus trabajos para audiovisuales, no encontramos una personalidad uniforme y homogénea, aunque todas sus composiciones son tonales y coinciden con los rasgos del estilo musical comercial para medios audiovisuales que hemos expuesto en su momento. Cabe destacar sus trabajos en colaboración con Pedro Lazaga, siendo, probablemente uno de los títulos más recordados *Sor Citroën* (1967).

Sor Citroën narra la historia de una monja poco convencional pero entregada al cuidado y la atención de las niñas de su orfanato. A pesar de sus ocurrencias, y de sus peripecias al volante de un Citroën *Dos caballos*, Sor Tomasa (Gracita Morales) antepone siempre el bien de sus huérfanas, a pesar de que ello le pueda acarrear consecuencias nefastas para ella, como ocurre finalmente con su traslado de destino. La Banda Sonora Musical, firmada por Antón García Abril, se caracteriza por la rítmica *bossanova* que forma el tema musical principal, Tema 1, que ocupa prácticamente en su totalidad los 30 minutos y 8 segundos de música en el *film*. En total, 32 intervenciones, con un predominio de los bloques tonales, no diegéticos y con función expresiva, ilustran musicalmente la historia de esta resuelta y entrañable monja en una muestra caracterizada por la emotividad y la ternura infantil. Ese ambiente sonoro tonal y onírico queda interrumpido únicamente en un momento de angustia por la salud de Luisa, una de las huérfanas del convento; en esta ocasión la música no recrea la ternura infantil sino la ansiedad y la gravedad de su estado de salud. No obstante dicho suceso concluye

satisfactoriamente, al igual que la película que, en términos generales, muestra las referencias de la canción ligera en el cine español, específicamente en este caso con la música de "dabadabadá"[132].

Fotograma nº 7. Títulos de crédito, compositor. *Sor Citroën* (1967).

Estas películas mencionadas, esta breve selección de composiciones para cine, son solamente unos ejemplos, de los tantos existentes en el legado fílmico español, que muestran algunos de los rasgos de la que hemos denominado estética musical comercial. Los compositores aquí mencionados no son todos los que trabajaron en los años sesenta, pero la elección de estos nombres, así como las películas brevemente mencionadas, responden, por un lado, a la relevancia de los propios creadores, que contaban con notoriedad en el ámbito de la composición pura; por otro lado, los títulos incluidos en este breve relato no solo representan el estilo cinematográfico comercial sino que han logrado a lo largo de los años ser estandarte de una época concreta, representando la esencia de esta tendencia estilística desde el punto de vista del cine y también de la música.

[132] *Cf.* Cueto, R. (2003). *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español.* Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, En T. Fraile Prieto (2009), *Op. cit.*, p. 394.
Cf. Martín Félez, D. (2005). "¿Existe Antón García Abril dentro de la banda sonora española?". En M. Olarte Martínez (Ed.), *Op. cit.*, p. 525.

1.3.2. Estética musical vanguardista.

De forma paralela al estilo comentado previamente, asociado a unos *films* concretos, también contamos con composiciones musicales para cine que presentan unos rasgos que difieren de los anteriores. En el caso que nos ocupa, este estilo musical que hemos denominado vanguardista aparece, precisamente, asociado a un cine más apegado a esta corriente artística, ya sea el Nuevo Cine Español, la Escuela de Barcelona o el llevado a cabo por otros cineastas imposibles de clasificar en uno u otro grupo. El primer rasgo que caracteriza este estilo musical vanguardista es el predominio de la atonalidad, produciéndose una convivencia entre la música tonal y la atonal. Podríamos pensar que esto no supone una novedad respecto del estilo expuesto anteriormente, puesto que en algunas películas comerciales podemos encontrar breves intervenciones musicales, apenas inteligibles, asociadas exclusivamente a momentos de miedo o tensión. Efectivamente, la música atonal también puede estar vinculada a conflictos y sentimientos de desasosiego en las composiciones vanguardistas, aunque no necesariamente; suele ser habitual la presencia de temas musicales atonales importantes para el desarrollo del *film* y sin que éstos estén relacionados exclusivamente con una función expresiva en los términos expuestos. Es el caso de títulos como *La caza* (1965) o *Nueve cartas a Berta* (1966), películas de las que tendremos ocasión de hablar más adelante.

Esta inserción de la música atonal en los medios audiovisuales era, precisamente, uno de los objetivos que se propusieron Theodor W. Adorno y Hanns Eisler en su investigación para el *Film Music Project*, un trabajo conjunto que dio como fruto la redacción de *Komposition für den Film*[133]. En el citado volumen los intelectuales plantearon soluciones estéticas y respuestas musicales prácticas. Sobre las posibles reminiscencias de las afirmaciones realizadas por Eisler y Adorno en el estilo musical compositivo más vanguardista únicamente podemos ofrecer elucubraciones. Es posible que algunos de los autores españoles próximos a las vanguardias tuvieran acceso a este u otros volúmenes de propuestas similares, pues a partir de los años cincuenta comienza a producirse un aperturismo cultural en España, del que hablamos previamente, que también afectó al ámbito científico e intelectual. Recordemos que, en torno a esa fecha, comienzan a llegar a España libros y discos procedentes de

[133] Adorno, Th. W., Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Trad. Por Fernando Montes. Madrid: Fundamentos.

Norteamérica y América del Sur, así como obras de arte e innovaciones técnicas. No obstante muchos compositores llegan a la atonalidad y los nuevos modelos musicales como una evolución espontánea y natural de su propia personalidad musical[134].

Adorno y Eisler creen que las composiciones atonales, especialmente las dodecafónicas, pueden hacer que el cine cumpla con el estatuto de «obra de arte» que la industria prometía pero que, a menudo no cumplía por circunstancias económicas. Además, consideran que los medios audiovisuales podrían ser una plataforma para acercar a la gente la nueva música. Por tanto, en el mencionado trabajo plantean la importancia de las disonancias en la *nueva música*[135] y su aplicación al cine, pero no solo por razones constructivas sino también expresivas: su no resolución. Precisamente este empleo de la música atonal solía ser frecuente no solo en el caso de la composición musical para el cine de corte vanguardista sino también en el trabajo de algunos autores más comerciales. A este respecto, Adorno y Eisler proponen reflexiones y soluciones novedosas también sobre el dramatismo musical dentro del *film* al considerar que muchas de las propuestas estandarizadas eran neutras y no proporcionaban ningún nuevo matiz a la narración. Entonces, como personalidades inmersas en la época de las Vanguardias Históricas, consideran que la nueva forma de composición, la música nueva, la atonalidad, es un lenguaje más dramático debido a que no está sujeto a la armonía, es más autónomo y podría adaptarse con mayor libertad al *film*. Sobre la adecuación de la nueva música a los medios audiovisuales, afirman:

> La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el *film* es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en la primera voz da lugar a imprecisiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación permite que la música haga las veces de "fondo" en un sentido más positivo que como telón sonoro y al que se convierta en la auténtica melodía del *film*, aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos. Estas decisivas posibilidades de la música cinematográfica solamente pueden ser satisfechas por el nuevo material musical, y hasta el momento apenas si han sido contempladas con seriedad[136].

[134] Gerardo Gombau llega hasta la expansión de la tonalidad como una necesidad de encontrar un nuevo sistema compositivo. García Manzano, J. E. (2004), *Op. cit.*, p. 126.
[135] Terminología recogida en Grout, D. J., Palisca, C. V. (1990). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza, p. 807.
[136] Adorno, Th. W. y Eisler, H. (1981), *Op. cit.*, p. 61.

Adorno y Eisler también critican algunos recursos formales y expresivos utilizados, desde su punto de vista, de forma incorrecta pero, igualmente, proponen soluciones para atajarlos. En primer lugar, hablan sobre el empleo del *leitmotiv*, sobre el que ambos piensan que no era un recurso eficaz. Algunos de los compositores adheridos al que hemos denominado estilo musical vanguardista también se oponen al abuso de los *leitmotiven*, aunque la mayoría de ellos opta, finalmente, por utilizarlo en alguna ocasión, aunque no suele aparecer vinculado a una persona sino a una idea o un sentimiento de la película. Tampoco se muestran a favor del empleo de música melódica para acercar al espectador; Eisler y Adorno señalan que es un error su abuso, porque la música de un *film* no debe concebirse de forma individual para resultar agradable al oído sino ser sincrónica con la película, responder a su función, como hemos señalado anteriormente. Otra de sus recomendaciones es el hecho de desechar el empleo de la música como relleno, para no dejar vacíos unos segundos en los que la imagen no tiene relevancia porque, desde mi punto de vista, ambos autores podrían pensar que eso sería una especie de banalización de la música.

A pesar de estas propuestas, entre otras tantas, resulta interesante el hecho de que tanto Eisler como Adorno reconozcan que existen peligros sobre la mala utilización del nuevo estilo musical en la música cinematográfica, como malas composiciones, excesos de dodecafonismo, etc. Defienden que debe prevalecer el espíritu crítico en todas las composiciones y en los compositores para ajustarse al *film*. Además, a pesar de lo que pudiéramos pensar, estos autores no afirman en ningún momento que la música deba ser disonante sin más, sino que apuntan, simplemente, que el elemento musical debe ser acorde a las circunstancias, aunque sí es cierto que para algunos momentos dramáticos defienden el empleo de la disonancia por sus razones expresivas. Del mismo modo, pretenden desvincular a la música de repeticiones y simetría que no se ajusten a una narración justificada.

Continuando con los rasgos propios de este estilo musical vanguardista, y dejando de lado el volumen de Adorno y Eisler, cuyas propuestas podemos apreciar en parte de estos *films* próximos a las vanguardias, cabe destacar que la atonalidad no será un rasgo exclusivo ni excluyente de este estilo musical vanguardista. Otros autores optan por composiciones próximas al neoclasicismo, en consonancia con los vanguardistas españoles de las primeras décadas del siglo XX, o también puede existir una convivencia entre diferentes estilos musicales, donde la atonalidad ocupa un lugar

relevante. En cualquier caso, sí resulta una constante la preponderancia de intervenciones no diegéticas. Los números musicales suelen aparecer en contadas ocasiones y con una justificación narrativa para la historia; en la mayor parte de los casos, por tanto, no observamos la procedencia del sonido y las funciones de la música suelen aparecer vinculadas a las necesidades expresivas y narrativas, aunque depende de cada ejemplo fílmico. Por el contrario, no encontramos diferencias en la duración de la música respecto del estilo comercial; pero sí existe diferencia en aspectos propios de la interpretación musical, pues no siempre encontramos grandes orquestas interpretando una Banda Sonora Musical. De hecho, determinados autores adscritos a esta estética músico-cinematográfica vanguardista optan por pequeñas agrupaciones de cámara o instrumentos solistas, como es el caso de Carmelo Bernaola.

Al igual que ocurría en el estilo musical expuesto en primer lugar, también contamos con trabajos heterogéneos, obras de autores tan dispares como Xavier Montsalvatge, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau, Luis de Pablo o Ramón Barce[137]. Incluso podemos hablar de autores vanguardistas que estuvieron vinculados al cine y los medios audiovisuales desde el punto de vista musical, aunque no se ocuparon de la composición. Esto no solía ser lo más común, pero contamos con algunos ejemplos, como el trabajo desempeñado por Gustavo Pittaluga[138] en *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel.

[137] Compositor madrileño, Ramón Barce (1928-2008) comienza sus estudios musicales de forma autodidacta en convivencia con los académicos, obteniendo el Doctorado en Filosofía y letras en 1956. Miembro de la Generación del 51, su aproximación a la composición surge de una reflexión cultural sobre el sonido. Ramón Barce ha sido uno de los pioneros de la música experimental y uno de los principales impulsores de la cultura musical en España, desde la fundación del grupo Nueva Música, su labor en el Aula de Música del Ateneo, la revista Sonda, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, de la que fue presidente, etc. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos como el Premio a la Creación Musical de la Comunidad de Madrid en 1991 y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1997, y fue elegido académico de la Real Academia de San Fernando en el año 2000. Su legado está compuesto por más de ciento veinte obras musicales, que reflejan la diversidad propia del siglo XX. En el ámbito audiovisual, cabe destacar *Espectro siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)* del año 1969, una obra audiovisual pionera en consonancia con los movimientos renovadores del momento. Marco, T. (1989), *Op. cit. Cfr.* http://www.imdb.es/ [Última consulta: 3 de mayo de 2012].

[138] Gustavo Pittaluga (1906-1975) comienza sus estudios musicales de forma paralela a los de Derecho. Estudia con Óscar Esplá y también mantiene contacto con Manuel de Falla, con quien intercambia correspondencia. Pertenece al Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid, junto a otros compositores vanguardistas como Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón. La labor de Pittaluga y sus compañeros de generación personifica la modernización de la música española. Representantes de lo que ellos mismos denominaron «música moderna», proponen una superación del nacionalismo a través de la aproximación a las vanguardias europeas. Cabe destacar la relación de Pittaluga con el cine en colaboración con otro vanguardista, Luis Buñuel, además de otros cineastas. Sus trabajos para medios audiovisuales son: *Los olvidados* (1950, Luis Buñuel), Banda Sonora Musical por la que fue candidato al Premio Ariel en 1952, *Subida al cielo* (1952, Luis Buñuel), *El ángel de la paz* (1959, Luis Enrique Torán), *El baile* (1959, Edgar Neville) y la selección musical de *Viridiana*. Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid*

La música que forma la Banda Sonora Musical de *Viridiana,* inserta a través de diez intervenciones musicales extensas, de una duración total de veintiún minutos y treinta segundos, es preexistente, con una selección de obras clásicas paradigmáticas, de carácter religioso, vinculadas a la estética de la película y de la protagonista, una novicia. También existen canciones populares tradicionales, interpretadas brevemente de forma diegética, y una única excepción de música popular contemporánea, la inserción de un *rock* asociado a una situación novedosa: la democratización social y nuevas pautas de relación sentimental y sexual, la desaparición de los límites sociales al final del *film*, donde la asistenta, el hijo del señorito y la antigua novicia comparten una partida de cartas con un doble sentido. Esa música moderna, en inglés, refleja los intentos aperturistas que tuvieron lugar durante la década de los años cincuenta y sesenta, momento en el que se produce un lento pero continuo proceso de cambios sociales, paralelo a la importación de libros y discos de Europa y América.

La selección musical fue realizada por Gustavo Pittaluga, compositor vinculado a las vanguardias musicales del Grupo de los 8, a pesar de que en este caso no se ocupa de la composición musical para el cine sino de la ambientación musical y los arreglos precisos. Lo que resulta llamativo es el hecho de que la música no se haya insertado de forma sincrónica. La música no persigue un tratamiento estético con la imagen, simplemente se trata de la inserción de secuencias sonoras como música de fondo y el fin de las secuencias no suele coincidir con el fin de las obras musicales. Por otra parte, siempre observamos el foco de emisión del sonido, en muchos casos se muestra la imagen de un tocadiscos, que demuestra la relevancia de los medios de difusión del sonido en ese momento histórico. Por tanto, este objeto, el fonógrafo, permite contextualizar desde el punto de vista socioeconómico el personaje de don Jaime, el señorito. Lo cierto es que el caso de *Viridiana* en relación con su música es excepcional, pues en una obra vanguardista, donde se incluyen guiños a otras disciplinas artísticas, la música no es un elemento importante para recrear la historia. El sentido de la película no se vería modificado sin la presencia de la música, pues los fragmentos del *Réquiem* de Mozart y del "Aleluya", de *El mesías*, de Haendel únicamente son insertos como música de fondo, además de añadir matices religiosos en el caso de las piezas sacras que, en la mayor parte de los casos, son utilizados como parodia y crítica a la Institución.

---

durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931). Madrid: Sociedad Española de Musicología. *Cfr*. http://www.imdb.es/ [Última consulta: 3 de mayo de 2012].

Fotograma nº 8. Créditos selección musical, *Viridiana* (1961).

Podemos mencionar, por el contrario, un importante número de títulos de películas donde la composición musical para el cine tiene una entidad propia y donde ésta adquiere un protagonismo vital. Uno de estos *film*s es *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán Gómez. *El extraño viaje* es la versión cinematográfica de un suceso real ocurrido en la década de 1950 sobre un triple asesinato. La película muestra la confluencia de dos historias paralelas. Por un lado, la vida de tres hermanos que acaban de heredar una gran fortuna: los tímidos Paquita (Rafaela Aparicio) y Venancio (Jesús Franco) y la dominante Ignacia (Tota Alba). Los hermanos apocados escuchan una noche cómo su hermana mayor planea escaparse con un misterioso personaje, llevándose todo el dinero y acabando con la vida de Paquita y Venancio. Ante esta situación, los dos hermanos se asustan y actúan al respecto, con las consecuencias que ello conlleva. Por otro lado, tenemos la historia de amor de Fernando, un cantante de orquesta, y Beatriz, la dependienta de la tienda del pueblo. *El extraño viaje* concluye con la confluencia de las dos historias, que se mezclan en un final negro e inesperado.

Cristóbal Halffter fue el encargado de ocuparse de su Banda Sonora Musical. La presencia musical es muy importante en la muestra pues, de los noventa y dos minutos de duración del *film*, treinta y tres de ellos presentan música. Es decir, un tercio de la película cuenta con música, distribuida en un total de cincuenta y una intervenciones que conviven con el elemento visual, con los sonidos propios de la película y con los diálogos. La partitura original, que aparece desde el primer segundo acompañando los títulos de crédito, convive con canciones preexistentes que contaban con éxito en la época, como pasodobles populares en los años sesenta, y también con algunas melodías procedentes de zarzuelas, como la "Romanza de Leonella", de la zarzuela *La canción del olvido* (Serrano), y la "Canción de la espada" y la romanza "Mujer de los negros

ojos", ambas procedentes de *El huésped del sevillano* (Guerrero). En los títulos de crédito se indica que Cristóbal Halffter es el autor de la música y se señalan los títulos y autores de las canciones preexistentes que igualmente forman parte de la Banda Sonora Musical, como "El reloj" o "De Madrid y de Sevilla". Esa música preexistente, tonal, aparece inserta siempre de forma diegética, con una función narrativa.

Fotograma nº 9. Títulos de crédito, canciones. *El extraño viaje* (1964).

Pero en la película podemos encontrar una convivencia entre esa música preexistente y las piezas compuestas *ex profeso* para la Banda Sonora Musical. Esta coexistencia de estilos musicales queda patente en la película, pues cada uno de ellos tiene unos rasgos en relación al contenido de la película. En el caso de la música de Halffter, se trata de una partitura para orquesta, con una preponderancia de la música atonal, que otorga misterio a la trama y que refleja el desasosiego de los personajes. Por tanto, en este caso se mantiene esa predilección de la música atonal para escenas de miedo y tensión, de la que hablamos en torno al estilo musical vanguardista, aunque también forma parte del primer tema musical que aparece desde los primeros segundos del *film*. La mayor parte de las intervenciones musicales originales son muy breves, toques de orquesta para acentuar el misterio, y las composiciones más extensas están basadas en dos temas musicales, uno de ellos más lírico y tonal. Estas composiciones originales están insertas de forma no diegética, predominando una función expresiva sobre el resto, y son totalmente sincrónicas en relación con la escena. Por otra parte, resulta sorprendente el hecho de que la música, ya sea preexistente u original, pueda realizar un contrapunto con el valor semántico de lo que sucede en la escena, pero este será un aspecto abordado de forma más pormenorizada en capítulos posteriores.

Fotograma nº 10. Títulos de crédito, compositor. *El extraño viaje* (1964).

Luis de Pablo mantiene su estilo compositivo también en la música de cine, al contrario que otros compañeros de generación, como Antón García Abril, del que hemos hablando previamente por sus trabajos comerciales para audiovisuales. De Pablo es autor de partituras atonales insertas en *films* como *La caza (*1965) de Carlos Saura, con quien colabora en otras dos películas en la década de 1960: *Peppermint frappé* (1967) y *La madriguera* (1969). La música, una partitura para percusión y piano, está presente en *La caza* a través de 22 intervenciones, con una duración total de 24 minutos y 10 segundos de los 84 minutos de *film*. Además de la música original, existe una importante presencia de la música preexistente popular contemporánea que cohabita con la composición de Luis de Pablo, de la misma forma que en los casos comentados previamente. Es decir, la música original aparece inserta de forma no diegética mientras que la música preexistente tiene su aparición únicamente de forma diegética, o a través de la falsa diegesis, procedente siempre de la radio y comprendida meramente como música de fondo, como relleno. Esa música preexistente puede ser únicamente instrumental, piezas de las que desconocemos sus títulos pero con un estilo *ye yé*, o música vocal con acompañamiento instrumental, como es el caso de las canciones cuyos títulos aparecen en los créditos.

Fotograma nº 11. Créditos canciones, *La caza* (1965).

Como hemos apuntado, la música original compuesta por de Pablo en este *film* es atonal, mientras que la tonalidad aparece reservada únicamente a las melodías preexistentes. Esa atonalidad ilustra musicalmente los sentimientos de desconfianza, desasosiego y desconocimiento generados por las diversas secuencias del *film*, pero también sirven para acentuar el estado de anticipación que sugiere el cine sobre el espectador. Cabe destacar, igualmente, la perfecta sincronía entre música e imagen, pues cada vez que se suceden escenas rápidas, así como en secuencias con mayor movimiento, la figuración musical y el *tempo* son, también, vez más veloces. Además de ser un perfecto ejemplo de estética musical vanguardista para cine, *La caza* es un buen exponente en música sincrónica de los años sesenta.

Fotograma nº 12. Créditos compositor, *La caza* (1965).

Por su parte Carmelo Bernaola también se ocupó de un significativo número de Bandas Sonoras Musicales en la década que nos concierne, como ya hemos venido apuntando. Posiblemente una de las más recordadas sea su partitura para *Nueve cartas a Berta* (1966). En esta ocasión Bernaola opta por una creación vinculada a la estética neoclásica, donde predomina la objetividad expresiva y la claridad de texturas en una obra interpretada por un clave único y especial, aunque también contamos con piezas atonales dentro de la Banda Sonora Musical. La recuperación de un modelo estético musical del pasado, así como la concisión de la forma, son algunos de los rasgos característicos de la partitura compuesta para la película, donde observamos reminiscencias de las vanguardias de los años veinte. Por tanto, se observa una recuperación del neoclasicismo y, simultáneamente, una deshumanización del arte que pretende un acercamiento más intelectual al *film*, en este caso concreto, en relación con la innovación visual a través de esa combinación de imágenes fijas y móviles acompañadas por el elemento sonoro.

La música de Bernaola para *Nueve cartas a Berta* tiene una duración de cuarenta y ocho minutos aproximadamente, de los noventa y dos minutos totales de la película, inserta a través de sesenta y tres bloques. En torno a las intervenciones musicales, existe una convivencia entre la música diegética y no diegética, aunque se cumple una máxima: cada música tiene asociado un modo de inserción del sonido en el *film*, dependiendo de la procedencia de la obra musical. La partitura original compuesta por Bernaola aparece en la película siempre de forma no diegética, con una función expresiva, denotando ese sentir inconformista de Lorenzo. Por el contrario, también contamos con ejemplos de música diegética, en el caso de la música popular preexistente, señalando como ejemplo significativo la interpretación de una tuna cantando su célebre *Triste y sola se queda Fonseca*, o la canción *La yenka*, que suena en un guateque y que fue la canción del verano de 1965. Por tanto, en este caso también existe una convivencia entre música original y música preexistente.

Fotograma nº 13. Créditos compositor, *Nueve cartas a Berta* (1966).

La partitura creada por Bernaola fue interpretada por Gerardo Gombau, seleccionado para ello por su calidad como músico y por su estrecha relación de amistad con Bernaola. Gombau es el responsable de interpretar magistralmente la partitura para piano solo, aunque en realidad se optó en el último momento por recrear el sonido de un clavecín, un instrumento que contó con gran éxito a comienzos del siglo XX en torno a la estética neoclásica. Al escuchar la música inserta en la película observamos que el sonido corresponde más al instrumento barroco que al propio piano: se trata de un piano preparado al que se colocaron clavos previamente a su grabación, como hiciera el propio John Cage (1912-1992). Lo cierto es que, simultáneamente, la elección del sonido del clave alude no únicamente al gusto del compositor o del intérprete sino al sentir antiguo de la sociedad tradicional a la que la película critica, personalizada a través de esa Salamanca como estereotipo de «ciudad de provincias».

Por otra parte, en todos los *films* expuestos, así como en prácticamente la totalidad de las películas, independientemente del enfoque y de la estética musical, el nombre del compositor aparece impreso sobre los títulos de crédito, bien al comienzo, bien al final del *film*, pero no sucede lo mismo con los intérpretes de la Banda Sonora Musical, salvo en contadas ocasiones. Una excepción es *Nueve cartas a Bertas*, una circunstancia que tendría que ver con la posición de Gombau en el panorama cultural, que ya contaba con prestigio en la época como compositor, pero también por su presencia en actividades culturales así como por su labor como docente en el Conservatorio de Madrid. En cualquier caso, la significativa ausencia de los nombres de los intérpretes denota el mayor prestigio del que disfrutaban los compositores, frente a aquellos que ejecutan las partituras.

Fotograma nº 14. Créditos intérprete, *Nueve cartas a Berta* (1966).

Para concluir con los aspectos relativos a la composición musical para el cine de los años sesenta, únicamente cabe señalar, tras lo apuntado hasta el momento, que la creación musical en la banda sonora va más allá de la composición, aunque este aspecto es el que mayor protagonismo cuenta en este estudio, pues es habitual encontrar una convivencia entre la composición original y la inserción de otras músicas preexistentes. Como hemos mencionado, independientemente del estilo musical de la película, comercial o vanguardista, era habitual la inserción de canciones que estaban de moda en la época y, por tanto, formaban parte de la vida cotidiana. En cualquier caso, podemos afirmar que la música era un elemento indispensable en las películas de la década, contando con diferentes funciones, como hemos podido comprobar con el breve comentario de las películas mostradas. Pero, al fin y al cabo, los títulos expuestos en este capítulo son únicamente una breve selección del rico y extenso legado audiovisual de la década de 1960 en España, en el que tendremos ocasión de profundizar de forma pormenorizada más adelante.

1.4. MUJER Y CINE EN LOS AÑOS SESENTA EN EL ÁMBITO ESPAÑOL.

De forma conjunta con el estudio de la música de cine, la presente investigación pretende analizar cómo la música inserta en las películas de los años sesenta en España es capaz de generar un valor semántico implícito en torno a la imagen de la mujer. Por tanto, este estudio también cuenta como núcleo a la mujer, comprendida desde una dimensión biológica y social, y en concreto la imagen que de ésta ha sido proyectada en las películas españolas de la década de 1960. A este respecto, el cine y la televisión representan desde su origen la imagen de la masculinidad y feminidad construida en Occidente.

Pero para abordar esta temática existe toda una serie de conceptos complejos y ambiguos por sus similitudes fonéticas o sus diversas interpretaciones históricas. A la hora de realizar un estudio, en nuestro caso sobre la imagen de la mujer ofrecida por la música de cine, podemos caer en la tentación de emplear diferentes conceptos que pueden parecen, inicialmente, sinónimos, como feminismo, feminismo de género, ideología de género, etc. A este respecto no debemos confundir el «feminismo», comprendido como un movimiento histórico apolítico protagonizado por las mujeres, que partía de la reivindicación de la igualdad política, social y jurídica de la mujer y del hombre, con la «ideología de género» imperante en la sociedad actual, según la acepción contemporánea que contempla un enfoque político en ciertas ocasiones.

Hoy en día se comprende la «ideología de género» como el contenido ideológico de los movimientos políticos radicales nacidos en los llamados «nuevos movimientos sociales», surgidos a raíz de mayo de 1968, y que tienen en común el objetivo de constituir una opción política definida por una orientación sexual, tales como feministas radicales, gays, lesbianas, etc. [139] Según Jesús Trillo-Figueroa, en su origen el término «ideología de género» surgió a partir del concepto «feminismo de género», acuñado por Christina Hoff Sommers[140], aunque en realidad John Money fue el primero en utilizar el término «género» como conciencia individual, hombre o mujer, es decir, el concepto de «género» como rol. La concepción de rol sí será contemplada en este estudio, aunque no se tendrá ninguna vinculación con la acepción política que hoy en día lleva implícita la «ideología de género», tal como plantea Jesús Trillo-Figueroa:

[139] *Cfr*. Trillo-Figueroa, J. (2009). *La ideología de género*. Madrid: Libros Libres.
[140] Hoff Sommers, C. (1997). *Who Stole Feminism?* New York: Simon & Schuster.

> Pero pronto el término *género* se utilizó ideológicamente, dando lugar a un concepto equívoco de género como producto exclusivo de la cultura, que ha supuesto una auténtica revolución cultural. La ideología ha transformado la palabra género en razón de sus intereses estratégicos, convirtiéndolo en un concepto valorativo, que sirve para desnaturalizar el sexo y convertir el *género* en un instrumento político revolucionario[141].

Juan F. Plaza[142] habla, además, sobre la «identidad de género» para diferenciar el término sexo, que denota las diferencias biológicas, del concepto género, que marca las actitudes y conductas, que pueden ser masculinas o femeninas. El contexto social hace que extraigamos los roles, las normas sociales o la identidad sexuada y que, a partir de estos parámetros, construyamos una identidad individual. En los medios de comunicación aparecen prototipos de belleza y comportamientos femeninos o masculinos, dando lugar a un canon estético e identitario que muestra el aspecto ideal y los diferentes roles de hombres y mujeres. Desde este punto de vista podemos considerar que las ideas de masculinidad y feminidad son variables en el tiempo y que los medios de comunicación tienen la capacidad de impulsar ese cambio en los estereotipos de género, al igual que también pueden mantenerlos o reforzarlos.

Por otra parte cabe señalar la actual existencia de diferentes corrientes e hipótesis que también se plantean la separación entre sexo y género, entre cuestiones biológicas y sociales, como es el caso de la teoría *queer*; en cuyo caso se defiende la propuesta de identidades sociales en lugar del concepto tradicionalmente asumido de género. A este respecto véanse algunos de los textos de Susan McClary[143], que hablan de la relación de sexo, género y música, o, de una manera más general sobre el tema, el libro de Judith Butler *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*[144]. En este volumen clásico Butler explica la dicotomía entre sexo y género en los siguientes términos:

---

[141] Trillo-Figueroa, J. (2009), *Op. cit.*, p. 25.

[142] Plaza, J. F. (2010). "Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión", pp. 21-38. En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

[143] McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender and sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. McClary, S. (2001). *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press.

[144] Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

> Aunque la unidad no problemática de las «mujeres» suele usarse para construir una solidaridad de identidad, la diferenciación entre sexo y género plantea una fragmentación en el sujeto feminista. Originalmente con el propósito de dar respuesta a la afirmación de que «biología es destino», esa diferenciación sirve al argumento de que, con independencia de la inmanejabilidad biológica que tenga aparentemente el sexo, el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo.
>
> Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de «hombres» dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las «mujeres» interpreten sólo cuerpos femeninos. Además, aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (lo que tendrá que ponerse en duda), no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo sólo dos. La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer[145].

Tras todo lo expuesto, mencionemos, de antemano, que en esta investigación consideramos compleja la disociación de los términos sexo y género expuestos en estas teorías para aplicarlo a un objeto de estudio creado varias décadas antes, como sucede en las películas españolas de los años sesenta. Por esa razón el presente estudio se referirá a la mujer en los términos a los que este concepto hacía referencia en la década de nuestro estudio, en el momento de la creación de películas de los años sesenta, y que coincide con la unión de sexo y género femenino en torno al concepto mujer, que era lo extendido en torno a 1960 y de acuerdo con el contexto sociopolítico de la España del

[145] *Ibid*., pp. 54-55.

momento, la dictadura franquista. Así, en el capítulo tercero, centrado en la relación entre música de cine y mujer, abordaremos personajes femeninos cinematográficos que representan la imagen de la mujer de los años sesenta en España, no solo desde el prisma sexual sino de acuerdo con los roles asociados a ésta por la sociedad del momento histórico expuesto y en relación con una tipología de personas de acuerdo con sus características más visibles.

1.4.1. Mujer y cine. Antecedentes.

No existen a día de hoy monografías que aborden en exclusiva la presencia de la mujer en el cine, de acuerdo con los términos identitarios expuestos, a pesar de que la figura femenina ha sido una constante en las manifestaciones artísticas desde el origen del arte[146] hasta las más modernas muestras audiovisuales. Desde el punto de vista artístico, contamos con representaciones que recrean la imagen de la mujer en Grecia, aunque casi siempre asociadas a la materialización de iconografía religiosa, como *Venus*, mientras que el hombre cuenta con manifestaciones propias tanto en el ámbito religioso como en el civil al recrear imágenes masculinas caracterizadas por su valentía y su fuerza. A pesar de que la mujer aparece presente en torno a otras civilizaciones y otros movimientos artísticos durante la Edad Media (arte paleocristiano y bizantino, carolingio, etc.), en todos los casos asociadas a la religión, podemos establecer que es en el Renacimiento cuando se produce una eclosión de la imagen femenina, y masculina, en el arte en torno al humanismo. Los nuevos valores establecidos por los personajes renacentistas, inspirados en la Antigüedad, ponen su atención en los seres humanos, en su individualidad y en sus emociones. En ese momento prevalece el humanismo frente a la preocupación medieval por lo místico y lo divino donde Dios era el centro no solo del universo sino de la vida de los hombres. De este modo, el hombre recupera la valía de sí mismo, el ser humano va a ser consciente de su valor y su dignidad, y eso lo observamos en la proliferación de la representación del hombre y de la mujer a través

[146] Estableceremos el origen del arte en Grecia, a pesar de que en la Prehistoria ya existen manifestaciones plásticas y musicales asociadas a ritos cotidianos y mágicos. Puesto que en estos casos aún no existe intencionalidad de creación específica y las artes están vinculadas a oficios y actividades propias del desarrollo vital de los individuos, consideraremos que el arte no nace, como tal, hasta la civilización griega. Por tanto, los griegos fueron los primeros en abordar las artes (plásticas y musicales) como un movimiento creador, pensado con una intencionalidad y preparación previa, fruto de la unión de una intención intelectual y física con fines estéticos. Piñero Moral, R. (1999). *Teorías del arte clásico*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.

del retrato, al igual que ocurre en el caso de los profusos estudios de anatomía. Así, asistimos a un elevado número de manifestaciones femeninas en el ámbito religioso, lo que será una constante en el caso occidental, pero también en el ámbito civil y privado, con la proliferación de los retratos femeninos de Leonardo da Vinci (1452-1519) y Rafael Sanzio (1483-1520), al igual que ocurre con las pinturas y esculturas, religiosas y profanas, de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), entre otros artistas del período.

Dentro del ámbito cinematográfico, el contexto de esta investigación, debemos remitirnos a los antecedentes del medio cinematográfico para hablar específicamente de las primeras relaciones entre mujer y cine *per se*. Francisco Javier Frutos Esteban y Carmen López San Segundo, en su artículo "La magia del precine (en femenino)"[147], realizan una aproximación a la linterna mágica y otros objetos ópticos de uso cotidiano precedentes del cine, atendiendo a la presencia de la mujer en ese ámbito. Como argumento de autoridad a su discurso, Frutos y López aportan fuentes documentales que atestiguan la asistencia de mujeres a sesiones de linterna mágica o la manipulación de instrumentos ópticos por parte de éstas. También incluyen testimonios femeninos relativos al espectáculo en una fecha temprana y señalan que la primera referencia castellana a la linterna mágica fue realizada por una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), en *Sueño* (1692), un término empleado como una metáfora de la delgada frontera entre el sueño y la vigilia. Asimismo, existen numerosas imágenes que acompañan su discurso y que confirman el lugar que la figura femenina ocupó. Cabe destacar un lienzo de 1790 donde aparece una escena doméstica protagonizada por una mujer que manipula una pieza de óptica, la ilustración del *Journal des Demoiselles* de 1866, donde aparecen mujeres disfrutando de los placeres visuales del estereoscopio, o la imagen de la linternista Anna Maria Cortina (1769-1833), que estuvo en activo entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Pero, junto con las fuentes señaladas, en el texto mencionado se habla del protagonismo que gozó la figura femenina en los anales del siglo XIX. Esta circunstancia tiene que ver con una moda que se desarrolló especialmente en torno al movimiento romántico y que contó con la mujer como centro de las representaciones artísticas. La mujer fue vista como un tema recurrente, a través de diferentes mitos: Salomé y la *femme fatale*, el mito de Ofelia y su muerte, etc. La literatura, la pintura y

[147] Frutos Esteban, F. J.; López San Segundo, C. (2011). "La magia del precine (en femenino)", pp. 97-110. En D. Hidalgo Rodríguez; N. Cubas Martín; M. E. Martínez Quinteiro (Eds.) (2011). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

la ópera de este momento contaron con la mujer como eje, aunque ya Shakespeare en el siglo XVI planteó, entre otras representaciones femeninas, el mito de Ofelia en *Hamlet*. Respecto de esta corriente femenina, Frutos y López afirman:

> A partir de la segunda mitad del siglo XIX la mujer se convirtió en un asunto candente y de máxima actualidad, que atrajo la atención de moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas. No sólo fueron tema de debate sus derechos y el papel que debía ocupar en la sociedad, sino su psicología y su inteligencia, sobre las que se escribieron numerosos estudios científicos y filosóficos, y, por supuesto, su misterio y su fatalidad, que quedaron plasmados hasta la saciedad en los medios finiseculares. Estaba de moda hablar de la mujer, precisamente, porque lejos de existir una única imagen del ser femenino aceptada por todos, múltiples tipos o ideales de feminidad se enfrentaban en los documentos de la época. La vista compuesta de linterna mágica proyectada en proscenio de la English Opera House de Strand remite a esa visión multidisciplinar de la mujer[148].

En el caso del cine, la mujer también contó con un lugar prioritario como objeto fílmico en una fecha temprana. Podemos afirmar que el cine como tal nace en torno a 1894 cuando los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948), patentan el cinematógrafo[149]. Pero lo cierto es que en la década de los años 90 del siglo XIX en diferentes países se van a desarrollar intentos de representar imágenes en movimiento, y en cada uno de esos focos, de esas diferentes nacionalidades, se va a pretender establecer la primera fecha de nacimiento del cine[150]. Esto significa, por tanto, que la inquietud de trasladar imágenes en movimiento era una constante en el ambiente general del momento, sin verse limitada a un único país. En consecuencia, debemos situar el nacimiento del cine en torno a la Revolución Industrial, momento histórico en el que ya se han realizado grandes experimentos y las potencias europeas han colonizado América, África y Asia, mientras que Europa ha expandido su poder tecnológico. Además, también será fundamental para el origen y desarrollo del cine la invención del ferrocarril, un novedoso medio de transporte que aporta una nueva forma de ver el mundo con la multiplicación de la velocidad en un desplazamiento. En torno a

[148] *Ibid*., p. 108.
[149] Posteriormente, en 1895, filman a sus propios trabajadores saliendo de la fábrica de Lyon, todos ellos hombres, debido al destino doméstico mayoritario de las mujeres y a su exclusión del mundo laboral.
[150] En Alemania los hermanos Skladanowsky, Max y Emil, también proyectaron imágenes en movimiento en la década de 1890, concretamente en noviembre de 1895.

esta cuestión aparece el interés de trasladar imágenes de un sitio a otro, incluso se describe cómo hacerlo ya a finales del siglo XIX, como se refleja en la temática de las sesiones de linterna mágica donde, como hemos apuntado, la mujer cuenta con un lugar visible.

Los primeros experimentos a este respecto aparecen vinculados a la grabación de imágenes cotidianas, donde se muestra el papel doméstico de la mujer, dedicada a la atención del hogar y al cuidado de los hijos desde el punto de vista documental, pero en fechas tempranas también contamos con ejemplos donde la mujer ocupa un papel como actriz, como objeto filmado. El francés Georges Méliès (1861-1938) contó con la colaboración de mujeres para sus efectos de magia, como en *The Vanishing Lady o Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* (1896), donde la figura femenina es el objeto que desaparece a través de un truco de paso de manivela, una concepción del papel de la mujer que tiene una continuidad en el mundo de la magia incluso en pleno siglo XXI. En el ámbito británico también es habitual la presencia de mujeres en torno a estos inicios del medio cinematográfico, como es el caso de George Albert Smith (1864-1959), que grabó *A Kiss in the* Tunnel (1899), donde una mujer se deja besar por su pareja aprovechando la oscuridad generada por un túnel, o *Grandma's Reading Glass* (1900), también de Smith, una muestra donde la mujer aparece en su contexto cotidiano, vinculada a las labores domésticas.

Probablemente uno de los testimonios más interesantes para hablar de los orígenes del cine y la presencia femenina en el medio tiene lugar en torno a la grabación de una serie de coreografías de Annabelle Moore (1878-1961) en el estudio de Thomas Alva Edison (1847-1931) en Nueva York en la década de 1890. Algunas de las grabaciones conservadas hoy en día son *Annabelle Butterfly Dance* (1894), *Serpentine Dance* (1895) o *Tambourine Dance by Annabelle* (1896). Podemos considerar estas muestras, de apenas unos segundos de duración, como el origen de los números musicales femeninos y, en cualquier caso, cabe destacar el protagonismo de la mujer, que utiliza sus ágiles pies y sus largas y sinuosas faldas para crear una gran variedad de efectos visuales. Además de su interés técnico y visual, estas grabaciones destacaron por las elevadas audiencias[151] logradas por el público masculino y anticipa la representación de las mujeres como meros objetos de deseo o adorno, como entes para ser observados desde una perspectiva masculina.

[151] http://www.filmsite.org/ [Última consulta: 5 de marzo de 2012].

Con el desarrollo del medio también las representaciones femeninas logran mayores posibilidades, a pesar de que la visión de la mujer en el cine se ha realizado mayoritariamente a través del hombre; al fin y al cabo han sido mayoritariamente los varones quienes han abordado la dirección, la producción y el guión, aunque las actrices femeninas también han determinado las películas con su presencia ante la cámara. Con David Wark Griffith (1875-1948) asistimos a películas de una mayor complejidad narrativa, planos más cercanos y *raccord* de miradas. Los trabajos de Grifith representan la finalización del Modo de Representación Primitivo hacia un Modo de Representación Institucional, un nuevo modelo; en este contexto la mujer ocupa un protagonismo, aunque repitiendo unos tópicos en la mayoría de sus películas. En 1910 Griffith dirige *La tragedia de la infiel*. La película narra la historia de amor entre una pareja, un idilio que parece peligrar con la presencia de un náufrago. El protagonismo visual de la actriz es evidente y sus movimientos resultan armónicos y sugerentes, con la inclusión de gestos propios de las divas nórdicas. Pero la traducción castellana del título, así como la imagen proyectada por el personaje femenino, denota la presencia masculina en el guión y la dirección. En la película se incide en el poder de la mujer para encandilar a los hombres a través de su belleza, a pesar de que ni siquiera la propia fémina tiene estas pretensiones, como queda demostrado, finalmente, en la conclusión del *film*. Por tanto, esta película representa un nuevo planteamiento: la mujer es el eje central de la película, como denota el título o el protagonismo, a pesar de los prejuicios vertidos desde los primeros segundos sobre la condición femenina. No obstante, el interés desde el punto de vista femenino radica en que con *La tragedia de la infiel* nace el *star system*, pues se incluye en los títulos de crédito el nombre de la actriz como un dato relevante, un hecho que será una constante en la industria cinematográfica.

La mujer también será el eje vertebral de otras películas de Griffith, aunque representando rasgos diferentes. Al igual que ocurre en *La tragedia de la infiel*, *La telegrafista de Londres* (1911) anticipa unos roles de género que se van a repetir en buena parte de las producciones cinematográficas incluso en pleno siglo XXI. La mujer suele caracterizarse por su belleza y gracia, así como por su delicadeza y la necesidad de ser cuidada y protegida. Por el contrario, es el hombre quien lleva las riendas de la escena, que cuida al personaje femenino y lo protege, protagonizando el famoso recurso «salvamento a la Griffith» o «salvamento en el último minuto»[152] donde un personaje en

[152] Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, p. 105.

peligro es salvado en el último momento siempre por un héroe masculino. Sin embargo, el cineasta abordó otras historias donde la mujer se caracteriza por su valentía. Es el caso del mediometraje *Judith de Betulia*, que narra la historia de la salvadora del pueblo de Israel tras vencer a Holofernes. Judith es una figura emblemática para los israelíes y se trata de uno de los episodios bíblicos más representados en la historia del arte, así como en la literatura y en el cine. En este caso se incide, por tanto, en la capacidad de sacrificio de Judith, que pone en peligro su vida por el bien común, logrando batir a un hombre poderoso gracias a su templanza, su inteligencia y su fe. Por tanto, a pesar de la recreación de tópicos de género en los primeros años del cine, también Griffith aborda historias donde la mujer ocupa un lugar prioritario en escena. Lo cierto es que, tras este cineasta, la mujer ocupó un lugar prioritario en el *star system* norteamericano, origen de otras industrias fílmicas en diferentes países de Europa, principalmente, como hemos venido señalando, delante de las cámaras; aunque también se ha ocupado de ciertas tareas dentro del proceso de rodaje, como la de *script*, una labor a encomendada a la mujer por el detallismo del trabajo.

Desde estos primeros años del medio cinematográfico hasta la actualidad han cambiado bastante las cosas. Nuevas historias y nuevas tecnologías han ido modificando las películas y la propia industria, pero ha sido una constante el hecho de destinar mayoritariamente a la mujer un lugar ante los focos, sobre todo hasta hace tan solo unas décadas en que se produjo una eclosión de mujeres que se ocuparon de la dirección. No obstante contamos en la historia del cine con escasas menciones sobre directoras que, tras la cámara, han logrado catapultarse al éxito; nombres como Dorothy Arzner (1897-1979), Liliana Cavani (1937), Sofía Coppola (1971), Ida Lupino (1918-1995), Leni Riefensthal (1902-2003) Agnes Vardá (1928), Claudia Weill (1947), Bo Widerberg (1930-1997), Mai Zetterling (1925-1994), o Isabel Coixet (1960), Ana Mariscal (1923-1995), Pilar Miró (1940-1997) o Josefina Molina (1936), éstas últimas en el ámbito español. Además, tampoco se ha destinado en la historiografía un lugar prioritario para recordar los trabajos abordados por estas y otras mujeres valientes que decidieron embarcarse en la aventura de la dirección. Por esa razón la mayor parte de alusiones femeninas tiene que ver, en exclusiva, con la representación de roles a la que venimos haciendo referencia.

Esa escasa presencia de estudios sobre la mujer en el cine queda confirmada con el libro *Cine: ideas y arte*[153], donde Fernando Alonso Barahona incluye un análisis sobre la figura del varón en el celuloide en uno de sus capítulos. Mas la ausencia de la mujer queda subsanada, en parte, en un volumen del mismo autor donde se realiza una aportación sobre la presencia de la imagen femenina en el cine. De este modo, en *Antropología del cine*[154] habla de diferentes tipos de feminidad en el cine, un apartado que completaría el análisis sobre la figura del varón en el cine propuesta en el volumen citado primeramente y que queda justificado por el protagonismo de la mujer en el ámbito de la interpretación. En este caso, Alonso Barahona propone cinco tipos de mujer que aparecen repetidos en los *films* y que corresponden a los siguientes términos[155]:

1. La fascinación distante. Tiene que ver con la capacidad de fascinar al espectador mostrando una mujer lejana pero no necesariamente fría. Este tipo de mujer sería encarnado a la perfección, según el autor mencionado, por las actrices Greta Garbo y Marlene Dietrich.
2. El atractivo de la fragilidad. Hace referencia a la capacidad de atracción a través de la fragilidad femenina, aunque el autor considera que esta fragilidad no debe confundirse con el valor o la firmeza. Jeanette MacDonald, Ann Blyth, Virginia Mayo o Linda Cristal encarnaron este tipo de mujer.
3. Lo femenino, pasional y agresivo. Tiene que ver con la acción femenina, en ocasiones con la agresividad, que contradice la considerada pasividad femenina. Es decir, la mujer no es solo un objeto pasivo en la historia sino que también determina el argumento fílmico. A este respecto, se habla de actrices como Barbara Stanwyck en *Union Pacific*, de Cecil B. De Mille, que decide entre dos hombres, Paulette Goddard en *Unconquered*, también de De Mille, que afronta las dificultades, o Jennifer Jones en las películas *Duel in the Sun* y *Ruby Gentry*.
4. El símbolo erótico. En este caso, esta categoría alude a la feminidad seductora, a la imagen de la mujer como objeto vista a través del hombre; por tanto, en esta tipología femenina debe comprenderse de forma inherente un tipo masculino

[153] Alonso Barahona, F. (1991). *Cine: ideas y arte*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
[154] Alonso Barahona, F. (1992). *Antropología del cine*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
[155] Las categorías femeninas expuestas en este apartado, así como los ejemplos de actrices que vamos a mencionar, han seguido el discurso de Fernando Alonso Barahona, *Op. cit.*, 1992, pp. 36-37.

determinado. En este caso, Alonso Barahona señala que ese erotismo que el hombre advierte puede ser refinado, como es el caso de las interpretaciones de Gloria Grahame o Ava Gardner, o puede ser violento y responder a los principios más primarios, una idea representada por Marilyn Monroe[156] o Jayne Mansfield.

5. La independencia. Esta categoría entronca con la representación de la mujer autosuficiente o independiente de la figura masculina. Especialmente esta imagen se ha ofrecido en el cine contemporáneo a través de actrices como Sigourney Weaber, Meryl Streep, Kim Basinger, Julia Roberts, Melanie Griffith o Ángela Molina.

La distinción de estas categorías por parte de Fernando Alonso Barahona nos pareció un aspecto relevante de acuerdo con nuestro estudio por varias razones. En primer lugar, su planteamiento denota una profunda reflexión sobre las diferentes características y los variados roles desempeñados por actrices, en general, y en torno a la representación de papeles en un *film* concreto, en particular. En segundo lugar, esta propuesta nos hizo reflexionar sobre la posible existencia, al igual que ocurre en la industria cinematográfica norteamericana, de diversos tipos de mujer en la filmografía española de los años sesenta, el contexto de nuestra investigación. Por todo ello, y como podremos comprobar en el tercer capítulo, esta tesis doctoral quiere sumarse al planteamiento del que parte Alonso Barahona, aunque en nuestro caso expondremos nuestra personal clasificación de tipos de mujer recreados a través de personajes cinematográficos en las películas españolas de la década indicada.

[156] Esa representación de la mujer como símbolo erótico personalizada en Marilyn Monroe ha intentado mantenerse en pleno siglo XXI a través de la película *My week with Marilyn* (2011) dirigida por Simon Curtis. No obstante, resulta imposible establecer un parangón entre la interpretación de Michelle Williams y el carisma y la sensualidad innatas de la propia Marilyn, por no hablar de que esta visión cinematográfica de Marilyn es realizada a través de un testimonio de un hombre.

1.4.2. La mujer española de los años sesenta.

Como hemos venido apuntado hasta el momento, el cine representa la imagen de hombre y mujer construida en Occidente. Es decir, el cine contribuye a la creación de estereotipos de género, unas generalizaciones sobre las características y roles que, a pesar de ser subjetivas, son, frecuentemente, compartidas por una mayoría. Por esa razón, para comprender la imagen de la mujer española ofrecida por los medios audiovisuales en los años sesenta, debemos atender, en primer lugar, al contexto histórico y social en el que se vio inmerso el país en la fecha indicada. Pero tenemos que partir de una realidad: la imagen de la mujer española difiere considerablemente de la imagen de mujer europea en estos años. Esa diferencia se debe, evidentemente, a cuestiones sociales, políticas y económicas, fruto del régimen franquista imperante en España, pero no en exclusiva, pues también entran en juego las tradiciones y la sociedad patriarcal del ámbito hispano.

Las mujeres europeas comenzaron a concienciarse acerca de su papel en la sociedad ya desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, siendo las más visibles, probablemente, las sufragistas británicas, que perseguían los mismos derechos que los hombres a través del sufragio femenino, que ya estaba implantado en 1928 en los mismos términos que el masculino[157]. También los países del Norte de Europa, como Noruega o Finlandia, fueron pioneros en consagrar la igualdad política y en establecer el derecho al sufragio para las mujeres[158]. Por el contrario, en los países mediterráneos de herencia romana, como Francia o España, las mujeres aún tardaron años en lograr el derecho a voto para la mujer. En el caso español la reivindicación sufragista adquiere relevancia con la Constitución de 1931, documento en el que quedó establecido el sufragio universal gracias, entre otros diputados, a Clara Campoamor; pero la dictadura franquista suprime el sufragio universal hasta la Constitución de 1978, de acuerdo con sus principios patriarcales y tradicionalistas.

En la década que nos concierne, como hemos apuntado en su momento, se está produciendo un paulatino crecimiento económico tras la compleja situación en que España había quedado tras el fin de la guerra civil, al igual que también se producen cambios sociales en torno a los años sesenta. No obstante, no debemos olvidar en este

[157] http://www.helsinki.fi/science/ [Última consulta: 4 de mayo de 2012].
[158] En 1906 las mujeres ya disfrutan de derecho al voto en Finlandia y será en 1910 cuando se establezca el sufragio universal en Noruega. http://www.helsinki.fi/science/ [Última consulta: 4 de mayo de 2012].

sentido, y según las palabras de Iris María Zavala, que las mujeres fueron las más perjudicadas con la implantación del régimen dictatorial:

> La situación de la mujer en la España Nacional es de pérdida: la historia de una vuelta a la sociedad patriarcal y a un papel de sumisión que parecía olvidado durante el régimen republicano. La moral carpetovetónica hace estragos y se impone sobre la piel de toro (…). La nueva España de Franco tiene como objetivo la difusión de valores y pautas de comportamiento de contenido ideológico y social, patriarcales y religiosos muy marcados. La familia y el hogar se convierten en los principales ámbitos de actuación, sin olvidar las labores asistenciales[159].

Efectivamente, la mayor parte de las mujeres españolas hasta la década de 1960 tenía como objetivo primordial la dedicación exclusiva a su familia y, en el ámbito laboral, a tareas domésticas, sociales y humanitarias. Es cierto que no todas las mujeres asumieron ese papel, y que no toda la sociedad pensaba de la misma manera, pero sí eran los principios que se inculcaban a las jóvenes a través de la realización del Servicio Social de la Sección Femenina. La Sección Femenina (1934-1977) fue una institución estatal dependiente de la Administración cuyo origen estriba en la Falange Española, con sede en el Castillo de la Mota (Medina del Campo) y con Pilar Primo de Rivera al frente de la misma. Esta organización defendió el modelo de mujer franquista según los idearios del Régimen. Así, entre las labores de esta organización se encontraba la impartición del Servicio Social a las jóvenes españolas, donde se enseñaba a ser buenas amas de casa y madres. Para ello contaban con diferentes clases y temáticas, como cocina, corte y confección, nociones de puericultura y atención sanitaria básica, música, religión, educación física, etc. Su asistencia solía ser obligatoria, de la misma forma que los hombres debían acudir al Servicio Militar, y era un requisito imprescindible para poder acceder a empleos de la administración del Estado. Así, pues, el contenido del Servicio Social infundía un ideal de mujer al servicio de su marido y de su hogar, único ámbito donde la figura femenina llevaba las riendas y reflejaba un modelo de mujer autómata al servicio del cabeza de familia. Francisco Franco no tuvo una vinculación directa con la Sección Femenina, apenas se involucró en sus asuntos, pero sí empleó

[159] Zavala, I. M. (2004). *La otra mitad del siglo XX: la mujer en la España contemporánea.* Madrid. La Esfera de los libros, p, 189. Citado en C. Cascajosa Virino (2010). "Mujeres creadoras de ficción televisiva en España", pp. 177-198. En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

esta institución como medio de adoctrinamiento de las mujeres. Según Esmeralda Muñoz Sánchez:

> Franco no dirigió ni directamente ni teóricamente a la Sección Femenina, más bien su aportación teórica fue escasa. Lo que sí hizo muy bien Franco fue utilizar a esta institución como medio de adoctrinamiento de las mujeres en los valores que el Nuevo Estado consideraba propios de su condición femenina: familia, religión, matrimonio y alguna que otra noción sobre los principios políticos del franquismo. La propaganda franquista siempre ensalzaba a la mujer como un ser superior en cierta media al hombre por sus virtudes físicas, entre las que destacaba, por supuesto, la maternidad, y por sus atributos morales, es decir, su dulzura, su feminidad, su fragilidad y su protección, frente al varón siempre observador bajo el prisma de su fortaleza física[160].

Fueron muchas las jóvenes que encontraron útiles las enseñanzas aprendidas en el Servicio Social de cara a su ulterior vida conyugal y familiar o que asumieron su papel en la sociedad, pero también existieron otras mujeres que pensaban que su vida debía ir más allá de lo que se inculcaba en el mencionado Servicio, o que no asumieron las convenciones propias de la época, conservando la misma mentalidad que antes del estallido de la guerra. A pesar de que estas mujeres no eran una mayoría, al menos de cara a la galería, resultan relevantes, a este respecto, los testimonios orales y literarios de mujeres que trataron de vivir de acuerdo con sus principios, al menos en lo concerniente a su vida privada, como se puede observar en las novelas de Carmen Martín Gaite[161], entre otros vestigios.

Desde mediados del siglo XX la Sección Femenina dejó de ser la rama femenina de Falange para convertirse en una institución que, sin verse inmersa en cuestiones políticas, quería obtener mayor protagonismo y liderazgo entre las mujeres, especialmente entre aquellas de buen *status* social. Este paulatino despertar en la mujer no fue solo una evolución personal de las mismas, sino que también respondía a los cambios que la sociedad iba demandando y generando. En torno a los años cincuenta la

[160] Muñoz Sánchez, E. (2004). "La Sección Femenina en la Transición española. Historia de una organización invisible". En I. Sánchez Sánchez (Ed.) (2004). *La Transición a la Democracia en España. Historia y fuentes documentales.* Guadalajara: Universidad de Castilla-La Mancha-ANABAD. Versión *online*: http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/websCECLM/transici%C3%B3n/PDF/01-07.%20Texto.pdf [Última consulta: 7 de mayo de 2012].

[161] Véase al respecto la configuración psicológica de los personajes femeninos en sus primeras novelas, *Las ataduras* (1960), a través de Alina, el personaje protagonista, y su abuela, o las mujeres que rodean a David Fuente, protagonista de *Ritmo lento* (1963). Martín Gaite, C. (1998). *Las ataduras*. Barcelona: Destino. Martín Gaite, C. (1974). *Ritmo lento*. Barcelona: Destino.

política económica del Régimen y la mayor visibilidad internacional repercutieron notablemente en la sociedad española, que cada vez respondía mejor a lo que hoy en día conocemos como sociedad de consumo, caracterizada por el acceso a más información y por una mayor movilidad. Estas circunstancias repercutieron en una juventud con una nueva mentalidad que chocaba con el tradicionalismo del Régimen y con la imposición de nuevos hábitos de relación social y nuevas pautas de relación entre ambos sexos. Además, el aumento del acceso a los medios de comunicación (prensa, radio y televisión) propició una más amplia distribución de la información y la cultura, al tiempo que hizo más semejantes las pautas de comportamiento.

Asimismo, la incorporación progresiva de la mujer al mundo del trabajo repercutió sensiblemente en la organización de la vida familiar y en los esquemas sociales establecidos. Habitualmente las mujeres habían venido desarrollando mayoritariamente trabajos vinculados a la atención de personas y el desempeño de funciones en el hogar, como el cuidado de ancianos y enfermos, la limpieza o la costura, y eran muchas aquellas que abandonaban sus empleos al casarse o con el nacimiento de sus hijos. Pero durante los años cincuenta y sesenta se produce una gran emigración del ámbito rural hacia la ciudad y eso tiene su repercusión en la estructura social. Mujeres y niñas llegan a las ciudades para servir en casas, trabajar como costureras en algún taller o como obreras en las fábricas[162] de grandes ciudades. No obstante, las mujeres también logran hacerse un hueco en otros ámbitos del mundo laboral a partir de 1950. Por un lado, podemos encontrar un protagonismo femenino en otros trabajos vinculados a los progresos mecánicos, como el empleo de azafata de vuelo[163], una tarea que continúa defendiendo las buenas aptitudes óptimas de la mujer para la atención humana, aunque exportada a un contexto más amplio, la atención al público; pero también se observa la inserción de la mujer en profesiones consideradas masculinas, como el periodismo o la medicina. Especialmente en la década de los años cincuenta el mundo del periodismo y la comunicación comenzó a atraer más al mundo femenino, de tal manera que el número

[162] El personaje de Nieves (Belén Ballesteros), del film *Los santos inocentes* (1984, Mario Camus,) recrea esta circunstancia. Una visita de Quirce a su hermana Nieves, trabajadora en una fábrica en la ciudad, hace que ésta recuerde su vida anterior en el pueblo en una narración cinematográfica determinada por el *flashback*.

[163] En una película levemente posterior a las fechas de nuestro estudio, *El alegre divorciado* (1976, Pedro Lazaga), Ramón (Paco Martínez Soria) y su esposa Socorro (Florinda Chico) son atendidos amablemente por azafatas en su viaje a México, aunque a lo largo del *film* también se observa a la mujer desempeñando otras tareas más tradicionales y vinculadas al hogar, como el servicio doméstico.

de mujeres que se dedicaban a esta profesión creció considerablemente[164]. La primera mujer en dirigir un periódico fue María Luz Morales Godoy (1898-1980), que estuvo al frente de *La Vanguardia* durante algunos meses en 1936, tras el estallido de la sublevación militar; y no fue el único caso, pues Ángeles Massó (1928-2005) fue directora de *Diario Femenino* en 1968.

Por tanto, la mujer española de la década de 1960 tiene una visibilidad en el ámbito doméstico pero también en la vida social pública en torno a los nuevos hábitos sociales, que no son sino reflejo del desarrollo de la sociedad española durante los años sesenta. Debemos tener en cuenta, por tanto, que son variados los roles que la mujer desempeña en esta época, como hemos podido mencionar, pero también que cada mujer es única y diferente dentro de una tipología femenina heterogénea que tendrá su reflejo en el cine.

1.4.3. La mujer de los años 60 a través del cine español.

El hecho de que, de forma mayoritaria, la mujer asumiera un lugar prioritario en el ámbito privado, viéndose alejada de su actividad pública, determinó la escasez de figuras femeninas en la industria del cine, especialmente en torno a la dirección, como hemos señalado a lo largo de este apartado; aunque la mujer será una constante en las producciones cinematográficas a partir de los años cincuenta y sesenta. Concepción Cascajosa en su artículo "Mujeres creadoras de ficción televisiva en España"[165] recoge algunos de los pocos nombres vinculados a la creación audiovisual nacional, como Carmen Rico Godoy (1939-2001) y Lola Salvador (1938) a cargo del guión, o Cecilia Bartolomé (1943) y Chus Gutiérrez (1962) como actrices, directoras y guionistas. Por otra parte aborda, igualmente, otras figuras que lograron desarrollar una carrera cinematográfica con cierta continuidad durante el franquismo. Es el caso de Natividad Zaro (1905-1978), guionista, productora y actriz, presidenta de la productora Atenea Films y colaboradora en el guión y la dirección de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde,

[164] La teleserie *Amar en tiempos revueltos*, emitida en Televisión Española, recrea en sus sexta y séptima temporadas (2011/2012) esa incorporación de la mujer al mundo laboral, en concreto al periodismo, en los años de 1956/1957. Asunción Muñoz (Nadia de Santiago) llegaba a la capital madrileña en 1956 junto a su familia, con el objetivo de perseguir un mejor futuro y dejando atrás los graves problemas para subsistir en el pueblo. Tras trabajar en un taller de costura, y gracias a su interés por aprender y a su esfuerzo, comienza a trabajar como mecanógrafa en diversas empresas hasta llegar en 1957 a la *Revista Sucesos*, un medio dirigido por otra mujer, Rocío Zúñiga (Lola Baldrich). En este diario, de carácter semanal, Asunción logra ser redactora, firmar sus propios artículos y obtener un reconocimiento personal y profesional en el círculo del periodismo.

[165] Cascajosa Virino, C. (2010), *Op. cit.*, pp. 177-198.

1951), y el de Ana Mariscal, mencionada previamente y de la que hablaremos más adelante por su actividad como directora de la película *El camino* (1963), entre otros trabajos para media. El hecho de que estas dos mujeres fueran adscritas al Régimen, según Cascajosa, pudo favorecer, indudablemente, su actividad profesional en un país y una época regidos por los hombres.

En cualquier caso, es cierto que son escasas las figuras femeninas en labores vinculadas a la dirección, aunque esta circunstancia no es un aspecto propiamente español sino que determinados puestos en la jerarquía de la industria cinematográfica son atribuidos a la mujer mientras que otros, habitualmente los de mayor relevancia, son reservados en exclusiva para el hombre[166]. Por el contrario, la mujer ha contado con un lugar prioritario delante de la cámara, como actriz, como objeto filmado, ya desde el origen del medio, como hemos indicado anteriormente. En el ámbito español, la industria cinematográfica de los años sesenta responde a un *star system* nacional formado por grandes figuras. En todos los casos las mujeres filmadas son actrices de reconocido prestigio que cuentan con buena reputación y que aparecen en un elevado número de películas de la época. Es decir, un reducido número de mujeres trabajaba en un elevado número de películas, mientras que en el siglo XXI sucede la situación contraria. Esta realidad era la misma para los nombres, y no era sino fruto de una industria cinematográfica que contaba con un control de profesionalización a través del carnet de artista.

Pero nuestro objeto de estudio cuenta como núcleo con la imagen de la mujer de los años sesenta proyectada en películas contemporáneas de dicha época puesto que vamos a presentar, en el capítulo tercero, la tipología de mujeres en diferentes *films*. Así pues, podemos anticipar en este momento la presencia de diferentes papeles, diferentes roles de mujer, atendiendo a las diferentes estéticas cinematográficas y a los diversos géneros y subgéneros del momento, así como a cada muestra particular. Por un lado, en la mayor parte de *films* oficiales o comerciales de los años sesenta se opta por ensalzar un tipo de mujer ideal propuesto por el Régimen donde predomina la sensibilidad y la capacidad de la mujer para desempeñar con gran eficacia tareas vinculadas al hogar, como el servicio doméstico o ama de casa, así como el papel de abnegada madre de familia. Esta última idea se observa en la película *La gran familia* (1962), un *film* de Fernando Palacios que narra la historia de una familia numerosa formada por un

[166] Recordemos que la tarea de *script* solía ser desarrollada por una mujer debido a la consideración de la mujer como observadora, como señalamos oportunamente en los antecedentes sobre mujer y cine.

matrimonio, sus quince hijos, el abuelo y la inserción del papel del padrino personificado en el tío. Este modelo de familia, así como los valores implícitos, se corresponde con los ideales propuestos por el régimen franquista. De hecho, la película contó con la categoría de película de interés nacional, tal como aparece plasmado en los títulos de crédito.

La gran familia nos ofrece una aproximación no solo a los diferentes tipos de mujer, que comentaremos oportunamente en su apartado correspondiente, sino también al modelo ideal de familia para el Régimen, como acabamos de apuntar. Desde el punto de vista sociológico, una familia es un conjunto de personas unidas por lazos de parentesco; la familia, según la Declaración Universal de los Derechos Humanos, es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado. Para María José Rodrigo y Jesús Palacios[167], la familia es la unión de personas que comparten un proyecto vital de existencia en común que se quiere duradero, en el que se generan fuertes sentimientos de pertenencia a dicho grupo, existe un compromiso personal entre sus miembros y se establecen intensas relaciones de intimidad, reciprocidad y dependencia. Estos mismos autores comentan que el concepto de familia tradicional es el que reúne las siguientes condiciones: contrato legal entre un hombre y una mujer, unión de vidas con compromiso futuro e hijos nacidos de la unión y separación de roles entre el padre y la madre. Por tanto, *La gran familia* responde a estos ideales de familia tradicional, a pesar de que hoy en día este concepto de familia no se ajusta a las realidades existentes en la actualidad puesto que no siempre existe el contrato legal, ni conviven en todo momento el hombre y la mujer, ni los hijos son siempre de la unión de los que ahora conviven, ni los roles están tan diferenciados[168].

[167] *Cf.* Rodrigo López, M. J., Palacios, J. (1998). *Familia y desarrollo humano*. Madrid: Alianza Editorial.
[168] Se puede afirmar, de un modo general, que a lo largo de las últimas décadas del sigo XX el concepto de familia tradicional ha cambiado de forma cualitativa. Nos enfrentamos a una gran diversidad de formas familiares y de vida estable de pareja. Los cambios sociales y demográficos producidos durante este tiempo, han afectado profundamente a la familia, llegando a incidir en su composición y estructura. Incluso han modificado la toma de algunas de sus decisiones en cuestiones de gran relevancia como: el número de hijos, la forma de atención a los mayores, el cuidado de los más pequeños o el papel del padre y la madre en la educación de los hijos. En cuanto a su estructura, se configura hoy sobre modelos distintos a los que eran mayoritarios en el pasado, y por último, en relación con los valores que se transmiten, en algunas ocasiones, éstos se han visto modificados.

En este contexto, en este *film*, las mujeres presentan roles diferentes de los hombres. El padre de familia (Alberto Closas) trabaja fuera de casa, es aparejador, y es el encargado de velar por la seguridad económica de la familia. Por su parte, la madre (Amparo Soler Leal) es quien toma las riendas de la casa: prepara el desayuno para toda la familia, se ocupa de tareas domésticas y se hace cargo de las compras, cuida a todos los miembros cuando están enfermos, etc.

Fotograma nº 15. Madre de familia, *La gran familia* (1962).

Además, se ofrecen otros roles femeninos, todos ellos encaminados en torno a las tareas consideradas ideales para la mujer según la tradición. Las hijas de la familia estudian hasta terminar la enseñanza básica, pero no aparece planteada la idea de que una mujer vaya a la universidad, sí en el caso del hijo varón mayor. De hecho, Mercedes (María José Alfonso), la hija de mayor edad, una vez concluido el instituto colabora en las tareas domésticas con su madre y la trabajadora del servicio doméstico y ya piensa en la posibilidad de formar una familia con su novio, del que está muy enamorada. Por otro lado, se observa cómo las jóvenes adolescentes utilizan su belleza, conscientes o inconscientes de su atractivo físico, para intentar lograr beneficios académicos en torno a los estudios elementales. Luisa (Chonet Laurent), una de las hijas mayores, recibe ayuda a la hora de responder en un examen oral debido al poder hipnótico que la belleza de la joven provoca a sus examinadores. Es decir, uno de los valores ligados a una mujer en el ámbito académico de los años sesenta no es admiración por sus logros o exigencia por un nivel elitista, sino que adquiere protagonismo la belleza y la ternura. Por otra parte, también aparece reflejada en la película la inserción de la mujer en el mundo laboral, personificada a través de la novia del padrino (Paula Martel), papel interpretado por José Luis López Vázquez. En su caso, es profesora, se dedica a la

docencia y ejerce, por tanto, una de las salidas profesionales tradicionalmente bien vistas para las féminas de buena reputación.

Son muchas las películas españolas de los años sesenta que plantean el papel doméstico de la mujer, que dedica todas las horas del día al cuidado de la casa y de la familia. Pero la mujer también ocupa el protagonismo en los números musicales como objeto de admiración, con un estilo musical no únicamente apegado al folklore y a la copla y donde paulatinamente también se va gestando un incipiente concepto de mujer moderna que será ejemplificado a través de actrices y cantantes como Marisol, Rocío Dúrcal o Concha Velasco y, desde el punto de vista musical, a través de una inserción de canciones *pop*, un hecho que será una constante a partir de los años sesenta en torno a la denominada música *ye yé*, un estilo en alza. Precisamente el valor de la música en torno a la recreación de diferentes tipos femeninos será el objeto de estudio del último capítulo de esta tesis doctoral.

Por el contrario, en el cine de los directores más jóvenes, especialmente aquellos vinculados al Nuevo Cine Español, se refleja también el papel doméstico de la mujer pero en convivencia con la recreación de nuevos y diferentes tipos de mujer. Así, en un mismo *film* convive la imagen de la mujer tradicional, representada según unas características, y la mujer moderna, con rasgos propios y diferentes al tipo anterior. En *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, asistimos a esa diferenciación de roles en un contexto específico. *Nueve cartas a Berta* "es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza…", evocando el sentir del poeta Antonio Machado recogido en los primeros segundos del *film*. Se trata de la historia de Lorenzo Carvajal (Emilio Gutiérrez Caba), un estudiante salmantino que acaba de pasar un verano en Inglaterra, donde ha conocido a Berta[169], hija de un profesor exiliado, por la que se siente atraído. Esa experiencia hizo que Lorenzo reflexionara sobre su interés por una vida diferente a la que estaba llevando hasta el momento. A su regreso de este viaje, Lorenzo se siente asfixiado por su familia, por sus amigos y, especialmente, por su novia (Elsa Baeza) y trata de escapar del agobio que le produce esta situación escribiendo a Berta unas cartas en las que plantea sus inquietudes e insatisfacciones. Finalmente, Lorenzo tendrá que asumir los convencionalismos, renunciando a sus sueños, continuando su idilio amoroso con su novia e intentando formar parte de la vida estandarizada en una ciudad de provincia como Salamanca en los años sesenta.

[169] Berta representa un tipo de mujer diferente a la mayoría de las chicas salmantinas.

En esta situación la ciudad de Salamanca representa el tópico de «ciudad de provincias»[170], una fórmula que alude no a los rasgos urbanísticos de una población sino a unas características sociológicas y humanas, como lo fuera la propia Vetusta en *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, ya a finales del siglo XIX. En la Salamanca de *Nueve cartas a Berta* las mujeres han aceptado su destino doméstico y familiar, una población que es, en el fondo, un prototipo de ciudad y de los ideales de la época. Lo sorprendente, en esta ocasión, es que no solo las mujeres de mayor edad de la familia de Lorenzo han aceptado la vida estandarizada sino también las más jóvenes. En un guateque, la madrina de la tuna universitaria afirma en el *film*: "yo ahora, en realidad, estudiar no estudio desde que dejé el colegio. Además, como voy a casarme pronto…". Esta joven tipifica el pensamiento mayoritario sobre la formación académica de una mujer, limitada a los estudios primarios, pues su finalidad no radica en los estudios sino en el matrimonio; una vez encauzada su vida personal queda de lado la profesional y su dedicación es exclusiva a la casa y al cuidado de los hijos. Esta joven representa a la mayoría de personajes femeninos de *Nueve cartas a Berta*, que han asumido los estándares sociales estipulados y que representan una imagen de mujer tradicional a pesar de su corta edad.

Fotograma nº 16. Madrina de la tuna universitaria, *Nueve cartas a Berta* (1966).

Pero la visión de una mujer moderna o tradicional no tiene que ver con la elección de ser o no ser madre de familia, ser o no ser esposa, ser o no ser trabajadora. La mujer que se propone en las películas de los años sesenta a la que denominamos "tradicional", por oposición a la "moderna", alude a aquella figura femenina que asume

[170] Stepahian Taracido, E. M. (2011). "La construcción fílmica de la ciudad de provincias en el cine español", pp. 1115-1135, en *Actas I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués, comunicaciones completas* (2011). Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca.

su destino sin plantearse qué quiere en su vida. Lo asume porque es así, porque es lo normal. Este tipo aparece representado en el cine comercial, pero también en aquel más próximo a la vanguardia. Por el contrario, hablaremos de mujer moderna cuando ésta decide lo que quiere, independientemente de si su elección tiene que ver con formar una familia o con trabajar[171]. Lo que ocurre es que la contextualización geográfica de la historia en una ciudad provinciana, representada por Salamanca, determina que la mujer moderna aparezca simbolizada por extranjeras, mientras que son las españolas las que aceptan las normas estandarizadas.

Por tanto, *Nueve cartas a Berta* establece una representación de roles femeninos modernos, en oposición a la mujer española. Encontramos dos prototipos de mujer moderna, una de ellas es rusa, novia de un amigo de Lorenzo con el que coincidió en Inglaterra. La segunda mujer es Berta, nacida ya en Buenos Aires a pesar del origen español de sus padres. Berta representa las inquietudes intelectuales y un planteamiento de la vida como *carpe diem*. Lo cierto es que no sabemos cómo es físicamente, no conocemos sus pensamientos ni sus inquietudes, puesto que no la imagen que tenemos de ella es ofrecida por un hombre, por Lorenzo, que podría haber anticipado un prototipo de hombre inconformista pero le falta valor para luchar por sus ideales y, finalmente, se conforma con los convencionalismos, a pesar de que esto puede costarle su felicidad.

Fotograma nº 17. Lorenzo y su novia, *Nueve cartas a Berta* (1966).

Esa convivencia de roles entre mujer tradicional *versus* mujer moderna en películas próximas a las corrientes vanguardistas también aparece en películas como *El camino* (1963) y *El extraño viaje* (1964). Las diferentes tipologías femeninas pueden

[171] La película *La sonrisa de Mona Lisa* (2003, Mike Newell) ya plantea esa dicotomía entre la mujer que asume su sino y aquella inconformista que decide tomar las riendas de su vida, presentando a la mujer norteamericana como modelo de independencia después de la II Guerra Mundial.

verse desarrolladas a través de un vestuario específico, o a través del diálogo, como en el caso que acabamos de apuntar, pero no son rasgos exclusivos del guión sino que también la música, su Banda Sonora Musical, puede contribuir en la gestión de esos tipos de mujer al verse asociado un determinado tipo de mujer a un estilo musical concreto. Debido al interés de esta realidad, este aspecto será abordado de forma pormenorizada en el tercer capítulo de este trabajo.

Por otro lado, como ya señalamos previamente en el apartado cinematográfico, las películas de la Tercera Vía del cine español, por su parte, proponen una alternativa entre el cine oficial, de tono popular, y el cine próximo a la vanguardia, con un elevado contenido intelectual. Con ese objetivo el productor José Luis Dibildos defendió un nuevo camino basado, en parte, en la línea del cine comercial pero que incluyera ciertas pretensiones críticas y sociales. Este cine vio la luz a comienzos de los años setenta y se extendió hasta los años ochenta. La primera de esas películas, *Españolas en París*, de José Luis Bodegas, supone un hito en torno a esta estética cinematográfica pero también plantea un buen abanico de tipos de mujer. Con música de Carmelo Bernaola, la película muestra una confluencia de historias con un punto en común: mujeres inmigrantes en París en busca de mayores posibilidades económicas para ellas y sus familias, a pesar del paulatino progreso económico que vive España en los años sesenta[172]. Isabel, Emilia, Francisca y Dioni representan heterogéneos roles y diferentes aspiraciones en la vida, teniendo que abandonar su país natal para ello. Emilia (Laura Valenzuela) vive en París desde hace años mientras que Francisca (Tina Sáinz), trabajadora del hogar, aún no se ha adaptado al nuevo ambiente y al idioma. En el caso de Dioni (Elena María Tejeiro), ella ahorra para poder casarse con su novio, que también ha emigrado aunque, en su caso, a Alemania. Por su parte, Isabel (Ana Belén) es la última en llegar a París, donde desarrollará tareas domésticas a cambio de un buen sueldo que permita a su familia mandar a estudiar una carrera universitaria a su hermano. En un primer momento Isabel asume su deber de trabajar para que su hermano pueda estudiar, en sus propias palabras "las mujeres, al fin y al cabo, con saber un poco… yo he ido a la escuela hasta los trece años. Pero un hombre si no tiene estudios…"[173]. Es la misma idea que aparecía planteada en *Nueve cartas a Berta*, donde

[172] Actualmente una producción francesa, *Les femmes du 6ème étage* (2011), de Philippe Le Guay, continúa esa narración sobre la emigración femenina a Francia en torno a los años cincuenta y sesenta.
[173] Huerta Floriano, M. Á. (2010). "La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la tercera vía", pp. 79-96. En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.) (2010), *Op. cit.*

las propias mujeres tienen asumido que su fin es casarse. Lo cierto es que será en París donde cambie su forma de ver la vida.

Fotograma nº 18. *Españolas en París* (1969).

En un primer momento la estancia en París resulta complicada para Isabel puesto que no habla el idioma y tampoco comprende algunas costumbres locales; además, tras un idilio amoroso se queda embarazada. A pesar de que Manolo (Máximo Valverde), el padre del niño, insta a Isabel para que aborte, finalmente, ella decide continuar sola con el embarazo y empezar una nueva vida como madre soltera y trabajadora de unos grandes almacenes. La imagen de Isabel sufre un progreso a medida que avanza la película, de una mujer procedente del ámbito rural y empequeñecida ante la gran ciudad, a una mujer que es capaz de tomar sus propias decisiones, con valor para enfrentarse a la educación de un hijo a pesar de las nuevas corrientes feministas que apuestan por la negación de la maternidad. Isabel representa, por tanto, otro de los tipos de mujer moderna, pues tiene la opción de elegir su destino. Lo cierto es que el cine de la Tercera Vía se irá desvirtuando posteriormente y, en ocasiones, será difícil establecer unos límites claros respecto de los roles que suelen dominar en las películas del Landismo[174], que verá su momento de máximo esplendor en la década de los años setenta y, en numerosas ocasiones, vinculado al destape.

[174] Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, p. 495.

Y es que, como ocurrirá durante el Landismo, la imagen de la mujer, especialmente la obtenida a través de los ojos del hombre, es un foco semántico relevante también a lo largo de la década de 1960. Como hemos apuntado de forma amplia en el punto referido al ámbito cinematográfico, la comedia gozó de gran éxito en los años sesenta a través de diferentes subgéneros. Además de esa división, se van a ir creando ciclos y series sobre un mismo personaje o tipología, como es el caso de las comedias de cateto protagonizadas por Paco Martínez Soria. La imagen de la mujer en estas producciones aparece ligada intrínsecamente a la del varón. Independientemente del guión y la temática del *film*, el protagonista encarna un pícaro a quien le gustan las mujeres bellas; le gusta admirarlas, a pesar de que es consciente de sus escasas posibilidades de éxito. Se conforma con ofrecer y recibir algo de cariño, desde un punto de vista totalmente blanco, puesto que no suele existir pretensión sexual en la mayoría de los títulos de la saga. Su visión de la mujer es por su condición de mujer, por su físico; pero esa idea no tiene que ver con un estereotipo concreto, sino que siente atracción por una mujer que responde físicamente a los cánones de belleza nórdica –mujeres altas, con largas piernas y melena rubia– pero también por una belleza más típicamente española –mujeres con curvas, de menor estatura y de cabello oscuro–. A este respecto, los personajes interpretados por Paco Martínez Soria pueden sentir atracción por turistas que responden al canon de belleza correspondiente al «fenómeno Twiggy»[175] en *El turismo es un gran invento*, pero también valora la belleza y sensualidad de Florinda Chico en *Abuelo* made in Spain (1969). Es decir, la mujer es admirada por su figura, a pesar de que, la mayoría de las veces, la mujer no es consciente de su belleza y de su poder de atracción sobre los personajes encarnados por Martínez Soria. De hecho, los personajes femeninos se comportan con naturalidad y las mujeres no tienen ninguna pretensión ni buscan aprovecharse del hombre.

En *Abuelo* made in Spain, Paco Martínez Soria da vida a Marcelino, un vecino de la provincia de Huesca, viudo y con tres hijas. Cuando éstas alcanzaron la mayoría de edad decidieron emigrar desde el pueblo a la capital de España, donde se labraron un futuro y una vida en la que su padre no tenía hueco. Quince años después de la marcha de las jóvenes, Marcelino decide ir a ver a sus hijas a Madrid, donde descubrirá

[175] En los años sesenta el "fenómeno Twiggy" modificó los modelos estéticos americanos y europeos personificados a través de Lesley Lawson, caracterizada por una extrema delgadez que forma parte en pleno siglo XXI del canon de belleza. *Cf.* Plaza, J. F. (2010). "Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión", pp. 21-38. En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.) (2010), *Op. cit.*

diferentes tipos de mujeres y familias, así como los problemas que cada una de ellas tiene en su matrimonio y con la educación de sus hijos.

Fotograma nº 19. *Abuelo* made in Spain (1969).

Cándida (Carmen Lozano) es la madre de una familia numerosa con problemas económicos. Ella es quien invita a su padre a Madrid con la intención de que le ayude con sus hijos y para obtener beneficios monetarios con el objetivo de poder pagar la letra del piso puesto que tienen problemas económicos. Hija y yerno tratan de aprovecharse de él, atribuyéndole tareas domésticas o cargos relacionados con sus vástagos. A pesar de los escasos ingresos de la familia, no se observan otros problemas dentro de este núcleo familiar. Por el contrario, Nieves (Mónica Randall) y Visitación (Mabel Karr) no sufren inconvenientes para abordar económicamente sus vidas, ambas cuentan con un buen *status* social y buena posición económica. En el caso de Nieves, su matrimonio atraviesa una crisis debido a los continuos viajes de negocio de su marido. Para evitar su soledad Nieves se mostrará interesada en otro hombre y la celebración de fiestas, dejando desatendido a su hijo, de quien se observa una clara falta de educación debido, posiblemente, a la poca atención que el niño ha recibido por su madre. Visitación, por su parte, también cuenta con una holgada cuenta corriente en el banco y vive en un acomodado piso de Plaza de Castilla. También ofrece poca atención a su familia, apenas está en casa las veces en las que Marcelino acude allí, y sus hijos viven por su cuenta. En esta ocasión se observa una incipiente crítica a la modernidad, "al libre albedrío", puesto que Marcelino observa falta de valores familiares y de dedicación mientras que su hija Visitación contesta que hay que adaptarse a los nuevos tiempos de sus hijos, en relación a una extrema libertad. Es, posiblemente, la hija más preocupada en el dinero, especialmente cuando en la película se burla de la situación económica de su hermana Cándida por haberse casado por amor. A pesar de estos

antecedentes, como hemos comentado la llegada de Marcelino a sus vidas logrará modificar sus hábitos y valores familiares hasta conseguir una buena armonía dentro de cada núcleo familiar así como entre las tres hermanas; lo cual demuestra, dentro de un género del cine oficial, que los valores tradicionales son mejores que las corrientes modernas procedentes del extranjero.

Además de estas imágenes de mujer, observadas desde una visión patriarcal a través de los ojos de Marcelino, contamos con otros tipos de mujeres en torno al tópico existente en las comedias de Paco Martínez Soria. El personaje de Marcelino, como en otros filmes del actor, disfruta observando mujeres bonitas y coqueteando con ellas de forma espontánea, sin ninguna pretensión sexual en un primer momento. Lo cierto es que ese coqueteo no aparece inscrito a un prototipo sino al concepto de mujer como tal, de acuerdo con el prototipo de galán español caracterizado por su piropeo. Es decir, a él le gustan las mujeres, sin necesidad de que estas se adscriban a un canon de belleza concreto, tal como acabamos de apuntar, y como se observa en el viaje que realiza a Portugal acompañando a Nieves y su marido, donde admira la belleza de todas las jóvenes con las que se cruza en su camino, a quienes elogia con incesantes piropos. Pero, en esta película, como en otras tantas, el personaje de Marcelino se interesa y se siente atraído por Doña Matilde, encarnada por Florinda Chico, una viuda con un hijo, vecina de su hija Nieves, de quien llama la atención su bello rostro, sus curvas y su simpatía, una vez que comience a charlar con ella. El erotismo, en este caso, queda circunscrito a la feminidad de la mujer, independientemente de un canon estético concreto.

Fotograma nº 20. Florinda Chico, *Abuelo* made in Spain (1969).

Por tanto, en esta comedia, como en tantas otras de la saga protagonizada por Paco Martínez Soria se pueden observar muchos tipos de mujer y muchos tipos de belleza. Pero independientemente de ello debemos señalar que, en este título, todos los roles femeninos propuestos aluden a un prototipo de mujer moderna en los términos expuestos previamente, mujeres dueñas de su destino. Se trata, por tanto, de la representación de una fémina con iniciativa propia, con poder de decisión para llevar las riendas de su vida, capaz de afrontar las vicisitudes que el destino le plantea, independientemente de que cuente con un canon estético concreto y de forma ajena al modelo familiar que ha desarrollado.

Por el contrario, y como hemos indicado ligeramente, también la mujer será admirada y observada con erotismo en las películas adscritas a la corriente denominada Landismo, aunque esos tipos femeninos cuentan con diferencias claras respecto de estas comedias comentadas. Podemos considerar que este movimiento comienza en 1970 con la película *No desearás al vecino del quinto*, dirigida por Ramón Fernández y protagonizada por Alfredo Landa, en quien se inspira el nombre de la corriente debido a su papel protagonista en gran parte de las muestras. Al igual que en las comedias de Paco Martínez Soria, la mujer es observada en estas películas con ojos masculinos desde el punto de vista sexual y admirando su belleza. Pero las películas landistas son más picantes, más explícitas, y buscan la parte más sexual de la mujer con el objetivo de lograr esos fines, un rasgo que no aparece en las comedias comentadas previamente. Además, en el cine del Landismo la mujer es consciente de su poder sobre los hombres y, dependiendo del *film*, puede que la mujer rechace abiertamente esas pretensiones, pero también puede ocurrir que la mujer tolere ese interés sexual del hombre o incluso que ella misma consienta y persiga ese mismo interés masculino pues, en buena parte de los títulos, las chicas vistas como objetos sexuales suelen aprovecharse de los hombres. Todas las mujeres admiradas presentan un mismo estereotipo: chicas muy altas y piernas largas, con una extensión de falda inversamente proporcional a la largura de las extremidades. La mujer, en este caso, es valorada únicamente como un objeto bello y digno de admiración por su físico, sin ofrecer inquietudes sobre la identidad o los tipos femeninos diferentes, y la obtención de los fines sexuales es planteada como un mérito. Ya en los años sesenta contamos con algunos filmes que anticipan este subgénero cinematográfico, aunque de forma sutil respecto de lo que será el género en los años setenta. Es el caso de la película que lleva por título *40 grados a la sombra* (1967), dirigida por Mariano Ozores.

Esta película, *40 grados a la sombra*, narra la historia de tres tipos de veraneantes masculinos: el veraneante de montaña, el de playa y el «Rodríguez» de ciudad. Evaristo (Antonio Ozores) y su esposa (Gracita Morales) veranean en la playa para desconectar de la rutina de Madrid. Máximo (Alfredo Landa) opta por veranear en la sierra, donde tendrá la oportunidad de rondar a su hermosa vecina a pesar de que su esposa y su cuñada, junto con los niños, también están de vacaciones con él. Por su parte, Jacinto (José Luis López Vázquez) aprovecha las vacaciones de su mujer en la sierra de Madrid para disfrutar de la vida nocturna de Madrid. Tanto el personaje de Jacinto como el de Máximo sienten una gran atracción por las mujeres jóvenes y guapas, no tienen reparo en coquetear con ellas e incluso se muestran dispuestos a vivir una aventura. Sus pretensiones sexuales llegan a hacerles plantearse una posible infidelidad, cosa que no sucede porque son las mujeres jóvenes quienes les rechazan ya que ellas también persiguen en el sexo opuesto un hombre joven y atractivo. Por tanto, el interés de estos dos personajes masculinos hacia las mujeres tiene que ver con su aspecto físico, puesto que son vistas como objetos, y con pretensiones sexuales, y los valores morales e intelectuales de la mujer no tienen cabida en este punto, de la misma manera que también los hombres pueden ser observados como objetos de deleite físico. Lo cierto es que las tentaciones carnales de los hombres son, finalmente, alejadas en el último momento, independientemente de las circunstancias, y los maridos se dan cuenta de lo valiosas que son sus esposas y el sacramento del matrimonio.

Fotograma nº 21. Erika Walner y Alfredo Landa, *40 grados a la sombra* (1967).

Pero el cine español, además de mostrar diferentes identidades y roles sociales femeninos, también plantea diferencias entre la mentalidad de hombres y mujeres o, incluso, el papel que mujer y hombre escenifican en las películas. Continuando con la representación de la mujer española a través de la gran pantalla, Juan F. Plaza, en su artículo "Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión", recoge un estudio que muestra una constante repetida por los protagonistas de las películas contemporáneas, de finales del siglo XX y comienzos del XXI:

> En cuanto a los modelos relacionales, en la práctica totalidad de los ámbitos observados en las diferentes teleseries son los hombres quienes toman la iniciativa: son ellos los que lideran los grupos de amigos, son ellos los que desencadenan los conflictos, son ellos quienes los resuelven, son ellos también quienes dominan el entorno profesional, etc. Sin embargo, hay dos espacios en los que las mujeres parecen llevar la voz cantante. El primero es el ámbito doméstico, pues, entre otras muchas cosas, ellas ejercen el control de la dinámica del hogar y son quienes dialogan con los hijos e hijas. El segundo espacio tiene que ver con el universo de las relaciones sentimentales; aquí sí son ellas las que desencadenan las historias y las que ejercen un cierto protagonismo, en detrimento de sus compañeros. Ellas se enamoran, ellas se pelean, lloran. Los asuntos del corazón son su coto privado[176].

Este artículo hace referencia a producciones audiovisuales de finales del siglo XX y comienzos del XXI, pero esta circunstancia es una constante también en el cine de los años sesenta en el ámbito español; así, pues, esa adscripción de las mujeres al ámbito del hogar y las relaciones amorosas tiene su extrapolación en el cine español de los años sesenta, el ámbito de nuestro trabajo. En torno al primero de los lugares donde la mujer es protagonista, el hogar, la mujer es quien tiene un papel activo, como se observa, tal y como hemos señalado previamente, en el *film La gran familia*, ocupándose de las tareas domésticas, el cuidado de los hijos o asumiendo un papel conciliador y emotivo. Sobre el segundo aspecto, el amor, contamos con numerosas muestras donde las mujeres tienen mayor acción. Es el caso de la película *Las cuatro bodas de Marisol*, cuyo argumento gira, en su totalidad, en torno a la vida amorosa de una mujer. Marisol, una célebre actriz, se dispone a contraer matrimonio con Frank Moore, director del último *film* que protagoniza; pero no será tan fácil la celebración del

[176] Estudio elaborado por el Instituto de la Mujer en el año 2007, en Plaza, J. F. (2010), *Op.cit.*, p. 28.

enlace, pues Marisol inventa tres supuestos precedentes de bodas para dar una lección a su prometido. También *El extraño viaje* plantea esa situación a través de dos ejes. El primero de ellos, el eje masculino, tiene que ver con el conflicto en sí, en torno a los asesinatos llevados a cabo por Fernando (Carlos Larrañaga); el segundo de ellos hace referencia al eje amoroso y sentimental, protagonizado por doña Ignacia (Tota Alba) y Beatriz (Lina Canalejas), ambas enamoradas de Fernando, aunque representantes de diferentes prototipos.

Llegados a este punto, y a la espera de una mayor profundización sobre todas estas cuestiones, podemos anticipar que la presencia femenina ocupa un espacio prioritario en las películas de los años sesenta en la filmografía española. Por tanto, y tras lo apuntado hasta el momento, podemos afirmar que la mujer española de los años sesenta aparece principalmente delante de las cámaras ofreciendo imágenes heterogéneas de mujeres: mujeres tradicionales, especialmente vinculadas a una edad avanzada o a una edad joven pero con mentalidad vinculada a la tradición, mujeres jóvenes que buscan labrarse un futuro y tomar las riendas de su vida, mujeres consideradas «objeto» a pesar de su valía puesto que son vistas a través de ojos masculinos, etc. Pero siempre, ya sea a través del argumento, de la imagen visual proyectada o de las connotaciones intrínsecas, la mujer refleja las convenciones sociales propias del momento histórico contemporáneo a través de las películas, comprendidas estas como objetos audiovisuales propios de la era en la que han sido creados.

2. APROXIMACIÓN A LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS SESENTA: COMPOSICIÓN ORIGINAL *VERSUS* MÚSICA PREEXISTENTE

Además de realizar una aproximación a la capacidad de la música para gestar ideas e identidades femeninas, en primer lugar la presente tesis doctoral quiere realizar una aportación analítica a la música de cine, atendiendo a cuestiones formales simultáneamente a su inserción conjunta junto con la imagen. Pero, para llevar a cabo esta empresa, debemos tener en cuenta las particularidades de las películas llevadas a cabo en la década de nuestro estudio (1960-1969), así como las diferentes estéticas cinematográficas y musicales observadas en los discursos fílmicos creados en estas fechas. Recordemos, en primer lugar, que la acotación temporal, en este caso, no se debe a una cuestión arbitraria sino al rico y heterogéneo panorama cinematográfico existente en la década de los años sesenta, una época en la que aún predomina el tradicionalismo propio del régimen franquista pero donde comienzan a vislumbrarse atisbos de modernidad de acuerdo con algunos avances económicos y sociopolíticos.

Como ya apuntamos oportunamente, en la década de los años sesenta comienza una etapa de estabilización económica derivada, entre otros, de la reducción del déficit, el crecimiento del sector servicios y un rápido proceso de industrialización en torno a sectores como la automoción, los electrodomésticos o la construcción, el aumento de las exportaciones y los ingresos derivados del turismo y la implantación de varios Planes de Desarrollo por parte del gobierno a partir de 1963. A pesar de que la planificación no funcionó en todos los casos, como lo demuestra el creciente desequilibrio entre las diferentes regiones del país, ámbito rural y núcleo urbano, las constantes reformas institucionales y económicas de los años sesenta muestran, en cualquier caso, los esfuerzos del gobierno central por mantener el régimen político dictatorial en un contexto de cambio. En este panorama cada vez más aperturista, fruto del devenir propio de los tiempos, resulta significativo destacar el incremento del consumo de las industrias culturales durante el régimen franquista, destacando la relevancia del ámbito cinematográfico.

Ciertamente fueron variados los géneros abordados durante el franquismo, aunque, como ya apuntamos en la introducción de esta tesis doctoral, todos los *films* pueden agruparse, *grosso modo*, en torno a las dos estéticas principales ya expuestas: un cine oficial y comercial, de carácter divulgativo de los postulados del Régimen en el que predominaba el cine histórico, folklórico y la comedia, y, paralelamente, un cine alejado de la visión oficial que reflejaba nuevos caminos de expresión en diferentes direcciones, coincidiendo con este incipiente aperturismo y con el incremento de ayudas estatales para nuevos artistas, además del comienzo de una nueva estética que tendrá un mayor

desarrollo en la década de los años setenta, la llamada Tercera Vía. Pero, paralelamente a la diversidad estética del ámbito cinematográfico, también la música para cine de esta década cuenta con rasgos heterogéneos en España, dando lugar a dos tendencias principales en la composición musical para el cine español de los años sesenta.

Por una parte, localizamos una estética musical comercial que aparece, principalmente, en películas comerciales o de carácter oficial, caracteriza, entre otros rasgos, por tratarse de música tonal y por la hegemonía de un estilo sinfónico, heredero de la música del cine clásico norteamericano. El predominio de las intervenciones no diegéticas, cuya principal función, entre otras, radica en la expresividad y el sentimentalismo, convive con las intervenciones diegéticas correspondientes con la presencia de números musicales de tono folklórico o de acuerdo con un estilo más moderno. Dentro de esta tendencia contamos con nombres como Adolfo Waitzman, Miquel Asins Arbó, Augusto Algueró, Juan Quintero Muñoz, Antonio Pérez Olea o Antón García Abril que presenta una estética comercial en sus trabajos cinematográficos.

Por otra parte, también encontramos compositores próximos a una estética musical más vanguardista, un estilo musical que aparece, precisamente, asociado a un cine alejado de los postulados del Régimen, ya sea el Nuevo Cine Español, la Escuela de Barcelona o el cine llevado a cabo por otros directores imposibles de clasificar en uno u otro grupo que plasmaban nuevas visiones cinematográficas. El rasgo fundamental que caracteriza este estilo musical vanguardista es la presencia de la atonalidad, produciéndose una convivencia entre la música tonal y la atonal. No se trata de la inserción de un tema musical atonal destinado a una escena de tensión, sino que en el caso de las composiciones vanguardistas la presencia de la atonalidad no está vinculada exclusivamente a una función expresiva sino que forma parte de los temas principales de una película. En este estilo cabe destacar compositores como Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau, Luis de Pablo o Ramón Barce.

Estas diferentes estéticas no son exclusivas ni excluyentes en las películas. Pero, además de la composición original, cabe destacar la presencia de música preexistente, de origen culto y popular, en la filmografía española de los años sesenta, que pueden aparecer como único elemento de la Banda Sonora Musical o conviviendo con las composiciones originales. No únicamente son las composiciones originales las insertas como Banda Sonora Musical sino que la música preexistente también ocupa un lugar relevante, especialmente desde el prisma semántico, ya que la inserción de una melodía

con entidad propia previa a la película permite observar una modificación de su significado original al formar parte de un nuevo código audiovisual.

Desde el punto de vista de la música de tradición oral, contamos con un sinfín de canciones populares en la filmografía española de los sesenta. Y es que la melodía de tradición oral siempre ha sido una relevante fuente de inspiración para compositores de todas las épocas, por no hablar del constante intercambio entre la música popular y la llamada «de concierto». Son numerosos los títulos que cuentan con la inserción de melodías populares, manteniendo su formato tradicional o mostrando una actualización musical, siendo algunas de las muestras más célebres *La nueva cenicienta* (1964, George Sherman), donde Marisol, acompañada por Antonio el bailarín, interpreta "Zorongo gitano" o "Anda jaleo", dos canciones populares ya interpretadas por La Argentinita y Lorca en las célebres grabaciones de 1931 en la Residencia de estudiantes. También son testimonios de la inserción de melodías populares las películas *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia) y *1, 2, 3, al escondite inglés* (1969, Iván Zulueta), pues ambas muestras ofrecen actualizaciones musicales de la tradicional "La tarara", aunque cada uno de ellas en un estilo musical diferente que va desde el *pop* hasta el fenómeno de los cantautores. En torno a la presencia de la música preexistente de origen popular ocupa un lugar paradigmático *Plácido* (1961, Luis García Berlanga). *Plácido* muestra un buen número de melodías tradicionales, concretamente de villancicos populares, debido a la contextualización temporal del *film*, en torno a la Nochebuena. En este último caso la partitura original compuesta por Miquel Assins Arbó convive con villancicos como "Esta noche es Nochebuena", "Pastores, venid", "Dime, niño", "Campana sobre campana", "Los peces en el río" o "Madre, en la puerta hay un niño", entre otros títulos. De hecho, este último villancico aparece como cadencia final de la película y, en este caso, podemos confirmar cómo la inserción no diegética de esta melodía no tiene que ver con la contextualización temporal del *film* sino que aporta otros matices semánticos a un *film* cuya moraleja es "porque en esta tierra ya no hay caridad, ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá".

Desde el punto de vista de la música de concierto, contamos también con un relevante número de composiciones clásicas insertas en películas de la década de nuestro estudio. Esto no es una circunstancia novedosa sino que, recordemos, ya las músicas de los célebres compositores habían formado parte del ámbito cinematográfico desde los orígenes del medio. En el ámbito hispano contamos con títulos como *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), que incluye algunos compases del "Aleluya" de *El*

Mesías (Haendel), también la película *El ángel exterminador* (1962), del director español Luis Buñuel, cuenta con música clásica de Chopin o Paradis, e incluso podemos escuchar composiciones que forman parte del patrimonio musical hispano, como es el caso del *Misterio de Elche*, que aparece como *leitmotiv* en la película *Peppermint frappé* (1967, Carlos Saura).

Atendiendo la realidad de la música de cine en España, y tras lo expuesto hasta el momento, en el presente capítulo realizaremos una propuesta de análisis de Banda Sonora Musical a través de dos ejemplos cinematográficos de los años sesenta. En primer lugar abordaremos un análisis de la música de la película *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), que cuenta con una partitura original de Augusto Algueró. Posteriormente, y como ejemplo antónimo musical de la citada muestra, nos ocuparemos de un *film* del mismo año que cuenta, por el contrario, con la inserción exclusiva de música preexistente como elementos de su Banda Sonora Musical, como es el caso de la película *Viridiana* (1961, Luis Buñuel). Las diferentes estéticas cinematográficas de ambos títulos, junto con los heterogéneos rasgos musicales de las músicas insertas, permitirán comprobar de forma directa la diversidad musical en la Banda Sonora Musical del cine español de los años sesenta, ejemplificadas a través de una doble lectura que atienda, paralelamente, a película y partitura, pero también con referencia a las identidades femeninas contenidas en las muestras de acuerdo con el enfoque de nuestro estudio y con las diferentes visiones de la mujer en ambas películas.

2.1. UN EJEMPLO DE COMPOSICIÓN ORIGINAL PARA EL CINE ESPAÑOL: *TRES DE LA CRUZ ROJA* (1961)

La presencia de *Tres de la Cruz Roja* como objeto de propuesta de análisis de una Banda Sonora Musical con partitura original puede parecer contradictoria, especialmente dentro de un discurso que tiene en cuenta, además, el valor de las identidades femeninas a través de la música de cine. Pero la elección de esta película no ha resultado en absoluto arbitraria sino que responde a varias circunstancias. En primer lugar fueron la calidad de la partitura y el valor semántico de la música de esta película las razones por las que decidimos abordar el análisis de *Tres de la cruz roja*. Tal como veremos a continuación, la música está presente en un importante número de bloques y su presencia no responde a una música inaudible como música de fondo sino que cada una de las intervenciones tienen su razón de ser en relación con lo que sucede en la escena y de forma sincrónica a la imagen. Del mismo modo, la calidad de la partitura compuesta por Algueró, así como el valor semántico de la música, fue decisiva para que nos decantáramos por este *film*, de acuerdo con el enfoque de este estudio que atiende a cuestiones musicológicas y antropológicas.

En segundo lugar, son conocidas las dificultades que entraña el estudio de la música de cine, especialmente porque buena parte de los músicos dedicados a la composición musical para el cine eliminaron sus partituras una vez que la música había sido inserta en el *film* puesto que, recordemos, la finalidad primordial era formar parte de dicho producto. Esas dificultades son extensibles al período de los años sesenta, contextualización del presente estudio. Además, se suma la dificultad de que la mayor parte de los compositores que trabajaron en estos años han fallecido, salvando contadas excepciones. En relación con estas dificultades cabe señalar el papel de la doctora Sofía López, que, muy amablemente, nos facilitó la partitura de *Tres de la cruz roja,* un material cedido por el propio Augusto Algueró cuando ésta recopilaba documentación para la elaboración de su tesis doctoral. La doctora López es experta en las composiciones para cine del compositor, como se puede observar en su tesis doctoral titulada *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*, citada ya anteriormente. Tras una valoración sobre la viabilidad de lograr documentación musical de Algueró, y teniendo en cuenta la aún cercana pérdida del compositor y el duelo de su viuda, finalmente ha sido posible realizar el análisis de

esta Banda Sonora Musical gracias a la generosidad de la doctora Sofía López al prestarnos esta partitura para ser susceptible de un análisis musical en esta tesis.

Por último, y aunque resulte paradójico, consideramos que *Tres de la cruz roja* es un buen exponente audiovisual para hablar sobre la mujer española de los años sesenta, uno de los enfoques de esta investigación. Es cierto que los papeles protagonistas son acaparados por tres hombres, tres amigos, al igual que eran los ciudadanos masculinos quienes tenían mayor visibilidad en la sociedad española durante el régimen franquista. Asimismo, en la película se realiza una aproximación a los intereses y al ocio masculino, como el fútbol o la hípica, y también se profundiza en la bondad y la valentía del hombre español. Pero, del mismo modo, se muestra cómo la vida del hombre español no puede verse completa sin la presencia de una mujer a su lado.

Tres de la Cruz Roja presenta diferentes tipos de mujer. Pero la aproximación a estos personajes femeninos no tendrá en cuenta únicamente la visión de Pepe, Manolo y Jacinto, sus indiscutibles parejas de reparto, sino que, de forma individual, estos personajes femeninos cuentan con la personalidad suficiente como para ganarse un lugar vital en la historia, a pesar de sus limitadas intervenciones. Las diferentes identidades femeninas que conviven y que aparecen representadas por Luisa, Luchi, Laura y Consuelito será uno de los aspectos en los que trataremos de profundizar más adelante; por esa razón, y una vez que realicemos una aproximación cinematográfica al *film*, serán expuestos y analizados los tipos femeninos aquí localizados.

2.1.1. Ficha de la película.

Título original: Tres de la Cruz Roja

Año: 1961

Nacionalidad: Española

Género: Comedia

Director: Fernando Palacios

Director de producción: Pedro Masó

Guión y argumento: Vicente Coello / Pedro Masó

Música: Augusto Algueró

Fotografía: Alejandro Ulloa

Montaje: Julio Peña

Reparto:

Tony Leblanc	Pepe
Manolo Gómez Bur	Manolo
José Luis López Vázquez	Jacinto
Mara Cruz	Luisa
Licia Calderón	Luchi
Ethel Rojo	Laura
Amparo Baró	Consuelito
Francisco Camoiras	Felipe
José Orjas	Don Andrés
Jesús Puente	Capitán
Luis Morris	Marcelino, el cabo
Laly Soldevila	Hija del perfumero
Jorge Cuadros	Lolo
Maribel Martín	Tere

2.1.2. Sinopsis argumental y rasgos generales.

La película narra la historia de Pepe (Tony Leblanc), Manolo (Manolo Gómez Bur) y Jacinto (José Luis López Vázquez), tres amigos y aficionados al fútbol que deciden entrar a formar parte de la Cruz Roja. Lo cierto es que su interés por hacerse sanitarios de esta institución no tiene que ver con su espíritu de entrega sino con su interés por entrar en los estadios de fútbol y otros espacios destinados al ocio por ser, simplemente, parte de la Cruz Roja. Así, y tras un duro período de instrucción, logran hacerse un hueco en la organización, prestando su ayuda en acontecimientos deportivos como los partidos celebrados en el estadio del Real Madrid, la vuelta ciclista a España o las carreras en el hipódromo de Madrid. Pero a lo largo de la muestra la psicología de los personajes, además de su situación sentimental, sufre una evolución y los tres amigos, finalmente, se dedican por entero a la causa. Jacinto se hace más valiente tras sus sacrificadas donaciones de sangre y, tras un desengaño amoroso con Laura, comienza una relación con Consuelito, la enfermera. Manolo resulta ser un salvador para Tere y su familia y, en el plano personal, se reconcilia con Luchi, su novia. Por su parte Manolo, a pesar de ser el más pícaro y holgazán de los tres amigos, y tras haber decepcionado con su actitud a sus seres más queridos, finalmente se convierte en el héroe del incendio del orfanato de San Cayetano y disfruta de su relación con Luisa.

Tres de la Cruz Roja es un perfecto exponente del cine comercial de la época, concretamente se trata de una comedia, uno de los géneros que contó con más éxito durante el franquismo. Muchas comedias han recibido desprecio durante décadas, a pesar de que en las últimas décadas se han realizado profundos estudios sobre el valor antropológico e histórico también de estas muestras. Por otra parte, los cineastas que abordaron este género no lo hacían exclusivamente por cuestiones económicas, como afirma José María Forqué, uno de los autores que más comedias abarcaron junto con Fernando Palacios, director de *Tres de la Cruz Roja*. Forqué habla sobre las bondades de la comedia en una entrevista concedida a Pascual Cebollada y que dio fruto a un libro sobre la vida y obra del cineasta[177]:

[177] Cebollada, P. (1993). *José María Forqué: un director de cine*. Barcelona: Royal Books, S.L.

> La sonrisa y la risa establecen una complicidad entre la película y los espectadores y acorta la distancia que las separa. Haciendo una frase se podría decir: "la risa, bueno, la risa y el diálogo son la distancia más corta entre dos personas"[178].

Como podemos comprobar al visualizar *Tres de la Cruz Roja*, no solo se observa la complicidad entre objeto fílmico y espectador sino que existe un predominio de la emotividad por encima de la intelectualidad, uno de los rasgos propios del cine oficial o comercial pero también una de las características específicas del género de la comedia, independientemente de su adscripción dentro del panorama político español. Asimismo, junto con el carácter cómico propio del género, cabe destacar el sentimentalismo y la emotividad que tan magistralmente ocupan protagonismo en la segunda mitad de la película, un rasgo que el director, Fernando Palacios, llevará a su máximo exponente años más tarde en películas como *La gran familia* (1962) o *La familia y uno más* (1965).

Retomando los aspectos más técnicos de la película, *Tres de la Cruz Roja* fue rodada en color, como la mayoría de las películas comerciales de la época. El *film* tiene una duración de 81 minutos y presenta una convivencia de planos generales con valor narrativo, mostrando aquellos lugares relevantes para contextualizar las secuencias (estadio de fútbol, hipódromo, cuartel, hospital, etc.), con primeros planos, centrados en los protagonistas de la película. Cabe destacar, además, el protagonismo de «*raccord* de miradas»[179] con valor estético y semántico en aquellas secuencias donde la emotividad ocupa el protagonismo, como ocurre en las escenas infantiles o en los desfiles militares a los que acuden los seres queridos de los tres amigos inseparables.

Por otra parte, desde el punto de vista argumental, podemos señalar varios focos de atención. Por un lado se hace hincapié en el ocio y las actividades relacionadas inicialmente con los personajes masculinos. Se muestra la vida del aficionado al fútbol y se hace hincapié en otros deportes como el ciclismo o la hípica, pero, puesto que se trata de una película de carácter comercial, también se aprovecha la ocasión para exaltar y poner de manifiesto la valentía del hombre español, necesaria para un salvamento, paralelamente a su sentimentalismo y buen corazón. Por otro lado, a lo largo de toda la muestra se mantiene un interés por el estado sentimental de Pepe, Manolo y Jacinto a

[178] *Ibid*., p. 21.
[179] Recurso cinematográfico para hacer referencia a la continuidad narrativa, estética o descriptiva, llevada a cabo, en este caso, por la continuación y el empalme entre el cruce de miradas de dos personajes en dos planos diferentes.

través de su coexistencia con los personajes femeninos, Luisa (Mara Cruz), Luchi (Licia Calderón), Laura (Ethel Rojo) y Consuelito (Amparo Baró). Precisamente este último aspecto, debido a su riqueza semántica, será comentado a continuación de forma específica.

2.1.3. Roles de género en *Tres de la Cruz Roja* (1961).

Tres de la Cruz Roja es un *film* desarrollado en un contexto predominantemente masculino: la película muestra una historia protagonizada por tres amigos interesados en disfrutar del ocio que permite la capital española, pero también se sitúa en círculos generalmente considerados para hombres, como es el ámbito militar, los bomberos o el servicio sanitario[180]. Ahora bien, esta película no es un exponente de cine de hombres, ni mucho menos para hombres, sino un reflejo del panorama de la época en la que la muestra fue concebida, rodada y proyectada. A pesar del protagonismo de los varones en los papeles principales, o de las actividades lúdicas mostradas, también contamos con mujeres que ocupan un lugar relevante desde el punto de vista argumental y psicológico. Debido a esta convivencia de géneros pasaremos a comentar los roles femeninos presentados a través de *Tres de la Cruz Roja*, precedidos por un acercamiento a los personajes masculinos a los que aparecen vinculados puesto que esta tesis doctoral pretende realizar un acercamiento a la diversidad de identidades femeninas en la España de los años sesenta desde la integración.

El primer personaje masculino que abordamos es Pepe (Tony Leblanc), el líder del grupo. Trabaja como fontanero, aunque no muestra un destacable amor al trabajo, y destaca su descaro, fanfarronería y su principal preocupación en la vida: el fútbol. Este deporte es lo que determina inicialmente su deseo de formar parte de la Cruz Roja. Sentimentalmente aparece vinculado a Luisa, con la que comienza una relación sentimental, demostrando en este terreno también su liderazgo. Asimismo, cabe señalar que, de los tres amigos inseparables, Pepe es, aparentemente, el más duro, aunque su personaje muestra una evolución a lo largo de la película demostrando que se esconde un gran corazón tras su coraza. Sus buenos sentimientos tienen como destinatario el

[180] En general la atención sanitaria desde el prisma científico es desarrollada por los hombres, los médicos, también el servicio sanitario llevado a cabo por la Cruz Roja es eminentemente masculino, mientras que la atención personal y de cuidados básicos es relegada a las mujeres, las enfermeras, como se observa a lo largo de toda la película. Por el contrario, una buena muestra audiovisual que da cuenta de un proceso paulatinamente inverso es el *film Señora doctor* (1973, Mariano Ozores), ya perteneciente a la década de los años setenta, protagonizado por Lina Morgan, donde desempeña su labor profesional como médica del pueblo, a pesar de los prejuicios iniciales por razón de sexo.

próximo, desde el prisma sanitario, pero también se hace hincapié en su amor hacia Luisa, su enamorada, aunque los celos hacen su aparición en la relación, como indicaremos a continuación.

Por su parte, Manolo (Manolo Gómez Bur) es un buen hombre, trabajador y responsable. Trabaja como peluquero y barbero en el mismo establecimiento que Luchi, su novia. Sus amigos fueron decisivos a la hora de adscribirse a la Cruz Roja, animado por éstos pero también por las ventajas que el servicio sanitario ofrece a los miembros de servicio para cubrir lugares de ocio, como los estadios de fútbol y el hipódromo, sus dos pasiones. Cabe destacar el aura de ternura que rodea a este personaje que, en ocasiones, es manejado, bien por sus amigos, bien por su pareja, destacando las delicadas y emotivas escenas infantiles donde interactúa con la niña Tere. Es decir, este personaje masculino se caracteriza por la emotividad y por el papel pasivo que ocupa dentro de su relación amorosa con Luchi.

Por su parte, Jacinto (José Luis López Vázquez) representa una identidad diferente, pues su personaje parece continuar otros derroteros. Trabaja vendiendo cepillos de dientes y, al igual que sus amigos, también se apunta a la Cruz Roja para poder asistir a los partidos de fútbol. Es el gracioso y más dicharachero de los inseparables, aunque es también quien presenta mayor debilidad hacia ciertos aspectos: es célebre su pánico a la sangre. Es un hombre solitario, pues no tiene novia, pero durante toda la película se evidencia que Jacinto quiere una mujer para complementar su existir. Así, aunque inicialmente se fija en la señorita Laura, finalmente parece entablar una incipiente relación con Consuelito. Para concluir, podemos señalar que Jacinto tiene un buen corazón pero es idealista y enamoradizo.

Pero los personajes femeninos también ocupan un lugar visible en *Tres de la Cruz Roja* puesto que, como hemos indicado en la introducción de este punto, la mujer ocupa un lugar indispensable como compañera del hombre. Esa es, precisamente, una de las razones que determinaron la elección del título como objeto de estudio audiovisual, además de la calidad de su partitura original compuesta por Augusto Algueró. Por eso mismo hemos considerado fundamental realizar una aproximación a los roles femeninos que también aparecen representados a lo largo de la muestra.

En primer lugar debemos partir de una premisa: podemos afirmar que, tras el visionado y análisis del *film*, no se observa una identidad femenina exenta a la masculina, de la misma manera que tampoco la mujer ocupaba una visibilidad social sin la presencia de un hombre a su lado en el contexto histórico y social en que se crea la

película. A este respecto, y por tratarse de una muestra de estética comercial próxima a los postulados oficiales del gobierno, podemos considerar que la película es un testimonio audiovisual que muestra el papel social que ocupaba la mujer en la España de los años 60.

Recordemos que en estos momentos se están produciendo cambios sociopolíticos en el país, que afectan no solo a las mejoras en la calidad de vida o a las mayores oportunidades de supervivencia, especialmente en el ámbito urbano, sino también a una etapa en la que la mujer también va a ir desarrollando una evolución personal y social. El aperturismo iniciado en los años cincuenta dio como resultado la convivencia entre una mentalidad tradicionalista y otra que iba circunscrita a los nuevos hábitos sociales y las nuevas pautas de relación entre ambos sexos, por no hablar de la paulatina inserción de la mujer en el mundo laboral durante la década de 1960. La mayor parte de las mujeres españolas hasta los años sesenta tenía como objetivo primordial la dedicación exclusiva a su familia y, cuando era estrictamente necesaria su pertenencia al ámbito laboral, ésta desempeñaba únicamente tareas domésticas. A partir de la década de nuestro estudio se va a mantener esa vinculación de la mujer al ámbito doméstico también en el caso de trabajos remunerados, pero también a profesiones del sector servicios, un ámbito que experimenta un notable desarrollo en estos momentos junto con la industria, la construcción. No obstante, la mujer también comienza a introducirse en empleos y profesiones consideradas hasta el momento masculinas, como los medios audiovisuales[181].

A este respecto, y desde una clave cinematográfica de acuerdo con el estudio abordado, los medios audiovisuales también reproducen la situación de la mujer en la época de nuestra investigación, contando, como ya apuntamos en su momento, con dos prototipos femeninos diferentes: por un lado, observamos el protagonismo de una mujer tradicional ensalzada en las películas de carácter comercial próximas a los ideales del Régimen; por otro, paralelamente a esta circunstancia se va gestando un incipiente concepto de mujer moderna que, en el ámbito más conservador, quiere mantener los ideales del franquismo, pero donde también tiene cabida una mujer con mentalidad más abierta, especialmente en torno a sus relaciones con el sexo masculino y a su independencia. En este caso, como ya hemos comentado, *Tres de la Cruz Roja* es un

[181] Como ya hemos indicado, La serie de televisión *Amar en tiempos revueltos* muestra entre los años 2011 y 2012 durante su séptima temporada, entre otras tramas, un personaje femenino, Asunción Muñoz (Nadia de Santiago), que trabaja como redactora de una revista y, posteriormente, se inicia en el mundo de la investigación privada a través de su empleo como aprendiz de detective.

exponente del cine oficial, por tanto, en esta ocasión, será una mujer más tradicional aquella que despunte, aunque podemos observar diferentes rasgos de modernidad, además de diferentes psicologías femeninas de acuerdo con la individualidad de los personajes. Por esa razón iremos abordando de forma pormenorizada aquellos personajes femeninos que cuenten con relevancia.

En primer lugar podemos comenzar indicando que la historia, desde el punto de vista argumental, gira en torno a los hombres, a los tres amigos inseparables, mientras que sus respectivas parejas pueden ser comprendidas como complemento de su personalidad y de las secuencias fílmicas. En ninguna escena la acción gira en torno a ellas sino que las jóvenes hacen su aparición en relación con el lado más sensible de los hombres, como parejas amorosas o candidatas. A este respecto se confirmara lo que Juan Francisco Plaza comenta en su artículo "Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión" [182], citado anteriormente, donde el autor hace referencia a las conclusiones de un estudio sobre seriales de finales del siglo XX y comienzos del XXI, estableciendo que los hombres son el centro en los conflictos y en el ámbito profesional, mientras la mujer cuenta con visibilidad en el entorno de las relaciones sentimentales. Aunque dicho artículo se refiere a aquellas creaciones de ficción más contemporáneas, esta máxima también se cumple en el cine de los años sesenta, y en particular, en *Tres de la Cruz Roja*.

En segundo lugar, estableceremos una diferenciación general de las diferentes mujeres presentadas, puesto que a lo largo de la muestra se observan dos tipos femeninos determinados por el nivel socioeconómico: contamos con ejemplos de mujeres de clase media a través de Luisa, Luchi y Consuelito, mientras que, paralelamente, Laura representa una mujer social y económicamente con mayor relieve. No obstante, y como comentaremos posteriormente, las diferencias económicas no son marcadores significativos en cuanto a los roles de género, aunque sí pueden determinar ciertas diferencias superficiales.

Luisa (Mara Cruz) aparece siempre vinculada a los hombres, como ocurría, en parte, desde el prisma social en la década, concretamente en torno a dos personajes: en un primer momento la joven está personal y argumentalmente unida a su padre, el dueño de una cafetería, hasta que conoce a Pepe y empieza una relación sentimental con él. Pero esta incipiente relación muestra pocos avances, al menos de cara a la galería:

[182]Plaza, J. F. (2010), *Op.cit.*, p. 28.

los jóvenes pasan tiempo juntos pero no hablan de un futuro en común y, por su parte, Pepe tampoco se muestra muy afectivo con la joven, quizá por su carácter chulesco y pretencioso. Luisa trabaja en el negocio familiar y también está aprendido a bordar a máquina, una de las tareas habitualmente destinadas a la mujer. Precisamente en torno a este último quehacer tiene lugar una escena de celos creada por Manolo. En torno al minuto 78, coincidiendo con el bloque musical 35, Manolo va a recoger a Luisa a la academia de bordado pero allí observa la proximidad física entre profesor y alumna. Al observar esta situación desde la calle, a través de un cristal, decide poner remedio y, raudo y veloz, entra en la academia y amenaza con sus herramientas de trabajo al profesor. Posteriormente ordena a Luisa que no vuelva a tomar clases; ante esta imposición la joven no se enfada sino que, contrariamente, se muestra contenta, pues considera esta suceso de celos una muestra de amor al vincular los celos a los sentimientos amorosos. El resto de compañeras de academia, también mujeres jóvenes, observan la escena con curiosidad y risas, sin dar importancia a los celos y asumiendo el beneplácito de Luisa como un hecho habitual. Por tanto, en este caso Luisa representa uno de los tipos de mujer de clase media española en el medio urbano, trabaja en el negocio familiar y el amor ocupa un lugar relevante en su vida, destacando que Luisa ocupa un papel más bien pasivo y sumiso en su relación sentimental con Pepe, el líder del grupo.

Luchi (Licia Calderón) aparece como personaje secundario de la mano de Manolo. La muchacha representa uno de los perfiles propios de la clase media española de la época: trabaja como peluquera en la misma barbería y peluquería que su novio. Tras un tiempo de relación, los chicos quieren casarse, aunque es ella quien más interés muestra en esta empresa. En la película vemos cómo Luchi quiere ir dejando listas cosas para su futura vida en común y cómo la joven se enfada con Manolo cuando cree que la implicación de su novio no es la misma que la suya. A pesar de los enfados, finalmente Luchi se reconcilia con Manolo cuando recibe el resguardo del pago de la letra de los muebles del dormitorio y se presenta, orgullosa, en el acto de conmemoración, haciendo públicos sus sentimientos hacia el sanitario. Ante esta situación Manolo explica al capitán que se casará próximamente, a lo que el alto cargo le da su enhorabuena. Tras la visualización de la película observamos cómo, desde el punto de vista social, probablemente Manolo sea visto como miembro dominante mientras que, en la relación de pareja, es Luchi quien lleva la batuta con el beneplácito de su novio. Por tanto, en *Tres de la Cruz Roja*, y frente a la supeditación de Luisa a Pepe, la identidad de Luchi

no se muestra desligada a la de su pareja pero presenta una actitud más dominante que su novio en la relación amorosa, una muestra de su voz protagonista desde el prisma sentimental.

Jacinto, como venimos comentando, cuenta con dos mujeres vinculadas a su vida sentimental. Cuando el *film* comienza, Jacinto no tiene novia pero tiene la necesidad de encontrar una mujer. En un primer momento se fija en Laura (Ethel Rojo), una joven herida en un accidente de tráfico a la que Jacinto dona su sangre. El muchacho se muestra muy ilusionado con ella, la música incluso subraya esos sentimientos, como indicaremos oportunamente de forma específica en cada secuencia, pero Laura representa un prototipo diferente al resto de las mujeres del *film* y resulta, finalmente, inaccesible para Jacinto. El personaje de Laura pertenece a una clase socioeconómica más alta y también representa un rol femenino algo diferente al del resto de personajes femeninos desarrollados en *Tres de la Cruz Roja*, al menos desde una visión superficial. La imagen de Laura da cuentas de una mujer con mayor independencia, económica y personal, y esa autonomía se observa en el hecho de que incluso conduzca su propio coche, algo no muy habitual entre las féminas de clase media española. Cuando Jacinto acude a su casa a visitarla observa el abismo que les diferencia económicamente y sus ilusiones se desvanecen definitivamente cuando se entera de que Laura tiene novio. En este punto entra en juego una contradicción, y es que Laura representa una mujer con mayor visibilidad en la sociedad general española por el *status* en el que vive pero, desde el punto de vista de los roles de género, en el fondo su vida también va encaminada a cumplir con las convenciones sociales: el matrimonio, independientemente de su cuenta corriente.

La segunda mujer vinculada a Jacinto es Consuelito (Amparo Baró). De las cuatro personalidades comentadas, Consuelito es quien más a la sombra aparece durante toda la muestra por ocupar un menor número de minutos en escena, pero, por el contrario, es el único personaje femenino que inicialmente aparece en el argumento con entidad propia, inicialmente de forma independiente a un hombre y por su trabajo. Consuelo es enfermera y conoce a Jacinto en la clínica donde desempeña su labor, cuando el muchacho se hace sanitario de la Cruz Roja, pero ella pasa desapercibida para él puesto que el joven solamente tiene ojos para Laura en aquellos momentos. Consuelo está a la sombra hasta que Jacinto, que ya había olvidado a Laura, se cruza con ella en la parada del autobús y comienza a verla con otros ojos. La relación amorosa entre Jacinto y Consuelito queda relegada a la imaginación del espectador, pues solo observamos

escenas de cortejo; no obstante, podemos entender que en el aire y podemos entender que sí existe una incipiente relación sentimental en el acto de entrega de medallas. En la secuencia observamos *raccord* de miradas entre los miembros galardonados y sus *partenaires*: Luchi aparece en un primer plano tras la mirada fuera de campo de Manolo, la imagen de Luisa continúa la de Pepe y el rostro de Consuelito, sonriente y orgulloso, también sigue al de Jacinto a través, de nuevo, del recurso del *raccord* de miradas. Consuelito representa, por tanto, una mujer de clase media más independiente, como lo demuestra la presencia en la película por sí misma, por su trabajo como enfermera, aunque finalmente la relación amorosa complemente su personalidad.

Luisa, Luchi y Consuelito representan, en términos generales, los ideales de la mujer tradicional más extendidos durante el franquismo, en relación con la necesidad de una fémina de contraer matrimonio. No obstante, y de acuerdo con la categoría de tipos de mujer que abordaremos en el capítulo tercero, también pueden asociarse otros rasgos a estos personajes femeninos, como la valentía y la resolución, pues estas mujeres representan el tesón y el esfuerzo por vivir su vida y salir adelante en la España de los años sesenta. Por otra parte, el personaje de Laura, de mayor *status* social, parece presentar una imagen más moderna de acuerdo con el vestuario y su modo de vida por la situación económica que disfruta su familia, pero su mentalidad mantiene el ideal de matrimonio como fin primordial de acuerdo con una mentalidad basada en los estándares sociales. Así, pues, todos los personajes femeninos expuestos en la cinta representan el mismo prototipo de mujer tradicional española, independientemente de su contexto social.

Tras lo comentado hasta el momento sobre los roles de género podemos afirmar que *Tres de la Cruz Roja* es una pequeña muestra de la mentalidad y de la sociedad de la España de los años sesenta donde, desde nuestro punto de vista, se cumple una máxima: efectivamente, desde el prisma personal y social no se concibe a la mujer sin el hombre, pero tampoco el hombre es concebido sin la mujer puesto que los varones también persiguen encontrar una compañera de vida. Precisamente esa visión de la mujer como complemento del hombre es el hecho que ha determinado un profundo conocimiento fílmico, femenino y musical de *Tres de la Cruz Roja*, frente a la visión de la mujer en otros registros, como veremos con la película *Viridiana*, susceptible de un análisis pormenorizado más adelante.

2.1.4. Análisis de la Banda Sonora Musical.

2.1.4.1. Características generales de la Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja.*

Augusto Algueró es uno de los compositores imposibles de comprender de forma ajena al mundo cinematográfico, pues su grueso en su legado fue la creación musical para medios audiovisuales. La aproximación, en este caso, a su figura será realizada de forma específica a través de las características generales de la partitura compuesta para *Tres de la Cruz Roja*. No obstante, inicialmente para llevar a cabo esta empresa fue necesario un mayor conocimiento de la forma de trabajo de Algueró, un trabajo profundamente expuesto en la tesis doctoral de Sofía López sobre las composiciones del músico, donde explica el origen autodidacta de Algueró en el caso de su forma de trabajar en el cine y las fases[183] en las que se dividía su labor. En primer lugar Sofía López distingue una fase inicial del proceso, en la que, a pesar de no ser muy frecuente, el compositor se ponía en contacto con los directores y productores con el objetivo de aprehender el espíritu global de la película[184] para poder plasmarlo en la composición de canciones, además de establecerse los convenios económicos en este punto, donde el padre de Algueró, también compositor, resultó ser una figura clave. La segunda fase señalada comprende todo el proceso[185] de composición de la Banda Sonora Musical, que en el caso de Algueró incluía una primera composición de los originales, los llamados *playbacks*, y una posterior orquestación de los temas musicales concebidos para cada bloque. Por último se llevaba a cabo la grabación de la música, una tarea de la que él mismo se ocupaba como el director, y el montaje de la película con los documentos sonoros de forma conjunta a los visuales, una labor llevada a cabo en esta película por Julio Peña[186].

Por otra parte, la doctora López también aborda las dificultades de catalogación de sus composiciones cinematográficas debido a la poca información y confusiones entre los trabajos realizados por Algueró hijo y su padre. A este respecto, podemos

[183] López Hernández, S. (2012), *Op. cit.*, pp. 35-52.
[184] La temprana aproximación de Algueró al objeto fílmico habría resultado fundamental pues, tras un análisis pormenorizado de la Banda Sonora Musical, tal y como comentaremos más adelante, cabe señalar que el espíritu global de *Tres de la Cruz Roja* tiene su reflejo musical en la rítmica narrativa de la música, capaz de recrear lo que ocurre en escena sin apenas ser necesaria la visualización de la imagen.
[185] López Hernández, S. (2012), *Ibid.*, p. 39.
[186] http://www.imdb.es/ [Última consulta: 16 de noviembre de 2012].

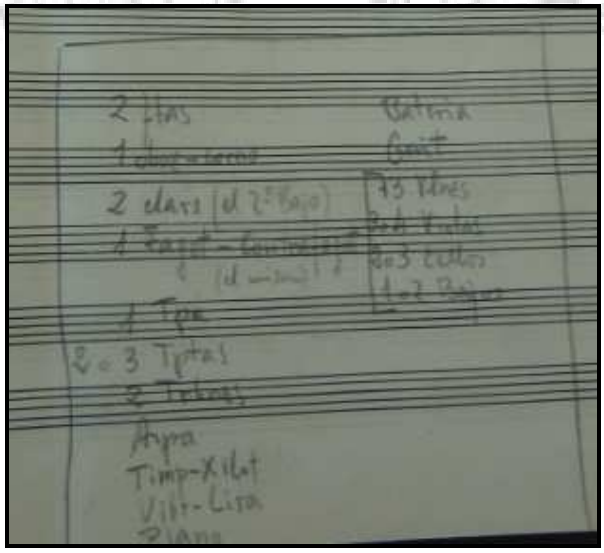
afirmar que su trabajo de tesis doctoral resulta francamente esclarecedor a diferencia de otras publicaciones anteriores sobre estos autores al respecto. Por otra parte, cabe destacar que la partitura que será analizada a continuación no estaba custodiada en ningún archivo o centro de documentación sino que formaba parte de una de las muchas que el compositor conservaba en su casa de Torremolinos, unos fondos que hoy en día continúan custodiados por su viuda. En este sentido cabe señalar la labor que está llevando a cabo el doctor Josep Lluís i Falcó, inmerso actualmente en conversaciones con la familia de Algueró con la intención de recopilar todos sus trabajos audiovisuales para que estos sean conservados en la Filmoteca de Cataluña y puedan ser consultados libremente por investigadores y estudiantes, como ha sucedido con los fondos audiovisuales del compositor José Nieto depositados durante el año 2012.

La Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja*, que no había sido analizada en la tesis doctoral de la doctora Sofía López, está estructurada a partir de 40 bloques musicales, con una duración total de 31 minutos, un 38,3 % del minutaje de la película. La intervención musical más breve presenta una duración de tres segundos, que corresponde al bloque 19 donde un escuchamos un toque de corneta previo al desfile militar, mientras que las intervenciones musicales más extensas tienen que ver con secuencias en las que el mayor protagonismo lo adquieren los hechos frente a los diálogos, como sucede en los bloques 32 y 37, siendo este último, correspondiente al rescate del incendio el que presenta una duración mayor con 3 minutos y 44 segundos

Desde el punto de vista estilístico cabe señalar que la estética musical predominante de *Tres de la Cruz Roja* concuerda con la corriente compositiva comercial, de acuerdo con el carácter oficial del *film*. Recordemos que esta tendencia musical, que convive con un estilo más vanguardista y con la inserción de música preexistente presentes durante los años sesenta, se caracteriza por el predominio de la música tonal a través de unos bloques musicales en los que la orquesta ocupa un gran protagonismo. En este caso, y tras un análisis pormenorizado de los bloques musicales, podemos señalar que no existe un único estilo musical sino que es variado: en un corto espacio de tiempo hay diversidad de estilos que permiten adaptar la música a los distintos sentimientos que tienen lugar durante la narración. Observamos la presencia de temas con reminiscencias posrrománticas donde la orquesta adquiere relevancia tímbrica, así como la presencia de una música más moderna, *ye yé*, con la canción "Inseparables" interpretada por Los Cinco Latinos y con acompañamiento de otros instrumentos que formaban parte de la estructura de los conjuntos musicales con

inspiraciones británicas que tanto éxito lograron durante los años sesenta, como la batería o la guitarra. Además, la variedad estética se confirma al observar la maleabilidad de la música, que presenta una gran capacidad de adaptación y modificación: flexiones y modulaciones, variaciones tímbricas y melódicas de un mismo tema, etc.

La instrumentación empleada para la grabación de esta Banda Sonora Musical es, por tanto, tan heterogénea como los temas musicales resultantes. No obstante, y aunque contamos con la presencia de instrumentos musicales pertenecientes a los conjuntos de los años sesenta, cabe señalar el protagonismo de la orquesta clásica, que realiza el grupo de intervenciones musicales a lo largo de *Tres de la Cruz Roja*. Algueró da cuenta de la plantilla general en la primera página de los originales de la composición, dando cuenta del piano, la guitarra y la batería como instrumentos menos habituales o ajenos a la orquesta, y con una plantilla orquestal clásica formada por los siguientes instrumentos, como también se puede observar en la imagen adjunta de la partitura original con la caligrafía de Algueró: dos flautas, un oboe o corno inglés, un clarinete y un clarinete bajo, un fagot y un contrafagot interpretado por el mismo músico, una trompa, dos o tres trompetas, dos trombones, un arpa, un timbal, un xilófono, un vibráfono, una lira, trece violines, tres o cuatro violas, dos o tres violonchelos y uno o dos contrabajos.



Partitura nº 1. Plantilla orquestal.

Continuando con los rasgos generales de la música de esta película, podemos considerar que la presencia musical en Tres de la Cruz Roja es relevante desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo. Por un lado, la relevancia de la música queda corroborada no solo en el número de intervenciones musicales, 40, que solía ser algo habitual, sino con el hecho de la música ya aparezca presente desde el primer segundo de la película, acompañando los títulos de crédito de la cabecera, y también se incluya hasta el final del *film*, comenzando y concluyendo con el mismo tema musical, "Inseparables", que aparece un total de once veces y que resulta ser el tema musical principal de la película, además de comprenderse como un *leitmotiv* de la identidad colectiva de Pepe, Manolo y Jacinto. Pero, como iremos comentando más adelante, no solo la abundancia de fuentes sonoras confirma la relevancia de una determinada música de cine sino que también han de tenerse en cuenta la función y la adecuación de la misma al resto de elementos audiovisuales que conforman la muestra, aspectos de los que daremos cuenta más adelante en relación con la sincronía y otros aspectos relativos a la rítmica narrativa.

Asimismo cabe señalar el hecho de que se incluya el nombre del compositor de la música de la película ya en los títulos de crédito. La mención del nombre del responsable de la Banda Sonora Musical de una película en los títulos de crédito es algo habitual pero, en el caso de Augusto Algueró, puede ser comprendido como un argumento de autoridad puesto que en los años sesenta, contextualización de la película, ya era uno de los más afamados compositores de música de cine, como lo demuestra su mención en el *film Pero… ¡en qué país vivimos!*. No obstante, simultáneamente podemos comprobar la existencia de una ausencia en torno al nombre de los músicos que interpretan la música de la película: en los títulos de crédito no aparece qué orquesta interpreta los temas musicales que escuchamos en la película, menos aún aparecen los nombres de sus miembros. Así, pues, a este respecto podemos afirmar cómo el papel de compositor ha conseguido una mayor visibilidad y relevancia que el de músico, comprendido como intérprete.

Uno de los rasgos musicológicos identificativos de esta Banda Sonora Musical tiene que ver con la economía de medios en relación con los temas musicales. Tras el análisis de los bloques musicales, abordados posteriormente, podemos confirmar que la música de la totalidad de la película está formada por un pequeño número de temas en comparación con el número de intervenciones. Con dichos temas musicales se ambienta toda la película, utilizando fragmentos o pasajes puntuales, así como realizando sobre

ellos transportes, variaciones tímbricas y otras modificaciones que demuestran la gran capacidad de adaptación y la pericia compositiva de Algueró, un rasgo musical que, por otra parte, ya es valorado positivamente en la Historia de la música general a través de la figura de Johann Sebastian Bach. Este talento de economía de medios se observa también a través de "Inseparables", el tema principal, que aparece con una rica variación estilística determinada por lo que sucede en la escena: desde el punto de vista estilístico podemos escuchar dicho motivo a través de intervenciones ye yés interpretadas por Los Cinco Latinos, como se observa en la cabecera, el mismo tema musical con reminiscencias castrenses en las secuencias de desfiles militares o la interpretación de "Inseparables" de forma lírica, romántica, suave y dulce en las escenas infantiles. Desde el punto de vista armónico, las modificaciones serán expuestas individualmente y de forma oportuna en el análisis individual de cada bloque musical.

Cabe destacar, como ocurre en la mayor parte de las películas y Bandas Sonoras Musicales comerciales, el predominio de la tonalidad. La mayor parte de los bloques musicales son tonales mientras que, por su parte, la música atonal aparece vinculada, en exclusiva, a momentos de tensión puntuales donde no resulta, en absoluto, extraña al espectador. Es más, en los casos en los que se opta por incluir elementos atonales la música funciona en armonía con la acción, aportando algún matiz en relación al nerviosismo. Así sucede en la primera parte del bloque 13, donde sucede un atropello, y en los bloques 36 y 37 en los que la angustia por el incendio queda subrayado por el primer acorde atonal, continuado por un tema musical de sonoridad oscura y donde predomina la no resolución armónica.

Desde el punto de vista de la inserción del sonido, se observa un predominio de bloques musicales no diegéticos a lo largo de toda la proyección. En todos estos casos cabe señalar la función expresiva en la mayor parte de estos bloques no diegéticos, aunque en otras ocasiones la música no muestra ninguna función semántica como tal, como sucede en el bloque 27. En ese caso, al igual que ocurre en los títulos de crédito, la música es meramente incidental, como música de fondo, pudiendo entenderse ésta como un recurso cinematográfico para otorgar cohesión a una larga secuencia formada por diferentes elementos de transición que tienen lugar en relación con el servicio sanitario que los tres amigos inseparables tienen que realizar con motivo de la vuelta ciclista a España. Igualmente también existen ciertas excepciones en las que la música aparece de forma diegética o como falsa diegesis. Los únicos momentos en los que se observa claramente la existencia de bloques diegéticos tienen que ver con aquellos actos

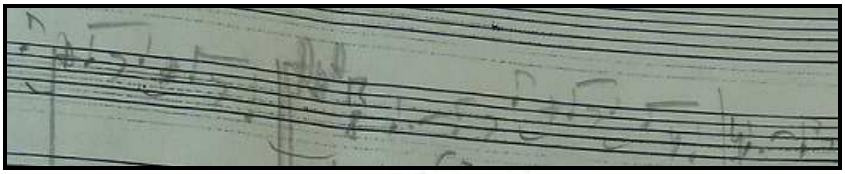
castrenses en los que la música funciona de acuerdo con sus protocolos, al igual que también son diegéticas las interpretaciones de Felipe, un aspirante a músico de la banda de la Cruz Roja, que ejecuta algunos toques de corneta ante la cámara, sin demasiado acierto.

Igualmente, también contamos con secuencias en las que existe cierta ambigüedad sobre el foco de emisión del sonido, como sucede en los bloques 2, donde la música parece provenir de la televisión, bloque 7, en el que los toques de tambor que se escuchan en el cuartel de la Cruz Roja podrían provenir de un ensayo de la banda, o los bloques 29 y 30 en los que la música que se escucha en casa de Laura podría proceder de algún magnetófono, a pesar de que no contamos con ningún sistema de reproducción del sonido en imagen. Asimismo, también contamos con un juego entre falsa diegesis/música diegética en el bloque 20, donde tiene lugar la jura de bandera de los recién licenciados sanitarios de la Cruz Roja. En ese caso se escucha "Inseparables" interpretado por una agrupación de viento, de forma sincrónica, y, aunque inicialmente no observamos el foco de emisión del sonido, podemos interpretar una falsa diegesis puesto que sería perfectamente factible la existencia de música debido a la presencia de una banda de música en este tipo de actos. Lo cierto es que, segundos después, tiene lugar la aparición en escena, confirmando que se trata de un bloque diegético. Esta misma circunstancia podría entenderse en el bloque 40 en el que nuevamente se puede escuchar la misma versión de la marcha de "Inseparables" del bloque 20. A pesar de que ningún instrumentista aparece visualmente en el último bloque musical, al igual que ocurría en el mencionado bloque, también podría interpretarse como música diegética puesto que el tema musical, el contexto argumental y la función musical son idénticas.

Otra de las características de la Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja* tiene que ver con el empleo de *leitmotiven* a lo largo de toda la historia. Este rasgo también es una constante en la música de películas comerciales, mientras que los músicos más próximos a la vanguardia se muestran opuestos al empleo del *leitmotiv* asociados a un personaje o una idea. A lo largo de la película encontramos tres *leitmotiven* que se repiten, leitmotiv cómico grotesco al que hemos denominado "tema de Jacinto", un *leitmotiv* cómico general y, por último, "Inseparables".

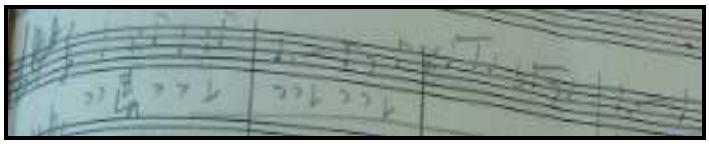
El que hemos denominado "tema de Jacinto" aparece por primera vez en el bloque musical 3 en torno a este personaje, interpretado por José Luis López Vázquez, pillado *in fraganti* cuando prestaba atención a cuestiones de ocio durante su jornada laboral. El tema musical está enunciado en la tonalidad de mi mayor y aparece también

en los bloques 25 y 28 en diferentes tonalidades pero con la misma intención: subrayar la comicidad que rodea a Jacinto. El mismo tema también se incluye en los últimos compases del bloque musical 13 en torno a otro personaje, Manolo, cuando este trata de escaquearse de prestar su ayuda en un accidente. El hecho de que el "tema de Jacinto" también aparezca vinculado a otro personaje se debe exclusivamente a los valores que este leitmotiv ofrece: picardía y comicidad.



Partitura nº 2. Tema de Jacinto.

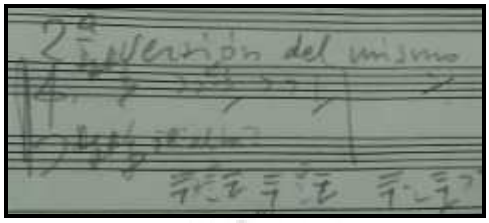
El segundo tema, un *leitmotiv* cómico general, también presenta el mismo sentido jocoso que el expuesto previamente, aunque, en esta ocasión, no aparece específicamente asociado a un personaje concreto. Tenemos constancia de él en la primera parte del bloque musical 5, acompañando de forma cómica la marcha de Felipe, el corneta, en la tonalidad de la mayor, subrayando la torpeza de este personaje de forma burlesca y divertida. Tras esta primera aparición, el mismo tema musical aparece en el bloque musical 26, asociado a Jacinto, que se reúne con sus compañeros de forma física mientras su mente continúa pensando en Laura, la superviviente del accidente, y en el bloque musical 32, donde la picardía de Manolo por lograr un dinero extra cortando el pelo a sus compañeros se ha tornado en torpeza. Por tanto, este *leitmotiv* no aparece asociado a un personaje en particular sino a la idea de torpeza cómica encarnada por diferentes personajes.



Partitura nº 3. *Leitmotiv* jocoso.

En relación con este último *leitmotiv*, cabe señalar la existencia de dos versiones musicales para el mismo bloque musical, como se observa en las composiciones albergadas en el original correspondiente a este bloque musical 5 y en la anotación de Algueró en la parte superior derecha, entre paréntesis: "Hacer las dos versiones. Yo

escogeré". Esto indica que Algueró concibió la estructura rítmico-melódica del tema musical pero la estructuró en dos tesituras diferentes, quedando a la espera de comprobar cuál de ambas versiones se adecuaba mejor a las necesidades del *film* y a su función. Al contrastar ambos documentos, la partitura frente a la película, podemos comprobar cómo, finalmente, se mantuvo la segunda de ellas.



Partitura nº 4. Motivo musical final para la primera parte del bloque musical 5.

El tercer *leitmotiv*, y comentado en último lugar por ser el más relevante, es el tema "Inseparables", que presenta un triple sentido. En primer lugar podemos señalar que, como comentaremos más adelante, este es el tema principal de la Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja* y representa, por tanto, la película de forma general: la escucha de esta melodía en contextos ajenos a los medios audiovisuales, especialmente en la versión de Los Cinco Latinos, permiten que la gente recuerde el *film* original. Esto es una característica de las pegadizas canciones compuestas por Algueró, con letra de Guijarro, que han trascendido a la cultura popular de la gente de a pie, al igual ocurre con otros temas principales de películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958). En segundo lugar podemos comprender este tema musical como *leitmotiv* de los tres protagonistas, los tres amigos inseparables, Pepe, Manolo y Jacinto, como se observa en la segunda parte del bloque musical 5 donde este motivo acompaña la presentación de los tres personajes como candidatos para formar parte del equipo de sanitarios de la Cruz Roja. Por último, este tema musical también puede ser entendido como *leitmotiv* no de los personajes como tal sino de los valores que representan: la bondad, la valentía o la honestidad, como se observa en los bloques musicales 32 o 34, en los que este motivo enlaza con otros temas infantiles para exaltar y poner de manifiesto los buenos sentimientos de los tres amigos inseparables, personalizados estos bloques a través de la figura de Manolo. Asimismo, también puede suceder que el tema musical sea *leitmotiv* de varios conceptos, como sucede en la segunda parte del bloque musical 5 donde, además de servir como presentación, la instrumentación suave empleada también puede entenderse como sugerencia de los buenos sentimientos de Pepe, Manolo y Jacinto.

Partitura nº 5. Segunda parte bloque 5. Íncipit *leitmotiv* "Inseparables".

Para concluir con los rasgos generales de la Banda Sonora Musical de Tres de la Cruz Roja, y previamente a su análisis a partir de bloques musicales, resulta significativo señalar que los temas musicales compuestos por Algueró para esta muestra tienen entidad propia y están insertos, en todas las ocasiones, de forma sincrónica a lo que ocurre ante nuestros ojos, no solo desde una coincidencia temporal sino también semántica, ya que lo que ocurre en escena cuenta, visualmente, un reflejo desde el ámbito sonoro. Esta circunstancia nos lleva a plantearnos dos cuestiones. En primer lugar, la Banda Sonora de la película no está concebida como mera música de fondo, en un segundo plano, sino que el elemento musical se complementa junto con el resto de aspectos que conforman el discurso cinematográfico, ofreciendo un resultado audiovisual unitario.

> Con la música original, un compositor puede pautar con exacta precisión todas las inflexiones o giros que tenga una secuencia, como por ejemplo dar mayor énfasis a unos segundos determinados, ser más sutil en otros, subir o bajar su tono, etc. En definitiva, acoplarse a lo que necesita esa escena, también a su duración y diálogos. Por el contrario, la música preexistente es inflexible, inmodulable, y tiene un tiempo determinado, invariable (salvo que se haga una chapuza como el cortarla porque es más larga que la secuencia). Si no se planifica una escena en función de esa música preexistente, difícilmente se acoplará con la precisión que sí ofrece la música original[187].

Pero, simultáneamente a la sincronía, podemos hablar de la visualidad de la música compuesta para este *film*, una circunstancia que tiene que ver no solo con la función descriptiva de la música sino con la rítmica narrativa interna de los bloques musicales: únicamente escuchando los temas creados por Algueró podemos, en numerosas ocasiones, ser capaces de descifrar lo que ocurre también en la escena, como

[187] Xalabarder, C. (2005), *Op. cit.*, pp. 34-35.

sucede en el bloque musical 6, donde el trote visual sugerido por el movimiento corporal de los cuatro candidatos puede ser visto, igualmente, a través del oído, en el bloque 8, donde la música muestra, de acuerdo con la teoría de los afectos, la descoordinación en los ejercicios realizados con los palos y su posterior caída, o en los bloques musicales 10 y 11, donde la música, en este caso, funciona como complemento cultural para indicarnos que la disciplina deportiva ejecutada tiene procedencia asiática.

2.1.3.2. Análisis de los bloques musicales.

BLOQUE MUSICAL 1: "Inseparables" (00:00:00 – 00:02:13)

Tres de la Cruz Roja comienza con música desde el primer segundo de duración. Así, los títulos de crédito aparecen acompañados por la canción "Inseparables", con música del propio Algueró y letra de Guijarro, que fue interpretada por "Los Cinco Latinos". No era la primera ocasión en la que el conjunto interpretaba una canción de Algueró para una película, pues ya en *Amor bajo cero* interpretaron la canción que dio título a la película. El compositor, en una entrevista a Joan Padrol, hablaba sobre lo que el grupo musical representó como difusores de su música:

> *Los Cinco Latinos tuvieron en aquella época mucha popularidad, eran un número uno y fue una suerte que cantaran muchas canciones mías. Las introducimos en el cine y ellos también cantaron "Eres diferente", "Gracias", "Don Quijote", que cantaba Estella Raval formidablemente. "Inseparables" es la canción de* Tres de la Cruz Roja*, película con Tony Leblanc, José Luis López Vázquez y Manolo Gómez Bur*[188].

"Inseparables", que había sido compuesta expresamente para la película y fue grabada en discos Philips, bautizó a la película con su título en algunos países iberoamericanos. La inserción de una canción, música ligera en textura de melodía vocal con acompañamiento instrumental, era habitual en muchas películas de la época, especialmente para acompañar los títulos de crédito y resumir el espíritu de la película. En estos casos la existencia de un texto permitía ofrecer una sinopsis argumental al espectador sobre la temática de la película, una especie de estado de la cuestión previo al visionado del *film*. Así, en *Tres de la Cruz Roja* el tema musical "Inseparables" permite aproximar al espectador a la historia de estos tres amigos desde el primer momento.

[188] Padrol, J., *Op. cit.*, p. 37.

Fotograma nº 22. *Tres de la Cruz Roja* (1961).

Como tendremos ocasión de comentar, este tema musical, de estética *ye yé*, es el más importante porque resume la estrecha relación de amistad entre Pepe, Manolo y Jacinto desde el punto de vista textual, a través de la letra de la canción como tal, pero también porque su melodía aparece en otras intervenciones musicales con variaciones tímbricas, melódicas y armónicas, que reflejan la versatilidad de Algueró y su pericia compositiva y arreglista. Es decir, la melodía de este tema musical aparece a lo largo de la película en numerosas ocasiones y con una finalidad heterogénea: la línea melódica es empleada como *leitmotiv* de la amistad de los tres jóvenes, pero también de los valores y la bondad de estos tres amigos que, a pesar de su picaresca por divertirse, persiguen hacer el bien y profesan unos buenos sentimientos.

Dentro de las partituras originales de Algueró para *Tres de la Cruz Roja* no se encuentra referencia a la canción como tal aunque, seguramente, sí estará incluida en la versión final con orquestación, a la que no hemos podido tener acceso. En su tesis doctoral Sofía López explica detalladamente el proceso general de composición del autor, destacando que el primer paso tenía que ver con la composición de las canciones –los *playbacks*– y los números de baile para, finalmente, ocuparse de la orquestación completa. Para el compositor estos temas musicales eran los más relevantes, manteniéndolos como base creativa de otros bloques musicales a través de la adaptación de esas melodías, de esos *leitmotiven*, de acuerdo con la función de la música en cada escena y con la intención de mantener una coherencia musical a lo largo de todo el *film*. Los originales, que es el material con el que vamos a trabajar, ya ofrecen la información melódica y armónica completa de la Banda Sonora Musical, y es lo primero que Algueró componía, previamente a la orquestación de este material, según su propio testimonio, como se observa en una entrevista ofrecida a la doctora López:

> Yo trabajaba siempre los originales, que son los estrechitos. Cada uno de esos son un mes o dos de trabajo. Están todos a lápiz. Hacía los originales, con los bloques, y hacía observaciones. Y ya cuando llegaba el momento de la verdad, lo pasaba a partitura de orquesta, que son las grandes. En los originales no falta ni una nota en el *score*[189].

No obstante, como venimos apuntando, no contamos entre estos originales con la versión final de "Inseparables", la canción como tal, que sí se encontraría en los orquestados, aunque el tema musical aparece de forma constante en la partitura. Por tanto, la ausencia, en este caso, de la escritura final no resulta un aspecto excluyente de un análisis semántico y musical en este punto puesto que la función primordial de este tema es, como ya hemos apuntado, ofrecer un acompañamiento sonoro a los títulos de crédito y, simultáneamente, ofrecer al espectador una primera aproximación a los personajes a través del texto de la canción creado por Guijarro. En este caso, la letra dicta lo siguiente:

«Un, dos, tres»; «un, dos, tres», eran tres, eran tres inseparables que con buen humor y ganas de vivir caminaban juntos por Madrid.	Inseparables, seremos inseparables, iremos a todas partes cantando nuestra canción.
Siempre con el «un, dos, tres»; «un, dos, tres», este lema les daba buena suerte. buscaban la manera de poderse divertir sin dejar de cantar «un, dos, tres».	Inseparables, Seremos inseparables, amigos igual, que siempre, de corazón.

Letra de "Inseparables" (Guijarro).

El estilo musical y la instrumentación de la canción demuestran, por un lado, la pericia de Algueró en la composición de temas musicales de estética ye yé, del que da buena muestra en otras películas anteriores como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958, Rafael J. Salvia) o *Amor bajo cero* (1960, Ricardo Blasco), pero, por otro lado, también

[189] Entrevista realizada a Augusto Algueró por la doctora Sofía López en Torremolinos el 15 de octubre de 2010. En López, S. (2012), *Op. cit.*, p. 40.

habla de las inquietudes musicales del autor, capaz de establecer una perfecta convivencia entre estas canciones musicales modernas y las intervenciones incidentales con una instrumentación más clásica. Al fin y al cabo esto no es sino un reflejo de la maestría del compositor para la adecuación de la música al sentido y a la personalidad de cada una de las secuencias en las que la música adquiere un lugar relevante, lo que demuestra su grandioso sentido de la música para cine.

BLOQUE MUSICAL 2. Duración: 2’ 20’’ (00:03:37 – 00:03:57)

Pepe y su sobrino, que son fontaneros, han acudido a arreglar las cañerías a doña Enriqueta que, curiosamente, suelen averiarse los sábados, días de partido de fútbol. Pepe, al igual que sus amigos, es un gran aficionado al fútbol y, puesto que en los años sesenta eran pocos los españoles que disponían de televisor en casa, aprovecha su posición como fontanero para ver el partido en casa de una de las pocas vecinas del barrio que cuenta con el aparato. En un momento determinado, después de la narración de Matías Prats, en un intermedio del partido, suena música que coincide con la llegada a casa de doña Enriqueta, alarmada ante la inundación de su domicilio y la poca diligencia del trabajador. La música parece proceder del televisor, sería, por tanto, música diegética, pero también ilustra, su con carácter y los vistosos toques de trompeta, el hecho de verse sorprendidos, tío y sobrino, sin hacer su trabajo.

Fotograma nº 23. Pepe y su sobrino ven el partido de fútbol.

La música inserta es orquestal, con un predominio del viento metal, y desde el punto de vista compositivo carece de relevancia puesto que tampoco adquiere protagonismo en la escena. Es más, este tema musical no aparece en el original compuesto por Algueró. Por tanto, puede ocurrir que esta música fuera una música preexistente parte de la publicidad perteneciente a la transmisión deportiva original, o

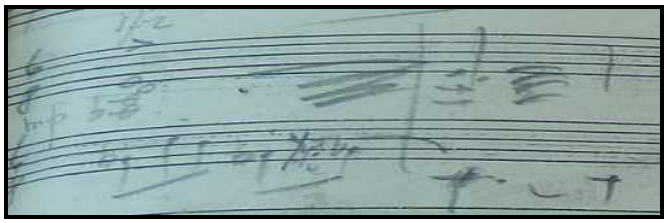
bien fuera una parte compuesta más adelante puesto carece de relevancia narrativa. En cualquier caso la información no está disponible y cabe señalar que la inserción del elemento sonoro en este segundo bloque musical presenta una doble función: por un lado, representa la realidad televisiva de la época, se insertaba música o publicidad en medio de los partidos de fútbol; pero, por otro lado, y simultáneamente a esa posibilidad, el carácter de la música, y el hecho de verse sincrónica con la llegada de la dueña de la casa, permite que concibamos este tema con una función también expresiva, casi de subrayado de la secuencia.

BLOQUE MUSICAL 3. Duración: 3’ 17’’ (00:06:13 – 00:06:30)

Jacinto (José Luis López Vázquez) es vendedor de cepillos de dientes y un hombre resuelto y práctico en la vida. Tanto es así que aprovecha los locales comerciales que visita por cuestiones laborales para recibir llamadas telefónicas; en este caso Pepe le telefonea para informarle sobre la alineación futbolística. En este punto es sorprendido hablando por teléfono sobre fútbol por el dueño del comercio, mientras su hija le mira embelesado. Al verse descubierto, Jacinto cuelga rápidamente y se marcha del local.

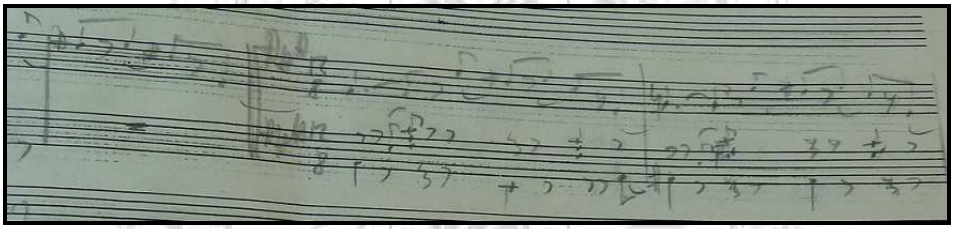
Fotograma nº 24. Jacinto recibe una llamada en un comercio en horario laboral.

En este caso la música subraya la comicidad propia de esta película con un tema musical que será utilizado en más intervenciones con este mismo sentido cómico y jocoso. El tema musical viene precedido por dos compases introductorios, dos acordes, que subrayan musicalmente lo sucedido en la escena y la vergüenza de Jacinto al ser pillado *in fraganti*.



Partitura nº 6. Compases introductorios.

Posteriormente ya se incide con el tema musical jocoso, denominado por el propio Algueró "cómico grotesco". El tema está compuesto en la tonalidad de la mayor en un tempo moderado, concretamente *Allegreto moderato*, y se caracteriza por su marcado ritmo, que acompaña de forma no diegética la rauda salida de Jacinto de la tienda mientras que la hija del sueño se lamenta por el hecho de que su padre haya "espantado" al muchacho.



Partitura nº 7. Tema musical cómico grotesco, íncipit.

El tema musical está compuesto en compases de subdivisión ternaria, comenzando con un compás de gesto binario (6/8), continuando con uno de gesto cuaternario (12/8) y concluyendo de la misma forma que comenzó (6/8) sin que esto afecte a la estructura rítmica[190] global. La música, que presenta una clara función expresiva, cómica, concluye a través de una cadencia perfecta sobre la tónica mientras la joven, con gesto de fastidio, se lamenta por la marcha de Jacinto: "Todos los días me lo espantas, papá".

[190] El hecho de que se trate de una oscilación entre compás binario y cuaternario afecta, además de a la acentuación del primer sonido de cada compás de 12/8, al incremento de la vivacidad de la secuencia.

Fotograma nº 25. La hija del perfumero, enfadada con su padre por espantar al muchacho.

BLOQUE MUSICAL 4. Duración: 16'' (00:10:03 – 00:10:19)

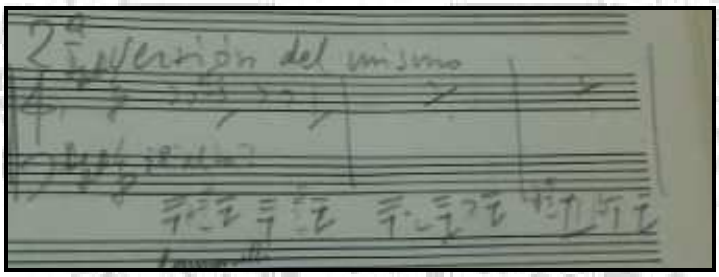
Los tres amigos inseparables se disponen a inscribirse en la Cruz Roja para poder entrar gratis a los partidos. Allí coinciden con Felipe (Francisco Camoiras), un joven que se ha trasladado desde Villarejo de la Sierra para poder tocar en la que, según su criterio, es la mejor banda, la de la Cruz Roja. Allí quiere dar muestras de su habilidad con la corneta, aunque su pericia es del todo cuestionable.

Fotograma nº 26. Felipe demuestra sus dotes musicales.

Así, escuchamos unos toques que corresponden con el toque de diana "Quinto, levanta", un sonido diegético del que no se conserva partitura. Se trata de una melodía de origen militar, tradicionalmente empleada para despertar a las tropas, que ha trascendido desde ese ámbito y se ha convertido en objeto musical de carácter popular. La popularización del tema determinaría, probablemente, el hecho de que Algueró no considerara necesario escribir esta melodía en los originales de *Tres de la Cruz Roja*.

BLOQUE MUSICAL 5. Duración: 19'' (00:11:05- 00:11:24)

El bloque musical número 5 presenta dos partes diferenciadas, una estructura determinada por lo que ocurre argumentalmente en la secuencia. En primer lugar observamos a los tres amigos esperando su turno para inscribirse en la Cruz Roja mientras Felipe, el corneta, se marcha en busca de una pensión para pasar la noche. La marcha del joven se subraya desde el plano sonoro con un marcado tema musical en compás de 6/8 en la tonalidad de la mayor. La melodía oscila continuamente en torno a la nota fundamental y la tercera de las armonías resultantes de cada compás, destacando el protagonismo de los grados tonales. El carácter de este tema musical correspondiente a la primera parte del bloque ofrece como resultado una acentuación de la comicidad que rodea al candidato a músico no solo en esta intervención sino a lo largo de toda la película. La finalidad de la música, por tanto, tiene que ver en este caso con un subrayado musical jocoso, aunque dentro de este bloque musical existen otros aspectos musicales de acuerdo con el trascursos de la secuencia.

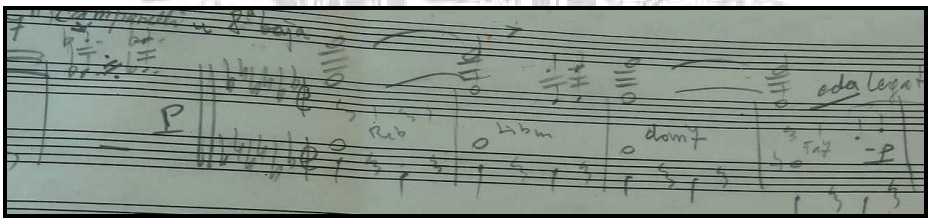


Partitura nº 8. Segunda versión del tema musical.

Así, llega el turno de los tres amigos, que se acercan al cabo cuando éste les llama mientras, desde el plano sonoro, suena la melodía del tema principal, "Inseparables", pero con instrumentación suave a base de cuerdas y campanitas. En la tonalidad de re bemol mayor, aunque con una armadura de sol bemol mayor, y en un compás binario (2/2), este tema musical acompaña de forma no diegética la escena en la que los tres amigos entregan sus solicitudes para acceder a la Cruz Roja. Esta es la primera vez que contamos con la melodía del tema musical principal desde el punto de vista incidental, una circunstancia que será una constante a lo largo del *film* y que otorga cohesión y coherencia al discurso cinematográfico.

Fotograma nº 27. Los tres amigos se presentan como voluntarios.

Como ya anticipamos en el primer bloque musical, la melodía de "Inseparables", que en aquella ocasión presentaba letra, puede ser comprendida como *leitmotiv* de la amistad entre Pepe, Jacinto y Manolo y se trata, en cualquier caso, del tema principal de la Banda Sonora Musical del *film*. Esta melodía está inserta de forma sincrónica: cuando los personajes se incorporan de sus asientos comienza a sonar este tema musical, al igual que ocurrirá en otras ocasiones posteriores. Por tanto, la finalidad de esta segunda parte del bloque musical número 5 no tiene nada que ver con la comicidad relativa a Felipe sino que presenta connotaciones semánticas que van más allá de la narratividad y se centran en la relación de un motivo musical a una idea determinada, en este caso a los valores de los tres personajes comprendidos de forma unitaria.



Partitura nº 9. Íncipit melodía de "Inseparables".

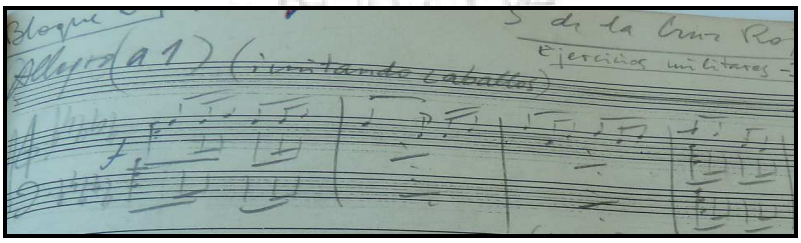
BLOQUE MUSICAL 6. Duración: 40'' (00:13:24 – 00:14:04)

Los tres amigos dejan entrever, desde el primer momento, que sus intereses por pertenecer a la Cruz Roja van más allá de la filantropía, incluso en su conversación con el capitán, a quien le comentan su interés por acudir al fútbol algún domingo. Asimismo, Manolo también se ofrece para ir al hipódromo: "Pero algún domingo que otro me puede usted mandar al hipódromo, es que no sabe usted cómo me gustan las carreras de caballos…". Precisamente es este animal el que aparece ilustrado

musicalmente en el bloque musical 6 que acompaña uno de los ejercicios de la instrucción militar previo a su servicio como miembro de la Cruz Roja.

Fotograma nº 28. Primer ejercicio de instrucción.

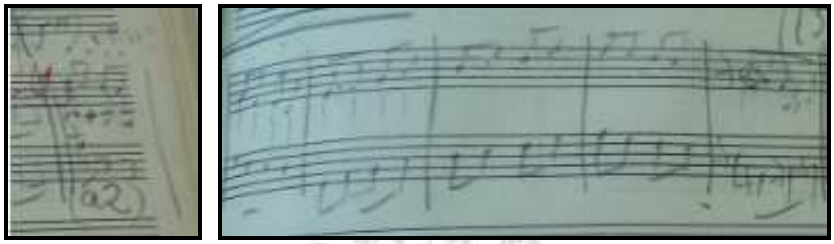
Los tres amigos se ponen en forma junto con Felipe, el candidato a músico de la banda, supervisados por el cabo, un viejo conocido de los Inseparables. La música, en este caso, aparece totalmente sincrónica: el propio Algueró refleja en la partitura que la música debe imitar el trote de caballos, pues en la secuencia los aspirantes a miembros de la Cruz Roja realizan unos ejercicios aeróbicos: correr y trotar. El compositor incluso realiza esta apreciación en la partitura original, de tal modo que la música no solo responde de forma unitaria a lo que ocurre en la película desde el plano argumental y textual sino, además, determinando que la música pueda ser comprendida, en este caso, como un subrayado musical narrativo y expresivo, con toques irónicos, simultáneamente.



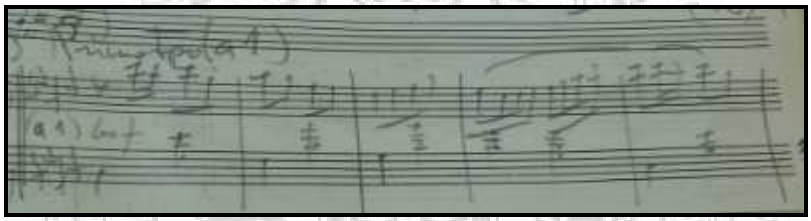
Partitura nº 10. Tema musical con ritmo de marcha, íncipit.

El tema musical creado para este bloque, en la tonalidad de re bemol mayor, presenta un ritmo binario (2/4) empleado en las marchas militares. Asimismo, estos ejercicios de instrucción se ven acompañados por esta música inserta de forma no diegética y totalmente sincrónica, que suscita mayor sensación de movimiento y de trote de caballo. La perfecta sincronía se observa con un episodio diferente dependiendo de la

dinámica que el cabo les indica: Algueró determina el empleo de un motivo en corcheas picadas, con un tempo más lento, para acompañar el paso ordinario, mientras que opta por un tema más rápido, tal como se iniciaba la música en el bloque, que comienza con nota a contratiempo, para el paso ligero. Finalmente el bloque musical concluye cuando el cabo les da el alto, desvaneciéndose la música.



Partitura nº 11. Paso ordinario.



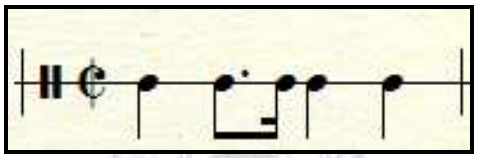
Partitura nº 12. Paso ligero.

BLOQUE MUSICAL 7. Duración: 38'' (00:14:16 – 00:14:54)

Tras el primer ejercicio de instrucción los muchachos están cansados. Por un par de segundos se relajan, hasta que el capitán aparece por allí. Cuando los jóvenes lo ven, se levantan y se ponen firmes, aunque no todos se han percatado de la llegada de su superior… Pepe, por su parte, que estaba despistado y despreocupado, no muestra interés en levantarse, ni siquiera al ver que sus compañeros estaban firmes y trataban de llamar su atención. Finalmente se da cuenta de la presencia del capitán y, disimulando, se levanta como el resto de sus compañeros.

Fotograma nº 29. Pepe es sorprendido descansando de los ejercicios militares.

La música, inserta de forma no diegética, recibe un tratamiento como música de fondo, como mero relleno sonoro, y, en este caso, no presenta una relevancia visual desde el plano narrativo o expresivo. Concretamente escuchamos unos toques de tambor que no aparecen escritos en las partituras originales de Algueró. Seguramente el compositor consideró que cualquier tipo de toques podría subrayar la autoridad del capitán, siendo, de este modo, el sonido de tambor representativo del carácter militar.



Partitura nº 13. Transcripción directa del *film*.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

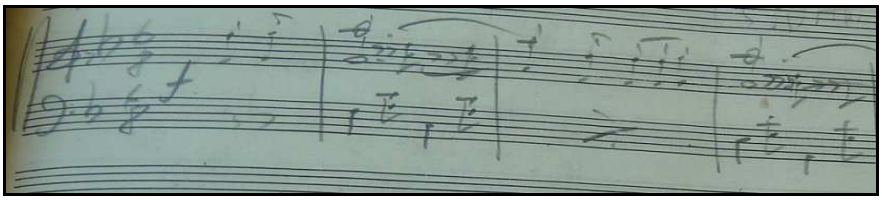
BLOQUE MUSICAL 8. Duración: 38'' (00:14:55 – 00:15:34)

Posteriormente es ejecutado el segundo ejercicio de instrucción bajo la supervisión de su amigo el cabo. Esta nueva rutina consiste en el rítmico desfile de los candidatos a la Cruz Roja, que desfilan con una vara. Pepe, Manolo y Jacinto, junto con Felipe, se esmeran en llevar a cabo esta empresa, a pesar de su torpeza con el objeto que cargan en su mano derecha.

Fotograma nº 30. Segundo ejercicio de instrucción.

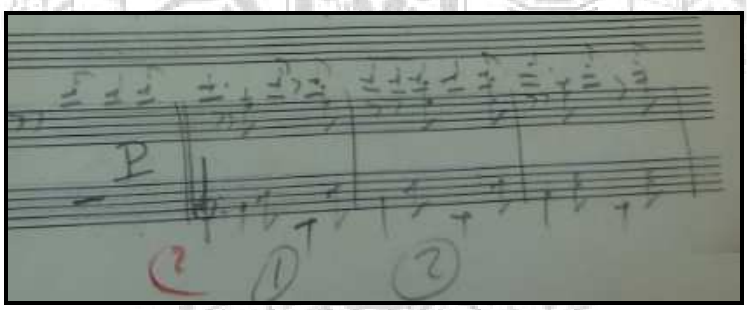
El paso de los jóvenes se ve acentuado desde el plano sonoro por un tema basado, nuevamente, en la melodía de "Inseparables", en este caso con un ritmo de marcha militar y en la tonalidad de fa mayor. En ningún momento observamos el foco de emisión del sonido; estamos, por tanto, ante una inserción no diegética de la música, aunque ésta bien podría proceder de una banda militar debido a la castrense rítmica y al entorno en el que se hallan los personajes. La melodía es ejecutada por el viento metal,

con el acompañamiento de las cuerdas y el viento madera, con respuesta de la flauta a modo de consecuente de esta primera estrofa, otorgando un sentido cómico a la escena.



Partitura nº 14. Melodía de “Inseparables”, íncipit.

El cabo les pide mantenerse firmes y comienza a cambiar la rutina para alinearlos. Precisamente la música subraya estas dos partes diferenciadas de la secuencia: por un lado, la marcha, de la que acabamos de hablar; por otro, mantenerse firmes, ejecutando en esta última el estribillo de “Inseparables” con el viento madera, la flauta, en una tesitura superior. La música, que denota un carácter cómico por su rítmica, subraya la torpeza de los aspirantes, incapaces de llevar a cabo simultáneamente los ejercicios.

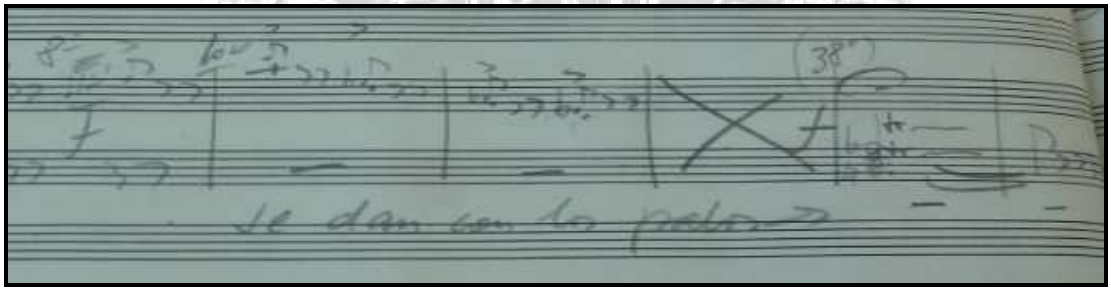


Partitura nº 15. Estribillo de “Inseparables” ejecutado por la flauta, íncipit.

Cuando el cabo les pide descansar a los candidatos se les desalinean las varas e incluso llegan a pegarse con ellas unos a otros, una torpeza que cuenta con reflejo desde el plano sonoro. Cabe destacar la perfecta sincronía existente a lo largo de toda la partitura, especialmente acentuada en estos pasajes cómicos en los que Algueró muestra una pericia compositiva no solo desde el plano técnico sino también semántico.

Fotograma nº 31. Torpeza con el ejercicio de instrucción.

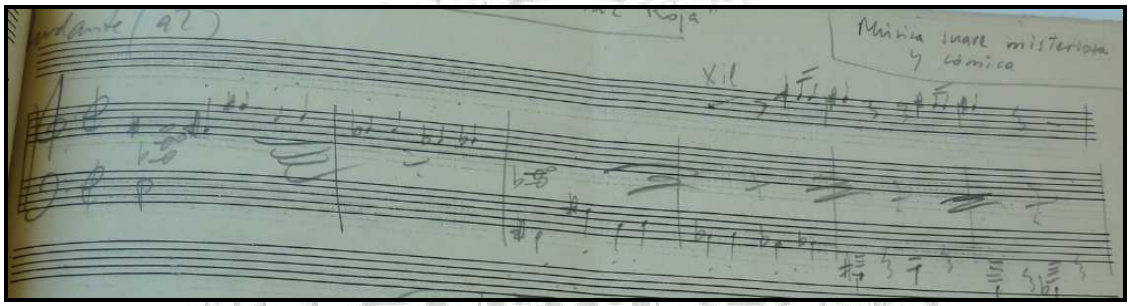
En esta ocasión, el efecto visual de descenso de las varas y desalineación se subraya con el descenso gradual de la melodía, un empleo de la teoría de los afectos por parte de Algueró que, por otra parte, no resulta novedoso puesto que es un recurso ampliamente utilizado en la música de cine. Finalmente cabe señalar que la partitura concluye con un acorde de séptima sobre el cuarto grado aumentado de la tonalidad del bloque (si becuadro), un acorde que no resuelve y que termina de subrayar la mala ejecución de estos ejercicios, aún más acentuado por la oscura sonoridad de los instrumentos de viento madera y cuerda más graves en trino, contrarrestando con la dulzura de la flauta, que iniciaba esta segunda parte de la secuencia.



Partitura nº 16. Descenso melódico y acorde final.

BLOQUE MUSICAL 9. Duración: 27'' (00:16:12 – 00:16:39)

La instrucción continúa: la pertenencia a la Cruz Roja no era tan sencillo como Pepe, Manolo y Jacinto se imaginaban. En esta ocasión nuestros protagonistas deben ser capaces de montar una tienda, algo para lo que, hasta el momento, no demuestran muchas habilidades. Cansados ya de ejercicios, Pepe, el más espabilado de ellos, idea un plan para engañar al cabo y al capitán y hacerles creer que han concluido con esta empresa. Así, deciden aproximarse a una tienda ya montada para hacer creer a todos que ha sido obra suya. El tema musical compuesto para este bloque es, como el propio Algueró indica en la partitura, "música suave, misteriosa y cómica", tan sigilosa como los tres amigos.

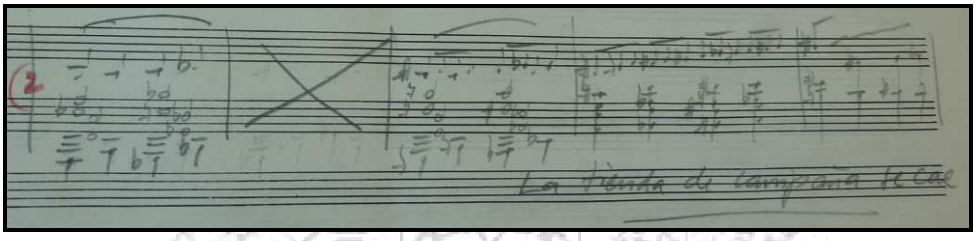


Partitura nº 17. Tema musical suave y sigiloso, íncipit.

Los breves sonidos, ejecutados por el viento madera y metal, el xilófono y las cuerdas, subrayan esta acción incorrecta y el temor de los jóvenes por verse descubiertos. Este bloque musical, que no presenta una tonalidad definida, está compuesto en un compás binario de 2/2 y, nuevamente, responde sincrónicamente a lo que ocurre en escena, como comentaremos a continuación.

Fotograma nº 32. La torpeza de los instruidos en el montaje de una tienda.

Pero el bloque no presenta una agógica tan suave sino que concluye con un *crescendo* a medida que la tienda se desmorona. De nuevo la perfecta sincronía nos muestra una música descriptiva de acuerdo con la teoría de los afectos, a través de un ascenso cromático de las notas musicales, que coinciden con el momento en que los vientos y sus tensores se desprenden hasta que, finalmente, la tienda cae al suelo. Al mismo tiempo la caída queda subrayada también desde el plano sonoro, como se observa en la escritura musical.



Partitura nº 18. Ascenso cromático de la melodía.

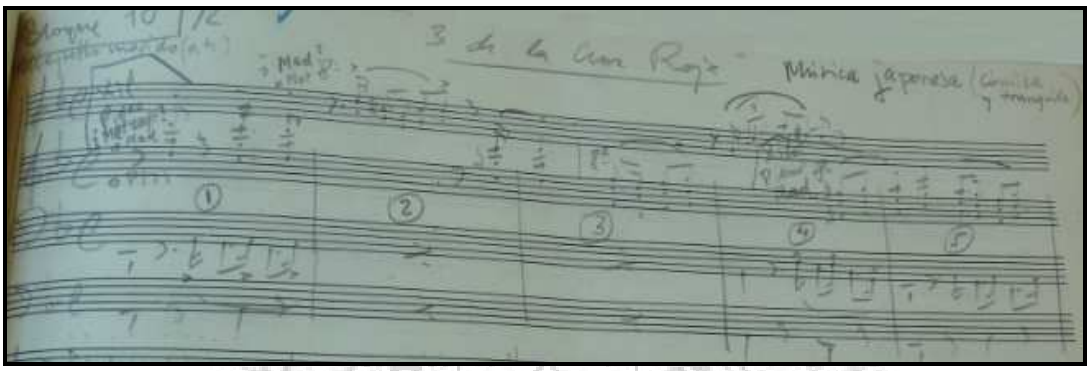
BLOQUE MUSICAL 10. Duración: 12'' (00:16:45 – 00:16:57)

La instrucción continúa y nuevos ejercicios esperan a los aspirantes a miembros de la Cruz Roja. En esta ocasión aprenden artes marciales de origen japonés, el judo. Los tres amigos asisten aterrados al vilipendio de uno de los compañeros de instrucción, Felipe, que tampoco muestra gran destreza en esta rutina.

Fotograma nº 33. Los tres amigos observan el peligro de las artes marciales.

La música que acompaña esta escena, compuesta en la tonalidad de re menor, en un compás de 4/4 y con un predominio de xilófono e instrumentos de lajas, presenta una función narrativa no de la historia como tal sino directamente correspondiente a la contextualización geográfica del ejercicio físico que están realizando. El propio Algueró

indicó por escrito que se trataba de música japonesa "cómica y tranquila" que, paradójicamente, también suena mientras se observa la cara de preocupación de los asistentes a la sesión, por si alguno de ellos resulta ser elegido para practicar. Por tanto, la música en este caso, y como viene siendo habitual, subraya la comicidad a través de una instrumentación y una estructura musical que recuerda los sonidos de la cultura japonesa, destacando la función descriptiva de la música.



Partitura nº 19. Tema musical con reminiscencias japonesas, íncipit.

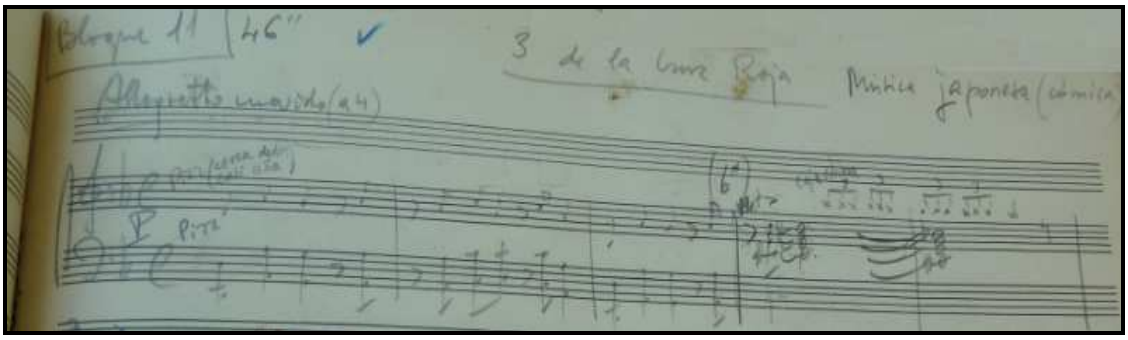
BLOQUE MUSICAL 11. Duración: 46'' (00:17:04 – 00:17:50)

La escena anterior continúa, aunque no el bloque musical, que presenta un nuevo motivo en sintonía con el expuesto previamente. En esta ocasión el maestro japonés, así como el encargado de realizar la demostración física, se encargan en enseñar una llave empleando para ello al pobre Felipe.

Fotograma nº 34. Felipe es víctima del maestro de artes marciales.

En la misma tonalidad, compás, instrumentación y estilo, la música, cómica, subraya la escena, de nuevo determinada por el valor descriptivo, al coincidir la caída al suelo de Felipe con el acorde de dominante con séptima (V^7_+) del cuarto compás, una

semicadencia que marca la continuación de la música y, paralelamente, la conclusión de la participación del aspirante a músico en el ejercicio.

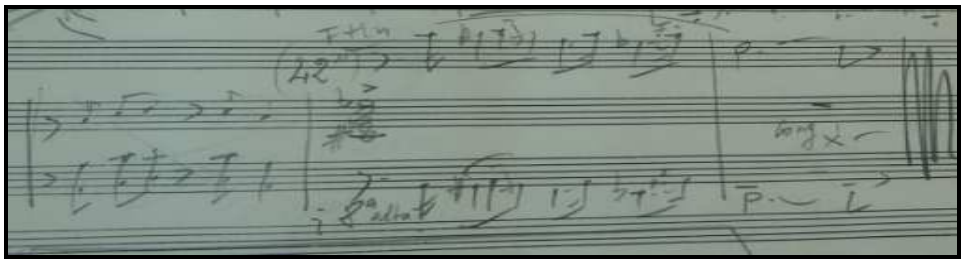


Partitura nº 20. Segundo tema musical con reminiscencias japonesas, íncipit.

La escena continúa y en esta ocasión es Pepe el aspirante elegido para poder enseñar algunas llaves de judo en la sesión impartida. Sus negativas resultan insuficientes para participar en el ejercicio y no le queda otro remedio que enfrentarse al maestro que ejecuta las rutinas. Pero, sorprendentemente, resulta salir victorioso del combate, solicitando al cabo que este ejercicio se dé por finalizado dentro de la instrucción.

Fotograma nº 35. Pepe logra vencer al maestro de artes marciales.

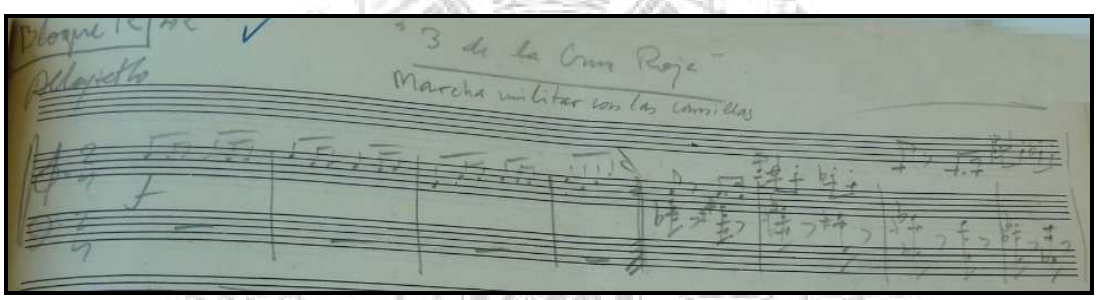
Nuevamente la sincronía de la música subraya el final del ejercicio con el sonido del gong tras la cadencia perfecta desde el plano armónico. Así, pues, el ejercicio número cuatro concluye, previa petición de Pepe, con el sonido del citado instrumento de percusión, con una función claramente descriptiva de la música en este bloque.



Partitura nº 21. Cadencia final.

BLOQUE MUSICAL 12. Duración: 42'' (00:17:52 – 00:18:31)

Una introducción, determinada por el ritmo de marcha militar y por el predominio del viento metal, comienza un tema musical basado en la melodía principal de esta Banda Sonora Musical, "Inseparables", interpretada por el viento madera.

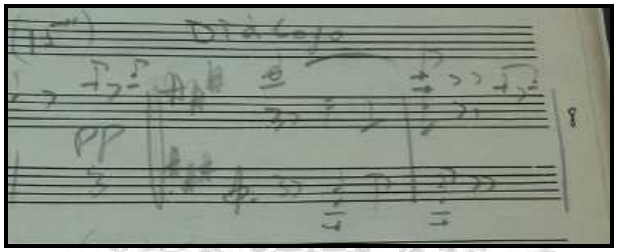


Partitura nº 22. Bloque musical 12, introducción con ritmo de marcha militar, íncipit.

En este caso la música no presenta ningún sentido semántico ni expresivo, simplemente su carácter cómico acompaña esta secuencia en la que los tres amigos inseparables, junto con Felipe, su nuevo amigo de batallas, realizan el quinto ejercicio de instrucción consistente en la carrera con camillas.

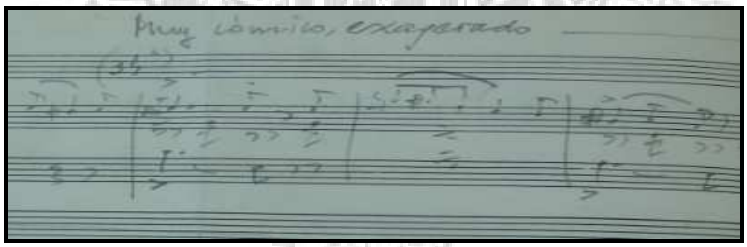
Fotograma nº 36. Ejercicio de instrucción con camillas.

Tras los compases introductorios escuchamos nuevamente la melodía "Inseparables", que hace referencia a los amigos como identidad conjunta, en esta ocasión en la tonalidad de la mayor tras la flexión realizada en la introducción señalada. Cabe señalar que la música, de nuevo no diegética, acompaña el diálogo de los personajes sobre cuándo terminarán los ejercicios de instrucción, a lo que Manolo decide dar por finalizados en ese mismo instante.



Partitura nº 23. Anotaciones del diálogo sobre la partitura.

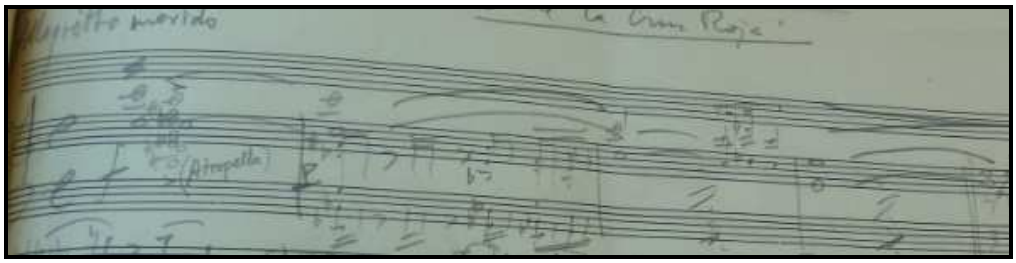
La música se vuelve exageradamente más cómica, especialmente en la parte relativa al estribillo musical, que coincide con la inserción sonora para enlazar esta con otra secuencia de la película en la que Manolo acude a la cita con su novia, con la que había acordado encontrarse a las puertas del cine.



Partitura nº 24. Indicaciones sobre el estilo musical.

BLOQUE MUSICAL 13. Duración: 33'' (00:19:41 – 00:20:13)

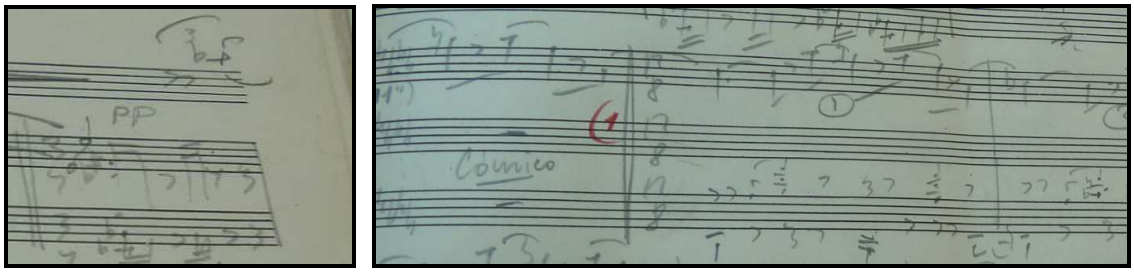
Manolo y Luchi discuten tras el bochorno pasado en el cine: el muchacho creía que sería capaz poder pasar a su novia al cine sin comprar la entrada solo por el hecho de llevar el instintivo de la Cruz Roja. Justo en ese momento tiene lugar un atropello, que se ve reforzado por el *raccord* de miradas de los personajes hacia el lugar de los hechos y por el subrayado musical a través de un acorde en *forte*. Tras este sonido se sucede una melodía atonal que acompaña la confusión de la escena.



Partitura nº 25. Bloque musical 13, íncipit.

Fotograma nº 37. Manolo es solicitado para que intervenga en un accidente de tráfico.

Tras unos momentos de incertidumbre, Manolo continúa hablando con Luchi y disculpándose con ella por haber intentado colarse en el cine, pero las personas que han visto el atropello se dirigen a él para que, como miembro de la Cruz Roja, colabore y ayude al herido. En ese momento comienza a sonar un nuevo tema musical, en esta ocasión tonal, que llega a resultar familiar al espectador. Se trata de la misma melodía que aparecía en el bloque musical número 3, donde Jacinto era sorprendido recibiendo llamadas personales en los locales donde trataba de vender cepillos de dientes. Es, por tanto, el tema musical jocoso al que Algueró determinó como "cómico grotesco". Lo cierto es que, en este bloque 13, la tonalidad elegida es re bemol mayor, se mantiene un ritmo moderado y continúa caracterizándose por su marcada figuración y su carácter cómico.

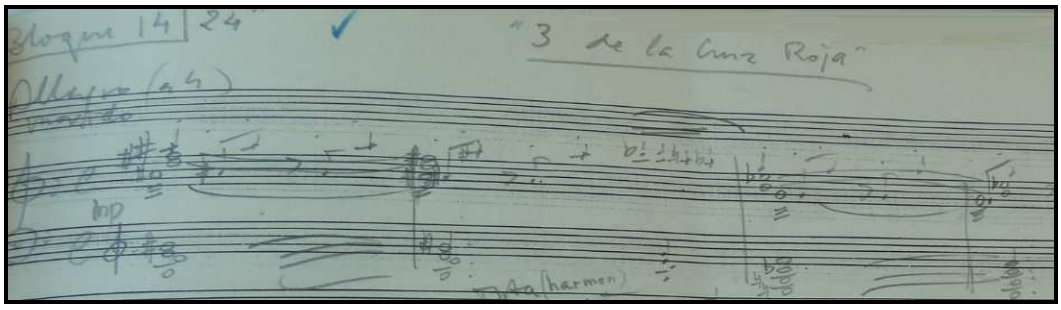


Partitura nº 26. Tema musical cómico grotesco vinculado inicialmente a Jacinto, íncipit.

Asimismo, desde el punto de vista semántico, el comienzo de la música ya antecede, en cierto modo, lo que ocurrirá en la escena pocos segundos después. La música en este bloque musical comienza durante la discusión de los novios pero acompaña principalmente el momento en que los testigos del accidente de circulación se dirigen hacia él para que brinde su ayuda debido a su posición en la Cruz Roja, a lo que Manolo, inicialmente, se niega por temor y desidia. Por tanto, el hecho de intentar escapar de las situaciones complicadas rodea este tema musical, bien en el caso de Jacinto en el bloque musical nº3, bien en el caso de Manolo en este bloque nº13. No obstante cabe señalar que, finalmente, el joven ayuda al herido, que es llevado por la fuerza.

BLOQUE MUSICAL 14. Duración: 24'' (00:21:34 – 00:21:57)

Tras el incidente que presenció Manolo, en el que resultó vital su intervención a pesar de no aplicar correctamente los primeros auxilios, el cabo considera necesario instruir a los jóvenes en un curso de socorrista para aprender a poner inyecciones, entablillar o hacer extracciones de sangre, entre otros menesteres, a pesar del miedo y la debilidad de Jacinto ante este fluido. Así, comienzan a practicar con Felipe hasta que un herido de verdad es trasladado para su atención sanitaria. Una música misteriosa acompaña la llegada en camilla del herido, una melodía que, de forma sincrónica y no diegética, acrecienta la preocupación por el estado de salud del individuo. Caracterizado por la atonalidad y el oscurantismo, el viento madera y la cuerda predominan en este tema con un tempo allegro movido, con una agógica suave, acorde con el momento argumental que tiene lugar.

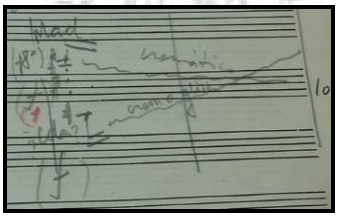


Partitura nº 27. Bloque musical 14, íncipit.

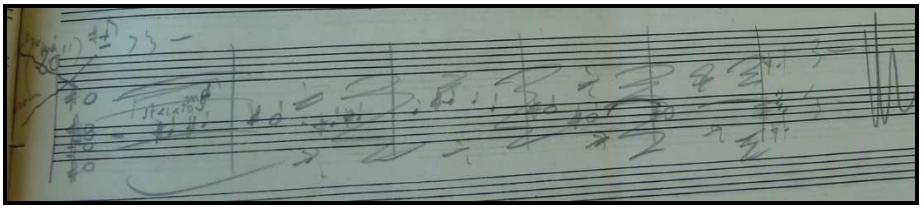
A todo esto, y sin darse cuenta de las personas que acaban de llegar, Jacinto sale de una de las tiendas cargado de vendas para continuar con sus prácticas. Pero cuando se da cuenta de la sangre que emana de la cabeza del herido aflora su pánico y acaba por desmayarse. Cabe señalar al respecto que la música adquiere un valor fundamental en este punto puesto que, una vez más, queda constancia de la perfecta sincronía de la composición de Algueró para *Tres de la Cruz Roja*, haciendo coincidir el desmayo de Jacinto con un descenso cromático melódico, una visualidad de la música que acrecienta el carácter cómico del desvanecimiento.

Fotograma nº 38. Jacinto se desmaya al ver la sangre del herido.

Pero este bloque musical no concluye con este *glissando* sino que introduce una especie de cadencia tras el movimiento melódico mientras continúa el diálogo, donde Pepe, que tiene un humor más negro, comenta la manera de reanimar a su amigo durante los últimos sonidos de la secuencia: “vamos, Manolo, que habrá que hacerle la respiración artificial…”.



Partitura nº 28. *Glissando*.



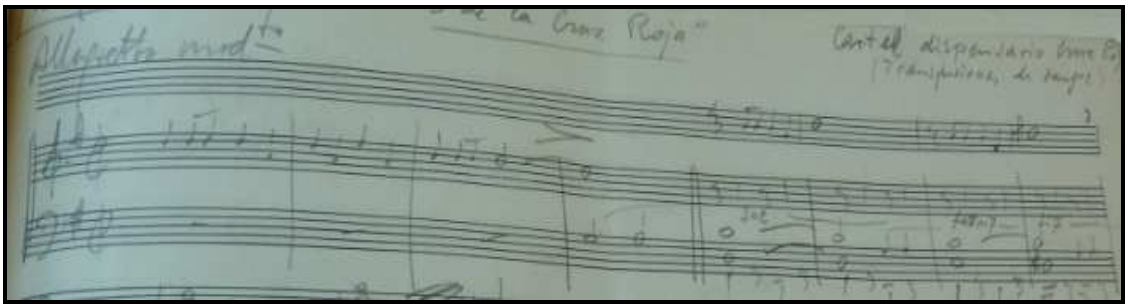
Partitura nº 29. Cadencia conclusiva del tema.

BLOQUE MUSICAL 15. Duración: 20'' (00:25:06 – 00:25:29)

Así, pues, los jóvenes continúan entregados a la Cruz Roja, en este caso acudiendo a donar sangre. Allí se congregan un buen número de hombres dispuestos a compartir este fluido para aquellos que lo pudieran necesitar, entre ellos Pepe, Manolo y Jacinto que se encuentran en la sala de espera. La música comienza a sonar con la aparición de un cartel de la Asamblea local a la que acuden, como Algueró indica en la partitura.

Fotograma nº 39. Donación de sangre en la sede de la Cruz Roja.

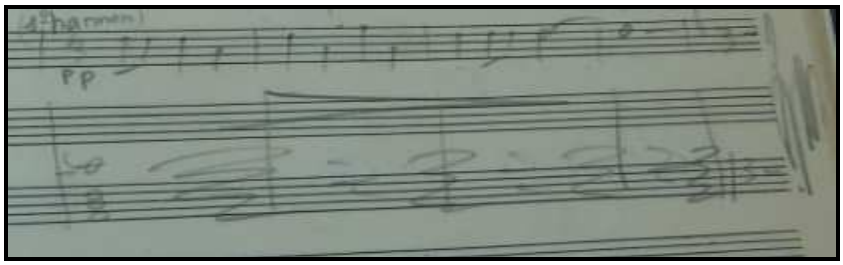
Musicalmente nos encontramos de nuevo con la línea melódica de "Inseparables", precedida, en este caso, por una introducción de trompeta que ejecuta una melodía propia de toque militar en la tonalidad de sol mayor. En ese mismo tono comienza la citada melodía, ejecutada en el trasfondo armónico por los violines y encontrando respuesta a cada motivo musical por una trompeta que otorga aún mayor sentido militar a la música.



Partitura nº 30. Introducción y melodía de "Inseparables".

La música se va apagando a medida que comienza el diálogo entre Jacinto y Pepe, donde el primero le pregunta al segundo, temeroso, sobre la cantidad de sangre

que les extraerán debido a su pánico a la sangre. Así, escuchamos un *diminuendo* de este bloque musical, que concluye con el mismo motivo con el que había comenzado, ejecutado, en este caso, por una trompeta con sordina y no con una armónica como indicaba Algueró en esta partitura sin orquestar.



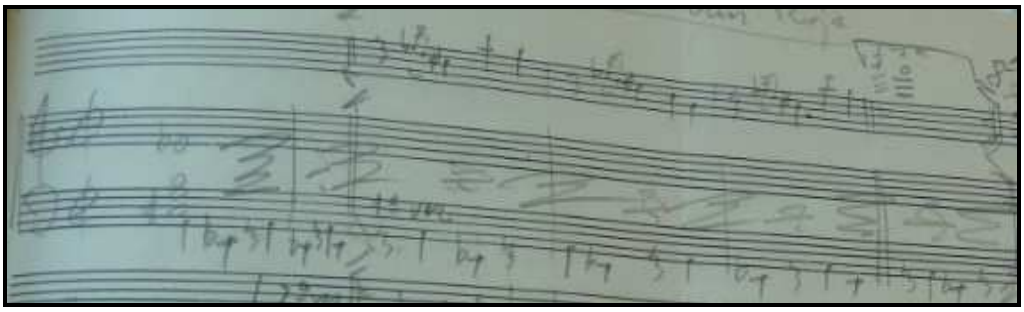
Partitura nº 31. Cadencia, con el mismo motivo melódico.

BLOQUE MUSICAL 16. Duración: 36'' (00:25:53 – 00:26:29)

Jacinto, que había sido el primero en personarse en el lugar, entra a la sala de extracción con la ayuda de la enfermera, apenas sin tenerse en pie y embriagado por el pánico a la sangre. Pero la entrada al lugar no termina por tranquilizarle sino que, por el contrario, aumenta su temor al observar a otros jóvenes a quienes están realizando las pruebas médicas oportunas.

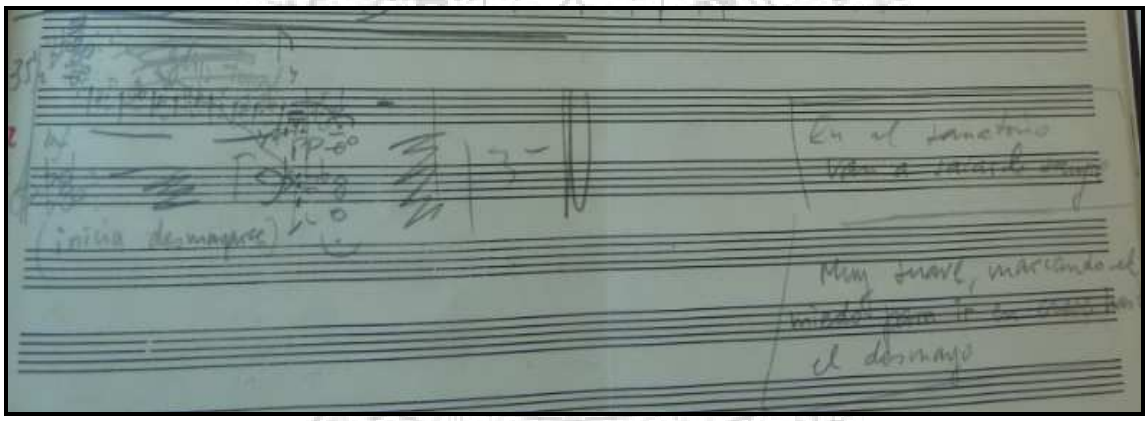
Fotograma nº 40. Jacinto, temeroso ante la donación de sangre.

Asimismo, la sonoridad oscura de este decimosexto bloque musical acrecienta el miedo de Jacinto ante la aguja con un tema musical mayoritariamente atonal inserto de forma no diegética en un compás de 2/2. En esta ocasión, como ocurre en la mayor parte de películas comerciales españolas de los años sesenta, la atonalidad se ha reservado a momentos de miedo o tensión, como es esta ocasión.



Partitura nº 32. Bloque musical 16, íncipit.

La voluntad de perfecta sincronía de la música queda marcada por escrito por Algueró en la propia partitura al hacer coincidir, nuevamente, un desvanecimiento de Jacinto con el descenso melódico de los últimos acordes del bloque, un testimonio musical que también nos ofrece las anotaciones visuales que el compositor tomó en cuenta a la hora de elaborar su composición.



Partitura nº 33. Cadencia del tema musical, indicaciones argumentales y musicales.

BLOQUE MUSICAL 17. Duración: 5'' (26:50 – 26:55)

Existe un vacío de ciertos bloques musicales en la partitura original de Algueró, como es el caso de los bloques 17, 18 y 19, y como también ocurría en los dos primeros. Desconocemos si también ocurre en la partitura orquestada puesto que no hemos podido acceder a ella; en cualquier caso se han tenido en cuenta estas intervenciones musicales para continuar el orden numérico de los bloques del resto del *film*. Asimismo, este hecho no impide, por un lado, la comprensión global de la Banda Sonora Musical de *Tres de la Cruz Roja* y, por otro, el análisis detallado músico-visual debido a que la ausencia de testimonio escrito de los bloques 17, 18 y 19 presenta una característica común: sentido militar en la contextualización.

Fotograma nº 41. Presentación de los momentos previos al juramento militar.

El bloque musical 17 está formado por un breve motivo musical ejecutado por una trompeta, que suena durante los primeros segundos de la secuencia. La inserción de la música presenta, en esta ocasión, una función narrativa y representativa, pues pretende contextualizar la historia al tratarse de un toque militar previo al juramento ante la Cruz Roja de Pepe, Manolo y Jacinto y el posterior desfile militar.

BLOQUE MUSICAL 18. Duración: 20'' (00:26:57 – 00:27:17)

En esta ocasión suena unos compases de una marcha militar interpretada por trompetas y tambores que acompañan el traslado de las banderas ante los instruidos, previamente a su juramento, a pesar de que no observamos los instrumentistas de los que procede el sonido. Mientras esto sucede los tres amigos inseparables comentan la asistencia de Luisa, la chica a la que está pretendiendo Pepe, más preocupados de la presencia de sus seres queridos que de la relevancia del acto. Nuevamente, la música, en esta ocasión, permite contextualizar la escena y muestra el protocolo de estos eventos militares, una forma de actuación que se mantienen aún vigentes en los actos castrenses.

Fotograma nº 42. Los tres amigos ante la jura de bandera.

BLOQUE MUSICAL 19. Duración: 3'' (00:28:01 – 00:28:04)

Este bloque musical sin presencia documental en la partitura original de Algueró, el más breve de todos ellos, corresponde con un toque de corneta con valor narrativo y, nuevamente, representativo que indica el comienzo del juramento individual de los muchachos, que comienzan a desfilar y a besar la bandera acompañados por una marcha con una conocida melodía, como comentaremos en el próximo bloque musical. No observamos el foco de procedencia del sonido pero podríamos considerar que la música podría ser diegética, o al menos tiene afán de hacer creer que así es, debido a la habitual presencia de este tipo de motivos musicales e instrumentación en eventos de similares características.

Fotograma nº 43. Inicio del desfile militar.

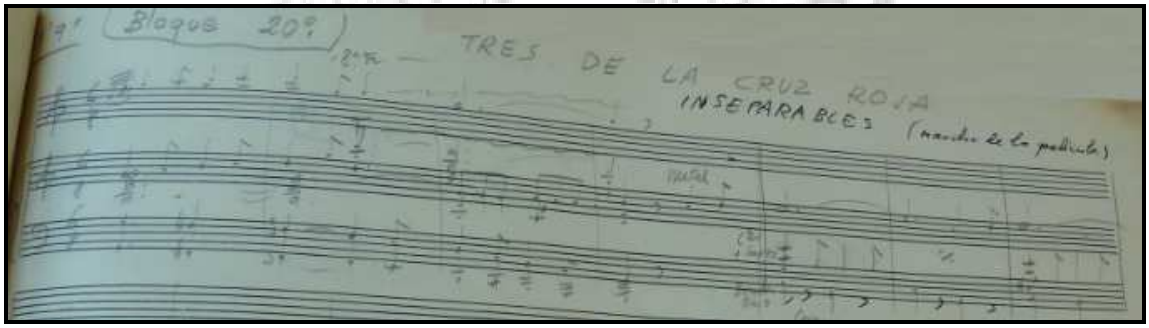
BLOQUE MUSICAL 20. Duración: 1' 9'' (00:28:02 – 00:29:11)

Los sanitarios que han superado la fase de instrucción se disponen, uno por uno, a jurar y besar la bandera de la Cruz Roja para, posteriormente, desfilar, un hecho subrayado desde el plano sonoro por una marcha militar. Finalmente Pepe, Jacinto y Manolo, junto con su nuevo amigo Felipe, el aspirante a músico de la banda, pueden decir que ya forman parte de la Cruz Roja.

Fotograma nº 44. Los tres amigos inseparables comienzan a jurar bandera.

La música responde al estilo y a los tiempos de este tipo de eventos. En esta ocasión Algueró compuso una marcha militar inspirada, nuevamente, en la melodía de "Inseparables", precedida por una breve introducción. En este caso podemos entender la inserción de este tema musical de forma diegética, pues a lo largo del desfile militar observamos una banda de la que, teóricamente, procedería la música que escuchamos, de ahí que, en este caso, la instrumentación correspondiente a este bloque pertenezca en exclusiva al viento, madera y metal como se va indicando en la partitura original sin orquestación, y a la percusión.

La introducción, compuesta en la tonalidad de sol mayor, funciona como antesala y semicadencia sobre la dominante del tema musical, creado en do mayor. Como viene siendo una constante, la música está inserta de forma perfectamente sincrónica y la cadencia perfecta de este tema musical, sobre la tónica, coincide con el último fotograma de la secuencia. Asimismo, este legado documental de Algueró resulta relevante no sólo desde el punto de vista musical sino como testimonio del propio objeto audioviosual puesto que, como ya se observa en el encabezamiento de la notación, ya se indica que "Inserapables" era uno de los títulos que se querían dar a la película y que, finalmente, se mantuvo en la comercialización del *film* en Hispanoamérica.



Partitura nº 34. Marcha "Inseparables", íncipit.

BLOQUE MUSICAL 21. Duración: 22'' (00:31:05 – 00:31:27)

Una vez superada la fase de instrucción y la jura de bandera, los miembros de la Cruz Roja se disponen a ofrecer su servicio a todo aquel que lo necesite, cubriendo los actos públicos más conflictivos y aquellos puntos con riesgo de accidentes. Pepe, Manolo y Jacinto, que habían visto la adhesión a la Cruz Roja como la fórmula perfecta para asistir a los partidos de fútbol de forma gratuita ven truncados sus egoístas deseos

cuando son enviados, junto con Felipe, a cubrir uno de los puntos negros de accidentes de tráfico. Allí, junto a la carretera, se lamentan de su destino, mientras que Felipe, que también les acompaña en la tarea, practica con la corneta.

Fotograma nº 45. Felipe toca durante la vigilancia.

Al igual que ocurre con el resto de intervenciones musicales vinculadas a toques de corneta, en este caso Algueró tampoco estableció por escrito la melodía que debería interpretarse para insertar en la película, aunque sí tuvo en cuenta este bloque musical, como ocurre en todos los casos mencionados con esta característica, a la hora de la numeración global. Cansados ya de la música que procede del corneta, que aún no denota mucha maestría, Pepe le pide a Felipe que deje de tocar.

BLOQUE MUSICAL 22. Duración: 1' 4'' (00:32:37 – 00:33:41)

Cuando Felipe deja de tocar y observa la hora, las seis de la tarde, decide que es tiempo de tomar la merienda. Para sorpresa de sus tres nuevos amigos, Felipe lleva unas abundantes y jugosas viandas del pueblo que los inseparables miran con ansia. Pepe, llevado por su picaresca, le cuenta que él podría recomendar a Felipe al capitán para que toque en la banda de la Cruz Roja pero, para ello, debe ensayar un rato más. Felipe, llevado por la ilusión, cree en las palabras del muchacho y comienza a ensayar *El sitio de Zaragoza* a una distancia considerable, mientras los tres amigos aprovechan para comerse su merienda sin que él se de cuenta.

Fotograma nº 46. Pepe, Manolo y Jacinto se meriendan la comida de Felipe mientras éste toca.

Pero el ágape queda interrumpido justo en el momento en que se produce un accidente de tráfico en el que tienen que intervenir. A pesar de la desidia que les produce acudir al lugar del suceso y dejar a medias la merienda, finalmente se guían por sus buenos sentimientos y el juramento a la bandera, incluso Jacinto, que también interpone varias excusas por su miedo a la sangre.

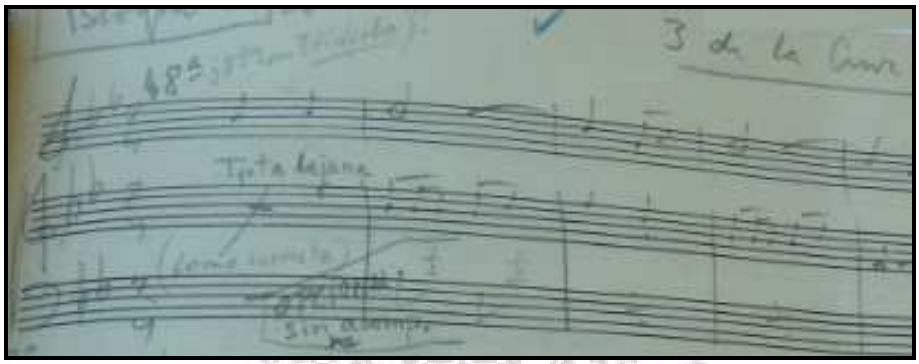
BLOQUE MUSICAL 23. Duración: 35'' (00:33:40 – 00:34:15)

Este bloque musical presenta tres temas diferenciados y asociados a tres situaciones diferentes comprendidas en la misma secuencia. Una vez dada la voz de alerta del accidente de tráfico, y a pesar de sus iniciales dudas, los inseparables acuden corriendo a socorrer a la víctima de forma rápida, trasladando para ello una camilla y el botiquín e instrumental sanitario necesario para los primeros auxilios.

Fotograma nº 47. Los tres inseparables acuden a socorrer a la víctima.

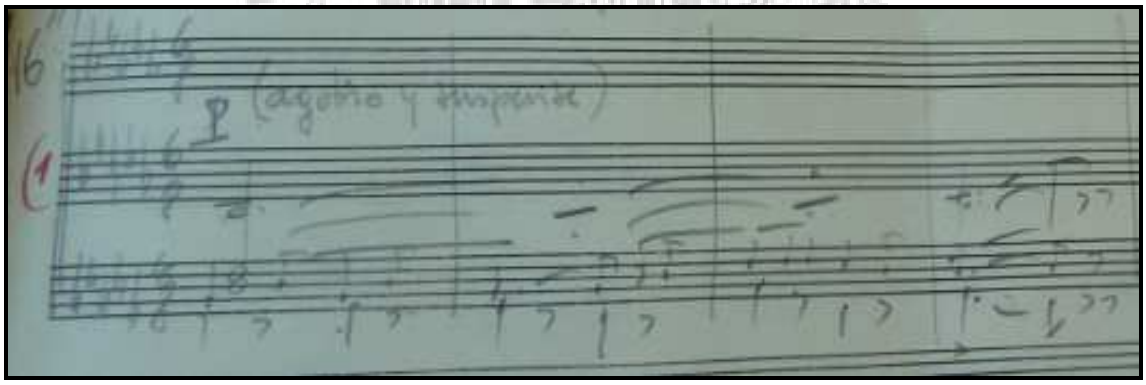
Este rápido traslado para socorrer al ocupante del vehículo accidentado se completa desde el plano sonoro con un tema musical basado en la melodía "Inseparables", en la tonalidad de si bemol mayor. El motivo principal del tema, interpretado por un flautín en una tesitura muy aguda, suscita ligereza y que acompaña

la rapidez de los jóvenes en su marcha, una prisa que se subraya, asimismo, con la elección de un tempo veloz, casi a cámara rápida, que denota una perfecta sincronía, nuevamente, entre imagen y sonido.



Partitura nº 35. Tema musical basado en “Inseparables”, íncipit.

Pero el tema musical alusivo a los tres amigos inseparables desaparece en el segundo 15, dando paso a un nuevo motivo de sonoridad oscura que subraya el preocupante estado de salud del ocupante del vehículo y el agobio de los sanitarios al socorrerla. Este motivo, en la tonalidad de si bemol menor, acompaña el momento en el que Pepe y Manolo se lamentan por el estado de la víctima, que es una bella mujer.

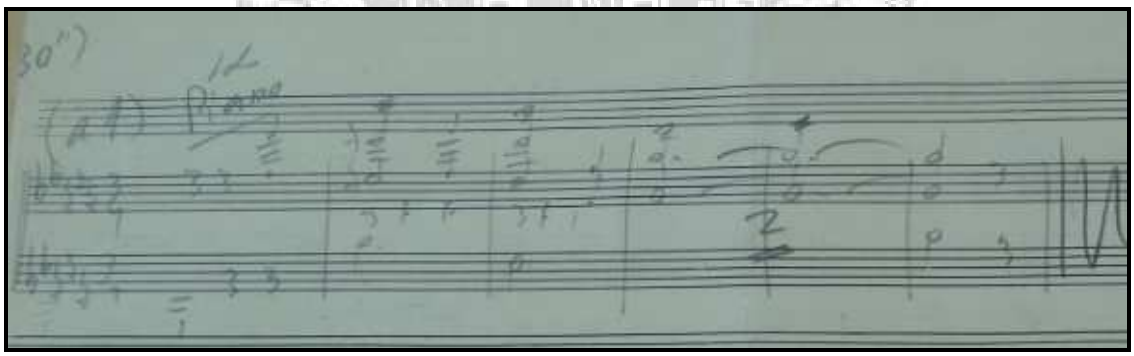


Partitura nº 36. Nuevo tema musical.

Tras atender a la joven y trasladarla a la camilla, Pepe le pide a Jacinto que les facilite el botiquín. Pero el amigo más miedoso no puede ejecutar la petición porque ya se ha desmayado. Aparece tendido en el suelo mientras llegan también efectivos de la guardia civil. Afortunadamente, esta baja no afecta a la atención primaria de la joven.

Fotograma nº 48. Jacinto se desmaya al ver la sangre de la herida en el accidente.

Pero esta imagen no cuenta con el mismo acompañamiento musical que aparecía durante la atención a la víctima. No existe ninguna justificación para incluir una música que denote "agobio y suspense" por el estado de salud sino que, en esta ocasión, la comicidad se inserta en una secuencia que venía siendo trágica para subrayar, como ocurre en otros bloques, el miedo de Jacinto ante la sangre. En este caso, nos encontramos la misma melodía pícara que aparecía en los bloques 3 y 13, pero, en esta ocasión, interpretada por el piano en la tonalidad de sol bemol mayor, con una figuración por aumentación y un tempo más largo, una música que podemos considerar *leitmotiv* de Jacinto, bien por su picaresca, bien por sus debilidades, aunque también aparece asociado a Manolo en el bloque musical 13 con el mismo sentido.



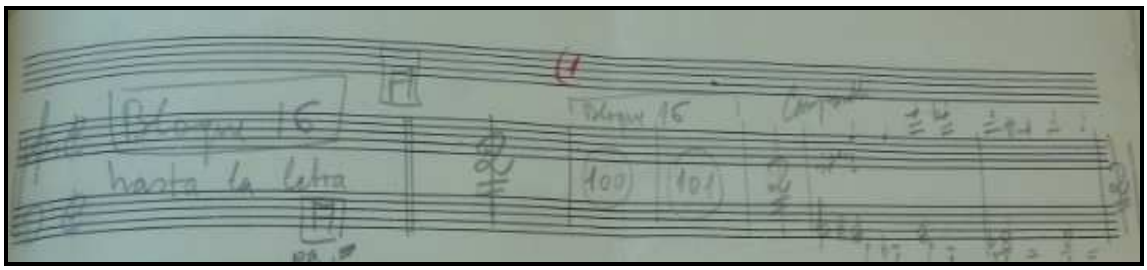
Partitura nº 37. Melodía del *leitmotiv* de Jacinto.

BLOQUE MUSICAL 24. Duración: 48'' (00:35:04 – 00:35:51)

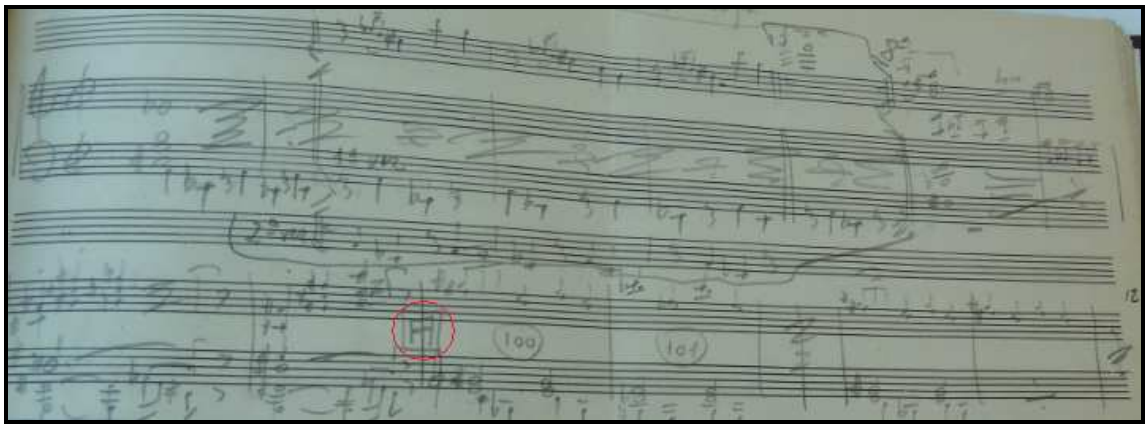
La rápida intervención de los sanitarios de la Cruz Roja permite que la joven sea trasladada de inmediato al sanatorio, donde la tratan, estimando la necesidad de realizar una trasfusión. Afortunadamente existe coincidencia entre la sangre de la herida y uno de los inseparables: la sangre de Jacinto es compatible para hacer una trasfusión a la víctima, pero la cara del muchacho refleja el miedo por tener que vivir una nueva extracción de sangre.

Fotograma nº 49. Jacinto se dispone a donar sangre para la víctima del accidente.

Lo cierto es que la fobia de Jacinto a la sangre no es nueva, sino que ya aparece en varias secuencias hasta llegar a este punto, como también sucedía en el bloque musical 16. En aquella ocasión no solo tenía lugar la misma situación, el hecho de tener que dar su sangre, sino que la música también subrayaba ese miedo. Precisamente en este bloque musical 24 Algueró considera oportuna la inserción de la misma música que en el bloque musical 16, para otorgar coherencia a la secuencia debido a la misma función de la música. No se emplea todo el tema musical del bloque 16, sino únicamente el motivo "hasta la letra A" señalada en aquella ocasión.

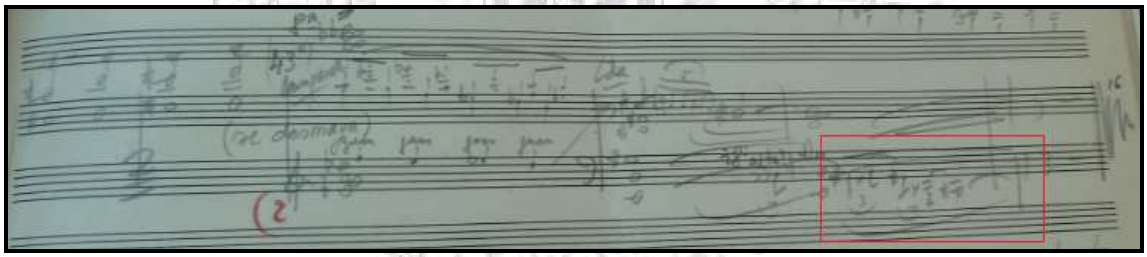


Partitura nº 38. Misma música del bloque 16.



Partitura nº 39. Tema musical del bloque 16.

Posteriormente, y como sucede de forma habitual, Jacinto termina por desmayarse. En este bloque musical 24, Algueró concibe otro motivo para este menester, inserto de forma sincrónica y no diegética justo en el momento previo a la extracción de sangre, dando como lugar el desvanecimiento del muchacho sobre la camilla en la que estaba sentado y escuchando como últimos sonidos las notas pertenecientes al tema musical asociado a la comicidad de Jacinto y que también funcionaban como coda/cadencia en el bloque musical número 23.



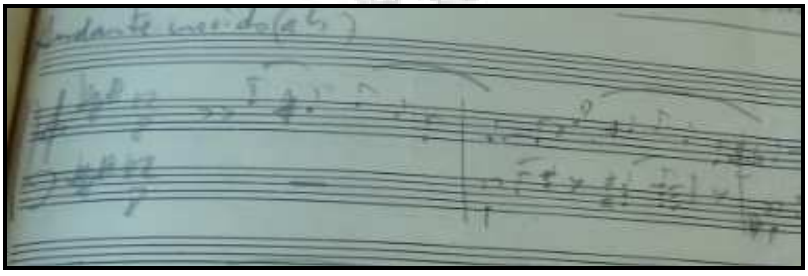
Partitura nº 40. Nuevo motivo musical, sincrónico.

BLOQUE MUSICAL 25. Duración: 1’ (00:40:14 – 00:41:13)

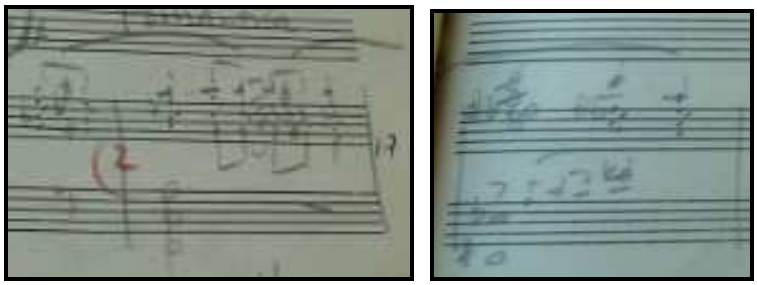
La víctima del accidente, tras recobrar la conciencia, solicita al personal hospitalario ver a la persona que dio su sangre para la trasfusión con la intención de darle las gracias. Así, Jacinto es llamado para visitar a la enferma, que se dirige hacia él como si de un héroe se tratara. El muchacho resta importancia al hecho en sí y se ve embriagado por la belleza y simpatía de Laura, que le pide que la visite cuando tenga ocasión.

Fotograma nº 50. Laura recibe a su donante de sangre.

Jacinto se siente abrumado ante la petición de Laura de disfrutar de su compañía, se siente halagado y nota una incipiente coquetería con la joven, además de agradecimiento, en la animada conversación, ante lo que el muchacho no puede disimilar su alegría. Esa satisfacción queda subrayada desde el plano sonoro con la inserción del tema musical asociado en otros bloques musicales a Jacinto y sus torpezas. En este caso, y de forma no diegética, la música comienza a sonar cuando Laura le pide que la visite y durante el abandono de la habitación por parte de Jacinto. El tema se presenta, en esta ocasión, en la tonalidad de la mayor, con la misma estructura rítmica y melódica pero con un carácter más lírico y romántico. Además, una vez expuesto el motivo musical, éste continúa con un consecuente que mantiene esa línea más lírica y sinfónica. En este punto el tema musical asociado a Jacinto ya no solo subraya la comicidad del personaje y su torpeza sino que la instrumentación, las cuerdas, y el carácter del tema musical, junto con la torpeza del muchacho al abandonar la estancia hospitalaria, denotan la ilusión amorosa de Jacinto por la bella Laura.

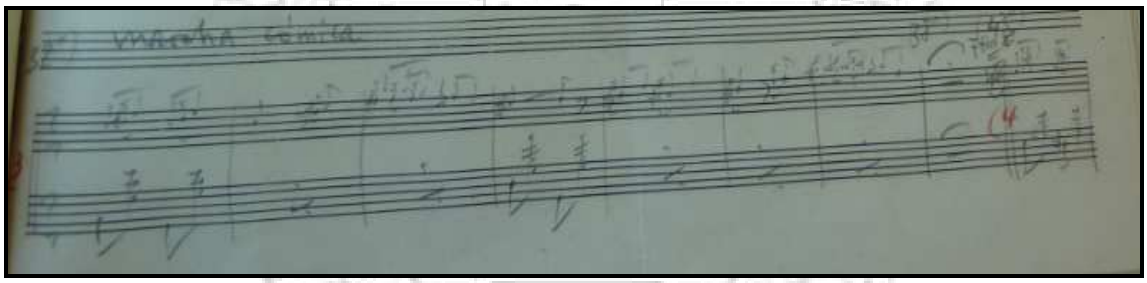


Partitura nº 41. Tema de Jacinto.



Partitura nº 42. Consecuente.

Tan grande es la alegría de Jacinto, se siente tan contento, que no presta atención al camino de salida del hospital y, erróneamente, se dirige hacia un quirófano. Esa alegría, y la comicidad de la escena, es acompañada por un nuevo tema musical, en tonalidad mayor, una "marcha cómica" como Algueró indica en la partitura con un ritmo vivo que no solo es antesala de los sentimientos de Jacinto sino de la jocosa situación que el personaje va a vivir cuando se adentre en el quirófano, confundiéndolo con la puerta de salida.



Partitura nº 43. Marcha cómica.

La sincronía de la secuencia es extrema, hasta el punto de incluir unos segundos en silencio para destacar el diálogo entre Jacinto y una enfermera o en el caso de la inserción de una breve semicadencia atonal que coincide con el momento en que Jacinto es consciente del lugar en el que se estaba adentrando. Finalmente este bloque musical concluye con este tema movido y cómico que no presenta una cadencia final como tal sino que termina por desvanecerse poco a poco, "fundiéndose", valga la redundancia, con el fundido de la pantalla.

Fotograma nº 51. Jacinto sale satisfecho de su encuentro con la víctima.

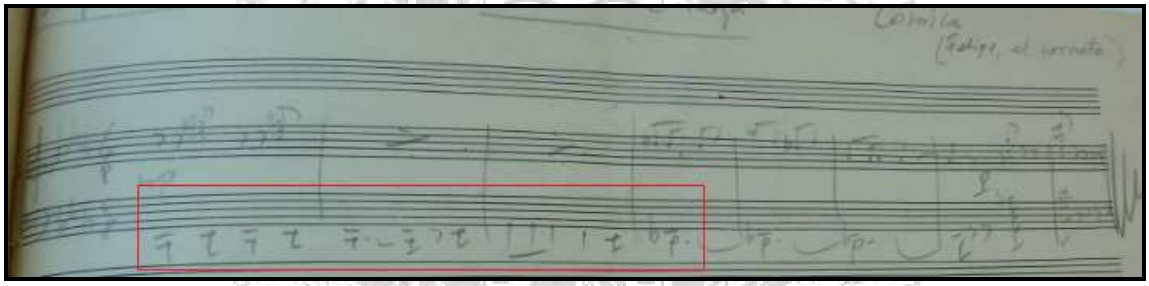
BLOQUE MUSICAL 26. Duración: 9'' (00:42:59 – 00:43:08)

Es de todos conocida la vocación de Felipe por la música y poder formar parte de la banda de la Cruz Roja, hasta el punto de fiarse de Pepe, que se había ofrecido a mediar con el capitán para lograr un puesto para el músico, una farsa urdida por parte del más pícaro de los inseparables que únicamente tenía como objeto sacar partido del embutido del corneta. Felipe se reúne con Pepe y Manolo para que den el visto bueno de las viandas que ha reunido para intentar "comprar" al capitán. Felipe observa cómo prueban sus embutidos, con la excusa de comprobar la calidad de los alimentos, mientras sus amigos continúan hablando de sus cosas y el cabo les anuncia que podrán asistir a un partido de fútbol puesto que el capitán está contento con sus avances al servicio de la Cruz Roja.

Fotograma nº 52. Felipe observa cómo sus amigos prueban sus embutidos.

Para este bloque musical Algueró concibió el mismo tema que ya escuchábamos en otras secuencias cómicas, como es el caso del bloque musical número 5, aunque en este caso la tonalidad elegida fue la bemol mayor. En aquella ocasión subrayaba el momento en que Felipe se personaba ante el cabo y le mostraba su intención por pertenecer a la banda. En este caso, la música alude nuevamente a este personaje,

caracterizado por su inocencia, buenas intenciones y vocación musical, aunque el mensaje de este bloque es claro: subrayar, desde el plano musical y visual, el engaño al que están llevando a Felipe, que no es consciente de hasta qué punto sus compañeros se aprovechan de él. El tema musical presenta elementos diversos. En primer lugar, el primer motivo de ese tema, ejecutado por el fagot, coincide, como ya hemos indicado, con el bloque musical 5, indicado en color rojo en la partitura adjunta. Después la corneta responde a este antecedente, con un motivo propio de los toques militares, haciendo alusión a la vocación musical de Felipe. Por último, la cadencia final, correspondiente en la partitura a los dos últimos compases, es ejecutada por un xilófono. Al escuchar la película observamos que, finalmente, la cadencia varía de lo escrito por Algueró en estos originales, repitiendo estas dos armonías por el xilófono y adaptándolas a las características de timbre y duración de este instrumento de percusión y al carácter pícaro de la escena.



Partitura nº 44. Motivo musical del bloque 5, vinculado al personaje de Felipe.

BLOQUE MUSICAL 27. Duración: 1’ 28’’ (00:45:03 – 00:46:31)

Los inseparables son enviados, en esta ocasión, a cubrir la jornada de la vuelta ciclista a España que tiene lugar durante las calles de la capital de España. Desde el primer segundo de la secuencia ya escuchamos el tema musical principal de la película, “Inseparables”, en la versión discográfica de Los Cinco Latinos, la misma música que aparecía en la cabecera. Al igual que ocurría en el primer bloque musical del *film*, en este caso tampoco contamos con la partitura de Algueró aunque sí se ha tenido en cuenta la inserción de música en este punto debido a la numeración de los bloques musicales posteriores. En este caso la música no presenta una función expresiva sino más bien como música de fondo, quizá con la intención de ofrecer cohesión a los diferentes elementos que se configurar en esta secuencia, amplia en su duración. La música aparece inserta de forma no diegética, y no encontramos justificación a

comprenderla de otro modo, a pesar de que durante los tres primeros segundos de este bloque observamos algunos vehículos con altavoces en su parte superior que podrían hacernos pensar en una falsa diegesis de la canción. Sin embargo el tratamiento sonoro de la música hace que, finalmente, la música sea considerada un elemento propio del cine y no de la secuencia, que muestra los diversos quehaceres que los inseparables abordan en esta jornada.

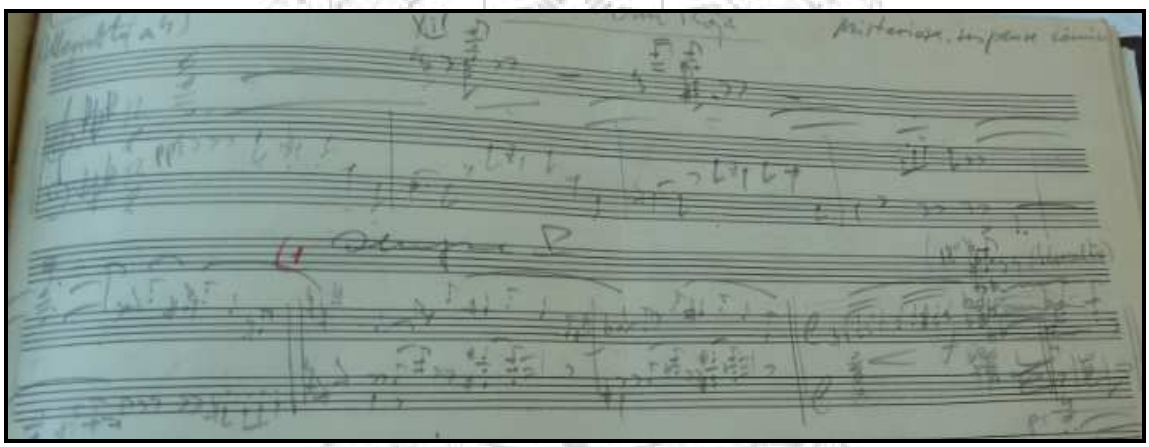
Fotograma nº 53. Jacinto, Manolo y Lolo se preguntan dónde estará Pepe.

Jacinto y Manolo están al tanto de sus obligaciones, mientras Pepe disfruta con Luisa, su enamorada, haciéndose fotos y totalmente despreocupado de sus funciones como sanitario de la Cruz Roja. Los dos enamorados se hacen fotografías, no sin las risas y sornas de unos niños hacia el joven, hasta que el sobrino de Pepe le da el aviso de que vuelva al puesto de socorro antes de que sus superiores observen su ausencia. La música, en este caso, no presenta ninguna función semántica para la escena, como ya hemos apuntado, sino que es un relleno sonoro de estos hechos anecdóticos sueltos y comprendidos de forma unitaria gracias a la canción.

Fotograma nº 54. Pepe y Luisa disfrutan del día.

BLOQUE MUSICAL 28. Duración: 49'' (47:31 – 48:20)

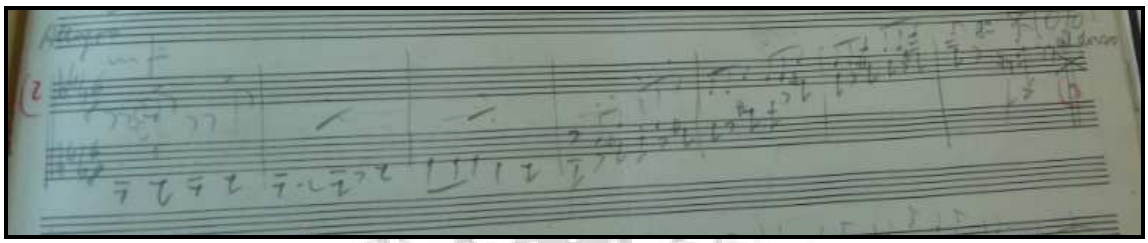
Jacinto se dispone a visitar a Laura al hospital, como ella misma le pidió y como ya había realizado en alguna ocasión más, a pesar de que se encontrará con alguna que otra sorpresa. Este bloque es uno de los más interesantes desde el punto de vista musical porque alberga los tres temas principales del *film*, como comentaremos a continuación. La secuencia comienza con el acompañamiento musical del tema de Jacinto que habíamos escuchado por vez primera en el bloque 3, pero más lírico, muy suave, como sucedía, más recientemente, en el bloque 25. El tema musical, en la tonalidad de mi mayor, concluye con una semicadencia atonal donde predomina la flauta travesera y las cuerdas en *vibrato*, que, sincrónicamente, subraya el momento en que Jacinto descubre que Laura ya no está en su habitación, sino que se ha adentrado en el espacio privado de un paciente más mayor.



Partitura nº 45. Bloque musical 28, tema de Jacinto.

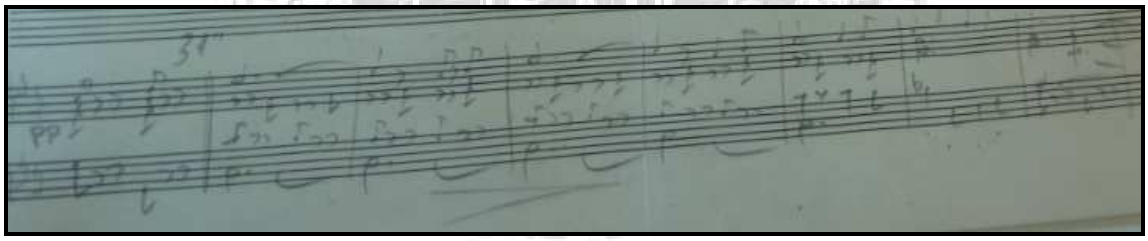
Fotograma nº 55. Jacinto descubre que Laura no está en su habitación.

Cuando es consciente del error, Jacinto sale atropelladamente de la habitación, acompañado por la marcha cómica que ya aparecía en el bloque 26 asociado, en aquella ocasión, a Felipe y su torpeza. En esta ocasión el marcado ritmo de marcha acompaña la apresurada salida de Jacinto del cuarto de la enferma desconocida, disculpándose por su torpeza, aún más subrayada por este tema que, nuevamente en la tonalidad de la bemol mayor, acrecienta el error.



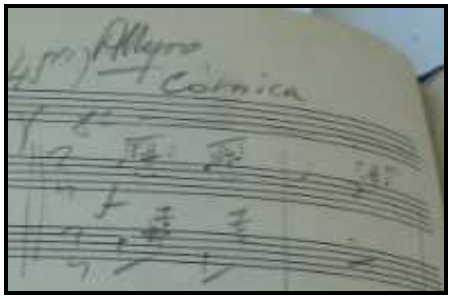
Partitura nº 46. Bloque musical 26, es todo el motivo.

En la puerta, aún sofocado por la situación, coincide con la enfermera, que ya es una vieja conocida, que comunica a Jacinto que Laura ha dejado el hospital y dejó para él un mensaje: que fuera a vera a su casa. Justo cuando Jacinto empieza a preguntar por la señorita Laura suena el comienzo de "Inseparables", un tema que se verá brevemente enunciado por los primeros sonidos del tema ya que concluirá de una forma distinta.



Partitura nº 47. Bloque musical 28, motivo "Inseparables".

La secuencia concluye no con una cadencia sino con otro de los motivos musicales ya escuchados previamente y que Algueró había insertado con un sentido alegre, cómico y divertido que había sido denominado en el bloque 25 como "marcha cómica". En este bloque musical 28 se mantiene el sentido de la música, en mi mayor, inserta sincrónicamente y de forma no diegética con la misma intención de subrayar la ilusión y el atolondramiento de Jacinto hacia Laura. Esta marcha acompaña la acelerada salida del hospital del sanitario al saber que había sido invitado para visitar en su casa a su pretendida.



Partitura nº 48. Bloque musical 28, íncipit marcha cómica.

BLOQUE MUSICAL 29. Duración: 1’ 6’’ (48:29 – 49:35)

Jacinto llega a casa de Laura para visitarla, cumpliendo con el mensaje recibido por parte de la enfermera. Allí es recibido por el personal doméstico de la familia de la joven, que le invita a pasar y esperar en el recibidor mientras son avisados los señores. A todo esto, Jacinto aprovecha para observar, con curiosidad, todos los detalles de la suntuosa casa, acompañado únicamente por la música, inserta como falsa diegesis, pues parece proceder del hilo musical de la casa.

Fotograma nº 56. Jacinto visita a Laura en su casa.

Algueró no concibió un tema musical específico para este bloque en los originales, aunque sí fue tenido en cuenta en la posterior organización de la música en cuanto a la numeración musical, como ha ocurrido en secuencias anteriores. Asimismo, tampoco sabemos si esta música fue creada posteriormente o era preexistente. En cualquier caso, este tema musical se caracteriza por ser una melodía con ritmo latino, una música ejecutada por el viento madera y metal, piano y percusión, con predominio de sacudidores y maracas.

La música actúa, en este caso, como hilo musical, como ya hemos apuntado, como relleno sonoro, pero el estilo de la música nos aporta una información subliminar

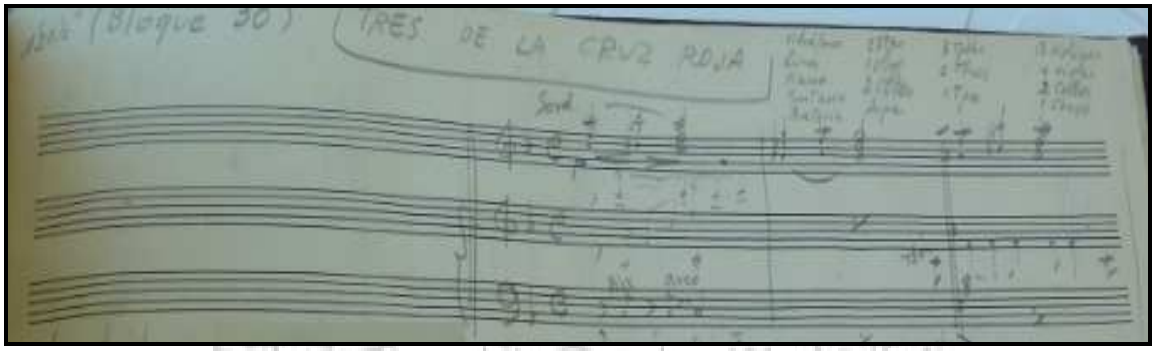
extra que también se desprende de aspectos visuales. El hecho de que en una casa particular en los primeros años de la década de los sesenta se escuche este tipo de música ligera de origen latinoamericano podría denotar un nivel económico y cultural medio-alto, una apreciación que se confirma al analizar el mobiliario, la forma de ocio y el vestuario de los personajes que rodean a la señorita Laura. Esta melodía acompaña el encuentro entre Jacinto y Laura que, acompañada por su padre, hace los honores de presentar a su salvador.

Fotograma nº 57. Jacinto es recibido por Laura, su padre y su prometido.

A pesar de tratarse, probablemente, de una música preexistente, ésta se ha integrado a la perfección en el *film*, no solo desde el plano semántico sino también desde el técnico. Como ocurre en todas las intervenciones sonoras, la música es asombrosamente sincrónica también en este bloque musical al hacer coincidir la cadencia musical de la composición con el momento en que Jacinto saluda al novio de Laura. La finalización de la música en este punto, la llegada del silencio al conocer al futuro marido de la joven, subraya la decepción de Jacinto, que se había hecho ilusiones con Laura y marca una distancia socioeconómica entre nuestro protagonista y el resto de personajes, una diferenciación que se observa también desde el prisma visual, como si de una barrera se tratara: en un lado de esa barrera imaginaria contamos con, Jacinto; en la otra parte estarían Laura y las personas que forman parte de su exclusiva vida. Así, pues, la maestría compositiva de Algueró se une, en esta ocasión, al buen sentido del músico como ambientador musical por el buen empleo del sonido como un elemento sonoro más para subrayar la psicología de los personajes y reforzar sus emociones.

BLOQUE MUSICAL 30. Duración: 1’ 20’’ (49:40 – 50:56)

Tras el silencio musical existente al conocer al novio de Laura, posteriormente escuchamos un nuevo tema musical creado por Algueró que en este caso está caracterizado por su turbia tonalidad y por un elevado número de instrumentos que quedan especificados en el manuscrito correspondiente a este bloque musical. Para este tema musical Algueró consideró necesarios un vibráfono, una lira, un piano, una guitarra, una batería, dos flautas, un oboe, dos clarinetes, un arpa, tres trompetas, dos trombones, una trompa, trece violines, cuatro violas, dos violonchelos y un contrabajo.



Partitura nº 49. Bloque musical 30, íncipit.

La partitura está concebida en una armadura de fa mayor, pero el juego de floreo ejecutado inicialmente por las trompetas con sordina, con una segunda menor superior de todos los grados, y la oscilación con sonidos bemoles, referentes al homónimo menor de la tonalidad, terminan por hacer de este tema musical uno de los más misteriosos y melancólicos del *film*. Desde el punto de vista más formal cabe destacar, en relación con el perfil melódico, que se trata de un tema caracterizado por la repetición de un mismo sonido y estructurado en un reducido ámbito interválico, de una 6ª, en todo el tema musical. Inserto de forma no diegética, y totalmente sincrónica, la música en esta ocasión presenta una función expresiva en relación con los sentimientos de Jacinto, que se había hecho ilusiones con la joven y bella Laura.

No solo el hecho de conocer a su novio le devolvió a la realidad, ni el hecho de que la joven fuera extremadamente independiente y con posibles, sino que se dio cuenta de que aquel lugar y aquella gente no tenían nada que ver con él. Además, la decepción de Jacinto, remarcada por la orquesta y la sombría tonalidad, se ve incrementada cuando el padre de Laura trata de ofrecerle dinero por la sangre donada y las molestias

ocasionadas, a lo que Jacinto, ofendido, responde por rechazarlo y sugerirle que, en todo caso, lo entregue como donativo a la Cruz Roja.

Fotograma nº 58. El padre de Laura ofrece dinero a Jacinto por sus buenas acciones hacia su hija.

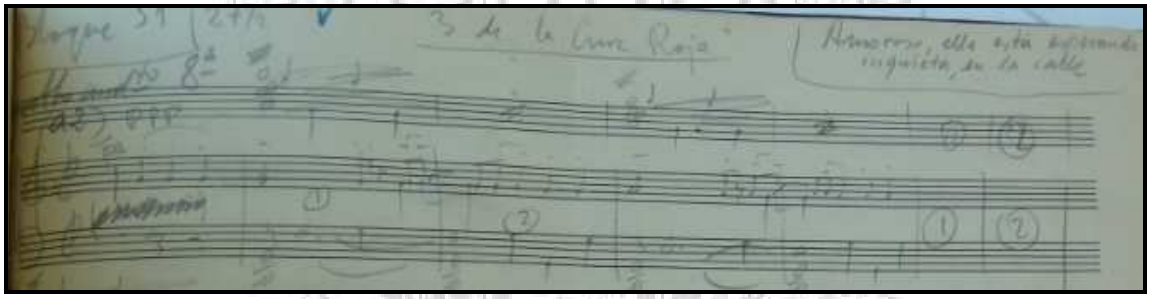
Por otra parte cabe señalar el relevante papel que adquiere la música en esta secuencia en relación con la psicología de Jacinto. Hasta este momento habíamos visto a este personaje asociado a temas musicales jocosos, cómicos, vivos y alegres, algo que, en parte, concuerda con su carácter y con los aspectos más anecdóticos relacionados con su rol. Pero en esta ocasión Jacinto no solo demuestra sus sentimientos de dolor debido al desengaño amoroso por Laura sino, además, su decepción con una sociedad que queda claramente diferenciada en dos: por un lado, aquella parte de la población de un nivel económico alto que concibe que todo se arregla con dinero, incluyendo el trato humano con aquellos que no considera sus iguales; por otro, la mayor parte de la sociedad, los ciudadanos de clase media, que, con buena voluntad, dedican su vida a los demás, ya sea a través del servicio sanitario de la Cruz Roja o desde los hospitales, así como cualquier individuo que muestre buenos sentimientos hacia los demás, como es el caso de los tres amigos inseparables.

BLOQUE MUSICAL 31. Duración: 27'' (52:14 – 52:41)

Manolo se dispone, sigilosamente, a abandonar su puesto en la Cruz Roja para acudir a encontrarse con Luci, su novia, con la que ha quedado para comprar los muebles del dormitorio, haciendo planes para su vida en común para tenerlo listo en el momento en que les sea posible casarse. Así, Luci espera a la puerta de la tienda de muebles a Manolo mientras suena la segunda parte del tema "Inseparables", exactamente el motivo que se corresponde con el estribillo.

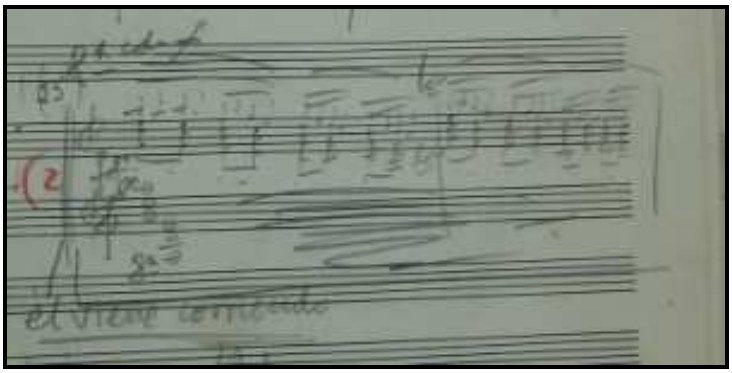
Fotograma nº 59. Luchi espera a Manolo frente a la tienda de muebles.

El tema musical, en este caso dulce y romántico, es presentado por la trompa y, posteriormente, es ejecutado por la flauta en una octava superior. Compuesto en la tonalidad de sol mayor y, como de costumbre, inserta de forma no diegética, la apacibilidad de la música se rompe cuando ella observa que su novio llega justo cuando la tienda ya está cerrada.



Partitura nº 50. Bloque musical 31, íncipit “Inseparables”.

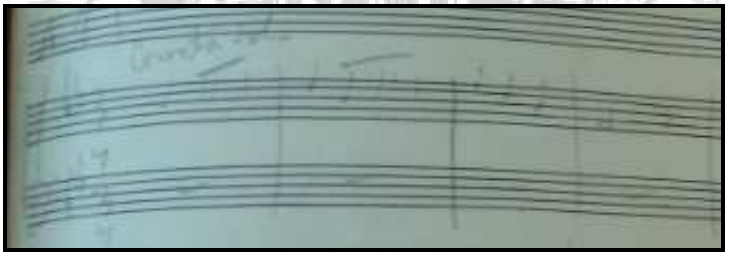
Tras la ejecución de la flauta, y coincidiendo con la llegada de Manolo, es ejecutado un breve episodio, interpretado principalmente por las cuerdas, que subraya el intento fallido de llegar a tiempo a su cita con Luchi, por no hablar del posterior enfado de la joven por su retraso. Nuevamente se observa la perfecta unión entre sonido e imagen a través de las anotaciones del compositor, que indican la coincidencia de tiempos musicales y acciones de los personajes. En este caso, la función expresiva predomina durante la espera de Luchi, mientras que podemos advertir intentos descriptivos justo cuando Manolo aligera el paso, coincidiendo con la nota de Algueró.



Partitura nº 51. Bloque musical 31, episodio, íncipit.

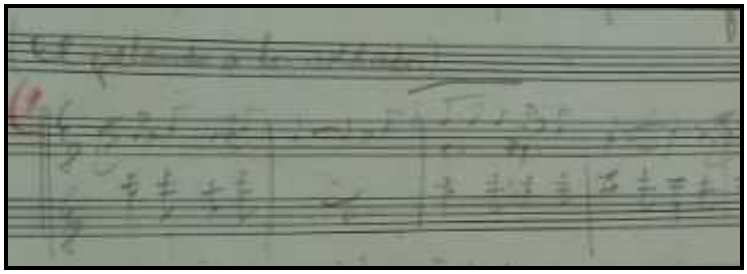
BLOQUE MUSICAL 32. Duración: 2’ 45’’ (55:09 – 57:54)

Manolo ha sido pillado en su salida con Luchi, presentándose tarde a la revista militar, y por ello el capitán le castiga pidiéndole que corte el pelo a todos los chicos sin cobrar. Manolo se enfada pero no desobedece la orden de un superior, aunque comienza a pensar en la opción de dejar la Cruz Roja. Así, empieza a acometer la tarea que le ha sido encomendada, acompañado desde el plano sonoro por varios temas musicales. El primero de ellos presenta una introducción de corneta que acompaña los momentos previos al corte de pelo, mientras los soldados, en fila, esperan su turno. En este caso, la introducción sonora acompaña la introducción de su tarea como peluquero y barbero.



Partitura nº 52. Bloque musical 32, introducción tema musical del bloque, íncipit.

En la tonalidad de fa mayor, los toques de corneta no solo actúan como elemento introductorio, funcionando, además, como referencia militar debido a las connotaciones del instrumento, sino que la inclusión de música justo en este momento subraya la comicidad, pues recordemos que la idea de cortar el pelo a sus compañeros era un plan para poder ganar más dinero y hacer feliz a su novia con el adelanto de la boda. Tras estos primeros compases, realizados por la corneta y el tambor, comienza el primer tema musical de este bloque, un motivo también de corte militar que, sincrónicamente, comienza cuando Manolo empieza a cortar el pelo.



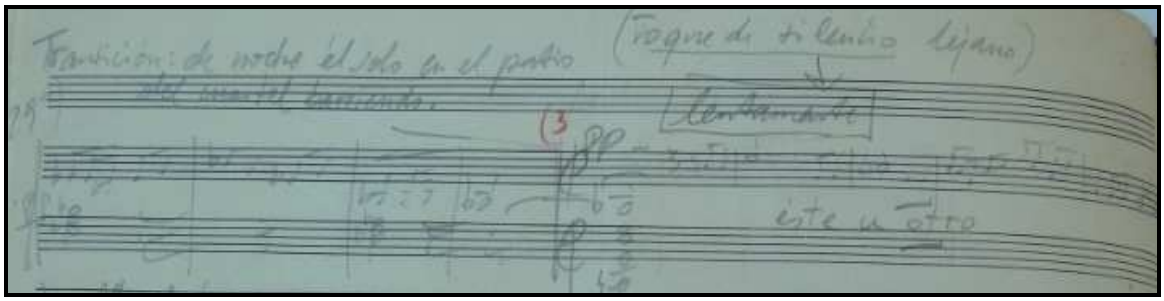
Partitura nº 53. Tema musical del bloque 32, íncipit.

El ritmo y el perfil melódico del tema musical coinciden con el tema cómico que ya aparecía en la primera parte del bloques 5 y en el bloque 26. En esta ocasión Algueró mantiene el mismo compás que en ocasiones anteriores, 6/8, pero se emplean tonalidades diferentes que ofrecen como resultado una modulación. En primer lugar el tema es expuesto en la tonalidad de si bemol mayor para, a continuación, repetir el mismo motivo musical en re mayor. Durante la presentación del tema se observa cómo continúa el protagonismo del viento metal, la corneta ejecuta el tema con el acompañamiento del tambor; posteriormente ya interviene el viento madera que, inicialmente, se presenta como consecuente, como respuesta, del tema principal hasta que también interpreta la melodía del tema una vez que se produce la modulación.

Fotograma nº 60. Manolo corta el pelo a sus compañeros.

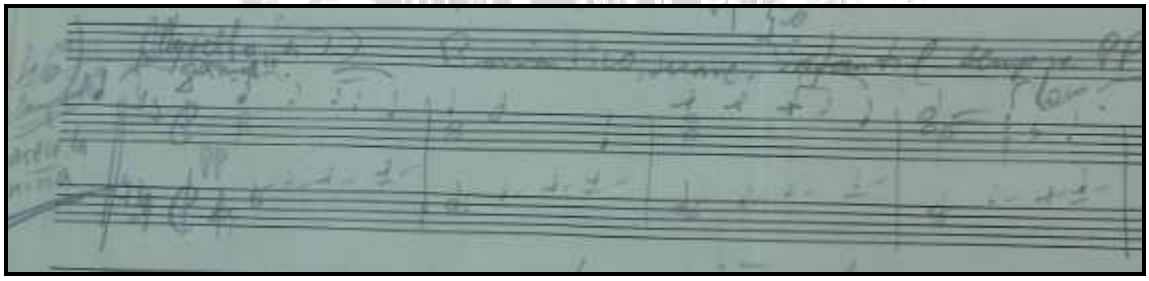
Tras la escucha del tema principal, ejecutado en ambas tonalidades, hace su aparición una coda, cada vez más suave y con un tempo más lento, que da por concluido el tema musical simultáneamente a la conclusión de Manolo con su tarea como peluquero. En este momento también se integra el diálogo del protagonista, que se lamenta de su suerte y piensa seriamente en abandonar la Cruz Roja: considera que sus propósitos previos a la pertenencia a la asociación no se han cumplido, recordemos el

interés futbolístico inicial, y por los constantes quebraderos de cabeza que le provoca también ante su novia.



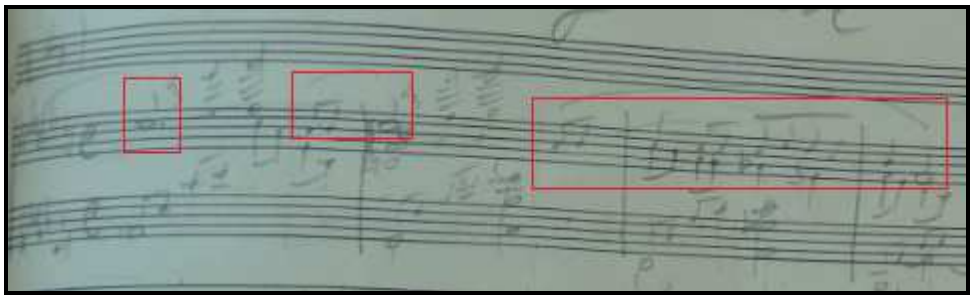
Partitura nº 54. Coda.

Pero la coda, que muestra la desilusión de Manolo, enlaza con un segundo tema musical que tiene lugar en esta intervención y que coincide con la aparición en escena de un personaje infantil, Tere. La música comienza a sonar tras el saludo de la niña, que acude a la Cruz Roja en busca de ayuda pues su madre, enferma, necesita atención sanitaria. Este nuevo tema musical, en la tonalidad de do mayor y en un compás de compasillo (2/2), presenta un carácter lírico, suave, infantil, acentuado por las campanas, los instrumentos de lajas y el viento madera que, paulatinamente, van interviniendo en el tema.

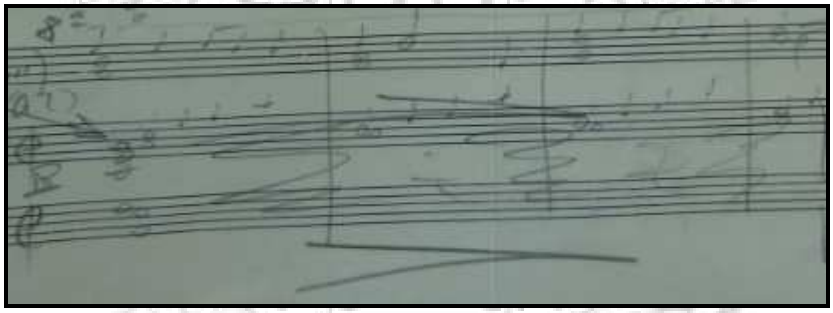


Partitura nº 55. Tema musical infantil.

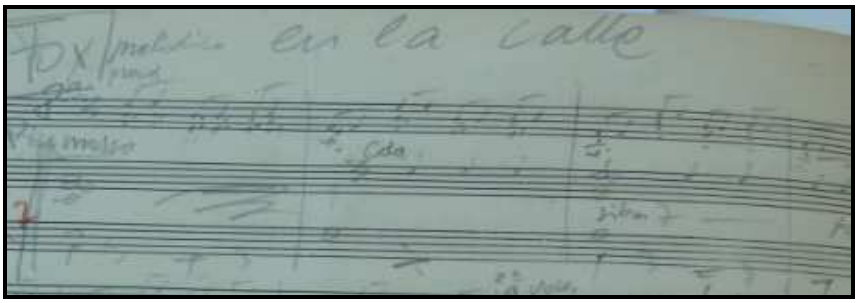
Manolo, que no está de buen humor tras el castigo cumplido, le anima a la niña a marcharse a su casa pero ésta insiste en que un miembro de la Cruz Roja le acompañe a casa, por petición de su madre enferma. En ese momento comienza a sonar la melodía del tema principal, “Inseparables”, en compás de 4/4, en la tonalidad de la bemol mayor, manteniendo el mismo carácter de ternura infantil que ya había anticipado el nuevo tema musical asociado a la aparición de Tere, la niña.



Partitura nº 56. “Inseparables”.

Tras “Inseparables”, y ante la negativa de Manolo de acompañar a la chiquilla a su casa, Tere se aproxima al miembro de la Cruz Roja para intentar convencerle. Finalmente la niña logra convencer a Manolo para que acceda a su petición, ya no con palabras sino con su inocente rostro. Un *raccord* de miradas se sucede en una secuencia en la que, desde el plano sonoro, vuelve a estar presente el tema de ternura infantil que acompañó la presentación de la pequeña.

Partitura nº 57. De nuevo, tema de ternura infantil.

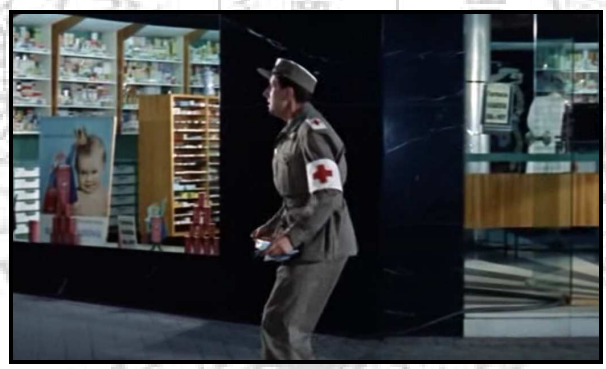
Ya fuera del cuartel, en la calle, mientras Manolo acompaña a la niña a su casa para poder atender a su madre, tiene lugar un estilo musical diferente, una melodía más dinámica y rápida acompaña a los dos personajes hasta que toman un taxi. Este *fox*, en la tonalidad de la bemol mayor, contrasta en carácter con los temas musicales desarrollados en la secuencia interior, otorgando, de este modo, un sentido dinámico que coincide con el movimiento físico hacia la casa de la niña. La música del bloque musical concluye de forma suave, como bien indica Algueró en la partitura original, cuando ambos, adulto y niña, suben al taxi que les llevará a su destino.



Partitura nº 58. *Fox*, tras el tema de ternura infantil.

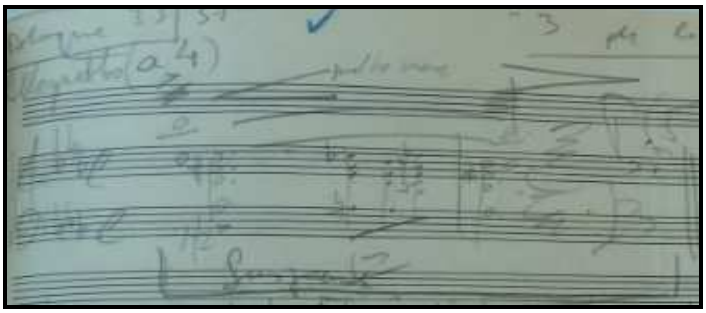
BLOQUE MUSICAL 33. Duración: 27'' (59:37 - 1:00:04)

Manolo visita la casa de Tere y comprueba cómo su madre está enferma y necesita una medicación. Él mismo, acompañado de la niña, va a la farmacia a comprarla pero cuando está terminando de pagar el importe se da cuenta de que Tere ha salido de la farmacia sin esperar a Manolo. Este se asusta al ver que no está la niña y la alarma del sanitario se subraya musicalmente por un acorde alejado de la tonalidad, ejecutado por el viento, que acentúa el suspense de la acción.



Fotograma nº 61. Manolo busca a Tere tras salir de la farmacia.

De nuevo queda patente la perfecta sincronía de la música de Algueró, además de la visualidad de sus composiciones cinematográficas, capaces de recrear el aura de las escenas únicamente desde el plano sonoro. Este acorde, que se va diluyendo, y que presenta una clara función expresiva, también aparece como introducción de un tema musical ya conocido por el espectador y que enlaza con esta sonoridad misteriosa.

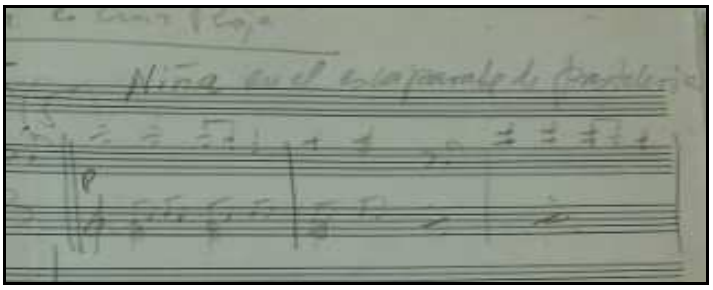


Partitura nº 59. Acorde, suspense.

Enseguida Manolo es capaz de localizar a la niña, que está frente al escaparate de una pastelería, admirando unos pasteles de merengue. Tere le cuenta a Manolo que a ella y a sus hermanos les gustan mucho estos dulces, a pesar del tiempo que hace que no los prueban, un hecho que, como Manolo ha podido comprobar, se debe a las penurias económicas que la familia está viviendo. Esta escena infantil, cargada de ternura, aparece acompañada por el mismo tema musical asociado a la infancia y presente en el bloque musical previo.

Fotograma nº 62. Tere admira unos pasteles desde el escaparate.

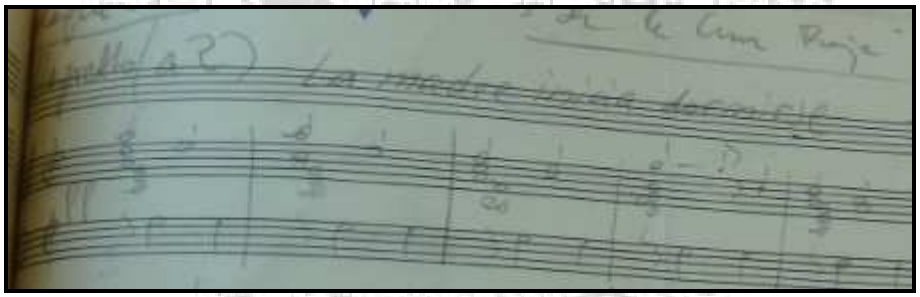
El tema musical, en la tonalidad de mi bemol mayor, acompaña, con una agógica muy suave, toda la secuencia en la que Manolo trata firmemente de no comprar esos pasteles tan apetecibles, concluyendo a través de una cadencia perfecta. Finalmente, como se observa en la secuencia inmediatamente posterior, y a pesar de sus palabras, el joven no puede resistirse a dar gusto a Tere, una circunstancia que se debe no únicamente a los encantos de la niña sino al buen corazón del sanitario. La música en este caso, como viene siendo habitual en esta Banda Sonora Musical, nuevamente presenta una función expresiva y subraya, en este caso, la ternura de la escena.



Partitura nº 60. Música expresiva y tierna, sincronía con lo que sucede en la imagen.

BLOQUE MUSICAL 34. Duración: 1’ 19’’ (1:00:49 – 1:02:08)

Tras la adquisición de los medicamentos y los pasteles para los niños, Manolo atiende sanitariamente a la madre enferma, logrando ponerle una inyección por primera vez. La madre, agradecida, le pregunta no sólo cómo poder pagarle la ayuda brindada sino quién es, a lo que Manolo resta importancia y responde que él simplemente es “uno de la Cruz Roja”. Una vez atendida, la mujer comienza a descansar y dormir mientras suenan unos suaves acordes sonidos introductorios del tema musical que sonará posteriormente, cuando visualmente vuelvan a aparecer en escena los niños.

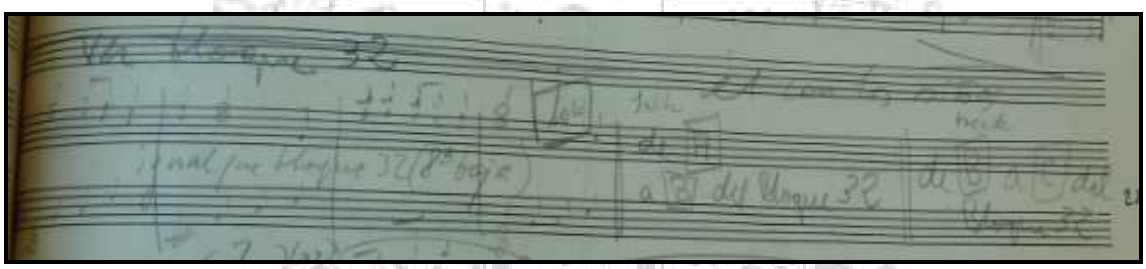


Partitura nº 61. Primeros sonidos, introducción del tema musical de este bloque musical 34.

Tras estos primeros sonidos vuelve a ser protagonista el tema musical infantil que ya había aparecido en los bloques musicales 32 y 33. En esta ocasión Manolo prepara a los niños para acostarlos mientras se produce la misma estructura musical que podíamos escuchar en el bloque 32, como el mismo Algueró indica en la propia partitura. Así, la infancia no solo vuelve a cobrar protagonismo desde el punto de vista visual, con unas escenas llenas de ternura, sino desde el prisma sonoro.

Fotograma nº 63. Manolo atiende a Tere y sus hermanos.

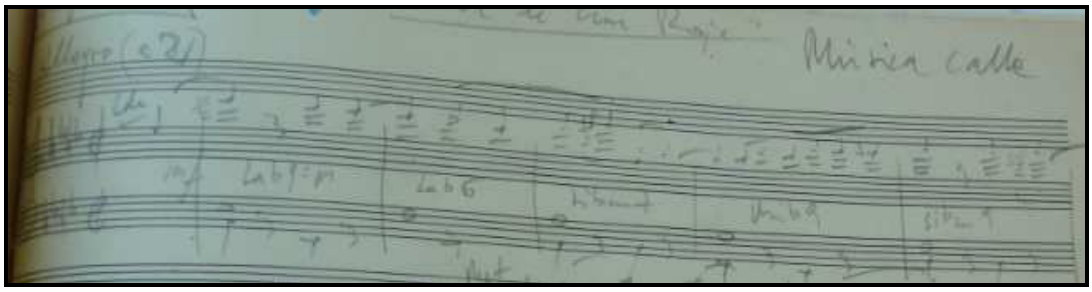
Así, se produce una alternancia entre la melodía de "Inseparables" y este tema musical infantil ya conocido para el espectador, todo ello muy lírico, romántico y expresivo del siguiente modo: tema infantil – "Inseparables" – tema infantil. Asimismo, Algueró concibe una nueva coda que mantiene el carácter sentimental y que, argumentalmente, acompaña el momento en que Manolo deja dinero a la familia y se marcha.



Partitura nº 62. Estructura musical basada en el bloque 32.

BLOQUE MUSICAL 35. Duración: 23'' (1:08:32 – 1:08:55)

Luisa, la enamorada de Pepe, está aprendiendo a bordar a máquina en una academia. Para darle una sorpresa Pepe va a buscarla, pero este se pone celoso cuando observa cómo el profesor le indica, en distancias cortas, algunas pautas para mejorar en su labor y, además, le propone verse más tarde. Un tema musical orquestal totalmente incidental, con un predominio de las cuerdas, acompaña el momento en que Pepe y su sobrino se aproximan a los escaparates de la academia, una melodía que suena hasta que finalmente el joven se adentra en el local y llega a la altura de profesor y alumna.

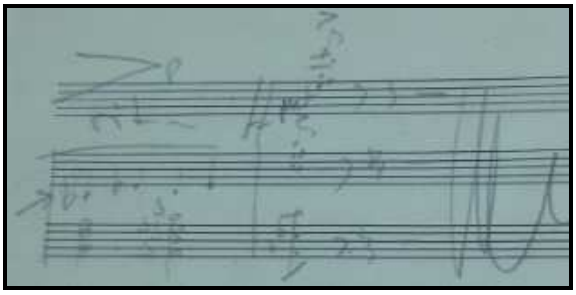


Partitura nº 63. Bloque musical 35, íncipit.

A pesar de que la música acompaña la llegada de Pepe, que está celoso, el tema musical inserto en este bloque puede entenderse, sencillamente, con una función incidental, pues el carácter alegre y dinámico del tema, en la tonalidad de la bemol mayor y en compás de 2/2, no otorga matices relevantes a la historia ni se adecúa a lo que sucede en la escena sino que podría entenderse, sencillamente, como un relleno sonoro. Sí resultan relevantes, por el contrario, los diálogos durante los segundos posteriores al tema musical, subrayados por el silencio ambiental, y que conceden el punto de atención a Pepe, celoso, que solicita explicaciones a Luisa sin haber hecho nada malo. Lo sorprendente, en este caso, es el hecho de que ella se alegre al ver celoso a su enamorado, pues lo concibe como una muestra de amor, como recoge en sus palabras: "Pepe, ¡estás celoso! (…) Eso significa que me quieres".

Fotograma nº 64. Pepe sorprende a Luisa y su profesor de costura.

La música concluye súbitamente de forma sincrónica: la cadencia final del tema musical coincide con el momento en que Pepe llega a la altura de su enamorada y hace ruido con la caja de herramientas para sobresaltar a su profesor. La relevancia musical de este tema tiene que ver principalmente con su presencia y el subrayado del acorde final, de la misma manera que también la ausencia de sonido cuenta con protagonismo en la presente secuencia, otorgando mayor relevancia a los diálogos.



Partitura nº 64. Cadencia final del tema.

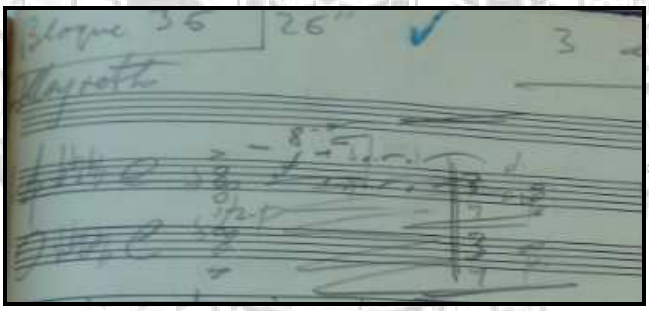
Tras la finalización de la música Pepe amenaza al profesor con uno de sus instrumentos de trabajo, una llave inglesa, celoso ante la escena contemplada. A continuación, y ante el resto de chicas que aprenden costura, demuestra la autoridad que ejerce sobre su novia, decidiendo por Luisa que las clases han llegado a su fin desde ese preciso instante. La joven acepta encantada el dictamen de su novio debido a que, para buena parte de la población femenina de los años sesenta, como comentamos al comienzo de este trabajo, el matrimonio era el fin primordial de toda mujer. Por tanto, en relación con este bloque musical, cabe señalar que este tema musical carece de relevancia trascendental en *Tres de la Cruz Roja* y, por el contrario, es precisamente el silencio ambiental predominante durante los diálogos el protagonista, ya que permite que escuchemos a la perfección una de las secuencias más relevantes desde el prisma de género.

BLOQUE MUSICAL 36. Duración: 31'' (1:12:22 – 1:12:53)

Se ha producido un incendio en el asilo de San Javier y todos los efectivos de la Cruz Roja se desplazan, masivamente, hasta el lugar del suceso. Precisamente esto sucede el día que Pepe ha llevado a su sobrino con él para que vea el funcionamiento de los sanitarios de la Cruz Roja, pero Pepe, ante la necesidad de que se una a los destinados al incendio, ofrece mil excusas puesto que no quiere acudir al rescate. Su sobrino queda decepcionado al ver cómo su tío elude su responsabilidad y Lolo se marcha corriendo cuando descubre que su tío no es un héroe sino que su interés por pertenecer a la Cruz Roja era más futbolístico que altruista.

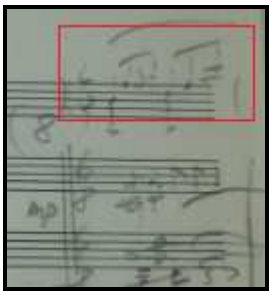
Fotograma nº 65. Lolo se marcha al enterarse de las razones que motivaron a su tío a ser sanitario.

El tema musical, escrito en la armadura de la tonalidad re bemol mayor y en un compás cuaternario, comienza con un acorde disonante que se inserta de forma sincrónica a la imagen, sonando en el momento en que, en primer plano, observamos en el suelo el uniforme que Lolo se iba a colocar y que deja tirado cuando sale corriendo, decepcionado por su tío. El acorde está ejecutado con fuerza para, a continuación, dar paso a una música más suave que subraya la angustia del Pepe, que corre en busca de su sobrino.

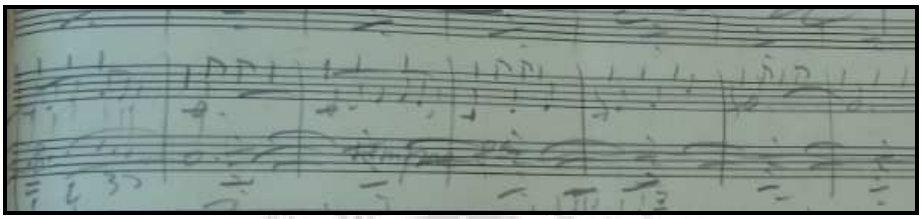


Partitura nº 65. Acorde disonante inicial.

El tema de este bloque musical, que suena a continuación de la armonía comentada, se caracteriza por la presencia de una melodía caracterizada por los grados conjuntos, que es interpretada por el viento metal y con un ostinato rítmico-melódico, señalado posteriormente en color rojo, realizado por el piano. Este tema está compuesto en si bemol menor, en un compás de 6/8, y su melodía es realizada por instrumentos de viento madera, el oboe. La finalización del tema, muy suave, se funde con el sonido de sirenas de ambulancias dirigidas a cubrir el incendio, dejando paso al silencio más absoluto que subraya, nuevamente, la tensa y dura conversación entre tío y sobrino.



Partitura nº 66. Inicio del tema musical, bloque 36.



Partitura nº 67. Tema musical, bloque 36.

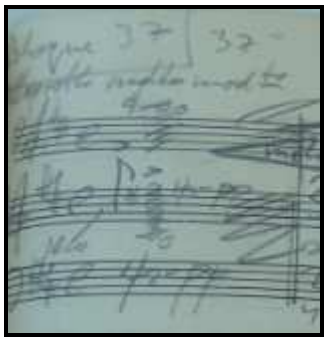
BLOQUE MUSICAL 37. Duración: 3' 54'' (1:13:46 – 1:17:30)

Tras la mencionada conversación, en la que Lolo no tiene miedo en decirle a su tío que es un cobarde por no acudir al incendio, éste es abofeteado por Pepe. Al igual que en el bloque musical previo, en esta ocasión el elemento sonoro también comienza, precisamente, con una perfecta sincronía determinada por la coincidencia del acorde que da inicio al tema musical con el sonido del tortazo que recibe el niño.

Fotograma nº 66. Pepe abofetea a Lolo.

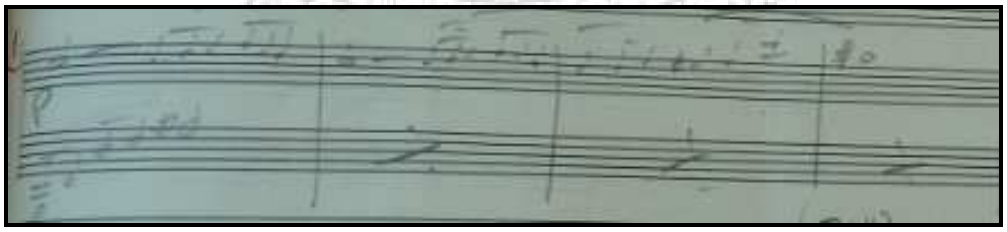
El sonoro acorde, en *sforzando*, contrasta con la agógica del motivo posterior, en pianísimo. Este contraste otorga una estructura idéntica al bloque previo, formado en primer término por una armonía disonante que precedía el tema principal. También encontramos puntos coincidentes en los siguientes segundos de la película, coincidiendo con el compás 7 que da inicio al íncipit del tema musical que ya aparecía en el bloque

36 pero que cuenta, en esta ocasión, con el protagonismo de las cuerdas, que interpretan la característica melodía.



Partitura nº 68. Acorde inicial.

En el caso de este bloque musical, que forma parte de los originales de Algueró, no contamos con un gran desarrollo del tema, tan solo está esbozada la estructura musical en la que un acorde sincrónico precede, nuevamente, el tema musical ya escuchado en las dos escenas anteriores. El hecho de que en este documento no contemos con un extenso desarrollo del tema nos recuerda, tal como comentaba en su tesis doctoral Sofía López acerca del proceso de composición para cine de Augusto Algueró, cómo lo último en lo que el compositor se ocupaba era el desarrollo de los temas incidentales, abarcando, en primer lugar, las canciones, los temas bailables y el dibujo de los temas musicales en general.



Partitura nº 69. Tema musical, misma música que el bloque 36.

Tras este tema musical podemos escuchar otros temas que acompañan la larga secuencia, centrada principalmente en recoger acontecimientos relacionados con el incendio del asilo de san Javier. Augusto Algueró indica en el original que, inicialmente, en el momento en que escribe este legado, este bloque será desarrollado durante 37'' pero, tras el visionado y análisis de la partitura paralelamente al discurso cinematográfico, podemos comprobar cómo la duración se multiplica, dando lugar a una

duración de 3’ 54’’. Así, a continuación escuchamos un breve motivo musical que comienza con unas disonancias ejecutadas por las cuerdas para, posteriormente, volver a mostrar la característica melodía del tema musical aparecido en los bloques 35, 36 y los primeros segundos del 37. Por otra parte, la constante tensión armónica de la melodía acompaña, desde el plano sonoro, la preocupación y el nerviosismo que comparten asilados, monjas, bomberos y sanitarios, todos trabajando a un frenético ritmo para evitar daños personales.

Pero uno de los niños rescatados observa que algunos de sus compañeros aún permanecen en el edificio. Pepe, que ha decidido sumarse al rescate junto con Manolo, Jacinto y el resto de compañeros de sección, se adentra en el edificio en llamas para rescatar a los niños. El tema, atonal, llega a su fin de forma sincrónica, cuando parte de la techumbre de madera cae encima de Pepe, tras rescatar al último niño, haciendo de este todo un héroe, como comentaremos más adelante.

Fotograma nº 67. El asilo se derrumba sobre Pepe.

BLOQUE MUSICAL 38. Duración: 4’’ (1:18:46 – 1:18:50)

Tras la valiente y exitosa intervención de Pepe, Manolo y Jacinto en el incendio, estos son elegidos para recibir una conmemoración por su labor en la Cruz Roja. El acto de entrega de las medallas, al que asisten los seres queridos de los tres amigos, comienza con un toque de corneta, una melodía que, como ocurría en este tipo de intervenciones, tampoco aparece registrado en los originales de Algueró aunque, nuevamente, se ha tenido en cuenta para la numeración de los bloques.

Fotograma nº 68. Los tres inseparables reciben una medalla conmemorativa por su labor.

Se trata del mismo toque militar que aparecía en el bloque musical 17, también en un evento castrense. La inserción de este sonido tiene lugar justo en el instante en que la escena comienza, siendo el primero de los condecorados Jacinto al que ha acompañado Consuelito, la enfermera de la clínica. La breve duración del sonido determina que no exista música durante la condecoración de Manolo, que se ve sorprendido por la inesperada y efusiva llegada de Luci. Por otra parte, y como también sucedía en el bloque 17, este elemento musical no cuenta con una función expresiva sino más bien narrativa, pudiendo entenderse como un recurso para contextualizar físicamente la escena en un ámbito militar.

BLOQUE MUSICAL 39. Duración: 5'' (1:19:23 – 1:19:28)

Justo cuando tiene lugar la condecoración de Manolo suena un nuevo toque de corneta, ejecutado con menor acierto que el escuchado previamente, un sonido que proviene de su compañero de fatigas Felipe. Recordemos que los tres de la Cruz Roja, contando con Manolo como cabecilla, habían estado engañando a Felipe, convencido de que podría lograr un puesto en la banda a cambio de viandas caseras supuestamente dirigidas a los altos cargos de la institución. Este sonido funciona como carta de presentación de Felipe, que se afana en dirigirse al coronel para presentarse y solicitar un puesto en la banda de la Cruz Roja.

Fotograma nº 69. Felipe solicita permiso para poder tocar en la banda.

Tampoco contamos, en este caso, con la escritura de la melodía en los originales. En realidad, como sucede en anteriores intervenciones de Felipe, no resulta relevante la escritura exacta de los sonidos que finalmente emite puesto que la característica de este personaje es su torpeza musical. Para solventar los daños causados, y aprovechando su distinguida posición en el acto, Manolo le pide al coronel que le permita tocar en la banda puesto que es la única ilusión de Felipe, una petición que es aceptada por parte de la autoridad.

BLOQUE MUSICAL 40. Duración: 47'' (1:19:53 – 1:20:40)

Un nuevo toque militar de corneta, introductorio, como sucedía en el bloque 19, antecede el último bloque musical del *film*. Concretamente se trata de una marcha que resulta familiar al espectador, pues la misma composición ya fue escuchada en el bloque 20 a partir del tema principal de la película, "Inseparables". Respecto de esta composición, ya en la partitura del mencionado bloque musical 20 Algueró indicaba que esa composición era la marcha de los inseparables. No contamos en los originales con una nueva marcha correspondiente a este último bloque, por lo que entendemos que se trata de la misma música. Asimismo, si escuchamos el sonido de este bloque 40, paralelamente a la visualización de la partitura del 20, observamos que la interpretación coincide.

Fotograma nº 70. Comienza el desfile militar.

La música acompaña los últimos acontecimientos que tienen lugar en la película, como la celebración de un desfile militar en el que el resto de soldados y sanitarios rinden honores a los condecorados y las autoridades. Asimismo la marcha militar acompaña otros acontecimientos paralelos, como el momento en que Lolo, fascinado por su admiración a su tío, le pregunta al capitán cuándo podrá incorporarse a la Cruz Roja, un último diálogo que no solo incrementa la ternura de la película, especialmente subrayada por las escenas infantiles, sino que, además, la inserción de estos guiños puede entenderse como uno de los elementos propios del cine comercial del Régimen, con una finalidad propagandística.

Fotograma nº 71. Pepe, Manolo y Jacinto, orgullosos de su labor como sanitarios de la Cruz Roja.

Retomando las cuestiones propias de la Banda Sonora Musical, podemos señalar que no se observa el foco de emisión del sonido en esta secuencia, una circunstancia que nos haría pensar que se trata de una intervención no diegética. No obstante, el hecho de que durante el bloque musical 20 la música sí fuera diegética, junto con la circunstancia de que se trata de un evento castrense que cuenta con banda propia, podemos entenderla como diegésis o, en cualquier caso, falsa diegesis.

Por último, podemos señalar la coherencia y cohesión musical existente en esta Banda Sonora Musical, de principio a fin, y en particular en este bloque musical ya que la muestra concluye con la misma melodía que comenzaba, “Inseparables”, el tema principal de la película. Asimismo, la finalización del *film* con esta marcha musical nos permite reflexionar, a modo de conclusión y resumen, sobre algunos de los rasgos musicales de Augusto Algueró en *Tres de la Cruz Roja*, mencionados previamente de forma oportuna, tales como la sincronía, la pericia para realizar arreglos y modificaciones tímbricas con el lucimiento de los diferentes instrumentos de la orquesta, la rítmica narrativa de sus Bandas Sonoras Musicales o su profundo sentido audiovisual.

2.2. UN EJEMPLO DE MÚSICA PREEXISTENTE PARA EL CINE ESPAÑOL: *VIRIDIANA* (1961)

Son numerosas las razones que justifican la presencia de *Viridiana* (1961) en este estudio sobre música, cine e identidades femeninas. En primer lugar, la representatividad del *film*, del director, Luis Buñuel, y de la protagonista, Silvia Pinal, son tres realidades indiscutibles. El título es, además, una de las mejores muestras del cineasta de Calanda por determinar un cambio estilístico en su obra a partir de este trabajo. Tengamos en cuenta que Luis Buñuel es ya un consagrado director en toda Europa cuando comienza a trabajar en este proyecto y precisamente esta película supone la vuelta a España del cineasta. Por no hablar de lo laureada que es la película en Cannes, donde logra la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1961. No obstante, todas estas cuestiones serán comentadas oportunamente más adelante.

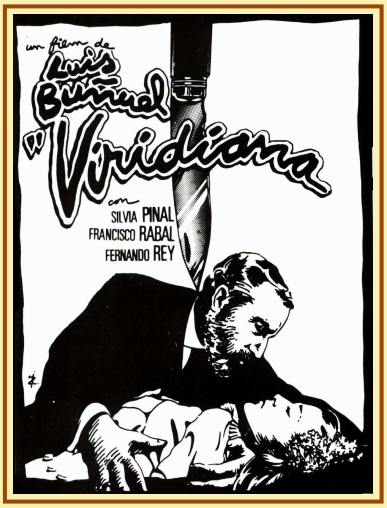
En segundo lugar, *Viridiana* es uno de los mejores exponentes de la estética cinematográfica más vanguardista, radicalmente opuesta a los rasgos formales, estéticos e ideológicos observados en el título previamente analizado, *Tres de la Cruz Roja*. Mientras que *Tres de la Cruz Roja* era un *film* claramente comercial, en *Viridiana* encontramos no solo una forma de trabajar diferente desde el prisma formal sino una visión totalmente alejada a los ideales propuestos por la dictadura de Franco. A pesar de que ambas películas fueron estrenadas el mismo año, cada una de ellas corrió una suerte diferente, por no hablar de los diferentes enfoques tanto en la trama como en la moraleja. No obstante, la convivencia de estos dos títulos en una misma investigación pretende reafirmar la convivencia estilística que refleja el rico y heterogéneo panorama cinematográfico existente en la España de los años sesenta, fruto de las acciones aperturistas ejecutadas en la década de 1960 por parte del gobierno y de las ayudas estatales a directores más arriesgados. Por tanto, el hecho de que *Viridiana*, una película de calidad y trascendencia en el panorama español e internacional, plantee una visión cinematográfica opuesta a *Tres de la Cruz Roja*, a pesar de las coincidencias temporales, ha sido otro de los factores a tener en cuenta a la hora de seleccionar su inserción en nuestro trabajo.

En tercer lugar, y además de lo expuesto hasta el momento, consideramos que *Viridiana* es un buen testimonio para hablar de las identidades femeninas. En primer lugar observamos que el protagonismo argumental y narrativo lo ocupa una mujer, frente a los papeles secundarios, aunque no menos importantes, que las féminas ocupan

en *Tres de la Cruz Roja*. Inicialmente la protagonista está inmersa en el ámbito del convento donde vive pero, una vez alejada de este lugar, podemos observar cómo el protagonismo que ocupa la joven sería un reflejo del lugar que una mujer de su *status* socioeconómico tendría en la España de los años sesenta, frente a la situación de la mujer de clase media en *Tres de la Cruz Roja*. No obstante realizaremos una aproximación a los roles de género en este estudio, no solo a partir de la figura de la propia Viridiana sino también en contraposición a otras identidades femeninas recogidas en la muestra y en convivencia con los papeles masculinos.

Por último, pero no menos importante, podemos apuntar que, además de todos los argumentos señalados, la calidad de la música inserta en la muestra también ha sido determinante, finalmente, para la selección de este trabajo como susceptible de un análisis musical. La Banda Sonora Musical de *Viridiana* está formada por música preexistente, con obras de célebres compositores barrocos y clásicos como Bach, Haendel o Mozart; pero, además de la calidad, el hecho de tratarse de música con entidad propia antes de la creación del producto fílmico, en contraposición con una partitura original como fue la compuesta por Algueró para *Tres de la Cruz Roja*, fue la cuestión determinante para elegir *Viridiana*. La contraposición de ambas músicas, de origen diferente, confirma la realidad y la diversidad musical dentro del ámbito cinematográfico de los años sesenta, ya que no todas las películas contaban con una partitura compuesta *ex profeso* para el *film* sino que muchas películas habían sido ilustradas desde el prisma sonoro con piezas preexistentes, de origen culto o popular, y normalmente las Bandas Sonoras Musicales presentan esta convivencia. Por tanto, y frente a lo que ya hemos podido observar en *Tres de la Cruz Roja*, la música seleccionada para *Viridiana* por Gustavo Pittaluga presenta unos rasgos específicos una vez inserta en el *film* y una relevancia semántica que será comentada en torno al análisis músico-visual de su Banda Sonora Musical.

2.2.1. Ficha de la película.



Título original: Viridiana

Año: 1961

Nacionalidad: Española / Mexicana

Género: Drama

Director: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel / Julio Alejandro

Producción: Gustavo Alatriste

Prod. ejecutiva: Pere Portabella / Ricardo Muñoz Suay

Selección musical: Gustavo Pittaluga

Fotografía: José F. Aguayo

Montaje: Pedro del Rey

Reparto:

Silvia Pinal	Viridiana
Fernando Rey	Don Jaime
Paco Rabal	Don Jorge
Margarita Lozano	Ramona
Victoria Zinny	Lucía
José Calvo	Don Amalio
Teresa Rabal	Rita
María Isbert	Indigente, 'la coplera'
Lola Gaos	Indigente, Enedina
Juan García Tiendra	Indigente, José "el leproso"
Joaquín Roa	Indigente, señor Zequiel.

2.2.2. Sinopsis argumental y rasgos generales.

La historia comienza los días previos a la toma de hábitos de Viridiana (Silvia Pinal), una joven novicia que, animada por la madre superiora de su convento, decide visitar a su tío como agradecimiento por haber costeado sus estudios y a modo de despedida del mundo profano antes de dedicar, por entero, su vida a Dios. Pero durante su visita a la casa don Jaime (Fernando Rey), éste se siente atraído por Viridiana debido a su belleza y parecido físico con su tía, fallecida durante la noche de bodas muchos años atrás. Para evitar la vuelta de la novicia al convento, y tras la negativa de la joven de contraer matrimonio, don Jaime planea hacerla suya, pero la conciencia impide que se aproveche de Viridiana; no obstante, los remordimientos por el dolor causado a la muchacha, a la que inicialmente le hace pensar que la había tomado durante la noche, determinan que don Jaime decida poner fin a su vida. También estos sucesos tienen consecuencias para Viridiana, que decide no volver al convento tras lo acaecido y dedicar su vida a hacer obras de caridad, de ahí que acoja a unos indigentes en la finca familiar. Simultáneamente el hijo ilegítimo de su tío, don Jorge (Paco Rabal), también se instala en la casa una vez reconocido legalmente previamente al suicidio de su progenitor. Pero las buenas intenciones de Viridiana hacia los indigentes acogidos no logran alcanzar las expectativas de la joven, de la misma forma que resulta inesperado el giro sentimental con el que concluye la película: don Jorge tiene una oculta relación con Ramona, la criada, y, simultáneamente, Viridiana comienza a sentirse atraída por su primo; a este respecto el final de la película parece insinuar una relación entre los tres personajes.

Viridiana significa el regreso de Luis Buñuel a España, ya que el director decide poner fin a su exilio en 1960 y poco después conoce a Gustavo Alatriste, que será uno de los productores de la película de doble nacionalidad[191] que fue estrenada en 1961. Así, el *film* significa para el cineasta el regreso a su país, pero también un interesante cambio estético: "Viridiana también personifica el cambio estilístico del autor, que sustituye el impacto directo por la sugerencia, lo absurdo por lo humorístico y lo estrambótico por la sutil ironía"[192]. También desde el punto de vista musical resulta significativa la muestra, no solo por la contraposición estilística de la música contenida en Viridiana frente a la comentada en *Tres de la Cruz Roja* sino por el valor y la función

[191] Viridiana fue promovida por dos productoras, la mexicana Films 59 y la española Uninci.
[192] Becerro Viñas, S. (2005). "Viridiana. Una ironía musical". Olarte Martínez, M. (Ed.) (2005), *Op. cit.*, p. 490.

del elemento sonoro. A pesar de que el empleo de música preexistente en la filmografía de Buñuel podría hacernos pensar que la sonoridad carece de relevancia, es precisamente la selección musical lo que otorga mayor simbolismo y controversia a la película; de hecho Jaume Radigales reconoce el valor simbólico del elemento sonoro al considerar que Viridiana es "una blasfemia audiovisual"[193].

Desde el punto de vista estilístico, y atendiendo a la clasificación sobre el cine español de la década de los años sesenta que hemos propuesto, *Viridiana* es un claro exponente del cine más alejado del Régimen, dentro de la estética más vanguardista y totalmente opuesta al cine comercial. Ahora bien, resulta complejo clasificar esta película dentro de un género específico, de ahí que hablemos, en términos generales, de una película vanguardista. No podríamos hablar de Viridiana como un *film* surrealista ya que cuenta con un argumento lógico en su sucesión de hechos, aunque sí puede observarse un espíritu surrealista en la simbología que rodea a la película y también en el humor que destila. Precisamente las cuestiones simbólicas próximas a cuestiones ideológicas y religiosas son las generadoras de los problemas de censura a los que se tuvo que enfrentar la muestra.

Luis Buñuel logra superar el sistema de censura del guión y, además, consigue la aprobación para que la película pueda presentarse en el Festival de Cannes; el gobierno le da permiso, en parte, debido a los intentos aperturistas de España hacia el mundo, en este caso beneficiándose de la autoría de uno de los cineastas más internacionales en el ámbito europeo e iberoamericano. De hecho la película se alza con la Palma de Oro del citado Festival en mayo de 1961. Pero precisamente esa presencia internacional determina que *L'Osservatore Romano,* el periódico oficial del Vaticano, censure el *film* de acuerdo con las críticas hacia la religión católica contenidas en la película, cuestiones simbólicas que no habían sido captadas previamente por el sistema de censura español. Esta censura internacional tuvo su repercusión en España, pues también se prohíbe la muestra hasta que en 1977, tras la muerte del dictador Franco, puede volver a proyectarse.

Atendiendo a cuestiones formales, Viridiana es una película en blanco y negro, con una duración de 87 minutos, en la que los planos generales y los primeros planos conviven, dando lugar a la visualización detallada no solo de rostros sino también de otros elementos que llegan a adquirir una lectura simbólica, como los primeros planos

[193] Radigales, J. (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audioviosual*. Barcelona: Trípodos, p. 88.

de las piernas desnudas de Viridiana o la quema de una corona de espinas en una hoguera. Destáquese, asimismo, el empleo masivo del *zoom*, recurso con el que concluye la película con el alejamiento progresivo de la cámara en la escena final. Igualmente relevante es la perfección de planos y encuadres, aunque lo más notable es, sin ninguna duda, la riqueza simbólica y metafórica contenida en la película, de la que hablaremos posteriormente.

Desde el punto de vista argumental estamos ante una película realista e incluso costumbrista en determinadas secuencias, ya que narra la realidad de la España de los años sesenta, pero en términos generales podemos hablar de una película muy crítica con el sistema. *Viridiana* reprueba a la mayor parte de la población: por un lado, el *film* supone un ataque a la miseria existente en la España de los años cincuenta y sesenta y los mendigos son el instrumento para dar voz a esta situación: personajes sin recursos económicos, iletrados y, según la película, sin valores morales; por otro lado, *Viridiana* significa una crítica a la doble moral burguesa, a la pérdida de valores y a la caridad y moralidad cristiana.

Existe, de este modo, una crítica al sistema, a la pobreza, al analfabetismo, a la miseria y a la burguesía. La inserción de los indigentes en la película pretende ofrecer una dura crítica a la sociedad, pero no existe burla hacia estos personajes sino que, sencillamente, son mostrados con realismo y, hasta cierto punto, incluso es posible que el espectador pueda a sentir ternura hacia ellos. A este respecto, en mi opinión podemos establecer una relación con el ámbito pictórico, concretamente con los retratos de Mendigos de José de Ribera en el Barroco; véase el parecido a la hora de una representación sin saña y con ternura entre algunos de los mendigos de *Viridiana* y la serie de cuadros de filósofos de Ribera, entre los que es especialmente destacado el retrato del filósofo *Demócrito*, albergado en el Museo del Prado.

Fotograma nº 72. José “el leproso”.

Imagen nº 1. Demócrito (José de Ribera, 1630).

Pero no solo el ámbito social y, por ende, el político reciben críticas sino también la Iglesia, como apuntamos anteriormente. *Viridiana* está repleta de parodias y burlas hacia la religión católica, no solo desde el plano argumental, a través de comentarios negativos, sino con el uso de los recursos visuales y sonoros que el medio ofrece. En primer lugar se puede observar una crítica a la caridad cristiana: Viridiana, tras sentirse culpable por la muerte de don Jaime, acoge a los pobres haciendo referencia a sus valores cristianos de ayuda al prójimo. En segundo lugar, y nuevamente con carácter de reproche, apuntemos la convivencia entre la metáfora y el contrapunto semántico como se observa en la secuencia en la que Viridiana y sus pobres rezan el Ángelus, como agradecimiento a Dios por el trabajo y los bienes materiales, mientras que se intercalan escenas de obreros que trabajan en la construcción en medio de la oración. En esta ocasión se puede reconocer una contraposición entre el mundo terrenal, el del trabajo duro, y el mundo celeste y utópico de la religión. Lo mismo ocurre cuando se quema la corona de espinas, casi al final de la muestra, y durante la cena de los indigentes, en la que tiene lugar una sátira y una parodia a un momento de la Pasión de Jesucristo, un modelo masivamente representado en la Historia del Arte como es el de la Última Cena. En esta cena de mendigos existe una convivencia entre elementos religiosos y profanos, una sátira al cristianismo a través de la convivencia de actitudes morales mundanas y reprobables, en el caso de los pobres, frente a elementos religiosos,

como es el caso de la reproducción del fresco de la Última Cena, de Leonardo da Vinci, albergado en el convento de Santa Maria delle Grazie (Milán), mientras se escucha el coro "Aleluya", del oratorio *El Mesías*, de Haendel. Así, pues, en el *film* podemos reconocer dos realidades que, desde nuestro punto de vista, coinciden con el universo fílmico plasmado en sus pinturas El Greco: lo cotidiano y lo profano, frente a lo elevado y sagrado.

Fotograma nº 73. Sátira visual a la *Última Cena*, de Leonardo.

Por otra parte, los reproches sociopolíticos contenidos en la muestra y la abundante simbología albergada en esta película tienen que ver con la ideología de Luis Buñuel. También ello determinará el empleo de la música, como apuntaremos de forma pormenorizada en el análisis de los bloques musicales. En este sentido resultan interesantes las palabras de Jaume Radigales sobre *Viridiana* y el empleo de la música clásica religiosa en la muestra, que ofrece unas apreciaciones sobre la función ideológica de la música igualmente extensibles a otros aspectos por el valor de los diferentes elementos audiovisuales con esta finalidad:

> Como se sabe, Luis Buñuel se autodefinía como «ateo gracias a Dios» y esta peculiar creencia se manifiesta en toda la filmografía del genial aragonés. Buscando el contraste en la impagable cena de indigentes en *Viridiana* (1961), se muestra un tocadiscos en el que uno de los personajes que integran esa peculiar galería de comensales hace sonar el «Aleluya» del oratorio *El Mesías* de Georg Friedrich Haendel. El sinfín de gestos irreverentes, de acciones diversas (como un apabullante fornicio detrás de un sofá), de bailes y danzas diversas, de disfraces y de palabras que pueblan la secuencia, al compás de las diegéticas y pomposas notas del compositor alemán, no

dejan lugar a dudas: Buñuel se nos antoja un anticlerical de tomo y lomo al son de una música que no está escogida al azar sino con una clara finalidad ideológica[194].

Pero Buñuel no pretendió únicamente plasmar su ideología o su inexistencia de sentimiento religioso sino que, además, desde el primer momento todos los participantes en este proyecto cinematográfico eran conscientes del posible escándalo de la muestra, no solo por las blasfemias religiosas o las críticas sociales sino, además, por el amoral devenir de los acontecimientos al final de la película. Y así sucedió que tuvieron que acatar las consecuencias que significó *Viridiana* en la España del momento. En una entrevista concedida a Augusto M. Torres y publicada junto con otras bajo el título *Cineastas insólitos*[195], Pere Portabella, que era el productor ejecutivo, comenta lo siguiente al respecto:

> Hacer aquí una película con Buñuel, tal y como estaban las cosas en 1961, nunca fue un proyecto inocente. Sabíamos de antemano que se convertiría en una auténtica provocación. Lo que ocurre es que en este sentido el éxito sorprendió a propios y extraños. El final se cambió a petición del director general de Cinematografía, Muñoz Fontán, por considerarlo escandaloso e inofensivo. Insinuaba que la novicia Viridiana acababa metiéndose en la cama con su primo, Paco Rabal, y esto era intolerable para la censura. Se modificó introduciendo una idea del propio director general y ahora el final sugiere una relación, entre la novicia, su primo y una campesina, mucho más perversa. Un inequívoco *ménage à trois*. La película ganó la Palma de Oro, el galardón lo recogió el propio director general, a petición de Bardem y mía, pues Buñuel estaba en París, y esto fue su perdición. Al regresar a Madrid con la Palma en la mano, lo esperaba un cese fulminante y nunca más se supo de él. El ministro de Información y Turismo, Arias Salgado, fue destituido y meses después murió del disgusto en la escalera de su casa, cuando se dirigía a la iglesia más cercana para recibir su comunión diaria. Previamente, al día siguiente a la concesión del premio, el periódico del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, nos sorprendió con una tremenda diatriba excomulgante contra la película, su autor y productores, sin dejar títere con cabeza. Algo tremendo. En vista de esto la Administración decidió hacerla desaparecer y

[194] Radigales, J. (2005). "Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos". En M. Olarte Martínez (Ed.) (2005), *Op. cit*, p. 23.
[195] Torres, A. M. (2000). *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer.

eliminó todo rastro burocrático acreditativo de su existencia. Destruyeron los papeles y para todos los efectos resultó que *Viridiana* no se había rodado en España[196].

A pesar de lo acaecido, afortunadamente la muestra no se perdió durante los años en los que permaneció oculta y hoy en día es considerada una de las películas más representativas del cine español de los años sesenta, concretamente en torno a la estética vanguardista. La presencia de Viridiana en este discurso, como venimos apuntando, tiene que ver con su calidad y con su valiosa simbología, pero también con el valor de la música preexistente contenida en la muestra y con las diferentes identidades femeninas plasmadas en la película. Precisamente los roles de género serán objeto de nuestro estudio por la complejidad de los mismos, por la relación entre mujer y música en el *film* y como aspecto antitético en relación con el otro exponente cinematográfico coetáneo analizado en esta tesis doctoral, *Tres de la Cruz Roja* (1961).

2.2.3. Roles de género en *Viridiana* (1961).

Al contrario que sucedía en *Tres de la Cruz Roja, Viridiana* cuenta con un protagonismo femenino que va desde la cantidad de minutos acaparados ante las cámaras por parte de Silvia Pinal, que da vida al personaje, hasta cómo argumentalmente la historia transcurre en torno a ella. Es, por tanto, el universo de la novicia el que se desarrolla a lo largo de la muestra, pero también resulta fundamental para el desarrollo del *film* su relación con figuras masculinas, como su tío don Jorge o don Jaime, su primo. Asimismo, también resultan significativos otros personajes interpretados por mujeres, bien por recrear modelos sociales e ideológicos diferentes a los de la propia Viridiana, bien por la relación de estos personajes femeninos con la música, como es el caso de la apodada 'la coplera'. Debido a esta convivencia entre personajes femeninos y masculinos, a continuación daremos cuenta de los roles de género más representativos representados por diferentes personajes.

Comencemos, en primer lugar, por la protagonista indiscutible de la película, Viridiana (Silvia Pinal), que es el personaje que mayor evolución presenta a lo largo de la muestra. Como ya hemos apuntado Silvia Pinal interpreta el papel de una novicia, con profundos sentimientos religiosos, que ve cómo su futuro y su conciencia se hunden con el suicidio de su tío, que determina un antes y un después en su vida y en la propia

[196] *Ibid*., pp. 64-65.

psicología del personaje. Viridiana advierte una metamorfosis en su ideología y sus valores, que va desde su religiosidad contemplativa como novicia, pasando por su caridad cristiana activa como promotora del albergue de mendigos y hasta ver cómo sus creencias religiosas y morales se desmoronan al aceptar la situación sugerida en la última secuencia de la película entre ella, Jorge y Ramona. Por tanto, la muchacha Viridiana representa inicialmente uno de los tipos de mujer de clase elevada, de acuerdo con su moralidad, su caridad y su religiosidad, pero su psicología parece mudar hacia una vida en la que los principios quedan de lado al observar que sus virtudes no tienen cabida en la sociedad española de la época. Desde el punto de vista visual también su aspecto físico sufre esa misma mudanza, un cambio fácilmente reconocible al contrastar su hábito de la primera secuencia frente a su melena suelta y su interés estético al observarse en un espejo antes de dirigirse a la habitación de su primo ya al final del *film*. Desde el prisma musical, como comentaremos más adelante, la secularización del espíritu de Viridiana irá de forma paralela a la evolución de las obras seleccionadas, una música que va desde el coro del "Aleluya", de *El Mesías* (Haendel), hasta una canción *rock* contemporánea a la película.

Ramona (Margarita Lozano) es el segundo personaje femenino en presencia y protagonismo. Madre soltera de Rita (Teresa Rabal), es la trabajadora doméstica de la casa y la cómplice de don Jaime, a quien le está muy agradecida por haberla acogido cuando todo el mundo le dio la espalda. También este personaje sufre un avance a lo largo de la muestra, una evolución paralela al cambio de patrón de la casa: Ramona pasa de respetar y admirar a don Jaime a sentirse atraída por don Jorge, el hijo del anterior, con el que comparte ciertos momentos de lujuria. Su identidad representa el papel pasivo de una mujer de clase baja que está al servicio de su señor y la existencia del personaje recrea, en particular, una de las críticas de Buñuel hacia la sociedad y el servilismo.

El personaje de Lucía (Victoria Zinny), a pesar de contar con pocos minutos en escena, también resulta relevante. Llega a la vida de Viridiana a la vez que su primo don Jorge, pues es la novia de éste. Lucía es una mujer de clase alta, como lo demuestran su atuendo y sus modales, y vive una relación sentimental con el personaje interpretado por Paco Rabal. Su inteligencia es su rasgo más característico, pues es la primera en advertir cierto interés de Jorge hacia su prima Viridiana. La soledad en la finca y los celos de la mujer determinan que tome una actitud activa e independiente, marchándose de allí y

dando por concluida una relación que, por otra parte, no era tomada, aparentemente, con seriedad por el hombre.

También la clase social baja cuenta con representación en *Viridiana* a través de las mujeres con menores recursos económicos. Todas ellas viven de la caridad de la gente, de pequeños delitos o del ejercicio de la prostitución, muestran claros rasgos de analfabetismo y persiguen, de forma individual, la supervivencia. Las mendigas son empleadas como un instrumento para la crítica social de una humanidad con falta de valores, educación, principios morales y que persigue una vida con los menores esfuerzos posibles. Todas estas mujeres presentan un fuerte carácter, a pesar de que aceptan las convenciones sociales de sentirse dominadas por un hombre, como se observa cuando Enedina sufre un intento de agresión sexual por parte de otro indigente sin que nadie se escandalice por ello ni le preste atención. Dentro de este grupo existen diversas identidades, masculinas y femeninas, que cumplen, *grosso modo*, con estos rasgos, aunque para nuestro estudio cuenta con un especial protagonismo la vagabunda apodada 'la coplera' (María Isbert), tanto por su vigencia como por la relación entre mujer y música. Este personaje canta y toca la guitarra en la calle esperando una limosna y su presencia resulta fundamental no sólo como representante de esta identidad femenina sino, desde el punto de vista musical, de acuerdo con el menosprecio que se ofrecía en determinados círculos hacia la música popular de carácter oral asociada al *status* social de estos indigentes, mientras que la música considerada culta aparece próxima a los señores de la casa.

Pero también los hombres cuentan con presencia en una muestra dominada por la evolución femenina de la protagonista. Es, precisamente, la llegada de ellos a la vida de Viridiana lo que determina su alteración y transformación; por tanto, la identidad de todos ellos debe ser comprendida de acuerdo con su relación con la protagonista. En este caso, y como ocurrió anteriormente, observaremos, por un lado, personajes próximos a un *status* social elevado, como don Jaime y don Jorge, así como también otras identidades representadas por los indigentes.

Don Jaime (Fernando Rey) es el tío de Viridiana. Goza de una situación económica desahogada y es la persona que costea los estudios y la dote de la novicia a la muerte de su esposa, la tía de Viridiana, previamente a la noche de bodas. A lo largo de la película demuestra su bondad, a pesar del fetichismo y las tentaciones de las que se ve rodeado, hasta el punto de plantearse abusar de su sobrina para dar rienda a su deseo sexual y, principalmente, evitar de este modo su marcha al convento, quedándose

solo de nuevo. La relevancia del personaje determina el lugar en el que transcurre prácticamente toda la historia, la casa de don Jaime, y precisamente su muerte determina que pueda advertirse una escisión en la narración, una diferenciación que Sara Becerro ha determinado como "el sueño erótico", para referirse al desarrollo de la historia hasta el suicidio del personaje, y "una última cena disparatada" en relación con la última parte[197]. Desde el punto de vista psicológico la religiosidad de Viridiana tiene su reflejo en este personaje masculino, pues se muestra su rectitud moral –a pesar de las tentaciones y sus errores–, la sensibilidad de acuerdo con las obras clásicas presentes desde el prisma sonoro y su conciencia, atormentada por el daño causado a la joven Viridiana.

Don Jorge (Paco Rabal) es el hijo ilegítimo de don Jaime, finalmente reconocido antes del suicidio de éste. El primo de Viridiana aporta una nueva figura masculina a la historia tras la muerte de su progenitor y ocupa la casa, inicialmente, en compañía de Lucía, a pesar de que estas dos identidades nunca van a mostrarse demasiado unidas. Jorge ocupa el mando, como hombre de la casa, y su presencia aporta a la historia una incipiente relación sexual con Ramona, con quien encauza los deseos sexuales que siente hacia su prima Viridiana a pesar de tomar como objeto a la criada. Frente a don Jaime, que muestra una actitud moral más recta a pesar de sus tentaciones, Jorge no se siente cercano a la religión católica sino que vive el día cotidiano en la realidad que le rodea, no le preocupan las convenciones sociales y tampoco su conciencia o la moralidad, tal como demuestra el hecho de que se muestre tan cómodo, activo y satisfecho en la posible relación a trío sugerida en la última escena de la película.

Por último, los pobres también representan una identidad bien diferente, aunque pocas diferencias existen según roles dentro del mismo *status* social bajo. Los vagabundos, al igual que sucedía con las mujeres de la misma clase, proceden de la indigencia y el pequeño vandalismo, la presencia de estos –y no otros– personajes es arbitraria, pues Viridiana no establece ningún requisito en su recopilación de indigentes sino, simplemente, ser pobre. Estos personajes son, como ocurría en el caso de las mujeres, los instrumentos propios para que Buñuel lleve a cabo su mordaz crítica a través de las actitudes reprobables, social y moralmente, de estos individuos. Ninguno de ellos sabe comportarse o convivir en sociedad, no saben guardar la compostura en una mesa o expresarse adecuadamente y tampoco respetan a las mujeres de su misma

[197] Becerro Viñas, S. (2005), *Op. cit.*, pp. 491-492.

condición, como lo demuestra el intento de violación hacia el personaje de Enedina, mencionado previamente. Posiblemente el personaje más representativo de este contexto sea José, apodado "el leproso", que demuestra no solo la miseria de España sino la poca humanidad y caridad de sus semejantes, también vagabundos, hacia él por estar enfermo. Asimismo, es precisamente este personaje quien abandera la blasfemia que tiene lugar durante la cena, ya que pone en marcha el funcionamiento del gramófono y comienza un esperpéntico baile al ritmo del solemne "Aleluya".

Llegados a este punto, únicamente podemos afirmar, en relación con los roles de género contenidos en *Viridiana* y expuestos oportunamente, que la película, que es una constante crítica a la España de los años sesenta, pretende mostrar la peor parte de la mentalidad, conciencia y moralidad y de la sociedad española, a pesar de que, en este caso, resulta significativo que se otorgue atención a una historia protagonizada por una mujer en una sociedad machista como la franquista y con este enfoque, un claro signo vanguardista. No obstante, y frente a lo que observábamos en *Tres de la Cruz Roja*, *Viridiana* desarrolla su universo fílmico en torno a una joven novicia que debe amoldar su ser y su espíritu para formar una parte activa dentro de la sociedad, rodeada de otros personajes masculinos y femeninos que añaden otros roles diferentes al que ella misma representa de forma genuina. Tras todo esto podemos concluir afirmando que los dos ejemplos fílmicos objeto de estudio pormenorizado desde el plano cinematográfico y musical, *Tres de la Cruz Roja* y *Viridiana*, muestran la diversidad estilística y estética del cine español de los años sesenta, las diferentes ideologías de los cineastas como personas individuales, los diversos tipos de mujer existentes en la sociedad española y, asimismo, formas opuestas de comprender y emplear la música dentro del cine.

2.2.4. Análisis de la Banda Sonora Musical.

2.2.4.1. Características generales de la Banda Sonora Musical de *Viridiana.*

Hasta hace tan solo un par de décadas eran escasas las alusiones a la música en estudios generales sobre cine, a pesar de que son cada vez mayores los volúmenes en los que se reconoce el valor de esta disciplina en convivencia con el resto de elementos que forman parte del cine, como sucede en el Historia del cine español. Lo mismo ocurre en el caso de *Viridiana*, uno de los títulos más mencionados en libros, revistas y ensayos que hablan sobre historia, cine y sociedad durante el Franquismo: especialmente desde comienzos del siglo XXI contamos con un panorama académico heterogéneo y propicio para el desarrollo de estudios audiovisuales, concretamente esta película y su Banda Sonora Musical han ocupado páginas en artículos en los últimos tiempos, a pesar de que las referencias a la música han sido escasas, superficiales y, en algunas ocasiones, inexactas. A este respecto cabe señalar el interesante artículo de Sara Becerro[198] que reivindica la relevancia de la música en *Viridiana* por su presencia visual pero también por su sentido irónico y simbólico, a pesar de las inexactitudes en torno a la identificación y las erróneas atribuciones musicales de las obras preexistentes, algo de lo que hablaremos de forma pormenorizada en un análisis musical por bloques melódicos.

Pero la inserción de música preexistente de concierto no es un aspecto novedoso en el contexto español de la década de nuestro estudio sino que, recordemos, ya en los orígenes del medio era habitual la selección de piezas consideradas «clásicas» o piezas contemporáneas compuestas con anterioridad para las diferentes secuencias de una película, atendiendo a los diversos giros de las secuencias. Jaume Radigales[199] da cuenta del uso de la música preexistente en obras audiovisuales y de sus diferentes funciones:

> Así las cosas, el cine ha utilizado desde sus albores la música clásica, ya sin comillas. Las finalidades han sido variadas y distintas entre ellas, a veces con una innegable ligazón respecto a voluntades ilustrativas de ambientes o épocas; otras, en función del ritmo de las propias imágenes; y finalmente, también con voluntades

[198] Becerro Viñas, S. (2005), *Op. cit.*
[199] Radigales, J. (2005), *Op. cit.*, pp. 13-32.

ideológicas de estilo y sellos variopintos. Eso quiere decir que, en muchas ocasiones, el montaje o incluso el rodaje se han pensado en función de una música propiamente seleccionada, especialmente en formas artísticas tan complejas como los dibujos animados.

El problema que, de entrada, plantea este recurso es el de la fácil asociación que el espectador puede hacer a partir del visionado del filme, de la música respecto a las imágenes, de modo que se puede creer en tentaciones eidéticas que deberíamos dejar a un lado por la correcta comprensión de un segmento musical al margen de las imágenes a las que se ha incorporado[200].

De entrada podemos extraer de lo citado ciertos inconvenientes derivados de la asociación de una música preexistente dentro de un *film*, frente a la música compuesta *ex profeso* para una película específica, que, *a priori*, puede ofrecer mayores ventajas estéticas y semánticas. *Viridiana* es un claro exponente del empleo de música de concierto preexistente en un objeto audiovisual y, por ello, muestra algunas de estas dificultades al asociar una música con entidad independiente a un discurso audiovisual de nueva creación. Ahora bien, debido al contexto de la película podemos extraer, por otra parte, numerosas ventajas ideológicas y semánticas precisamente por la asociación de una determinada música preexistente de acuerdo con el mordaz empleo de la misma, un resultado que habría sido el perseguido por Buñuel. No obstante, la dificultad de ajustar el carácter o el estilo de una música ya creada a un nuevo producto fílmico, además de cuestiones técnicas y formales, puede suponer el desajuste temporal entre elemento sonoro y elemento visual, así como el hecho de que la posible identificación del tema despiste al espectador en caso de que éste reconozca la música si, efectivamente, forma parte de su código cultural. Como expondremos más adelante, sí se observan desajustes temporales en el *film* pero, contrariamente, no consideramos que la música en *Viridiana* dirija al espectador a la confusión o al despiste, a pesar de que esto podría suceder si, efectivamente, la música no llegara a estar bien justificada en relación con el sentido, narración o intención de la película. A este respecto, en torno a algunas dificultades de la inserción de música preexistente en el cine, Conrado Xalabarder[201] señala, por su parte, otras cuestiones:

[200] *Ibid*., p. 14.
[201] Xalabarder, C. (2005). "Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine". En M. Olarte Martínez (Ed.) (2005), *Op. cit.*, pp. 33-35.

> Aplicar música original en el cine goza de muchas ventajas y pocos inconvenientes; por el contrario, recurrir a la música preexistente comporta riesgos si bien también tiene sus virtudes. Eso sí, son bastantes las ocasiones en las que se ha empleado música preexistente sin prever sus peligros y no son tantas las razones que justifiquen realmente su presencia[202].
>
> Pero si la música preexistente no tiene justificación clara en la película se corren múltiples riesgos. El más importante es el peligro de distraer la atención del espectador sobre la película, y no hay nada peor que eso. Una película no puede permitirse el que alguien la esté viendo y, de pronto, empiece a pensar dónde ha escuchado la música que está sonando, o bien se ponga a tararearla, sin prestar entonces atención a lo que se está narrando en las imágenes o explicando en diálogos[203].

Retomando la película, la música que forma la Banda Sonora Musical de *Viridiana,* inserta a través de diez intervenciones musicales extensas, de una duración total de 21 minutos y 30 segundos, un 24,7% de la duración de la muestra, es preexistente, con un predominio de una selección de obras clásicas paradigmáticas, mayoritariamente de carácter religioso, vinculadas a la estética de la película y de la protagonista, una novicia. Las únicas excepciones profanas dentro de la muestra son las interpretaciones de canciones populares por parte de 'la coplera' y la escucha de la última pieza musical, un *rock* asociado a una situación novedosa: la democratización social, la desaparición de los límites sociales al final del *film*, donde la asistenta, el hijo del señorito y la antigua novicia comparten una partida de cartas, y, simultáneamente, una alusión a un triángulo amoroso y sexual entre los personajes que protagonizan la última secuencia, unos aspectos de los que daremos cuenta oportunamente en su momento. Asimismo, y desde el punto de vista propiamente musical, ese *rock*, esa música moderna, en inglés, refleja los intentos aperturistas que tuvieron lugar durante la década de los años cincuenta, momento en el que se produce un lento pero continuo proceso de cambios sociales, paralelo a la progresiva importación de libros y discos de Europa y América.

La selección musical para la muestra fue realizada por Gustavo Pittaluga, compositor vinculado a las vanguardias musicales del llamado «Grupo de los 8», a pesar de que en este caso no se ocupa de la composición de música incidental para esta película sino de la ambientación musical y los arreglos precisos de acuerdo con la

[202] Ibid., p. 33.
[203] *Ibid*., p. 34.

necesidad de sincronía en manifestaciones audiovisuales. En este caso Pittaluga parece anticiparse a un concepto novedoso que va más allá de la figura del compositor; en este caso entra en juego la idea de ambientador musical tal como hoy en día, cincuenta años después, se concibe en torno a otros medios audiovisuales, como la radio o la televisión. Por tanto, en este caso la música no solo tiene relevancia desde el punto de vista de su sonido como tal o su expresividad, sino su adecuación ideológica de acuerdo a los intereses del director, algo de lo que *Viridiana* es un exponente único, como iremos comentando de forma pormenorizada en el análisis por bloques musicales.

Indiquemos, no obstante, que la música también cuenta con presencia desde el prisma visual, pues todas las intervenciones musicales, salvo los títulos de crédito, son diegéticas y los instrumentos de emisión o reproducción del sonido aparecen en la escena: el harmonio, el gramófono o la guitarra. El enfoque de estos objetos ofrece una doble lectura; por un lado se ofrece verosimilitud a la historia, el espectador comprueba cómo la música que él escucha forma también parte del universo y la realidad de los personajes; por otro lado, especialmente en el caso del harmonio y el gramófono, se da cuenta de una nueva forma de escucha en torno a las teorías de Theodor W. Adorno (1903-1969). El teórico de Francfort no se muestra contrario a la técnica, aunque reconoce que con la introducción de estos sistemas de reproducción de sonido la música ha comenzado a formar parte del mobiliario burgués ya que permite que se pueda acceder a ella de forma permanente, provocando que la escucha pierda su aura y su halo especial. Esta idea se puede observar, entre otros de sus volúmenes, en su obra teórica conjunta con Hanns Eisler, *El cine y la música*[204], donde, entre otras cuestiones, afirma que no solo la música ha perdido el aura que le rodeaba con la inclusión en el cine sino cómo el músico, el compositor, ha ido perdiendo autoridad dentro incluso de sus propias creaciones. Esta crítica a la decadencia del papel del músico dentro del cine, de forma conjunta a la de la música como mobiliario burgués que aparece claramente representada en Viridiana, puede observarse en el siguiente extracto de Adorno y Eisler:

> De hecho, el monopolio cinematográfico no ha abolido el elemento precapitalista que ha dado lugar a la figura del músico, el tipo social del músico de salón, a pesar de su aparente contradicción con la producción industrial y de la mediocridad artística de sus inquebrantables representantes. Antes al contrario, les ha transferido un monopolio. Los ha extraído de su círculo, motivado por profundas

[204] Adorno, Th. W., Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

> afinidades; las ha preferido a todo músico orientado objetivamente y los ha convertido en una sólida institución. Los ha sometido a la administración, como ha hecho con cualquier vestigio de la antigua espontaneidad. Explota al peluquero como don Juan y utiliza al *maître* como símbolo de la poesía trovadoresca, como elemento de confort y también para poner en la calle a los elementos indeseados. Su ideal musical es una olla de manteca dentro de una celda de hormigón. Pero como, al ser absorbido el músico por la gran empresa, todos los gestos de espontaneidad musical, ya muy degenera, que pudieran surgir han sido automáticamente eliminados por los implacables dispositivos técnicos y organizativos, al músico no le queda prácticamente nada más que algunas malas costumbres en su forma de presentarse, una personalidad reducida al rizo en el pelo que adorna su frente, un nombre eslavo, un fatuo anhelo de éxito y una ética profesional de tratante de ganado que no encuentra dificultad alguna para entendérselas con los *rakets* de la era industrial avanzada[205].

Asimismo, y a pesar de tratarse siempre de intervenciones diegéticas salvo en el primer bloque de créditos, resulta llamativo el hecho de que la música no se haya insertado de forma estrictamente sincrónica. Pittaluga, además de ocuparse de la elección de los títulos de las piezas atendiendo a los criterios del director, habría seleccionado las versiones clásicas que se escuchan en la película; o incluso podría haberse ocupado de dirigir estas obras para grabar estas versiones para la muestra, intentando emplear un *tempo* más rápido o más lento con la intención de que los tiempos coincidieran. No obstante, no se observa esta intención de coincidencia o de sincronía, por tanto imaginamos que, sencillamente, extrajo los títulos y las versiones a los que tenemos acceso a través del *film*. En esta ocasión, además de observarse algunas de las dificultades de la inserción de piezas preexistentes en el cine citadas anteriormente, la música no persigue un tratamiento estético con la imagen, simplemente se trata de la inserción de secuencias sonoras como música de fondo y el fin de las secuencias no suele coincidir con el fin de las obras musicales. Siempre observamos el foco de emisión del sonido, en muchos casos se muestra la imagen de un tocadiscos, que demuestra la relevancia de los medios de difusión del sonido en ese momento histórico. Por tanto, este objeto, el gramófono, permite contextualizar desde el punto de vista socioeconómico el personaje de don Jaime, el señor, y posteriormente de don Jorge, el señorito, su hijo ilegítimo.

[205] *Ibid*., p. 68.

Lo cierto es que el caso de *Viridiana* en relación con su música es excepcional, pues en una obra vanguardista, donde se incluyen guiños a otras disciplinas artísticas, la música no es un elemento importante para recrear la historia desde el punto de vista argumental pero sí desde el plano simbólico e ideológico. El sentido de la película se ve enriquecido con la selección musical de obras clásicas preexistentes que, insertas de forma diegética pero como música de fondo dentro de las diferentes secuencias, además de ser un elemento narrativo también añade matices religiosos y profanos en el caso de las piezas sacras que, en la mayor parte de los casos, son utilizadas como parodia o mofa de la propia religión católica.

Por otra parte, el análisis musical no permite obtener un acceso fluido al contenido argumental de la película. Mientras que en *Tres de la Cruz Roja* hablamos de la rítmica narrativa, por la adecuación temporal de los bloques musicales a las secuencias y por tratarse casi de música programática creada por Algueró, aquí la música es un elemento más, un *plus* que enriquece la historia, pero que no subraya lo que ocurre en la imagen ni suele representar en el plano sonoro lo que ocurre en el visual. Es más, la música suele contraponerse a lo que ocurre en la imagen, como las teorías del contrapunto orquestal de la vanguardia soviética, al observar un empleo casi sacrílego de obras religiosas mientras se conciben o dan a entender cuestiones profanas. A pesar de que el término de «contrapunto orquestal» cuenta con su origen en torno a Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su *Manifiesto del contrapunto orquestal* (1929), en una época más contemporánea a la película esa idea es retomada por autores como Adorno y Eisler que, nuevamente en su *Música y cine*, abordan esta cuestión y proponen esta forma de insertar el sonido como la más realista:

> Pero la unidad de ambos medios se realiza de manera indirecta: no es la identidad inmediata entre elementos cualesquiera sea entre el sonido y el color o la unidad del «movimiento» en general. Si la noción de montaje, tan enfáticamente preconizada por Eisenstein, está justificada en algún lugar, es precisamente en la relación de imagen y música. La música, por muy definida que sea atendiendo a su forma particular de composición, no es jamás definida respecto a un objeto externo en relación a ella al que tratase de expresar o imitar. A la inversa, ninguna imagen, ni siquiera una imagen abstracta, está completamente emancipada del mundo de los objetos. El hecho de que el ojo haga las veces de mediador con el mundo objetivo, pero no el oído, tiene también sus consecuencias en la composición artística autónoma: hasta las figuras simplemente geométricas de la pintura absoluta parecen fragmentos de la

> realidad; por el contrario, hasta las más burdas ilustraciones de la música descriptiva se comportan respecto a la realidad, a lo sumo, como el sueño respecto a la vigilia, y lo «humorístico» que caracteriza a toda la música descriptiva que no intente ingenuamente sobrepasar sus propias posibilidades procede precisamente de que expresa la contradicción entre la objetividad reflejada y el medio musical, convirtiendo esta contradicción en un elemento de la eficacia[206].

En cuanto a la inserción de la música en las diferentes secuencias, *Viridiana* no muestra esteticismo musical ya que no se observa un interés de que la música se adecúe temporalmente a las secuencias en las que se inserta: la música se corta de golpe o se repite sin más, siendo esta cuestión una de las dificultades del empleo de música preexistente en nuevos productos fílmicos. Por tanto esta ausencia de rítmica narrativa, de forma paralela a los cortes musicales, nos hace plantearnos una máxima: en *Viridiana* la música no adquiere una relevancia formal ni estética, pero sí semántica e ideológica a través de las diferentes intervenciones, en las que no existe función expresiva, aunque veces sí se contempla una función propiamente narrativa y donde prima la simbólica e ideológica con el contrapunto entre religiosidad y blasfemia. Jaume Radigales, que también habla de las dificultades a la hora de insertar música de concierto en películas contemporáneas, ofrece interesantes apreciaciones respecto del valor ideológico de la música en determinados *films*:

> Siendo el cine una obra de arte, es innegable su función social. En ella va incluida lo que podríamos llamar una función intelectual, es decir la resultante comprensiva de la dialéctica establecida entre el emisor y el receptor.
>
> En efecto, el escogimiento de un determinado fragmento sonoro a cargo de un director o realizador, tiene una innegable relación con lo que se quiere decir en imágenes y que la música ayudará a reforzar. Hay, pues, un guiño que apela a la intelectualidad del espectador, a su conocimiento (a priori) en materia musical y a su relación (a posteriori) con las imágenes sonorizadas con dicho segmento musical[207].

Radigales continúa explicando cómo se apela al recuerdo cognitivo del espectador en esta denominada función ideológica de la música dentro del cine, especialmente cuando la música ya cuenta con un contexto propio. Pero,

[206] *Ibid*., p. 92.
[207] Radigales, J. (2005), *Op. cit.*, p. 20.

simultáneamente, no debemos obviar que este empleo de la música y su resultado dependen del código utilizado por el cineasta y el código del que dispone cada uno de los espectadores. En el caso de *Viridiana* podemos considerar que solo aquel público que sea verdaderamente consciente de la blasfemia resultante entre música religiosa e imagen profana será capaz de tener acceso a la totalidad del contenido semántico e ideológico plasmado por Buñuel:

> El componente anempático de la música (que atañe a su inherente inexpresividad e incluso a su asemanticidad, puede ser utilizado en el cine desde la vertiente puramente ideológica. Con esto no queremos decir que la música sea ideológica, porque en sí misma ni expresa ni significa nada, pero el uso que se puede hacer de ella, atendiéndonos a aspectos sociológicos o de valor añadido, puede remitir a la ideología que un director o realizador quieren dar al discurso audiovisual en toda su complejidad e integridad.
>
> La música vinculada a la ideología solamente puede estarlo en función del proceso de decodificación del espectador, lo cual quiere decir que una música compuesta expresamente para la película nunca puede tener una carga o una utilización en función de la ideología, a no ser que recurra a citas o a imitaciones más o menos explícitas de obras anteriores. Solo la música que previamente tenga un elemento discursivo ligado a una idea, y que se puede utilizar en función de esta misma idea, puede llegar a ser portadora de mensaje.[208]

Desde el punto de vista estilístico no existe unidad, pues a lo largo de los números musicales, de una duración considerable, escuchamos música tradicionalmente denominada clásica o de concierto, música popular tradicional y música popular urbana. Tampoco se puede hablar de una instrumentación común, pues en Viridiana conviven, además, las intervenciones en las que aparece la plantilla orquestal al completo con coros mixtos, obras para teclado solo, canciones a *capella* o con un sencillo y popular acompañamiento de guitarra y/o palmas y música *rock*, un nuevo estilo de cantar acompañada por los nuevos instrumentos electrónicos. Puede concebirse, por tanto, que la música de Viridiana, en tan solo 87 minutos, como una breve historia y evolución de la música occidental. Igualmente cabe destacar la relevancia del sonido y los ruidos, una

[208] *Ibid*., pp. 20-21.

seña de identidad del cine de Luis Buñuel[209]. Esto tiene que ver con la presencia y simbología del sonido de las campanas en el convento, pues las campanas contienen un lenguaje en relación al código religioso, además de poder aludir a la voz de Dios[210].

A lo largo de la película podernos escuchar algunas de las composiciones clásicas más célebres de la historia de la música, así como algunas canciones de tradición oral de toda la geografía española y un tema popular urbano. En torno a este aspecto siempre se cumple una máxima: la música denominada clásica o de concierto, aquellas composiciones consideradas cultas de los siglos XVII y XVIII, aparecen asociadas exclusivamente al status social elevado, aquel que cuenta con un poder económico suficiente como para contar con un reproductor de discos en casa y que ha recibido una profusa educación. Dentro de este estilo escuchamos el coro del "Aleluya", de *El Mesías*, de Haendel, la Sarabanda de la *Suite Francesa* BWV 816 nº5, una obra para teclado de Bach, el número "Et incarnatus est" de la *Misa en si menor*, nuevamente de Bach, el Kyrie y la Communio del *Réquiem* K. 626 de Mozart y, nuevamente, vuelve a sonar el coro de Haendel. Estas obras clásicas, todas ellas religiosas salvo la *suite* para teclado de Bach, son las únicas músicas de concierto que aparecen en la muestra, a pesar de que en diferentes artículos, manuales y portales de Internet se apunta a la presencia de otros títulos, como la *Novena Sinfonía* de Beethoven, datos erróneos que resultan fácilmente contrastables con la escucha de la música contenida en la película.

De la misma forma que la música de concierto aparece asociada a la clase social elevada, la canción popular de tradición oral aparece asociada, en exclusiva, al *status* social más bajo. La película muestra dos intervenciones musicales con cantos populares interpretadas por el personaje al que da vida María Isbert. Esto tiene que ver, en parte, con el poco prestigio que la música popular había sufrido durante cierto tiempo, una creencia hoy en día totalmente obsoleta como bien demuestran los estudios, las reuniones científicas en torno a las músicas tradicionales de la Península Ibérica. La actriz se atreve a arrancarse en la interpretación vocal de la jota "Quisiera volverme hiedra" y la sevillana "Lo tiré al pozo", esta última con un leve acompañamiento instrumental de guitarra. Observamos, por tanto, cómo la música de tradición oral hace referencia únicamente a algunas regiones de España, en este caso a Aragón y Andalucía,

[209] Véase Felipe Marcos, P. (2005). "Los ruidos en 'Belle de jour' de Luis Buñuel". En M. Olarte Martínez (Ed.) (2005), *Op. cit.*, pp. 497-509.

[210] Sobre el valor y la simbología de las campanas cabe señalar el *póster* presentado en el del X Congreso de la SIBE *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, celebrado del 6 al 9 de marzo de 2008 en Salamanca, por Lola Pérez Rivera bajo el título "Mantenimiento de la tradición bajo los auspicios de un concurso: campaneros en la provincia de Burgos".

respectivamente. Concretamente esta música preexistente popular hace referencia a aquellos lugares que, siguiendo ciertos prototipos, son considerados muy españoles. España cuenta con una diversidad geográfica que determina, por ende, un panorama heterogéneo también en torno a la música, ya que cada región y cada país tienen unos rasgos diferentes y unas "canciones propias, de inconfundible carácter"[211], en palabras de Eduardo López Chávarri. El teórico valenciano, que desarrolla su labor musical en la primera mitad del siglo XX, ya habla de la complejidad territorial de España y en *Música popular española* pretende realizar un breve recorrido histórico a través de la canción popular de la Península Ibérica a lo largo de los siglos y de los diferentes estilos artísticos y musicales según regiones. De todas las regiones mencionadas él dedica especial atención al ámbito valenciano debido a su origen, pero también recopila canciones del actual País Vasco, Castilla, Aragón, Galicia, Cataluña y Andalucía. No obstante, y en torno al ámbito político más que al musical, durante el franquismo se hace hincapié en aquellos tópicos castellanos, andaluces o incluso aragoneses por considerarlos el gobierno más tradicionalistas y españoles, mientras que tendrán menor presencia aquellas tradiciones vascas o catalanas. Esto se observa en el caso de la película en la elección de una jota y una sevillana como ejemplos de música tradicional española. Ahora bien, precisamente esta cuestión puede sorprender, en este caso, puesto que *Viridiana*, una obra vanguardista, comparte estos estilos musicales y tópicos que se repiten en otras películas de la década de los años sesenta, como apuntaremos pormenorizadamente en torno a los bloques musicales que albergan estas canciones.

Por otra parte, la clase social más elevada cuenta, además de la música de concierto, con música popular urbana también asociada a su identidad y a su aparición en escena. Esto demuestra, nuevamente, cómo los recursos económicos determinan el modo de escucha, un disco, frente a la música tradicional de carácter oral que son interpretaciones en directo. En esta ocasión es un *rock*, "Shimmy Doll", una canción de los años cincuenta que demuestran el aperturismo de la España de la época y el nivel cultural del dueño de la casa por contar con uno de estos ejemplares en una época tan temprana, pues recordemos que la película data de 1961. En este caso los acordes de la guitarra eléctrica y la letra en inglés interpretada por una voz masculina determinan la evolución que tiene lugar durante toda la película, en general, y en torno a la identidad

[211] López-Chavarri, E. (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor, p. 13.

de Viridiana, en particular, así como asociar una música moderna a un tipo de relación moderno entre Viridiana, Jaime y Ramona.

La diversidad y la riqueza de *Viridiana* cuenta también con su reflejo en la funcionalidad del elemento musical de acuerdo con las diferentes escenas. Se observan, por tanto, distintas funciones de la música en cada secuencia dependiendo del objetivo perseguido por guionistas y directores, siendo las funciones existentes, en este caso, la narrativa, la expresiva y la simbólica e ideológica. La función narrativa está presente en prácticamente todos los bloques musicales debido a la inserción diegética de la música. Observamos en todo momento, salvo en los títulos de crédito, el momento en el que un disco se reproduce o se interpreta una canción en directo. Esta realidad musical forma parte de la acción, ya que recrea el universo que rodea a los personajes contenidos en la secuencia en cuestión.

En ocasiones la música también puede ser expresiva, aunque no es la función predominante. Esto tiene que ver con reconocimiento del valor de la música para incrementar la devoción de los fieles, como se apunta en el argumento de *Viridiana* en torno al bloque musical 6. Como ya comentaremos en su momento, Ramona, la sirvienta, le pide a don Jorge, el hijo del recientemente fallecido don Jaime, que no toque el harmonio por respeto y en recuerdo al difunto pues, como ella reconoce, "daba mucha devoción escucharle". Se plantea que la música bella puede mover los sentimientos e incluso crear devoción, una idea reconocida inicialmente por Platón que cuenta con su valor devocional en la religión católica, remontándose a sus orígenes medievales. Recordemos que ya san Agustín reconoció la belleza de los cantos que tenían, en primera instancia, un carácter laudatorio a Dios[212].

Pero, en especial, en Viridiana prima una función ideológica y semántica, de acuerdo con las múltiples lecturas del *film* y del aspecto crítico expuesto por Buñuel. A

[212] Cuando evoco las lágrimas que he vertido ante las canciones de Tu iglesia, en el principio de mi fe recobrada y cómo aún ahora me siento conmovido no por el canto, sino por lo que se canta, cuando se canta con una voz clara y hábilmente modulada, entonces reconozco la gran utilidad de esta costumbre. De esta suerte, vacilo entre el peligroso placer y la pureza a que aspiro y antes bien me inclino (aunque no pronuncio una opinión irrevocable acerca de este asunto) a aprobar el uso del canto en la iglesia, pues de ese modo, en virtud de las delicias del oído, las mentes más débiles pueden sentirse estimuladas hacia un marco de devoción. Sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto. ¡Ved ahora en qué situación me hallo! Llorad conmigo y llorad por mí, vosotros que reguláis vuestros sentimientos internos de modo que sus resultados sean buenos. En cuanto a vosotros, que no ováis así, estas cosas no os conciernen. Pero Tú, oh Señor, Dios mío, presta oídos, mira y ve y ten piedad de mí y sálvame; Tú, en cuya contemplación me he convertido en un enigma para mí mismo; y ésta es mi dolencia. Agustín, Santo. *Confesiones*, X, cap.33. *Cfr.* Grout, D. J., Palisca, C. V. (1990). *Historia de la música occidental, 1*, Madrid: Alianza Música, p. 47.

lo largo de la película observamos cómo la música siempre cuenta con un significado que va más allá de su valor narrativo, subrayando o contraponiéndose a lo que ocurre en la imagen, para adecuarse a los diferentes objetivos escénicos más mordaces. Cabe señalar en torno a estas cuestiones que la música de concierto de carácter religioso, al igual que ocurre con la religión católica en términos generales, queda caricaturizada al acompañar escenas de una moralidad reprobable protagonizadas por personajes de baja consideración social, iletrados, no únicamente sin recursos económicos sino con ausencia de una educación basada en el respeto y en valores. Por lo tanto, la película realiza una caricatura de la sociedad española y de la religión, en general, a través de las diferentes manifestaciones artísticas: de la pintura, con una parodia a la *Última Cena*, o de la música, con una profanación de composiciones religiosas frente a realidades visuales y argumentales inmorales, fetichistas o blasfemas. Asimismo, también se aborda una simbología propiamente musical al vincular la música culta a un *status* social y cultural elevado, mientras que la música popular tradicional queda reservada al pueblo llamo e iletrado.

Para concluir, y antes de abordar de forma pormenorizada los bloques musicales, únicamente incidamos en la idea de que la música inserta en *Viridiana* no ha sido concebida, en ningún momento, como un elemento esteticista sino debido a su valor ideológico y simbólico de acuerdo con su paralelismo a las imágenes en cada una de las secuencias. Podríamos afirmar que la música no es un elemento esencial para recrear la historia de Viridiana desde el punto de vista narrativo, el sentido de la película no se vería modificado sin la presencia de la música; sin embargo, la música añade durante toda la película tintes de religiosidad o, precisamente en contraposición a lo que sucede en nuestros ojos, cuestiones paródicas, críticas y mofas hacia la estructura social española y hacia la religión católica a través de la selección de obras musicales en determinadas escenas. Igualmente, y como hemos venido apuntando previamente, la comprensión de la música en *Viridiana* puede ser vista de forma paralela a la evolución psicológica, religiosa y moral de Viridiana, de la devoción a la profanación.

2.2.4.2. Análisis de los bloques musicales.

BLOQUE MUSICAL 1. Duración: 1’ 26’’ (00:00 – 01:26)

La música da comienzo a la película acompañando la impresión de los títulos de crédito sobre una fotografía fija de un edificio porticado que haría alusión al convento en el que vive Viridiana, la protagonista del *film*. El pórtico, sostenido por cuatro columnas sobre pilastras, antecede el acceso al recinto sagrado a través de las tres puertas, profusamente decoradas en sus jambas y dintel, siendo la central más alta y ancha que las laterales. Esta manifestación arquitectónica es el fondo por el que circulan los nombres de las personas implicadas en la producción, incluido el del músico encargado de realizar la selección musical de la muestra, Gustavo Pittaluga.

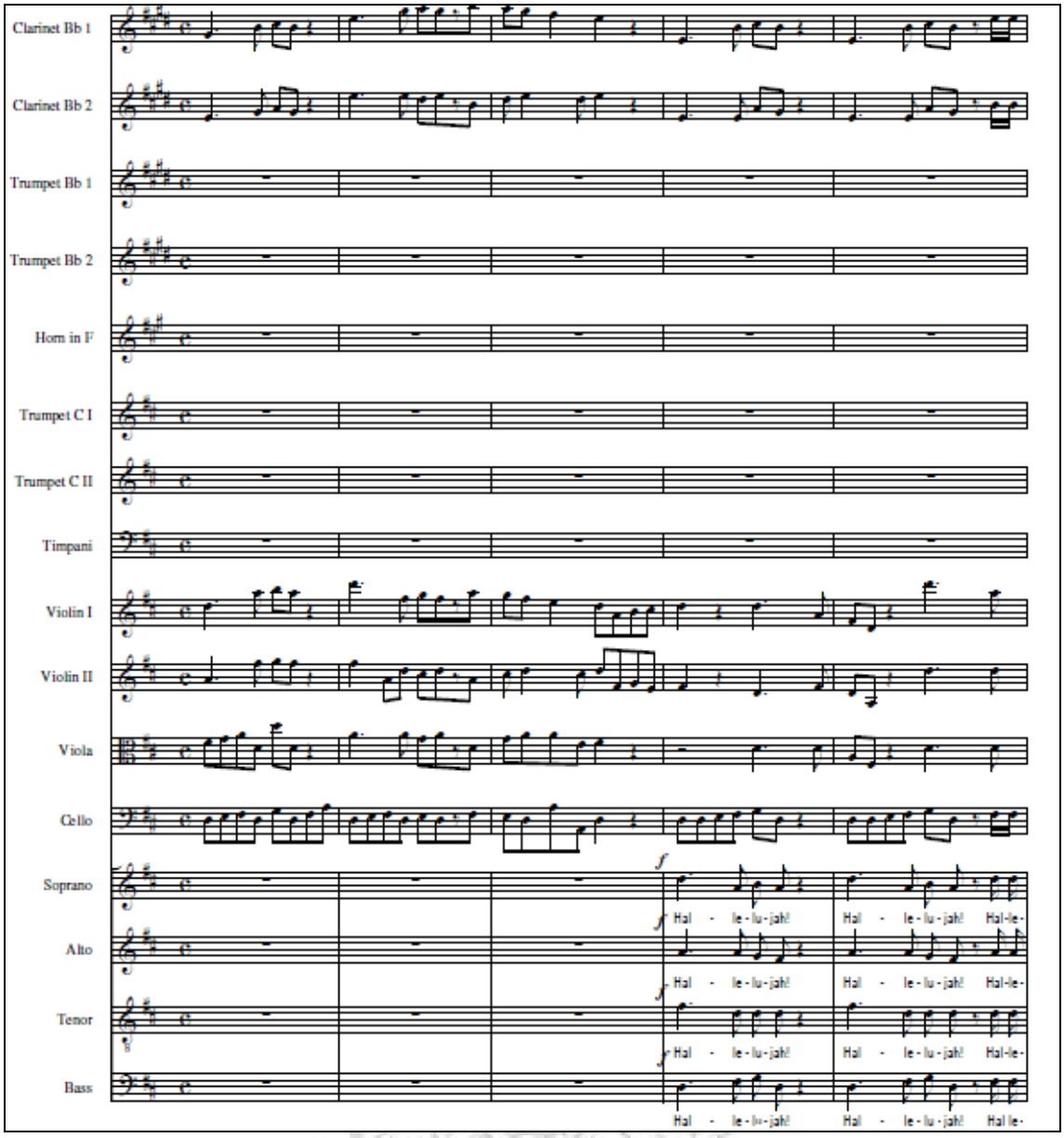
Fotograma nº 74. Títulos de crédito.

Acompañando los títulos de crédito escuchamos, por primera vez, el coro “Aleluya” de *El Mesías* HW56, de Haendel. Cabe señalar, en primer lugar, que en los títulos de crédito no se da cuenta de los nombres exactos de las obras musicales que se escucharán a lo largo de la muestra y que han sido seleccionadas, de forma meditada, para la ambientación musical. Esta composición, que aparece desde los primeros segundos, será relevante a lo largo de toda la película desde el punto de vista presencial pero también simbólico, una obra que, a pesar de que en esta intervención no presenta una función más allá de la propiamente incidental, sí tendrá un significado en posteriores ocasiones.

Sobre la obra como tal, el oratorio *El Mesías* es una composición para cuarteto de solistas, coro y orquesta. De carácter religioso, *El Mesías* fue compuesto en 1941 y, desde entonces, el oratorio fue representado año tras año coincidiendo con la época de Navidad de acuerdo con la temática de la obra. Haendel fue un revolucionario en este

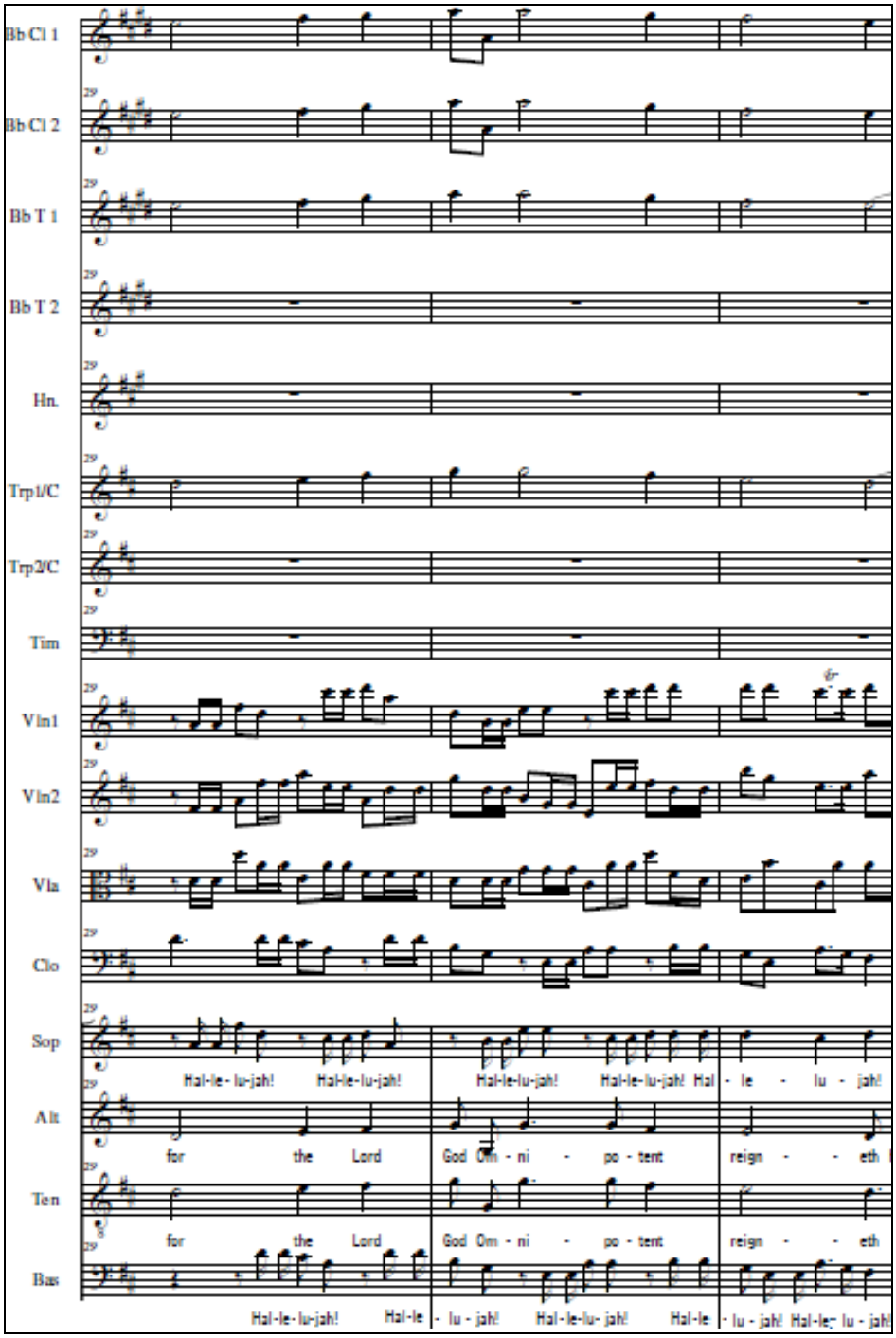
género por la inserción del inglés en una composición religiosa de tales dimensiones y el nuevo tratamiento estilo coral en él desarrollado. No obstante, *El Mesías* es, en palabras de Grout y Palisca, "el menos típico de todos los oratorios de Haendel por el hecho de que no relata historia alguna; es una serie de meditaciones sobre la idea cristiana de la redención, que se inicia con profecías del Antiguo Testamento y recorre la vida de Cristo hasta su triunfo final"[213]. No obstante, y debido a la reutilización de la música del siglo XVIII en un nuevo producto audiovisual del siglo XX, el significado de la obra de Haendel dirimirá del original una vez inserto en la película de Luis Buñuel, dejando de lado el significado cristológico y resultando meramente un ejemplo de composición musical conocido dentro del *film*, o incluso llegando a contrastar este sentido religioso, como veremos en la secuencia de la cena de los indigentes.

En la tonalidad de re mayor, el coro forma parte de la segunda parte del oratorio, correspondiente con la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, y está compuesto en un *tempo allegro*, a pesar de que la versión que escuchamos en *Viridiana* es bastante moderada. Cabe señalar la convivencia de texturas en la obra, homofonía frente a contrapunto imitativo, aunque lo más predominante en este bloque musical es el motivo rítmico-melódico inicial homófono. La escasa duración del bloque musical determina que únicamente se escuchen los treinta y un primeros compases en los que dicha estructura tiene su primer desarrollo, junto con el motivo con texto "For the Lord God Omnipotent reigneth" que van presentando, alternativamente, cada una de las voces y cuya respuesta es la célula característica del "Aleluya".

[213] Grout, D. J., Palisca, C. V. (1990), *Op. cit.*, vol. 2, p. 545.

Partitura nº 70. "Aleluya", de Haendel, cc. 1-5. Fuente:

http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3

El número del "Aleluya" comienza a sonar inicialmente de forma sincrónica, coincidiendo los primeros segundos del *film* con los primeros compases de la composición barroca. Pero, posteriormente, la partitura no resulta sincrónica en relación con lo que sucede en la imagen, ya que el fin de los títulos de crédito no coincide con el final musical de la partitura, ni siquiera con una cadencia conclusiva; de modo que, una vez que ha finalizado la enumeración de los participantes en la producción, la música concluye en ese mismo instante, sin corresponder con una finalización propiamente musical.



Partitura nº 71. Fuente:

http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3

Recordemos, por tanto, que la adecuación de los tiempos es, como venimos indicando, una de las dificultades a la hora de emplear música preexistente dentro de una narración cinematográfica. A pesar de ello, en *Viridiana* podemos observar un intento esteticista para intentar que el final de la música no sea brusco, observando un descenso del volumen del "Aleluya" en el compás 31 que coincide con el final de los

títulos de crédito. Paralelamente a estos aspectos, y de acuerdo con la forma de insertar el sonido en la película objeto de nuestro estudio, cabe señalar que este bloque de los títulos de crédito con la música de *El Mesías* es el único momento en que la música no es diegética, contrariamente a lo que ocurrirá en el resto de bloques musicales y como iremos comentando oportunamente.

Por otra parte, en este bloque 1 la música no presenta una función propiamente cinematográfica sino que acompaña, como música de fondo, la enumeración de los títulos de crédito. Ahora bien, el hecho de tratarse de una célebre composición preexistente determina que, desde un punto de vista semántico y simbólico, y de acuerdo con una función incidental y narrativa, la acción quede contextualizada en un ámbito religioso gracias a la partitura de Haendel, como se comprobará en la escena siguiente al mostrar el interior de un convento y la religiosidad que rodea a Viridiana, la protagonista, a lo largo de toda la muestra.

BLOQUE MUSICAL 2. Duración: 2’ 25’’ (05:16 – 07:41)

Antes de tomar los hábitos Viridiana es animada por la madre superiora de su convento a visitar a don Jaime (Fernando Rey), su tío, su familiar más directo y quien ha costeado su educación. A pesar de que la joven prefiere no abandonar el convento, finalmente accede a pasar unos días con él a modo de agradecimiento y de despedida del mundo mundano antes de tomar los hábitos. Allí podemos ver y escuchar cómo don Jaime toca en un harmonio una composición de Johann Sebastian Bach, una música que coincide con el comienzo de una larga y dispar secuencia. La presencia del instrumento en una casa particular y el hecho de que el personaje sea capaz de ejecutar una pieza de tal dificultad son dos símbolos del *status* social y cultural que posee don Jaime, el tío de Viridiana.

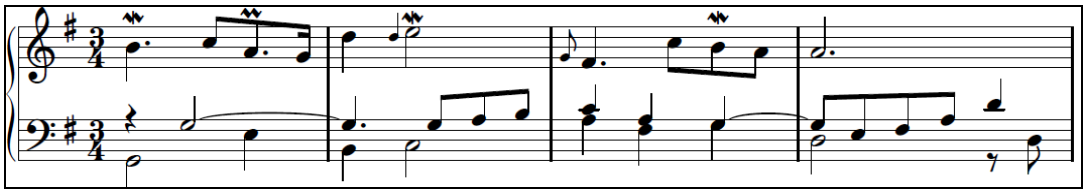
Fotograma nº 75. Las manos de don Jaime tocando el harmonio.

La película es un testimonio que permite comprobar cómo se toca un harmonio, ya no solo por el movimiento de los dedos a lo largo del teclado, sino, especialmente, por la estructura de clavijas del instrumento para seleccionar la sonoridad o por el manejo de los pedales que controlan los fuelles para conseguir la entrada de aire necesaria para que el instrumento pueda sonar. La melodía acompaña esta escena en la que don Jaime, efectivamente, emite música, dando lugar a una intervención diegética, pero el sonido también acompaña las acciones de diferentes personajes en los siguientes segundos, como es el caso de Viridiana, que se acomoda en su dormitorio, o Ramona, que espía a la joven novicia. Cabe destacar, en este caso, el verismo de la música existente al comprobar cómo el volumen es mayor en aquellas escenas protagonizadas por la interpretación musical, mientras que parece alejarse en aquellos momentos en los que la acción transcurre más lejos del foco emisor del sonido.

Fotograma nº76. El volumen disminuye a medida que los personajes se encuentran más alejados del harmonio, como es el caso de Ramona, que espía a Viridiana mientras suena la música de Bach.

La música que escuchamos en este bloque corresponde a la *Suite Francesa*[214] BWV 816 nº5, en sol mayor, de Bach, una partitura compuesta entre 1722 y 1723. En concreto se trata de la "Sarabanda", el tercer movimiento, cuyos primeros sonidos coinciden con el comienzo de esta secuencia de relevantes dimensiones durante la que se producen diferentes acciones y diversas lecturas de la música en unión con la imagen.

[214] Téngase en cuenta que los términos "suite francesa" y "suite inglesa" no fueron indicados por el propio Bach sino que se incluyeron posteriormente, concretamente las seis suites compuestas por Bach entre 1722 y 1725 llevan este nombre por estar compuestas, teóricamente, a la manera francesa. Grout, D. J., Palisca, C. V. (1990), *Op. cit.*, p. 521.



Partitura nº 72, cc. 1-4. Fuente: http://imslp.org/wiki/6_French_Suites,_BWV_812-817_(Bach,_Johann_Sebastian)

En este segundo bloque la música, nuevamente, no está inserta de forma sincrónica, aunque se reconoce cierto verismo e intención de adecuación de la misma a la muestra. La falta de sincronía se observa en la no coincidencia de la duración de la partitura con la de la secuencia, a pesar de que los tiempos son similares: observamos, por tanto, cómo una vez concluida la obra de Bach, el intérprete regresa *da capo* y la secuencia concluye, desde el plano sonoro, en el segundo compás, observándose, como ocurría en el primer bloque musical, cómo el volumen disminuye con la intención de que ese corte no resulte tan repentino y violento.

Desde el punto de vista de la función de la música dentro del cine, podemos considerar que esta escena es muy reveladora y anticipa un significado poliédrico que se observa en prácticamente todas las secuencias. En primer lugar podemos hablar de una función narrativa, pues se ve y se escucha la música procedente de una interpretación en directo de don Jaime, que interpreta la composición de Bach en el harmonio de su casa. En segundo lugar podría entenderse una función expresiva de la música al observar el rostro del intérprete, que parece disfrutar y dejarse embriagar por la música de Bach. Pero, a medida que avanza la secuencia, la función de la música muestra otros matices y giros.

Sin apenas prestar atención a la identificación del tema musical podemos apreciar la religiosidad que desprende la música, a pesar de no tratarse de una obra litúrgica. Muchos teóricos han considerado la totalidad de la obra de Bach un exponente del espíritu religioso que el compositor manifestaba pero, probablemente el hecho de que esta pieza se interprete en un harmonio en lugar de un clave, su destino original, podría determinar que se acreciente aún más ese sentir. No obstante, es precisamente esa aparente religiosidad, quizá, lo que se pretendía, especialmente cuando observamos un contrapunto entre imagen y sonido. La religiosidad que la música irradia contrasta con imágenes un tanto provocativas para la época, como es el momento en que Viridiana se acomoda en su alcoba y se cambia de ropa.

Fotograma nº 77. Las piernas de Viridiana, mientras suena la Sarabanda.

Las notas *bachianas* acompañan, aunque en la lejanía, un primer plano de las piernas de Silvia Pinal, dando lugar a un contrapunto orquestal formado por la religiosidad de la música frente a lo mundano de la imagen, al desnudar sus piernas ante el espectador. Por tanto, y junto con una función narrativa y expresiva de la música, también podemos hablar de una función próxima a cuestiones simbólicas e ideológicas, y ya en este segundo bloque musical observamos una contraposición entre música e imagen, entre el ámbito religioso y el profano, dos aspectos que conviven y convergen en la propia Viridiana y que podremos contemplar a lo largo de toda la muestra.

BLOQUE MUSICAL 3. Duración: 2' 54'' (00:10:31 – 00:13:23)

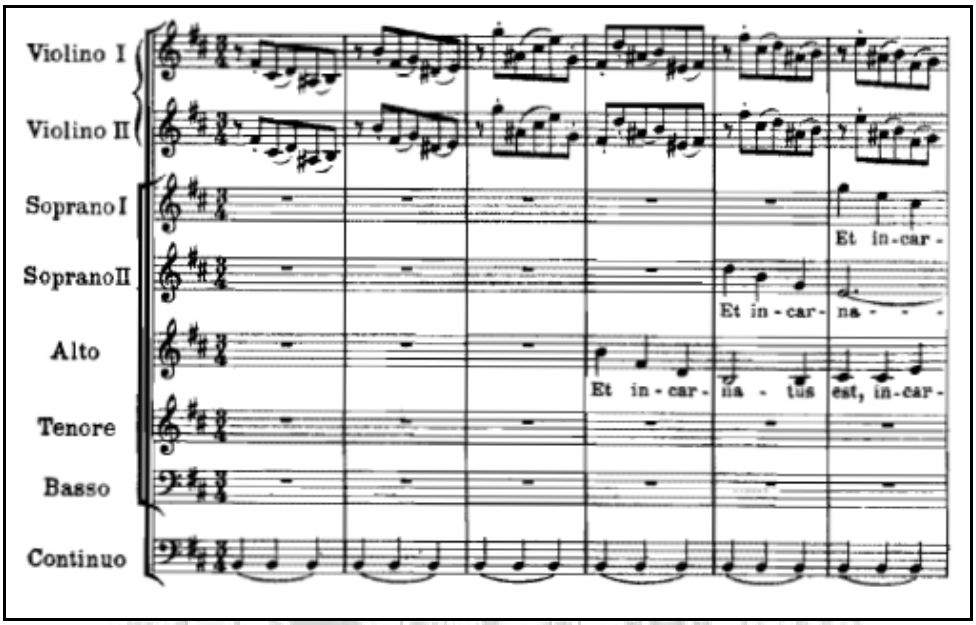
Las campanas del reloj suenan, indicando que son las dos de la madrugada, y don Jaime, el tío de Viridiana, continúa despierto, recordando a su esposa fallecida y revisando las vestimentas y los objetos que esta lució en su boda: sus zapatos, su ramo de flores, su vestido de novia, etc. La llegada de la novicia a su casa determina que un sinfín de recuerdos se acumule en su retina y el deseo por su mujer, desaparecida hace años, regrese y se incremente. Una música lúgubre y misteriosa, procedente del gramófono, acompaña desde el plano sonoro esta escena en la que el hombre llega incluso a fantasear con el corsé de su difunta mujer. De repente, don Jaime escucha un ruido y observa, perplejo, cómo una sonámbula Viridiana pasea descalza por la casa cargando un recipiente con ovillos de lana.

Fotograma nº 78. Viridiana es sonámbula.

La joven se dirige hasta la chimenea de la sala de estar y, descalza, arroja a la hoguera dichos objetos. En esta ocasión cabe destacar, nuevamente, la desnudez de las piernas de Viridiana, que contrasta con el celestial sonido procedente del reproductor discográfico, una melodía que no hace sino acrecentar aún más el misterio de la escena. Posteriormente la novicia recoge unas cenizas de la chimenea y las esparce sobre la cama de su tío, siendo estos vestigios un símbolo de mala suerte. Tras estos hechos, Viridiana, impertérrita, deshace sus pasos y regresa a su alcoba, acompañada en todo momento por la celeste música.

En este bloque musical el sonido es un elemento fundamental desde el punto de vista expresivo y simbólico. Precisamente la identificación del tema musical que se escucha en esta secuencia resultó una tarea ardua debido a que la música resulta casi inaudible, con volumen muy bajo, una realidad que acrecienta el misterio de la secuencia pero que, simultáneamente, dificulta la escucha de la obra. Por otra parte, no encontramos ningún estudio documental que indicara qué piezas exactas formaban parte de este *film* y, simultáneamente, en varios estudios se apuntaba, erróneamente, la pertenencia de obras que no aparecen. Es el caso del artículo titulado "Viridiana. Una ironía musical" de Sara Becerro, mencionado anteriormente, donde se indica el contenido de la segunda parte del "Lacrimosa", del *Réquiem* de Mozart, en esta secuencia, una identificación errónea, como hemos podido comprobar al contrastar la música mozartiana con la que aparece en la muestra.

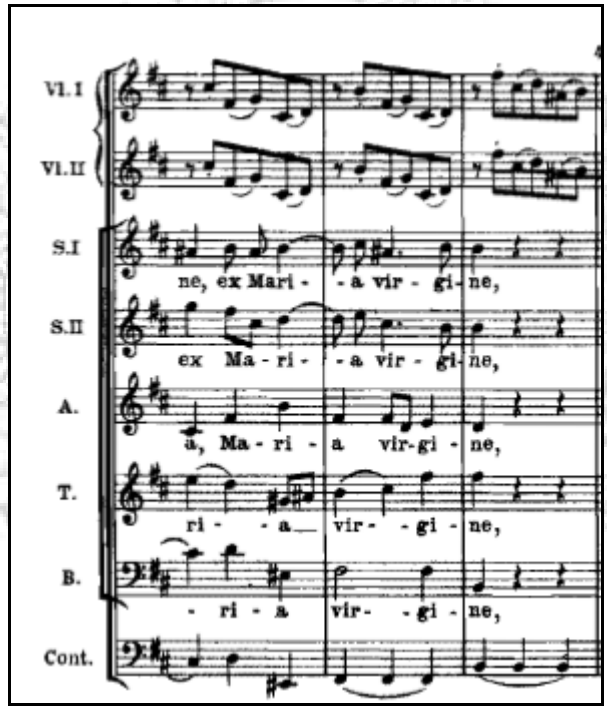
La música vocal e instrumental que escuchamos en este bloque musical de *Viridiana*, de carácter grave, en *tempo* lento, recuerda a las composiciones religiosas y, ciertamente, esa era la hipótesis de partida que motivó la búsqueda e identificación del tema musical; asimismo, desde el comienzo tuvimos claro que se trataba de una composición en tonalidad menor, ya que escuchamos notas de adorno (floreos) sobre la

tónica con presencia de la sensible. De este modo, finalmente situamos la obra musical en el Barroco y, tras un análisis pormenorizado de su *Misa en si menor*, comprobamos cómo, efectivamente, la música inserta en este bloque musical corresponde con una de las secciones del Credo.

Partitura nº 73, número 15, "Et incarnatus est", cc. 1-6, correspondiente con el bloque musical 3.
Fuente: http://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor,_BWV_232_(Bach,_Johann_Sebastian)

La *Misa en si menor* BWV 232 de Bach, también llamada *Gran Misa*, fue compuesta a lo largo de varias décadas en la vida del compositor a partir de piezas independientes[215], quedando finalmente configurada de forma unitaria, como en la actualidad, hacia 1749. Bach otorgó al Credo, formado por diversas secciones, el nombre de «Symbolum nicenum»; concretamente la sección 15 "Et incarnatus est" es la que forma parte de este bloque musical en Viridiana. Esta sección se caracteriza por su dinámica suave, ejecutada únicamente por voces mixtas y acompañamiento de las cuerdas (violines I y II), en la tonalidad de si menor, como el resto de la composición, y por un *tempo* lento. Todas estas circunstancias determinan que la música se adecúe a la perfección, desde el plano estético, dentro de la larga secuencia.

En relación con la inserción de la composición de Bach dentro de *Viridiana*, cabe señalar que estamos ante música diegética, procedente del fonógrafo, y empática,

[215] Bach compuso ciertas piezas que fueron, posteriormente, incluidas para formar parte de esta gran obra, como es el caso del "Kyrie" o el "Gloria", que fueron dos regalos a Federico Augusto II, rey de Polonia y elector de Sajonia, en 1933. Grout, D. J., Palisca, C. V. (1990), *Op. cit.*, *vol.* 2, p. 531.

ya que la gravedad del tema se ajusta a lo que observamos en escena. Además, de nuevo se aprecia cierto verismo musical, ya que la música suena más cuando en escena observamos el foco emisor del sonido, mientras que parece casi desvanecerse cuando nos alejamos del tocadiscos. Contrariamente, en este bloque tampoco existe adecuación entre el final de la escena y el de la partitura preexistente, aunque observamos una intención esteticista al ver disminuir el volumen con la intención de no marcar una escisión en la narración. En esta ocasión observamos cómo la secuencia concluye con el golpe de la puerta de la alcoba de Viridiana y los sonidos ejecutados por los violines en el compás 39, sin coincidir con una cadencia ni con la propia puntuación del texto, que debería continuar "ex Maria virgine, et homo factus est".

Partitura nº 74. Fuente: http://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor,_BWV_232_(Bach,_Johann_Sebastian)

Asimismo, además de la relevancia y la calidad de la composición *bachiana*, y a pesar de las dificultades sincrónicas entre la composición preexistente y la película, la música resulta determinante en esta secuencia puesto que, nuevamente, y como ocurría en el segundo bloque musical, se observa una triple función de la música. En primer lugar, la música es un elemento de la narración, ya que forma parte del universo sincrónico y temporal de los personajes y la acción. En segundo lugar, la música presenta, además, una función expresiva determinada por la gravedad y solemnidad del tema, que funciona fomentando el misterio y la inquietud del espectador ante los

sucesos que tienen lugar ante sus ojos. En tercer lugar debemos señalar la relevancia simbólica del hecho musical, ya que es precisamente una composición religiosa de Bach, como ocurría nuevamente en el bloque musical previo, la elegida para acompañar una secuencia en la que se habla de superstición y de desgracia: la propia Viridiana comenta, en una secuencia posterior, "la ceniza quiere decir penitencia y muerte".

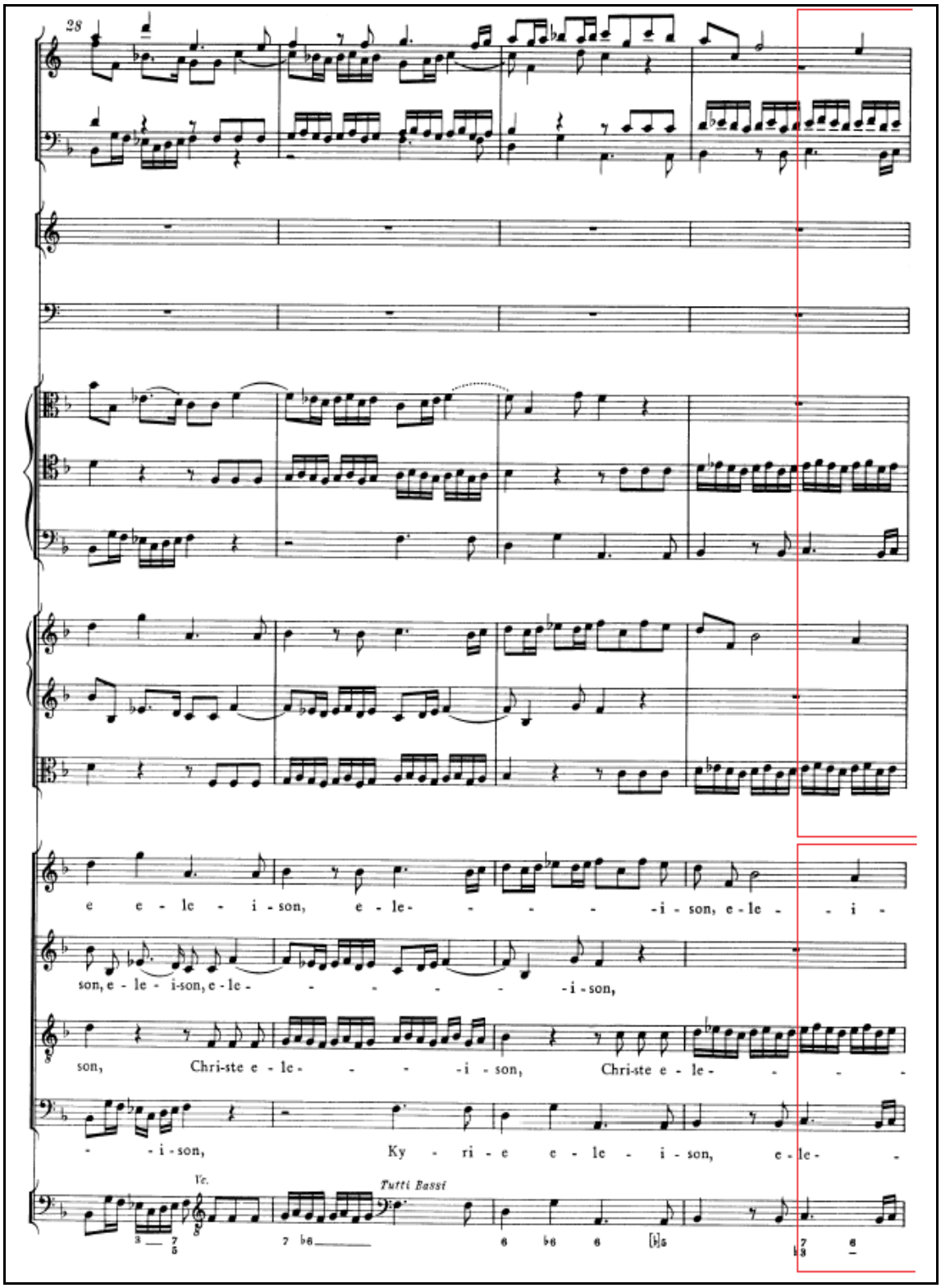
Fotograma nº 79. Viridiana, sonámbula, esparce cenizas.

BLOQUE MUSICAL 4. Duración: 41'' (00:19:56 – 00:20:37)

La noche anterior a la partida de Viridiana hacia su nueva vida conventual su tío le pide que le acompañe a cenar vestida con el traje que su tía lució en su boda, el mismo vestido blanco que la difunta llevaba puesto en la noche de bodas en que falleció en brazos de don Jaime. El hombre, decidido a urdir un plan para evitar que Viridiana se marche al convento y la soledad regrese a su vida, le pide matrimonio a la joven, algo a lo que la joven novicia responde escandalizada y muestra interés por retirarse a su alcoba. Al ver su reacción, don Jaime le pide disculpas y le ofrece tomar un café mientras escuchan música, una obra de Mozart, diegética, que procede, nuevamente, del gramófono. No obstante, y tal como don Jaime había previsto ante la posible negativa de Viridiana a su petición, finalmente se lleva a cabo el plan previsto: además de su intervención para convencer a la novicia de que se quedara en la casa, Ramona, tras las indicaciones de su señor, diluye unos somníferos en el café que toma Viridiana, una acción motivada por el recuerdo de don Jaime hacia su difunta esposa y por los sentimientos hacia la muchacha.

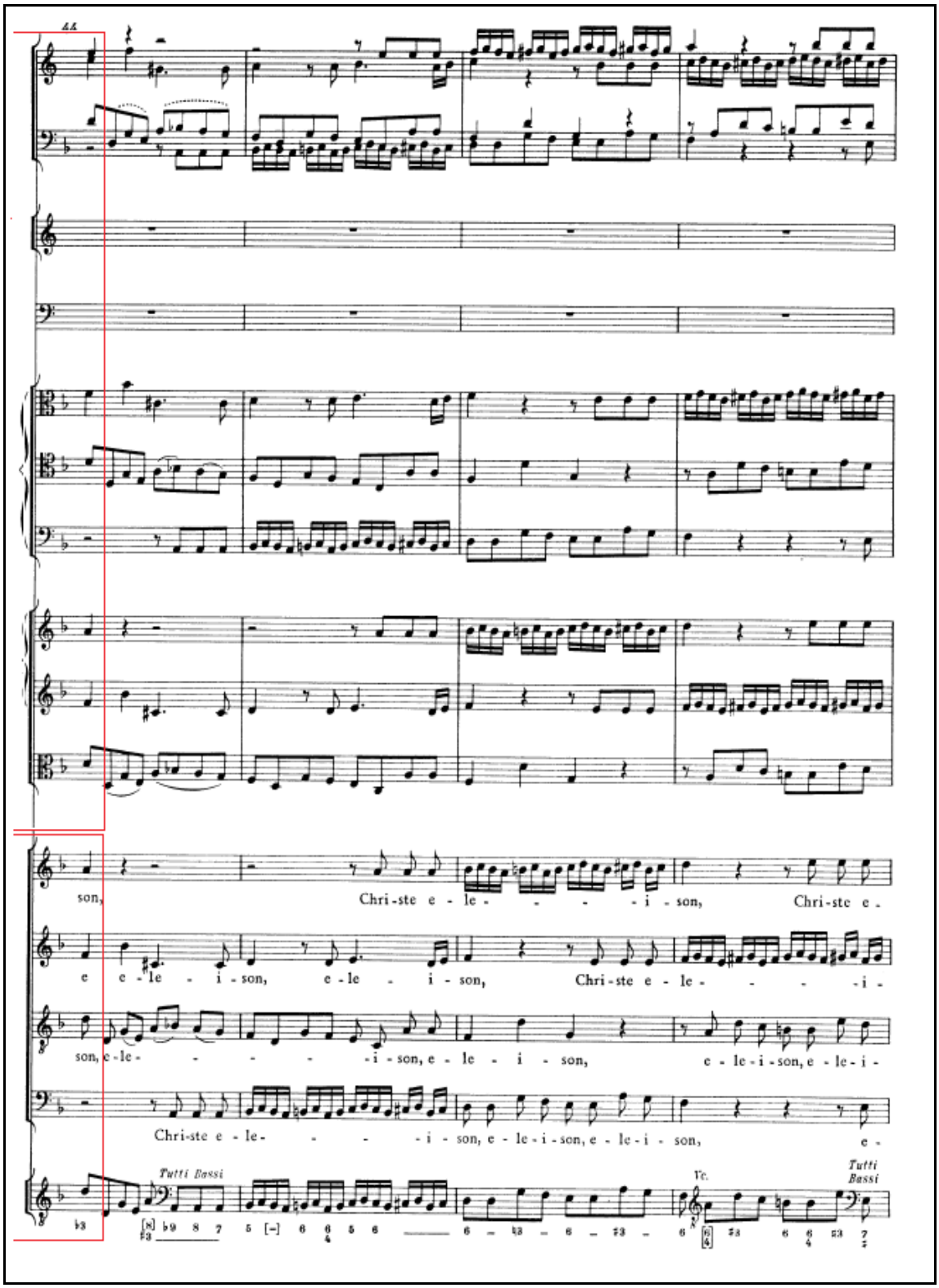
Fotograma nº 80. Ramona vuelca somníferos en el café de Viridiana, la música comienza a sonar.

La música comienza a sonar para acompañar exclusivamente los momentos de la secuencia en los que es preparado y tomado el café. Para este crucial hecho argumental se ha seleccionado, de forma meditada, una parte del célebre *Requiem* K. 626 de Wolfgang Amadeus Mozart, concretamente el "Kyrie eleison" (Señor, ten piedad). Esta fue la última misa del músico salzburgués, una obra religiosa basada en los textos del funeral de la liturgia católica, que quedó incompleta a su muerte, en 1791, y que terminó su discípulo Franz Xaver Sussmayer. Concretamente esta parte de la misa sí fue concluida por Mozart, junto con el "Introitus" y el "Dies irae". En la tonalidad de re menor, el "Kyrie eleison", compuesto para coro mixto, solistas y orquesta sinfónica, se caracteriza por una textura polifónica en contrapunto imitativo que convive con el episodio cadencial, homofónico, y que resalta este texto de contrición y penitencia. Escrito en un *tempo* moderato, propio de estas composiciones sacras y funerarias, cabe señalar la rápida notación, con predominio del dibujo de las semicorcheas, una figuración que transmite movimiento y dinamismo a una escena en la que tiene lugar un acontecimiento fundamental para la narración fílmica que acarreará consecuencias determinantes en las siguientes escenas y en la vida de Viridiana y don Jaime.

La música no es sincrónica, no escuchamos los primeros acordes de esta parte de la Misa sino que comienza a sonar desde la tercera fracción del compás 31 hacia el compás 32, y de ahí en adelante. Sorprende que el inicio de la música coincida con una fracción débil; no obstante, probablemente el hecho de que el "Kyrie" no suele desde su primer compás podría ser una cuestión intencionada por parte de Pittaluga puesto que la música no aparece desde el comienzo de la secuencia. Esto, junto con el primer plano del funcionamiento del gramófono, otorga verismo a la escena, un recurso que se viene dando desde el bloque musical 2.

Partitura nº 75, cc. 28-31. Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)

Como venimos observando en toda la película, está muy estudiada la inserción del sonido y de la música, a pesar de que el hecho de seleccionar obras musicales preexistentes podría hacernos pensar, inicialmente, lo contrario. Precisamente en esta secuencia el "Kyrie" acompaña exclusivamente la intención de dormir a Viridiana con ocultas intenciones por parte de su tío, determinando que justo ese momento quede subrayado y realzado por el elemento sonoro, sin ser empleada como una música de fondo a modo de hilo musical. Los sonidos procedentes del "Christe eleison", el texto que coincide con los sonidos insertos en el *film*, junto con los primeros planos del narcótico y el rostro de Viridiana tomando la bebida, ofrecen, ciertamente, un contrapunto entre una obra religiosa que pide clemencia (Señor, ten piedad; Cristo, ten piedad; Señor, ten piedad) y una acción innoble; por no hablar del propio contrapunto del número en sí.

Fotograma nº 81. Viridiana toma su café narcotizado.

En cierto modo podríamos hablar de empatía en esta larga secuencia a la hora de insertar la música justo en el instante en que hay que resaltar un momento crucial, pero el hecho de que la música coincida, de forma aleatoria, con estos compases y no con otros determina, ciertamente, que hablemos meramente de empatía más que de sincronía. Esa misma empatía se observa en desde el prisma visual y sonoro al final de la secuencia, ya que coincide una cierta intención musical conclusiva, una semicadencia intermedia sobre la tónica, con el fin del texto "Christe, eleison" en la voz de las sopranos y el cambio de escena, con el último fotograma antes de cambiar de contexto. Concretamente el final de la escena coincide con la primera fracción del primer tiempo del compás 44.

Partitura nº 76, cc., 44-47, final de Viridiana.

Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)

Por último en relación con este bloque musical, podemos indicar que la función de la música, en este caso, parece introducirse de forma narrativa, como indica el diálogo de don Jaime: "Quédate unos minutos, si te vas ahora pensaré que vas a guardarme rencor para siempre. Te prometo no hablar de nada que pueda molestarte. Pondré un poco de música y tomaremos café". Podemos hablar de una intención narrativa, ya que la música forma parte de la propia narración argumental, y simultáneamente, expresiva, ya que se da a entender que la música, junto con la bebida, puede relajarlos. Se reconoce, por tanto, el valor expresivo hacia la música dentro del propio argumento, una nueva afirmación que desmonta la extendida creencia del poco valor de la música en la filmografía de Buñuel. Asimismo, y paralelamente a los valores expuestos, también se observa una función ideológica[216] de la música, pues la contraposición del elemento religioso en el sonido frente a lo profano y las malas intenciones en lo visual y argumental crea un ámbito único que tiene que ver, como comprobaremos en secuencias posteriores, con una sátira hacia la religión de acuerdo con la ideología de Luis Buñuel. Por último, se puede advertir cierto simbolismo a la hora de seleccionar un fragmento de una Misa de *Requiem* para acompañar un hecho que anticipa la muerte que se desencadenará posteriormente.

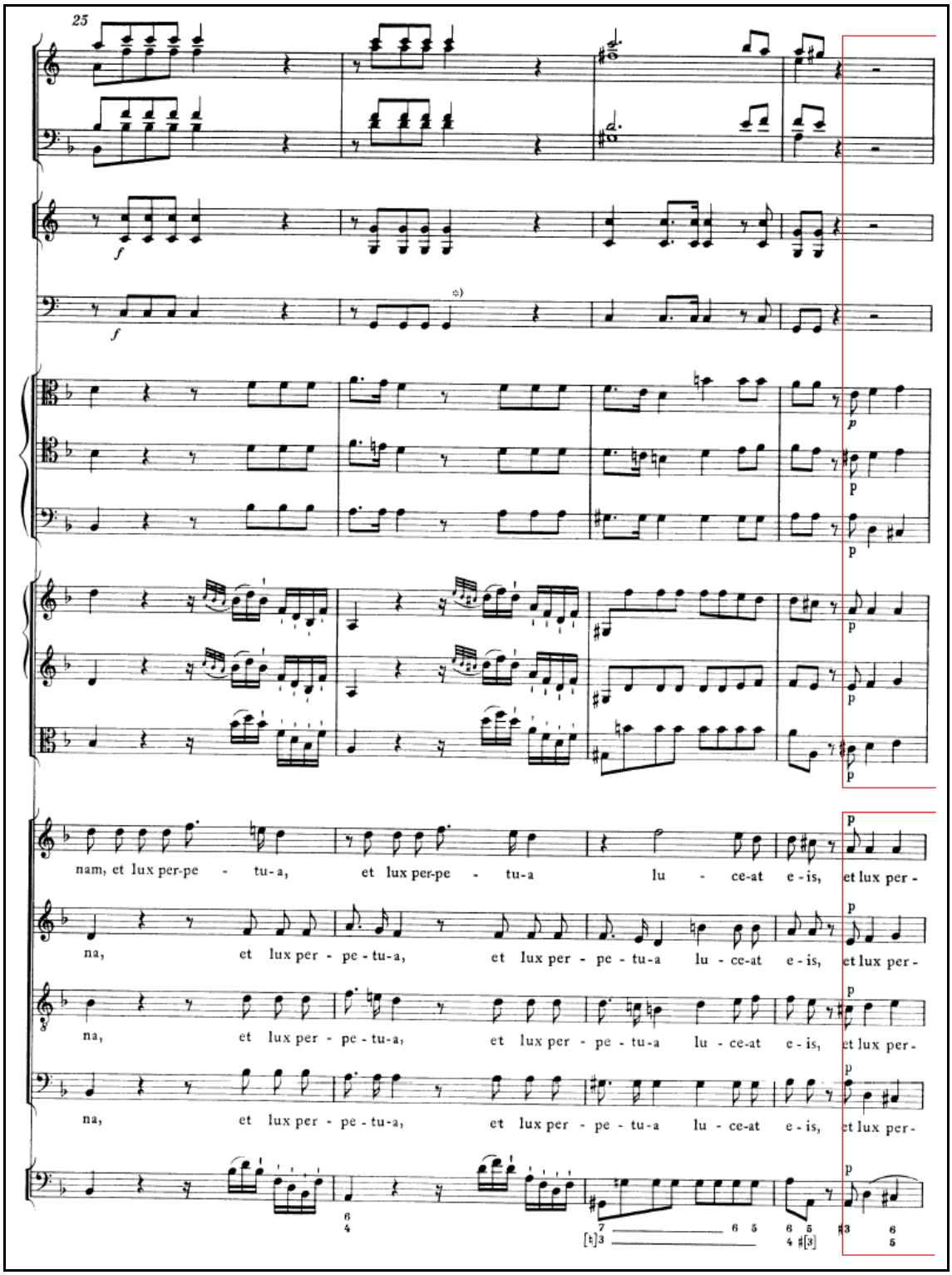
BLOQUE MUSICAL 5. Duración: 3' 35'' (00:21:40 – 00:25:15)

La secuencia vuelve a contar con la música de Mozart, el *Requiem* comienza a sonar nuevamente cuando don Jaime coloca la aguja en el tocadiscos pero, de repente, Viridiana comienza a desvanecerse una vez que el somnífero ha comenzado a hacer su función. El señor de la casa pide a su criada no ser juzgado, alegando que lo hace solo para poder tener más cerca a la joven, y posteriormente la lleva en brazos hasta su alcoba. Allí es colocada y arreglada primorosamente, aunque con una postura que ciertamente recuerda a los difuntos, y es observada y admirada por su tío, que tiene intenciones de aprovecharse de ella para evitar, de este modo, que pueda volver al convento. Finalmente, la conciencia de don Jaime es más fuerte que su deseo y se marcha. Pero todo esto es observado a través de la ventana por la hija de Ramona, testigo de las acciones de su señor, que también escucha, aunque en la lejanía, la composición musical.

[216] Radigales, J. (2005), *Op. cit.*, pp. 20-23.

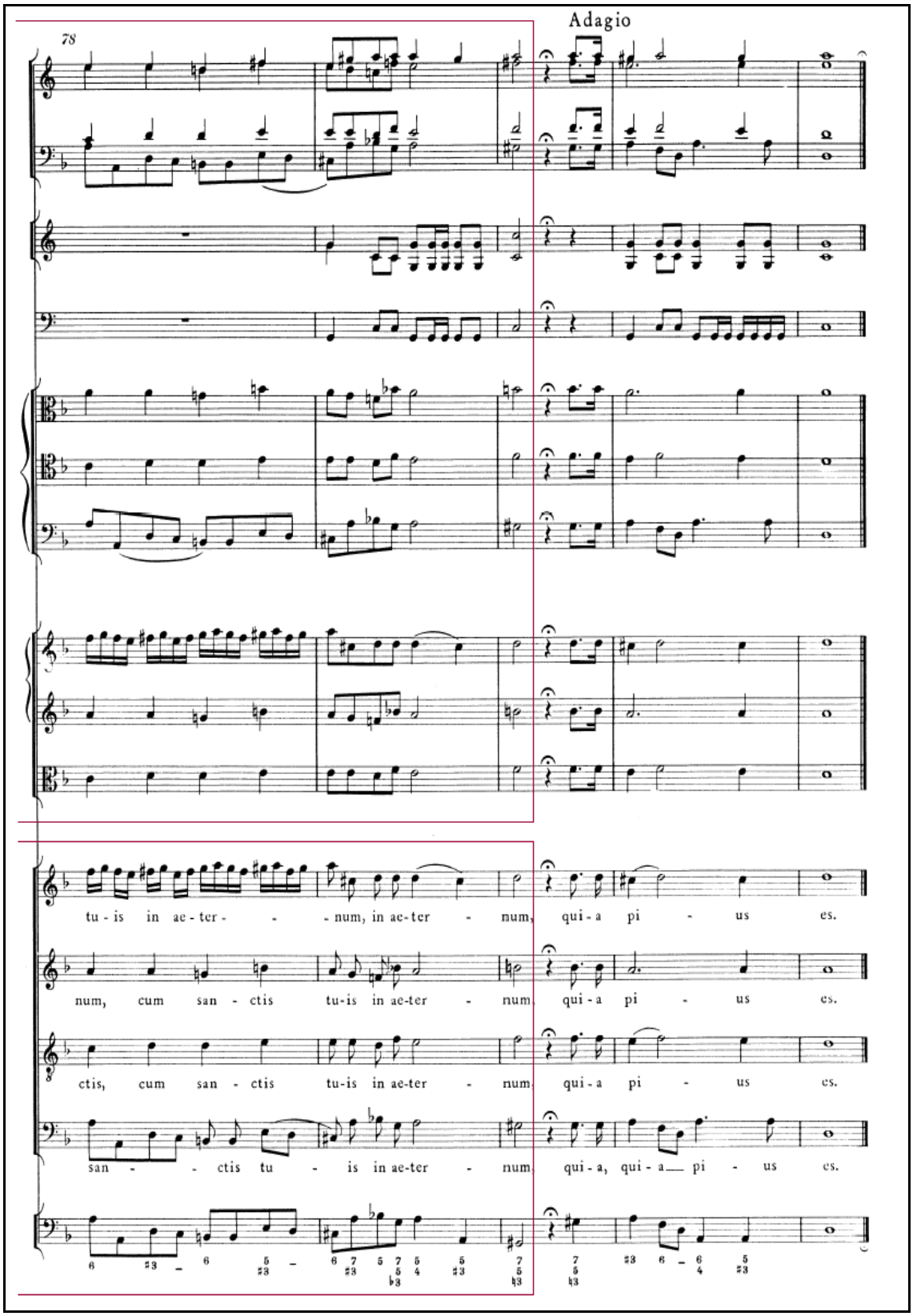
Fotograma nº 82. Viridiana, dormida, es contemplada por su tío.

En esta ocasión la imagen de Viridiana se adecúa al carácter de la música que escuchamos, recordemos que en este quinto bloque musical nuevamente ha sido seleccionado el *Requiem* de Mozart, aunque un movimiento diferente al de la secuencia comentada previamente. En esta ocasión podemos escuchar la "Communio", "Lux aeterna". No obstante, y contrariamente al "Kyrie eleison", esta parte fue ya compuesta por su discípulo Sussmayr, quien terminó la Misa de difuntos cuando a Mozart le sorprendió la muerte, dejándola inconclusa. Ante la ausencia de motivos musicales para todas las partes, en este número podemos escuchar, cuando el texto dicta "cum sanctis tuis in aeternum quia pius es", el mismo motivo melódico y el mismo desarrollo que el propio "Kyrie". Desconocemos cuáles fueron las razones para la elección de este y no otro movimiento de la obra. No obstante, desde nuestro punto de vista resulta una elección adecuada teniendo en cuenta diferentes cuestiones; por un lado, podemos comprobar cómo existe una absoluta cohesión entre la secuencia que tiene lugar durante el bloque musical 4 y la que observamos a lo largo de este bloque número 5; así pues, esa coherencia y cohesión se mantiene también desde el plano sonoro con una misma melodía. Por otro lado, el hecho de que se trate del último movimiento del "Requiem" da a la secuencia una sensación de avance narrativo, de trascurso temporal, ofreciendo una sensación de verosimilitud en relación con el paso del tiempo dentro de las narraciones cinematográficas.



Partitura nº 77. Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)

Tampoco en esta ocasión escuchamos los primeros compases del movimiento: la música comienza a sonar en la segunda parte del compás 28, una música nuevamente diegética de la que observamos, en primer plano, incluso cómo la aguja se dirige hacia el disco de vinilo. Precisamente el hecho de que comience en este y no otro punto tendría que ver con el lugar aleatorio en el que dicha aguja cae. No obstante, a pesar de que tampoco escuchamos, en este caso, el número completo, nuevamente se observa un relevante grado de verismo en relación con el volumen de la música procedente del gramófono, pues la música suena con mayor intensidad en el comedor mientras que, desde el momento en que don Jaime lleva a Viridiana al dormitorio, la música se escucha lejana cuando el cinematógrafo se aleja del foco emisor del sonido, más aún en los momentos en que la imagen de la hija de Ramona se intercalan en la secuencia, pues fuera del edificio apenas resulta un leve rumor inaudible. Igualmente interesante resulta el punto de vista de Rita (Teresa Rabal) como se observa debido a la colocación de la cámara en el lugar desde el que la niña observa a tío y sobrina.

Como se puede comprobar, los rasgos propiamente audiovisuales señalados en este punto, así como en relación con la inserción del sonido en este bloque, coinciden en, gran medida, con el bloque musical comentado previamente. Desde el punto de vista propiamente musicológico, el contrapunto imitativo y el perfil melódico y armónico, así como la tonalidad, coinciden con el "Kyrie". Por otra parte, y como comentábamos previamente, tampoco en este "Lux aeterna" logramos llegar al final de la partitura, aunque escuchamos prácticamente el movimiento completo. Desde el compás 75 la música comienza a sonar aún de forma más tímida debido a que la secuencia concluye, como venimos indicando, con la niña Rita, que mira a don Jaime y Viridiana desde el exterior a través de la ventana. Concretamente el fin de la música, con un descenso del volumen progresivo, coincide con la escucha del compás 80 en último lugar, quedando únicamente sin sonar la cadencia conclusiva y homofónica.

Partitura nº 78, cc. , final bloque.

Fuente: http://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)

Por otra parte, sobre la función de la música en este bloque musical tampoco observamos novedades, ya que se mantiene la función narrativa de la música, puesto que forma parte de la escena en el plano visual y argumental y muestra cómo transcurre la acción y cómo la música, gracias a los sistemas de reproducción del sonido, forma es un elemento más dentro del mobiliario burgués, continuando la terminología de Adorno; igualmente, también la función expresiva está aquí presente, ya que el elemento sonoro transmite recogimiento, más aún al personaje interpretado por Fernando Rey ya que la música, conjuntamente a la imagen, determina que éste evoque la imagen de su difunta esposa gracias al misticismo sonoro y al parecido físico de Viridiana con su amada desaparecida. Por último, nuevamente podemos apuntar una función ideológica de la música a modo de blasfemia hacia la Iglesia y la religión católica, pues se ha seleccionado específicamente una música religiosa y litúrgica como fondo de una posible agresión sexual.

BLOQUE MUSICAL 6. Duración: 2'' (00:39:51 – 00:39:53)

Los hechos llevados a cabo por don Jaime resultan ser el desencadenante de los acontecimientos posteriores, no solo de su propio suicidio sino de la presencia de Viridiana en la casa de su tío al decidir no volver al convento tras lo acaecido. Asimismo, en las jornadas posteriores, y tras haber reconocido don Jaime a su hijo ilegítimo, tiene lugar la llegada de don Jorge (Paco Rabal) acompañado de su novia, Lucía (Victoria Zinny). El joven se dispone a ocupar la casa, una finca que compartirá con Viridiana y con los indigentes acogidos por la novicia, y en primer lugar realiza un recorrido, a modo de visita guiada, por las distintas estancias y espacios. Como parte del protocolo, don Jorge se acerca y prueba el harmonio de su padre.

En este caso no podemos hablar de una melodía o un tema musical asociado, sino que nos encontramos ante un bloque musical en relación con la sonoridad procedente de un instrumento. El personaje no se acerca al harmonio porque conozca la técnica para interpretar una obra sino que sencillamente pulsa las teclas con la intención de escuchar, con curiosidad, el sonido emitido, su timbre, su altura. El resultado son unos torpes acordes y sonidos sueltos que quedan interrumpidos ante la petición de Ramona, la criada. Se muestra, por tanto, la curiosidad ante la experimentación sonora. Como mencionamos en los bloques previos en relación con la presencia y empleo de los objetos de reproducción del sonido, también el harmonio puede comprenderse, a partir de este prisma, en un elemento más dentro del mobiliario burgués, como pueden serlo

los bienes muebles, el menaje o la propia vestimenta. Asimismo, la existencia de un instrumento musical de tales dimensiones y costo indican la situación socioeconómica del sueño de la casa. Por tanto, además de cuestiones propiamente músico-visuales, de las que hablaremos a continuación, podemos considerar que la música, el sonido y los elementos integrados en la escucha permiten ofrecer una información adicional sobre un hecho histórico y/o artístico.

Fotograma nº 83. Don Jorge pulsa algunas teclas del harmonio.

Ramona, ante los sonidos procedentes del instrumento, le pide que al señorito que no continúe tocando el harmonio en recuerdo al difunto don Jaime: "No toque… perdón... El señor se pasaba las horas muertas tocando. ¡Daba tanta devoción oírlo!". Tras estas palabras, que interrumpen la ejecución musical, Ramona cierra el instrumento, como si, de este modo, pudiera preservar la memoria y una parte del señor de la casa, a quien profesaba cierto aprecio. Esta intervención musical también es diegética y puede comprenderse de forma sincrónica a los aspectos visuales al contar con un lugar en espacio y tiempo dentro de la secuencia.

En relación con la función de la música dentro de este discurso audiovisual específico, podemos hablar de una doble vertiente. En primer lugar, y atendiendo al desarrollo de la acción, la música y el sonido son comprendidos con un valor narrativo, ya que la música cuenta con su espacio dentro de la narración cinematográfica al formar parte del mobiliario urbano y al contar con un lugar específico en la escena. En segundo lugar, el diálogo de Ramona, la criada, y don Jorge indica, aunque de forma somera, el reconocimiento de una función expresiva de la música que interpretaba el difunto don Jaime. Se reconoce el poder de la música para incrementar la devoción de los fieles y el recogimiento, especialmente si se interpretan obras religiosas, como es el caso de la *Sarabanda* de la *Suite Francesa* de Bach que pudimos escuchar en el bloque 2.

BLOQUE MUSICAL 7. Duración: 8'' (00:50:40 – 00:50:48)

La llegada de don Jorge a la casa del difunto Jaime coincide con el asentamiento de un particular grupo de huéspedes: Viridiana, en su afán por hacer el bien a pesar de no continuar con su vida monacal, decide llevarse a vivir a la finca a varios indigentes con la intención de que tengan una vida mejor. Una vez establecidos en sus habitaciones, Viridiana propone que todos colaboren y se ocupen de tareas para estar distraídos y sentirse útiles; de este modo cada cual puede desarrollar sus habilidades y estrechar lazos. Esta utópica idea no será llevada a buen término finalmente; no obstante, en un primer momento todos ponen de su parte, como se observa en la secuencia en la que se inserta este bloque musical 7.

Mientras que observamos la destreza pictórica de uno de los mendigos, podemos escuchar la interpretación de una estrofa de la jota *Quisiera volverme hiedra*, interpretada por la coplera del grupo de indigentes, un papel interpretado por María Isbert. A pesar de que no observamos en la escena al personaje interpretando la canción, podemos reconocer perfectamente su voz y entender esta intervención musical como diegética, ya que esta realidad sonora formaría parte del espacio y el tiempo en que transcurre la escena. Asimismo, por el contexto en que está inserta, esta manifestación musical podría comprenderse como la aportación artística de este personaje femenino en relación con la motivación de Viridiana.

Fotograma nº 84. Escena mientras suena la jota

Como ya indicamos oportunamente, este es uno de los ejemplos de música preexistente de tradición oral inserta en *Viridiana*, manteniéndose la premisa expuesta en los rasgos generales: mientras que la música preexistente «de concierto» se vincula a aquellos personajes de un nivel sociocultural y económico medio-alto, la música preexistente tradicional aparece inscrita en torno a personajes de clase baja o que viven en la indigencia. Este paralelismo, determinado por el origen musical, tiene que ver, igualmente, con el poco reconocimiento que han sufrido las músicas de tradición oral en la Península Ibérica durante décadas, una situación que, como indicamos oportunamente en su momento, ha ido modificándose hasta la actualidad en que la Etnomusicología goza de un lugar académico y social privilegiado.

Concretamente la jota "Quisiera volverme hiedra" parece tener un origen navarro[217], algo que sorprende puesto que Buñuel era aragonés, nacido en Calanda y establecido en Zaragoza durante su niñez y adolescencia. El hecho de que sea una jota el género popular seleccionado y atribuido a los mendigos indica el apego del director hacia el estilo musical característico de su tierra notal; no obstante sorprende que sea una jota navarra la inserta y no una jota aragonesa de acuerdo con su origen. Nunca podremos saber la razón de esta decisión que, por otra parte, posiblemente sea una cuestión en la que Pittaluga también tenga que ver. Solo nos quedan las elucubraciones al respecto, a pesar de que, reflexionando sobre esta cuestión, podemos establecer dos apreciaciones generales que, necesariamente, no tienen por qué tener relación con la inserción de esta melodía en el bloque musical 7 pero que consideramos anecdóticas y dignas de mención por su coincidencia.

En primer lugar cabe señalar que Luis Buñuel sí tiene cierta relación con Navarra, aunque este nexo es más bien una cuestión casual ya que su apellido se corresponde con el nombre de una población de esa tierra. ¿Sería este un guiño hacia el origen topográfico de su apellido? En segundo lugar podemos advertir la presencia de otras jotas navarras, y no aragonesas, en *films* españoles coetáneos de la época. Un ejemplo es la película *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia), protagonizada por Marisol el mismo año en que *Viridiana* también fue gestada. En el citado título, Marisol interpreta "Adiós, puente de Tudela". Esto refleja la recuperación de la canción de tradición popular de acuerdo con la moda del momento impulsada por la agrupación

[217] *Cfr*. en los fondos bibliográficos del Archivo Eresbil, en concreto en: http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/browserecord.xsl;jsessionid=6DDA42631D5ADF9980245C1849628F74?-lay=EresbilCastFicha&-recid=384022&-find=-find [Última consulta: 19 de diciembre de 2012].

Coros y Danzas durante el régimen franquista y que, además, fue una plataforma de popularidad para artistas como Pepa Flores, a quien Carlos Goyanes descubrió a través de su participación en estas agrupaciones musicales.

Retomando la película, la canción está interpretada *a capella*, sin acompañamiento instrumental, y fue entonada por la propia María Isbert, sin ser doblada por una cantaora profesional. Esta circunstancia otorga verosimilitud a la escena, ya que la música de tradición oral ha sido siempre interpretada por el pueblo por formar parte de su historia e identidad, sin valorar cuestiones más técnicas o formales. Se trata de una jota tonal, en *tempo* moderado, y, a pesar de que únicamente escuchamos la primera estrofa, ya se puede observar la entonación característica de este género. Si analizamos su texto al completo podemos darnos cuenta de que se trata de una jota de ronda; el hecho de que sea una cantaora quien interprete esta letra podría estar mal visto, ya que una mujer de los años sesenta no debería manifestar el deseo incluido en la letra de la canción. Recordemos, a este respecto, la voz protagonista que la mujer siempre ha disfrutado en torno a la música de tradición oral, como se observa en el hecho de que sea intérprete de canciones de temática diversa, incluso abordando aspectos más pícaros, con afirmaciones que resultarían impensables e indecorosas fuera del ámbito musical[218]. En el caso de la canción que María Isbert interpreta en este bloque, la letra dicta lo siguiente[219]:

Quisiera volverme hiedra,
y subir por las paredes,
y entrar en tu habitación
por ver el dormir que tienes.

Letra de "Quisiera volverme hiedra"

[218] De acuerdo con el papel que al mujer ocupa en torno a la canción popular y al protagonismo que ésta tiene en la conservación de la tradición (como informante, transmisora y recopiladora), véanse al respecto algunos artículos de la doctora Matilde Olarte, que ha abordado la indisoluble relación entre música y mujer, desde los orígenes hasta la composición cinematográfica. En el caso que nos ocupa sobre mujer y tradición, véanse: Olarte Martínez, M. (2005). "La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical". *El Conocimiento del Pasado*, pp. 407-424. Salamanca: Plaza Universitaria. Olarte Martínez, M. (2011). "La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española". *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, pp. 71-83. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

[219] *Cfr*. en los fondos bibliográficos del Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid), en concreto: http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2121 [Última consulta: 19 de diciembre de 2012].

En relación con el valor de la música inserta dentro de la secuencia audiovisual, únicamente debemos señalar, en este caso, una clara función narrativa. Aquí la canción es utilizada como una habilidad más de las que los indigentes desarrollan en la escena. Por otra parte, a pesar de que podríamos atribuir ciertas connotaciones morales al hecho de que sea una mujer de clase social baja quien interpreta este canto, no consideramos oportuno un mayor desarrollo de estas cuestiones semánticas o ideológicas debido a la escasa duración de este bloque musical y a que, únicamente, es interpretado el primer verso de la jota.

BLOQUE MUSICAL 8. Duración: 1’ 3’’ (01:10:09 – 01:11:12)

Aprovechando que Viridiana, don Jaime, Ramona y Rita se marchan a la ciudad para que la niña sea vista por un médico, los indigentes deciden curiosear en la casa de los señores, a la que no suelen tener acceso. Una vez dentro, a pesar de que únicamente tenían intención de “mirar”, deciden aprovecharse de los lujos allí contenidos y organizan y degustan una suculenta cena. La mantelería de encaje francés, la vajilla de porcelana, la cubertería de plata, las mejores galas son dispuestas para tal singular degustación en la que el vino, la comida y los cuestionables modales vuelan por los aires. Pero para animar la cena falta algo de música, algo que pone remedio la coplera, que se levanta de la mesa, coge su guitarra y, allí mismo, interpreta “Lo tiré al pozo” animada por un par de palmeros.

Fotograma nº 85. La coplera interpreta “Lo tiré al pozo”.

La escena sugiere una parodia de los cuadros flamencos por la posición de cantaora y palmeros, mientras que, musicalmente, la canción remite a una estructura de sevillanas, observando un acento andaluz de “seseo”. Nuevamente contamos con una interpretación musical de la actriz María Isbert, utilizando un acompañamiento

guitarrístico propio del género y unas palmas ejecutadas por otro de sus compañeros indigentes. La actriz se ocupa, nuevamente, de cantar el tema musical, a pesar de que el acompañamiento de guitarra sí habría sido tocado por otra persona ya que la disposición de los dedos a lo largo del mástil de la guitarra, especialmente de la mano izquierda, no se corresponde con posiciones musicales ni con los sonidos que se escuchan. No obstante, el hecho de que vocalmente no sea una interpretación técnica vuelve a ofrecer verismo en torno a una escena en la que la música tradicional se une a hábitos cotidianos, como puede ser una comida, junto con actitudes que no muestran una educación refinada por parte de los comensales. En el número musical diegético podemos observar de forma general la estructura propia de las sevillanas y seguidillas, a pesar de que María Isbert se salta un verso en la segunda estrofa, dando lugar a una estructura final de versos que no resulta simétrica. La letra y el orden de versos, según aparecen de forma diegética en *Viridiana,* dicta del siguiente modo:

Lo tiré al pozo, lo tiré al pozo, Lo tiré al pozo, El clavel que me diste, Lo tiré al pozo, Que no quiero claveles De ningún mozo.	Ay que me pesa, el tiempo que lo tuve, ay que me pesa, el tiempo que lo tuve en la cabeza.	Ay que te quiero, ay te quiero, ay que te quiero, y tú, poquito a poco, me olvidas luego; y, tú poquito a poco, me olvidas luego.

Letra de “Lo tiré al pozo”.

La música tiene únicamente una función narrativa, ya que forma parte de la acción, pero la escena también puede ser vista como un testimonio costumbrista que muestra la presencia de la música dentro de reuniones familiares y sociales y cómo el elemento sonoro es una herramienta más dentro del ocio y las diversiones del pueblo. No obstante, y desde el punto de vista de la inserción de la música en la escena, apuntemos cómo la música, la sevillana, diegética, se funde con otros ruidos y sonidos de ambiente, como los sollozos de una de las hijas de una mendiga y, finalmente, la escena y el número concluyen con una discusión y la posterior pelea entre Enedina, la madre de la criatura y Refugio, comprendiendo el enfrentamiento entre los indigentes

como una especie de cadencia conclusiva del propio tema musical, que deja de escucharse cuando éstas llegan a las manos.

Fotograma nº 86. La pelea y los gritos se funden y dan conclusión al bloque musical 8.

Únicamente, antes de comentar el siguiente bloque musical, apuntemos que el texto de "Lo tiré al pozo" aquí expuesto ha formado parte de temas musicales interpretados en el pasado por Concha Piquer, entre otras artistas, y el mismo texto también aparece en otro objeto audiovisual más recientemente. La letra de la sevillana aquí escuchada también puede oírse en la película *Sevillanas* (1992, Carlos Saura), en un número en el que Rocío Jurado interpreta las «Sevillanas corraleras»[220]. La cuarta sevillana es la que incluye el mismo texto, aunque la tonalidad, la entonación y el desarrollo y repetición de los versos no coinciden con lo comentado en el *film* de Buñuel. Podemos entender, tras todo lo expuesto, que el texto de "Lo tiré al pozo" formaría parte del patrimonio del pueblo y que se ha ido insertando en diferentes melodías, como sucede en la nueva composición para la película de Saura. No obstante, y como hemos venido indicando en relación con este bloque musical número 8, las sevillanas aquí expuestas no solo vuelven a aproximar la música de tradición oral a una clase socioeconómica baja sino a dejar de manifiesto la presencia de este elemento en torno a los hábitos y ocios personales.

[220] "Sevillanas corraleras" es el título de esta sevillana en la película, a pesar de que lo que escuchamos bajo este título es una sevillana tradicional.

BLOQUE MUSICAL 9. Duración: (01:13:25 – 01:19:29)

La cena concluye tras el disfrute del postre y posteriormente, en la sobremesa, continúan dedicándose a divertirse y curiosear por la casa. Algunos de los objetos que llaman la atención de los mendigos tienen que ver con los nuevos sistemas de escucha musical, como un disco de vinilo o el propio tocadiscos; precisamente eso determina que José "el leproso" se acerque al aparato y deposite la aguja sobre el disco que estaba colocado, haciendo que suene el "Aleluya" del oratorio *El Mesías*, de Haendel, una obra y un movimiento del que ya disfrutábamos en el bloque musical 1.

Fotograma nº 87. José "el leproso" coloca un disco.

De forma absolutamente diegética, como el resto de intervenciones salvo precisamente el bloque musical 1 relativo a los títulos de crédito donde ya escuchábamos esta misma obra, la música forma parte de la escena, acompañando desde el plano sonoro la realidad narrativa de los personajes. No obstante, mientas que en aquella ocasión la composición de Haendel nos remitía a un ámbito sacro a través de la música, el género y el texto religiosos, y de la imagen, a través del exterior del convento con portada porticada, en esta secuencia observamos cómo la música forma parte de la diversión mundana de este grupo humano, distinguiendo actitudes reprobables y de cuestionable moralidad. Pero también la música acompaña el momento en que los indigentes son sorprendidos por los señores, hasta que al final todos ellos abandonan la casa, dejando la vivienda en unas nefastas condiciones tras su copioso festín. A este respecto a continuación serán comentados brevemente los aspectos audiovisuales relevantes dentro de este bloque musical de forma cronológica.

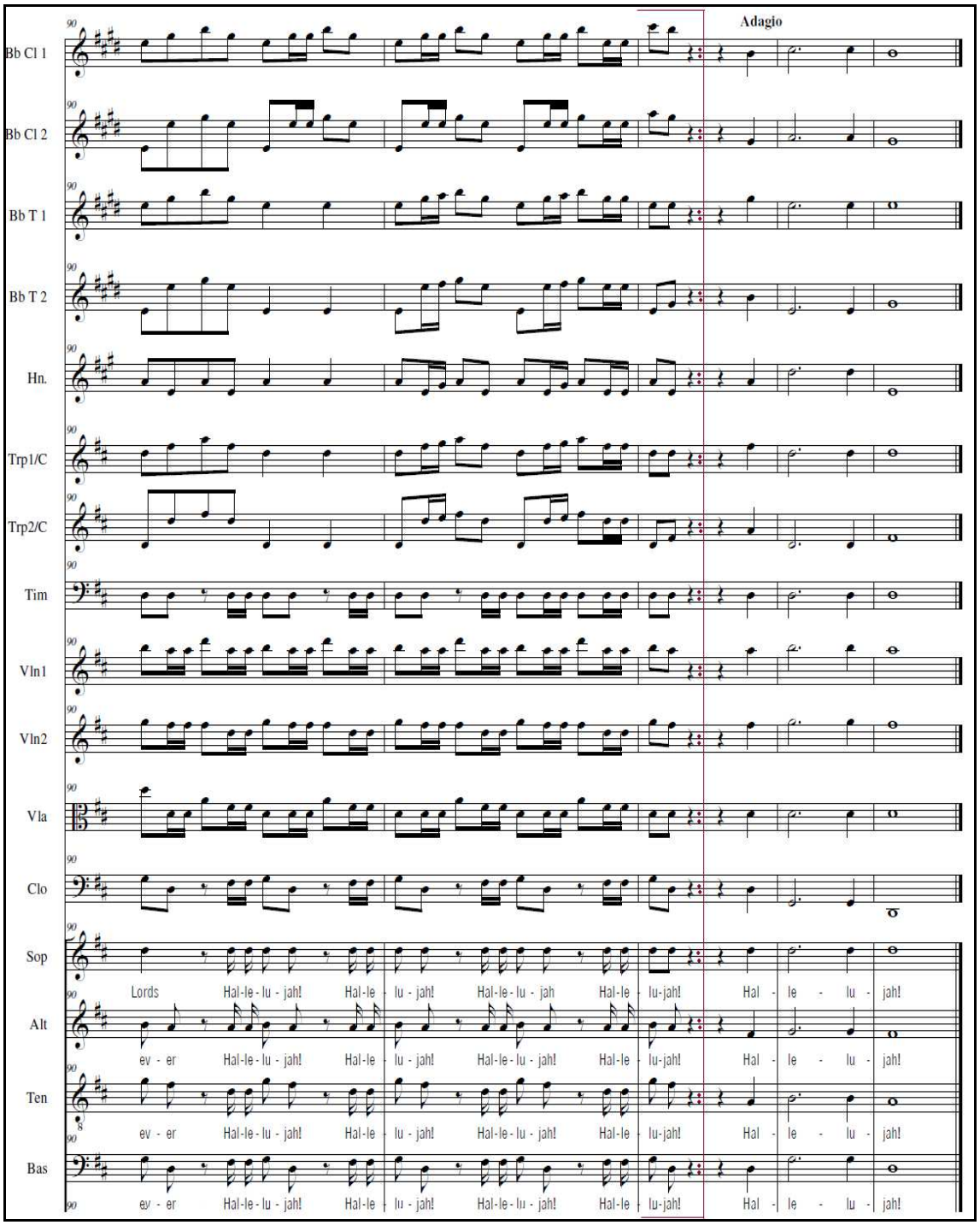
En primer lugar podemos ver cómo prácticamente todos los mendigos aún continúan sentados a la mesa con la excepción de José que, tras poner en funcionamiento el gramófono y fisgonear por la casa, aparece en escena vistiendo el

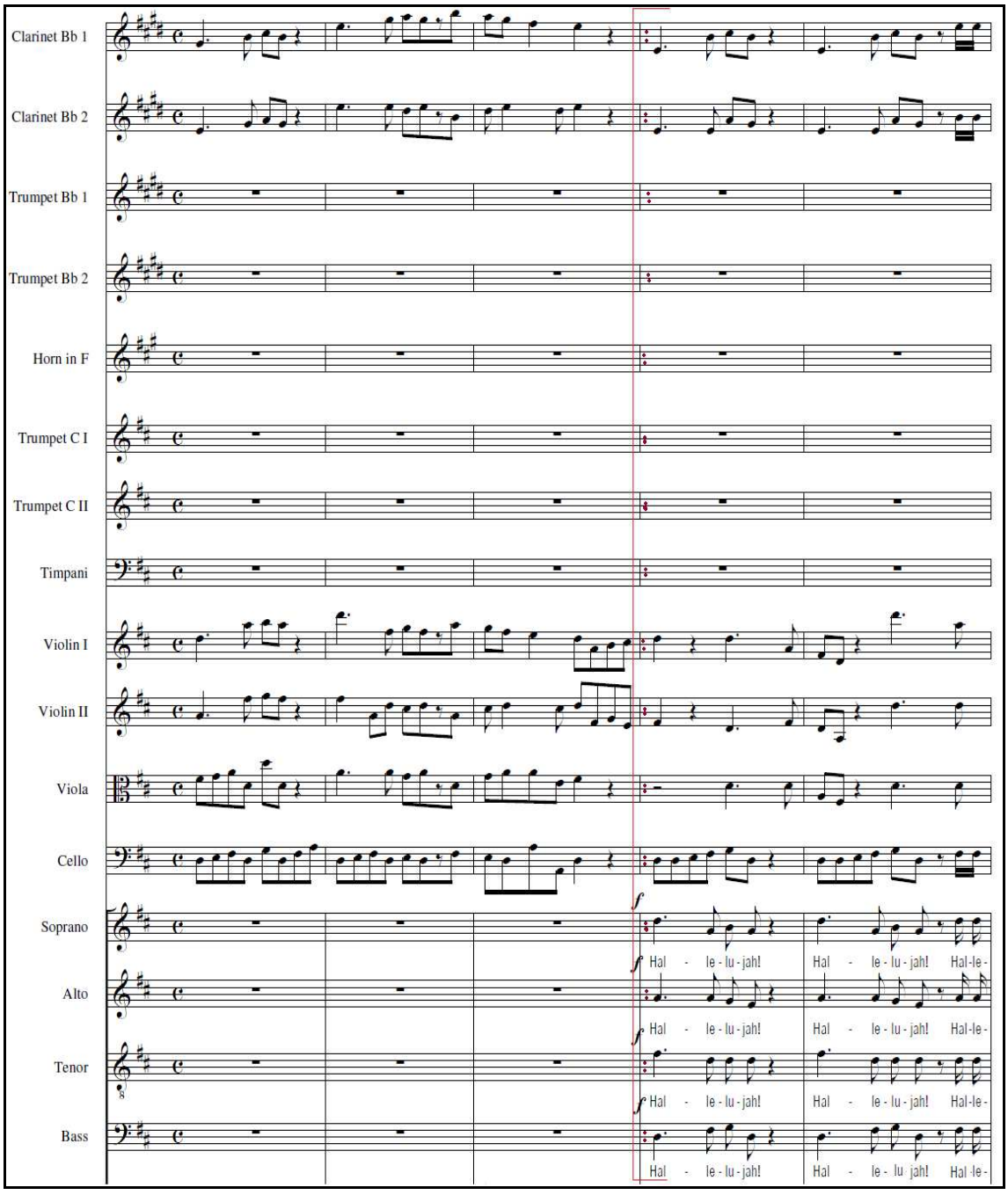
corsé y el velo que la difunta tía de Viridiana lució el día de su boda, dando lugar a una profanación de la memoria de la mujer y del propio don Jaime, que con tanto amor e incluso fetichismo lo guardaba y miraba de forma continuada a lo largo del *film*. Igualmente, el hombre, que probablemente no se encuentra en sus plenas facultades mentales dadas las acciones llevadas a cabo a lo largo de toda la película y en lo posterior, aprovecha la música para, vestido de esta forma, comenzar a ejecutar unos pasos de baile que resultan totalmente asincrónicos y fuera de lugar. Desde el punto de vista coreográfico debemos anticipar que no respeta ni el estilo ni el ritmo, pero sí podemos reconocer ciertas reminiscencias con otros estilos, como el flamenco, por la posición de brazos, las palmas y el chasquido de dedos y, posteriormente, un guiño al ballet clásico a través de la suavización, estilización y lentitud de movimientos. Ciertamente todos estos pasos no pretenden más que ofrecer una parodia coreográfica de la ausencia de cultura de estos peculiares ocupas, que son capaces de mover su cuerpo al escuchar cualquier tipo de música, sin ningún tipo de reparo ni vergüenza.

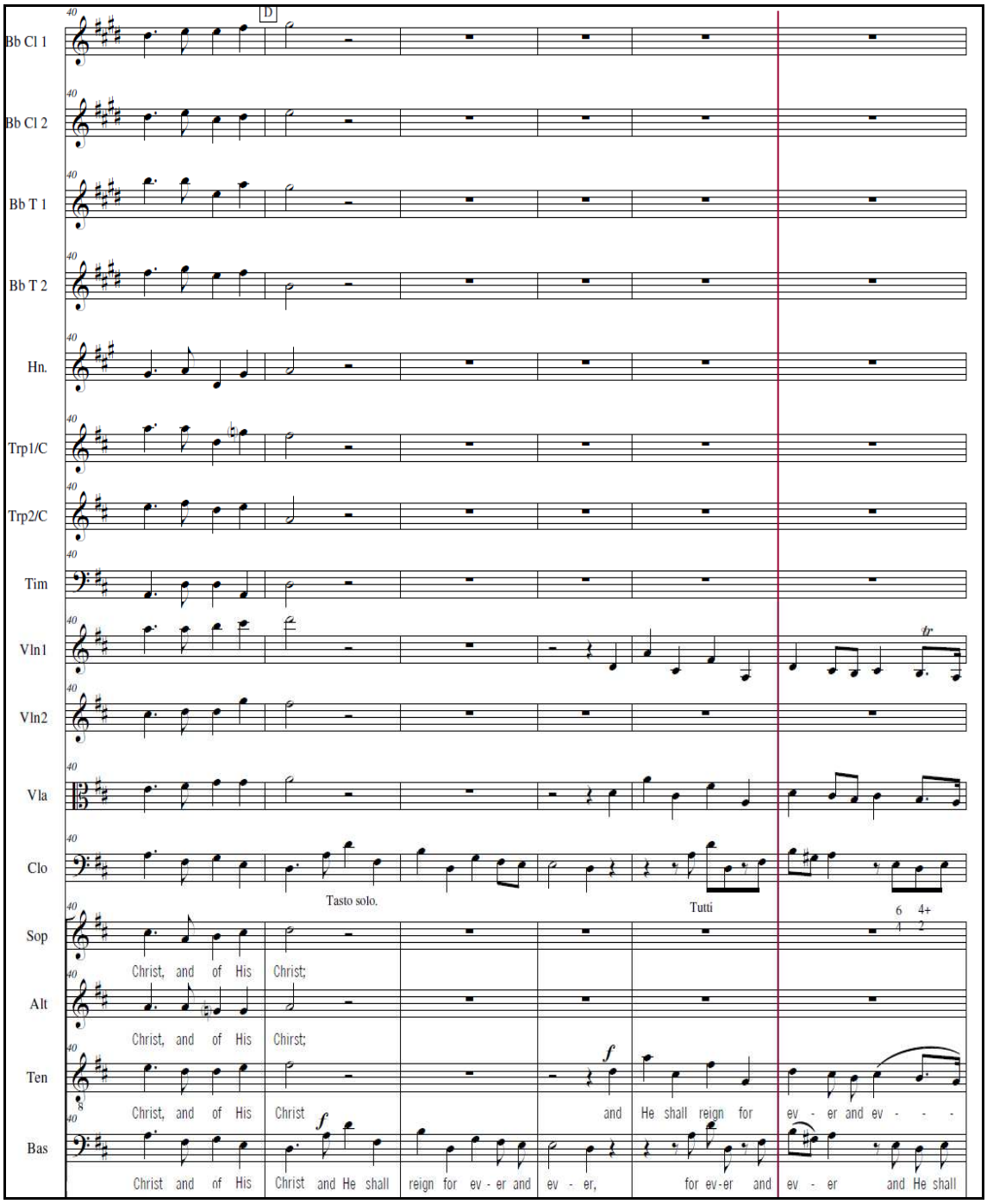
Fotograma nº 88. Ciertas reminiscencias flamencas en la coreografía interpretada durante el "Aleluya".

Segundos más tarde es la coplera quien se sume al baile de su compañero, ofreciendo al espectador, en su caso, unos pasos que recuerdan a la música tradicional que pudiera ser bailada en los muchos y variados grupos de los citados Coros y Danzas de la Sección Femenina que tanto éxito tuvieron en los años sesenta, cronología de este estudio, como se puede comprobar a través de la forma en que la indigente más dicharachera sujeta su falda y con la visualización del movimiento de sus piernas y pies. También otros indigentes se suman al baile, con movimientos frenéticos que nada tienen que ver con esta composición, y en la secuencia se suceden los comportamientos inadecuados, maleducados y poco decorosos, como se observa con un intento de agresión sexual hacia Enedina, a quien nadie presta atención, o con el destrozo del

menaje. Finalmente, y ante el devenir de la disparatada cena, algunos mendigos consideran que lo mejor sería abandonar la casa con la intención de evitar problemas cuando los señores regresen al día siguiente. Así, y mientras se alejan del comedor, podemos escuchar la música en un volumen más bajo, manteniendo también en este bloque el verismo ya presente en el resto de bloques de la película. El mismo verismo se mantiene con la continuación de la música con un volumen menor mientras llegan los señores de la casa, que han adelantado su vuelta tras la consulta médica para la hija de Ramona, la trabajadora doméstica de la finca.

Abordando cuestiones musicales propias de la inserción de esta disciplina dentro de objetos audiovisuales podemos afirmar, como viene ocurriendo de forma mayoritaria a lo largo de la muestra, que la música no es sincrónica: podemos escuchar el "Aleluya" de *El Mesías* desde el principio, incluidos los dos compases introductorios instrumentales, pero la duración de la secuencia es mucho mayor que la de la obra musical. De acuerdo con la dificultad de adecuación de tiempos, un aspecto del que venimos dando cuenta a lo largo de este análisis, Pittaluga tomo la decisión de que, una vez escuchada la partitura completa, con la excepción de la cadencia final, la pieza se repitiera desde el primer compás en que las voces hacen su aparición. Así, en el tiempo 01:17:37, correspondiente con los dos primeros pulsos del compás 92 de la partitura, la música vuelve a la cabeza, exactamente al compás 4, y se repite la composición de Haendel desde ese punto y hasta el compás 44 en que concluye la música de este bloque cuando el gramófono es apagado por don Jorge a su llegada. Por tanto, a pesar de no ser sincrónica la partitura con la duración de la escena, esta repetición fue la solución inserta para adaptar los dos tiempos, el narrativo y el de la música preexistente barroca. A continuación hemos indicado visualmente los compases en los que tiene lugar esta repetición en color rojo, como si en la partitura hubieran sido indicados dos puntos de repetición para indicar esta circunstancia; en color rojo se observan dichos símbolos dentro de una caja para indicar si se trata del momento previo o posterior de la repetición.

Partitura nº 79, c. 92 en que se produce el fin de la partitura antes de la repetición.

Fuente: http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3

Partitura nº 80. Compás en que comienza la repetición.

Fuente: http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3

Partitura nº 81. Fin del bloque con el final del compás 44.

Fuente: http://imslp.org/wiki/Messiah,_HWV_56_(Handel,_George_Frideric)#Chorus:_Hallelujah_.28Part_II.29_3

Este bloque musical no solo resulta interesante por la inserción diegética de una obra musical de concierto preexistente en un objeto audiovisual del siglo XX, como viene siendo habitual en la muestra y en otros muchos *films*, sino por el hecho de que este oratorio, un género religioso para el que no había sido concebida la escenificación o la danza, forme parte de una escena en la que los personajes bailan no con demasiado acierto y con una clara intención paródica. Por otra parte, estas escenas coreográficas conviven en este largo bloque con las que muestran al resto de indigentes sentados a la mesa, destrozando el menaje o con las imágenes que la cámara ofrece del estado en que queda la sala de estar cuando los señores llegan de nuevo a su casa; en definitiva, hechos, todos ellos, llevados a cabo por actitudes nada decorosas.

Fotograma nº 89. Los indigentes disfrutan del disparatado banquete.

Teniendo en cuenta todo ello, sobre la función de la música de Haendel dentro de esta secuencia podemos comentar que, haciendo alusión a la terminología ofrecida por Jaume Radigales, este bloque musical significa toda una «blasfemia audiovisual»: la música responde a una función narrativa por formar parte en el espacio y el tiempo de las propias acciones de los personajes pero, simultáneamente, se observa una clara función ideológica. Como acabamos de apuntar, resulta todo un contrapunto el empleo de una música religiosa dentro de una larga secuencia en la que se suceden unos hechos vergonzosos y vergonzantes, en relación con el asalto de una propiedad privada pero también de acuerdo con las actitudes más primarias del ser humano. Precisamente la inserción paralela del "Aleluya" de Haendel, una música religiosa, junto con recursos visuales, como la parodia a la pintura de la Última Cena de Leonardo o la profanación de los enseres personales de la difunta señora de la casa, determina que la secuencia

pueda ser comprendida como una crítica a la más baja moral humana, una profanación de la religión y una herramienta más de crítica y mofa hacia la Iglesia Católica.

BLOQUE MUSICAL 10: Duración: (01:24:08 – 01:27:00)

Después de la marcha de los indigentes de la finca, tras el intento de agresión sexual sufrido, parece que Viridiana ya no será la misma. Su identidad muestra un progreso a lo largo de la muestra, el hecho de soltar su melena rubia puede ser visto como un despertar a la sociedad contemporánea, una sociedad no necesariamente buena ni moral sino, sencillamente, un lugar en el que debe vivir. Con seguridad y decisión opta por dirigir sus pasos hacia la alcoba de su primo, don Jorge, el hombre que se habría sentido atraído por su prima desde el principio, como su anterior pareja reveló a lo largo de la película. Pero Viridiana tiene que cruzar toda la finca para llegar, desde su estancia, hasta la casa principal y, durante el trayecto, la cámara aprovecha para insertar nuevos símbolos contrarios a la Iglesia y para anticipar la música que forma parte de este bloque musical que alberga diferentes secuencias.

Fotograma nº 90. Rita juega con una corona de espinas que lanza, posteriormente, al fuego.

Inicialmente escuchamos una música desde el exterior de la casa, en la lejanía, imposible de identificar en este punto, mientras Rita juega con una corona de espinas con la que se pincha. Ante el dolor, la niña responde lanzando el atributo a una hoguera. Por sí mismo este hecho visual ya supone un nuevo ataque religioso; no obstante, y contrariamente al anterior bloque musical, en este caso se puede percibir una música totalmente alejada al ámbito religioso la que acompaña la profanación de un símbolo cristológico. Posteriormente la música continúa y se escucha con mayor intensidad, ya que la siguiente escena nos sitúa en la alcoba de don Jorge, donde funciona el tocadiscos. Pero el joven no está solo, se encuentra en compañía de Ramona, la empleada doméstica, y las miradas cómplices y los gestos de cariño de señor hacia

criada se suceden hasta que llaman a la puerta. Es Viridiana, que parece suplicar compañía a su primo, aunque con la mirada, pues la joven no vuelve a emitir una sola palabra hasta que concluye el *film*.

Fotograma nº 91. Viridiana acude al dormitorio de su primo.

Cuando la novicia entra en la estancia se da cuenta de que su primo no está solo; ahora bien, no por ello declina la invitación de pasar a la habitación, en la que se escuchan acordes de guitarra eléctrica y cantos en inglés. "No le extrañe que me divierta a mi manera, las noches aquí son largas y uno las mata como puede", comenta don Jorge, justificándose por la presencia de Ramona en su cuarto y queriendo explicar sus devaneos sentimentales. Allí Viridiana es invitada a sentarse a jugar a las cartas en compañía de Ramona y el apuesto joven, algo a lo que las féminas no se niegan, a pesar de que ninguna de ellas emite sonido ninguno. En este caso el hombre toma un papel de liderazgo para gestionar la situación, se le ve cómodo, seguro, mientras que ellas toman una actitud sumisa. Paralelamente, y para romper el hielo, don Jorge comienza a hacer alusión a la música que suena: "¿Le gusta esta clase de música, Viridiana? Es un disco de moda".

Efectivamente esta música forma parte de la llamada genéricamente "música moderna" en torno a los años sesenta, un término que englobaba todos los estilos de la música popular contemporánea difíciles de clasificar para el público y la crítica españoles[221]. Se trata de música vocal, masculina, con acompañamiento instrumental de guitarra eléctrica, bajo y palmas, una canción interpretada en inglés y que indica no solo el aperturismo social y cultural existente en España tras la mejora de la situación del

[221] A este respecto resulta de gran interés la conferencia plenaria de Josep Lluís i Falcó impartida en el *VII Simposio "La creación musical en la Banda Sonora"* sobre este tema titulada "Migraciones y música pop en la España de los sesenta: el cine a ambos lados del espejo" y presentada el 12 de diciembre de 2012 en la Universidad de Oviedo.

país dentro del ámbito internacional gracias a los acuerdos y concordatos con la Santa Sede y EE.UU de los años sesenta, sino cómo esa música se escuchaba, especialmente, en un ámbito socioeconómico medio-alto. Concretamente escuchamos una canción que lleva por título "Shimmy Doll", un típico *rock and roll* perfectamente ejecutado con guitarra solista al estilo de la moda de los años cincuenta. Existen ciertos problemas de atribución de autoría de este tema, pues tras una llevada a cabo una búsqueda interactiva logramos localizar el tema musical, en el que aparecen dos nombres vinculados: Ashley Beaumont the 18th y Gil Snapper. En plataformas de *Internet*, como *blogs* personales creados por aficionados[222] a la música, se apunta que Gil Snapper, uno de los padres del *rock*, sería el compositor de la canción y que grabó él mismo un disco, editado en España en 1959 bajo el título *Rock and roll americano*, con cuatro canciones: "Shimmy Doll", "Phoxy Phillis", "Way Up" y "Perky Turney".

Imagen nº 2. Carátula del disco de Gil Snapper.

Fuente: http://www.todocoleccion.net/

Lo curioso es que existe otro disco de 45 revoluciones por minuto con la canción "Shimmy Doll" en la que figura el nombre de Ashley Beaumont the 18th como intérprete, con la presencia, nuevamente, de Gil Snapper como compositor que era, además, el dueño de la discográfica Worthy, donde se publicó el disco en el que encontramos la interpretación de Beaumont. El problema radica en que las dos

[222] http://paco-encuentros.blogspot.com.es/2012/01/gil-snapper.html [Última consulta: 21 de diciembre de 2012].

canciones son iguales, por lo surge la incógnita de quién de los dos artistas sería el intérprete de la canción que escuchamos en la película *Viridiana*.

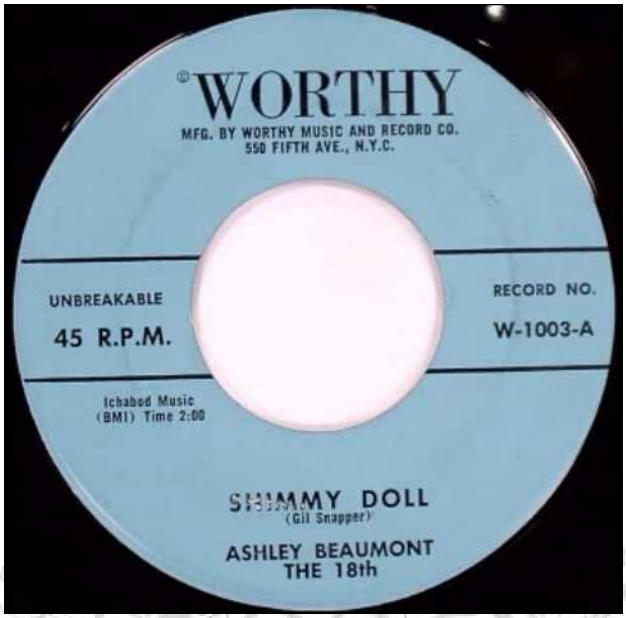


Imagen nº 3. Disco "Shimmy Doll", por Ahsley Beaumont. Fuente: http://www.youtube.com/

No obstante tenemos la constancia de que se trata de la canción titulada "Shimmy Doll" la que podemos escuchar casi completa dentro de este último bloque musical. La inserción de una música americana en una película de 1961 muestra una realidad en el panorama histórico general: la edición y venta de estos discos de "música moderna" en España, una situación generada gracias al aperturismo del Estado y al poder adquisitivo de aquellas personas con un *status* elevado como para poder adquirir estos artículos, pues no todo el mundo disponía de un reproductor discográfico en estos momentos. La letra de la canción, en relación con la situación creada y aceptada por los propios personajes, puede remitirnos a crear una idea propiamente de lujuria en torno a Viridiana, Jorge y Ramona, como otros investigadores también apuntan. El texto de la canción que coincide con la conexión de estos personajes es el siguiente:

I love her and she loves me
We're gonna shake 'til after three
Shake, shake me doll, shake
Shake, shake me doll, shake

Shake, shake me doll, shake
Shake your cares away
Shake your cares away
Shake your cares away

Letra de "Shimmy Doll".

Paloma Otaola[223] habla sobre la vigencia y el interés de la música *pop* en los años cincuenta, un estilo musical que no queda circunscrito únicamente a este título de Buñuel sino que se observa en prácticamente toda la filmografía de la década, desde *La gran familia* (1962, Fernando Palacios) a *La caza* (1965, Carlos Saura). Otaola hace un repaso acerca de la rápida difusión del nuevo estilo musical en España, a pesar de la censura y el retraso económico del país; una difusión a la que contribuyen los medios de comunicación, siendo la radio la más dedicada a esta empresa. Cabe señalar, por tanto, que la música moderna era un estandarte propio de la juventud, que buscaba afirmar su propia identidad a través de sonidos nuevos y opuestos a los de sus progenitores y a partir de un estilo musical con términos dispares:

> Paralelamente al despegue económico se produjo un despertar en los jóvenes al son de la música que venía de fuera. Estas nuevas generaciones no habían vivido la guerra civil y la cartilla de racionamiento no era más que un mal recuerdo en la memoria de sus padres. La ruptura generacional, constante en todas las épocas, implicó el abandono del bolero y la canción romántica, adoptando las formas y los ritmos americanos y europeos. La música joven de esta década se llamó "música moderna", "rítmica", "ye-ye", siendo la expresión "música *pop*" la más aceptada para referirse a la música joven de este período[224].

Retomando los aspectos del *film* protagonista, y en relación con el valor de la música, en esta nueva ocasión también el elemento musical aparece inserto en la obra de Buñuel con varias funciones, como viene ocurriendo a lo largo de la muestra. Además de la propia función narrativa, por tratarse de una intervención musical diegética, esta secuencia también comprende una clara función simbólica de acuerdo con el tipo de

[223] Otaola González, P. (2012). "La música pop en la España franquista: *rock*, *ye-ye* y *beat* en la primera mitad de los años 1960". *ILCEA*, 16 | 2012, publicado el 4 de julio de 2012, consultado el 22 de enero de 2013. http://ilcea.revues.org/index1421.html
[224] *Ibid*., p. 2.

música y en relación con el devenir propio del argumento y de lo que ocurre ante nuestros ojos. El plano general, y el progresivo alejamiento final de la cámara ante los personajes de Jorge, Viridiana y Ramona jugando a las cartas, permite que el espectador extraiga sus propias conclusiones y ofrezca un vaticinio final personal, a la vez que se muestra una democratización social con el hecho de que señores y criados se sienten a la misma mesa y compartan una partida de cartas o cualquier otra cosa. Pero, simultáneamente, la ambigüedad de este final, de acuerdo con los testimonios de autores que han abordado estas cuestiones y de sus protagonistas en primera persona, como el propio Pere Portabella, puede plantear unas connotaciones eróticas, lascivas y sexuales en torno a esta última escena, con la que concluye la película.

Fotograma nº 92. Viridiana, don Jorge y Ramona comparten partida de cartas.

Sara Becerro[225] aborda el enfoque expuesto en esta investigación sobre una interpretación libre del espectador ante la presencia de este final, que sustituía la primera idea conclusiva de Buñuel en la que Viridiana y su primo quedaban a solas y mostraba claramente una relación entre ambos, como el mismo Portabella narra en su entrevista a Torres[226]. Por su parte, en el volumen sobre *Historia del cine español*[227] y en el *Atlas Ilustrado del Cine Español*[228] se sugiere un final más ambiguo y libre que puede ser visto, simultáneamente, más libertino al sugerir un trío sentimental entre los personajes citados, un enfoque que la censura no entendió.

No obstante, e independientemente del sentido que queramos otorgar, la hipótesis de las connotaciones sexuales podría verse subrayada teniendo en cuenta la canción que se escucha justo en el momento en que, compartiendo mesa, se acentúa el nerviosismo y el intercambio de miradas a la espera de que alguno de los personajes

[225] Becerro Viñas, S. (2005), *Op. cit.*, p. 493.
[226] Torres, A. M. (2000), pp. 64-65.
[227] Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Rimbau, E.; Torreiro, C (2009), *Op. cit.*, p.292.
[228] *Atlas ilustrado del cine español, Op. cit.*, p. 124.

ejecute un primer paso. La música calificada como moderna, en este caso, aparece inserta de forma paralela a una situación sentimental nada convencional, a la vez que el texto parece sugerir una intención erótica de la escena ante la presencia de un posible «ménage à troix»: la música incide en esta visión a través del texto de "Shimmy doll" cuando dicta "Compárteme, muñeca, compárteme", la letra del tema musical que se escucha en el momento en que Viridiana y Ramona no saben hacia dónde dirigir sus miradas, mientras que don Jorge se muestra seguro y orgulloso de su logro afirmando: "No me lo va a creer, pero la primera vez que la vi me dije: 'mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo'", las palabras con las que concluye el *film*.

3. LA MÚSICA DE CINE PARA ILUSTRAR IDENTIDADES FEMENINAS EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA

> De todas las artes, es la música –probablemente por su casi total carencia de contenido verbal o representativo explícito– la que más claramente revela los supuestos básicos de una cultura[229].

Como hemos venido apuntando, las artes son un elemento inseparable del hecho histórico puesto que las manifestaciones artísticas forman parte de la configuración propia del hombre y de las sociedades; por no hablar del poder de las disciplinas plásticas y sonoras para divulgar valores e ideas, así como para gestar identidades. Partiendo de esta premisa podemos considerar que el cine, la música y la música de cine son un reflejo de la sociedad en la que dichos productos artísticos han sido creados; al fin y al cabo, la comprensión de la música como una parte más de la cultura contemporánea tiene su origen en las propuestas metodológicas que conciben un enfoque etnomusicológico, atendiendo a la concepción de la música comprendida como cultura[230]. En otras palabras, la línea aquí expuesta tiene que ver con el estudio del cine y de la música cinematográfica como reflejo de las circunstancias de un grupo humano en un contexto histórico y social determinado, que en nuestro caso tiene que ver con la filmografía española de la década de los sesenta.

En este capítulo continuamos adscritos a los recientes estudios que reivindican el valor de la música dentro del cine y demás manifestaciones artísticas que ponen en relación imagen y sonido desde el análisis propiamente musical; pero, además, esta investigación también comprende un enfoque antropológico y femenino a través de la elaboración de un análisis semántico interdisciplinar, a través de la unión de la música e imagen en torno a las diferentes identidades de la mujer expuestas en las películas españolas de la década expuesta. Para llevar a cabo esta empresa propondremos algunas identidades femeninas ilustradas a través de la música en una selección de películas. Se trata de momentos específicos, secuencias concretas en las que la música contribuye al desarrollo completo de determinadas identidades y prototipos de mujer, de ahí que, en esta ocasión, y frente a lo planteado en el capítulo previo, no consideremos necesario incluir un análisis musical formal pormenorizado de la totalidad de la Banda Sonora Musical. A pesar de que los elementos que comentaremos forman parte de títulos

[229] Small, C. (2006). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Música, p. 18.
[230] *Cf*. Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

concretos y aislados, es importante señalar que, para la categorización de los diferentes tipos de mujer, se ha llevado a cabo el análisis semántico y musical de un elevado número de películas que serán mencionadas oportunamente.

En general, y como ya comentamos a lo largo del primer capítulo, la visibilidad de la mujer española en el cine aparece circunscrita especialmente ante las cámaras, en el plano interpretativo, sin olvidar el ínfimo número de féminas dentro de la industria cinematográfica[231]. Por tanto, debido a que la mayor presencia femenina tiene que ver con los personajes, serán éstos los protagonistas de nuestro estudio, aunque también las directoras y las actrices contarán con una mención en nuestro discurso por su labor y atendiendo, especialmente, a su profesionalidad y buen hacer, a pesar de las posibles trabas encontradas en un entorno laboral eminentemente masculino. No solo hablaremos de personajes específicos dentro de una película sino de personajes que protagonizan un mismo ciclo, actrices que, con su propia identidad artística, recrean ciertos valores dentro del propio *star system* español.

A este respecto, ciertamente podemos hablar de la existencia de diferentes papeles, diferentes roles de mujer dependiendo de las diferentes estéticas cinematográficas, aunque en la mayor parte de ellas siempre se plantea la contraposición entre la mujer tradicional y la mujer moderna, *grosso modo*, aunque con diferente sentido dependiendo de la adscripción ideológica del *film*, y con la presencia de otros matices que dependen de la personalidad propia de cada papel. Así, veremos la representación de la mujer como ama de casa y madre abnegada, como enfermera o como artista, aunque también abarcando profesiones que tienen que ver con los nuevos tiempos y, especialmente, con la incorporación de la mujer al mundo laboral, como azafata o incluso doctora. Del mismo modo trataremos de comprender la psicología de los diferentes personajes, atendiendo a su *status* social, a la moralidad de la España de la década de los años sesenta y a la mentalidad de cada mujer, desde el plano sonoro, atendiendo a las líneas melódicas que acompañan la inserción en escena de los personajes femeninos, comprendiendo la intencionalidad de un estilo musical asociado a una mujer, etc. Por tanto, precisamente son los personajes femeninos aquellos en los que pondremos nuestra atención, tratando de comprender su psicología dentro de cada

[231] La escasez de mujeres en torno al cine de los años sesenta no empaña, sino todo lo contrario, la presencia de magistrales profesionales como Carmen Rico Godoy, Lola Salvador, Josefina o Ana Mariscal, entre otras, mencionadas en el primer capítulo en mayor profundidad.

film, la trascendencia social de dicho papel y, especialmente, el valor de la música para contribuir a la recreación de cada una de dichas identidades femeninas.

A este respecto será fundamental atender al valor que la música adquiere en torno a estas mujeres de acuerdo con las diferentes funciones de la Banda Sonora Musical dentro de una película. En este tercer capítulo atenderemos, especialmente, a un análisis funcional por su relevancia dentro de un estudio que tiene en cuenta la música de acuerdo con visiones antropológicas, un enfoque social y femenino en nuestro caso. Por tanto presentaremos, en primer lugar, las principales funciones que la música puede determinar de acuerdo con la clasificación expuesta por Teresa Fraile[232]. Consideramos fundamental este modo de análisis por su relación con el resto de elementos visuales, que tan importantes han sido en nuestros comentarios realizados a lo largo del segundo capítulo. Sobre la relevancia del análisis funcional, véanse algunas palabras de la autora:

> Más allá de las características externas de la música de una película, y de sus propiedades musicales en cuanto a forma y presentación sonora, el análisis de la música de cine debe destacar la implicación de la misma con relación al conjunto del audiovisual, es decir, señalar las funciones que realiza dentro de la narración y del discurso significativo construido con todos los elementos cinematográficos, desde la imagen hasta los demás elementos de la banda sonora.
>
> (…)
>
> El análisis funcional constituye un enfoque en el que, más que a las características de la música aisladamente, debe prestarse atención a la manera en la que dichas características se relacionan con el todo global, es decir, cómo interactúan con los otros medios que existen dentro del audiovisual. Esto es básicamente lo que determina que cumplan una función y no otra. Al mismo tiempo, un mismo fragmento en una secuencia puede desempeñar varias funciones a la vez (o ninguna), por lo tanto es un material expresivo *polifuncional*[233].

Fraile establece cuatro grupos de funciones posibles, tales como las funciones expresivas, estéticas, estructurales y significativas/narrativas, con diferentes variantes y subapartados cada una de ellas. Como veremos, todas ellas cuentan con representación en el cine español de los años sesenta; no obstante, la función expresiva, con todas sus variantes, estética y significativa, son las más habituales de acuerdo con los diferentes

[232] Fraile Prieto, T. (2009), *Op. cit.*, pp. 83-103.
[233] *Ibid*., p. 94

mensajes otorgados por los cineastas de la década de 1960, su adscripción ideológica o su mentalidad personal. Igualmente cabe señalar cómo Jaume Radigales[234] habla, además, de la función ideológica, un pequeño apartado comprendido, según Fraile y Radigales, dentro de las funciones significativas/narrativas de la música que cuenta con especial relevancia en la contextualización temporal de nuestro estudio. Esta función ideológica tiene que ver con la significación y la interpretación del discurso y, dentro de un ámbito artístico determinado, en cierto modo, por la censura del régimen autoritario, es fundamental y muy interesante porque se suelen observar diferentes líneas, bien con tintes propagandísticos en el caso del cine oficial, como sucede con el tipo de mujer expuesto en *Tres de la Cruz Roja*, más próximo a la mujer tradicional propuesta por el gobierno, bien con tintes críticos, como sucede a través de la película *Viridiana*, que no ofrece una crítica específicamente sobre el tipo de mujer que ésta representa pero sí sobre la organización social y la religión católica.

La diversidad de funciones permite, por tanto, la recreación de diferentes tipos de mujer a través de todas las disciplinas que, conjuntamente, forman parte del cine, siendo la música uno de los elementos que, en mayor medida, contribuye a ello. No será, por tanto, un análisis formal el que centrará nuestra atención en este tercer capítulo, no abordaremos exclusivamente un estudio formal o de estructuras musicales –aunque en ocasiones será fundamental tener en cuenta el estilo o la forma–, sino aprehender el código implícito y/o explícito de esa música de acuerdo con la realidad social y de la mujer española de la década de nuestro estudio. Por otra parte, cabe señalar cómo la música, a través de las diversas inserciones en películas, y de acuerdo con las diferentes funciones de la música dentro del cine español del momento, puede contribuir a la presentación y recreación de diferentes roles y tipos de mujer que, en el caso de nuestra aportación, radica en la categorización del valor de la música en la recreación de tipos femeninos en el cine en una sociedad tan específica como la de los años sesenta en España.

[234] Radigales, J. (2005), *Op. cit.*, p. 20.

3.1. PROTOTIPOS DE MUJER A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SESENTA.

La música por sí misma, y especialmente dentro del ámbito cinematográfico, no es tenida en cuenta únicamente por su estructura formal sino, además, por representar valores semánticos añadidos de acuerdo con la concepción etnomusicológica de la música comprendida como cultura, tal como venimos defendiendo. Es decir, no estudiamos la música únicamente por lo que es desde el punto de vista sonoro sino, también, por lo que representa desde el prisma social y personal. Por esa razón es necesario elaborar, además de análisis formales, como venimos indicando, otros análisis que se centren en lecturas icónicas y semánticas con la intención de desvelar pautas sociales y femeninas, de ahí, en este caso, la propuesta de lecturas musicales asociadas a prototipos de mujer.

A lo largo de la filmografía de los años sesenta podemos vislumbrar diferentes tipos de mujer que reflejan la estructura social y el panorama histórico de la época desde el ámbito artístico. En el segundo capítulo pretendimos únicamente ofrecer una propuesta de análisis de Bandas Sonoras Musicales de películas de los años sesenta en las que los roles de género aparecían bien determinados o tenían un papel visible, más que una reflexión sobre los tipos de mujer. Pues bien, esta última cuestión más reflexiva sí será la protagonista de las próximas páginas, puesto que contamos con una diversidad de actrices en España que dan vida a un sinfín de personajes con universos cinematográficos heterogéneos. Recordemos que en la España de 1960 existe un verdadero «star system», especialmente recreado en el cine más próximo al Régimen, a través de artistas femeninas como Concha Velasco, Gracita Morales, María Isbert, Rafaela Aparicio, Amparo Soler Leal, Isabel Garcés, Marisol, Sara Montiel o Rocío Dúrcal, siendo estas tres últimas las más musicales de las que acabamos de mencionar. Todas ellas acaban determinando un prototipo determinado en sus películas, quizá porque dentro de dicho sistema su propia imagen como actriz también abandera los ideales que representan en cada película, mostrándose un claro encasillamiento. Por el contrario, en aquellas películas más alejadas del franquismo, especialmente en las vinculadas al Nuevo Cine Español, también aparecen actrices de calidad que, con su interpretación en una película concreta, ofrecen una propuesta particular sobre un tipo de mujer determinado, sin observar el encasillamiento de un actor en un tipo de papel específico como sí ocurre en el cine comercial.

Lo cierto es que el valor de la música para recrear diferentes identidades de mujer cuando este elemento aparece vinculado fílmicamente a un personaje femenino es una realidad en ambas estéticas cinematográficas. Por esa razón aquí no expondremos una relación de categorías de mujer por actrices, puesto que un estudio femenino general sí puede ofrecerse en el ámbito comercial pero no en el más alejado del Régimen, sino una propuesta de tipos de mujer a través de personajes cinematográficos, puesto que no buscamos realizar una categorización de la mujer en la realidad social de la España de los años sesenta, sino aproximarnos a los heterogéneos personajes femeninos representados a través de producciones audiovisuales en la época expuesta. Con esta idea no planteamos ofrecer una investigación política o social de los tipos de mujer existentes durante el franquismo, en general, y en torno a 1960, en particular, sino, más bien, elaborar un estudio artístico a través de los personajes interpretados por mujeres en las películas de la época, de una u otra ideología, y cómo la música dentro de una muestra es un elemento fundamental para determinar los roles de género de los personajes.

Suele ser habitual el empleo mayoritario de repetidos recursos musicales, como comprobaremos de forma pormenorizada a partir de cada categoría, siendo las herramientas más comunes las asociaciones estéticas, es decir, la asociación de un estilo musical a un estilo de mujer o la utilización de *leitmotiven* de personajes o ideas, así como la presencia de los subrayados musicales, recursos sonoros insertos con una intención efectista determinada. Estos y otras técnicas musicales serán abordadas de forma pormenorizada a partir de las diferentes categorías de personajes cinematográficos femeninos, pudiendo diferencias diferentes roles de género en los personajes. Ya Fernando Alonso Barahona planteó un estudio centrado en diferentes tipos de mujer en torno a la industria cinematográfica, como se puede observar en el libro *Antropología del cine*[235]. En dicho volumen, como apuntamos en el capítulo 2, el autor establece cinco tipos de mujer que aparecen repetidos a través de actrices en *films* norteamericanos y europeos del siguiente modo: la fascinación distante, el atractivo de la fragilidad, lo femenino, pasional y agresivo, el símbolo erótico y la independencia.

En nuestro caso es importante anunciar, de antemano, que, al contrario de la propuesta de Barahona, nuestro estudio se centra en el análisis de prototipos de mujer a través de personajes cinematográficos concretos puesto que, como ya hemos avanzado,

[235] Alonso Barahona, F. (1992). *Op. cit.*, pp. 36-37.

no existe un encasillamiento en torno a la estética cinematográfica más vanguardista del cine español de los años sesenta. Por otra parte, es posible que cada personaje no aluda a una tipología femenina específica de forma única o excluyente, sino que el cine puede explotar una de sus particularidades para ilustrar unas características asociadas a una mujer. Atendiendo a estas circunstancias, y entendiéndose como una propuesta personal con unos términos atribuidos según nuestro criterio, podemos distinguir diferentes tipos de personajes femeninos ilustrados a través de la música de cine presentes en la filmografía española de los años sesenta que se corresponden con las siguientes categorías y subapartados y que serán abordados de forma pormenorizada a continuación:

- La mujer tradicional estandarizada.
    - La esposa perfecta, madre de familia o novia.
    - La puritana.
    - La pasiva.
- La *ye yé* o la mujer moderna.
- La mujer resuelta.
- La inocente.
- La pérfida.
- La mujer atractiva.
- *La femme fatale*.
- La artista.
    - La artista folklórica.
    - La niña prodigio.
    - La jovencita.
    - La cantante moderna.
    - La cupletista.

3.1.1. La mujer tradicional estandarizada.

Este prototipo encarna a la perfección los ideales del gobierno franquista no solo en la imagen que ésta proyecta sino en torno al pensamiento de la mujer considerada decente o vinculada a la estandarización social de la época. Recordemos algunos de los principios que regían el Régimen, parte de ellos suavizados durante la década de los años sesenta debido a la relajación del gobierno o, sencillamente, al avance propio de los tiempos. Habitualmente este rol determina que, en muchos casos, la mujer sea concebida como complemento del hombre o como abanderada de los cánones de mujer del gobierno, que defendía que una mujer «como Dios manda» debía ser decente, moral y cristiana. Pero dentro de este prototipo tradicional encontramos dos variantes derivadas de la relación cinematográfica que las mujeres tienen con los personajes masculinos a los que aparecen ligadas: por un lado, podemos hablar de la mujer como esposa perfecta, madre de familia o novia, un rol en el que la mujer, siempre en segundo plano, complementa al hombre en su universo personal y sentimental y otorga el aspecto más nostálgico y sensible a las narraciones fílmicas; por otro lado, podemos hablar de la mujer moral, aquella que antepone su visión de la religión o de los estándares sociales ante sus propios sentimientos, de acuerdo con los valores defendidos por el Régimen. Pero, además, se vislumbra, especialmente en películas alejadas al franquismo, una identidad pasiva en el caso de aquellas mujeres que ven pasar su vida sin poder tomar las riendas de su destino, sencillamente acatando las decisiones que sus familiares toman por ellas. Estas tres variantes de mujer son representadas, además, desde el plano músico-visual en algunos *films* de la época, de ahí que pasemos a comentarlas de forma individual a través de la música asociada a algunos personajes cinematográficos del momento.

3.1.1.1. La mujer como esposa perfecta, madre de familia o novia.

En este rol la mujer es concebida como complemento del hombre, de ahí que este tipo femenino siempre aparezca adosado a un personaje masculino, que suele llevar el protagonismo en el *film*. Este rol suele ser un papel secundario, que puede ser llevado a cabo por una actriz de reparto o una actriz de primera fila, aunque suele ocupar el protagonismo referido al hogar y al universo de los hijos. Por otra parte hemos de señalar que dentro de este tipo no se observa una marcada personalidad de la mujer sino que su psicología aparece ligada a la unidad familiar de la que es ancla: habitualmente las muestras no se centran en revelar sus pensamientos o sus sentimientos, sino en mostrar cómo es su idílica vida familiar o cómo debe ser una buena esposa y madre de familia. La mujer, en este caso, se suele ocupar de las tareas domésticas, el cuidado físico y afectivo de los hijos y la atención del esposo. Ahora bien, mencionemos que dentro de su contexto privado la mujer es la auténtica protagonista y líder, el hombre acata sus normas y su punto de vista porque se supone que es ella quien más sabe de cuestiones familiares y sentimentales.

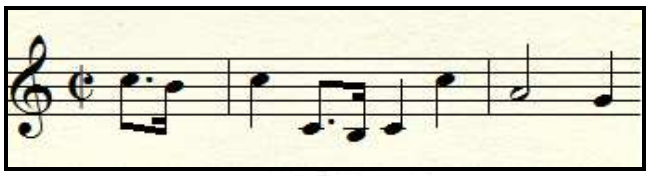
Debido al panorama social y cinematográfico del momento, en la filmografía de la década de los años sesenta en España se observa el tradicionalismo y machismo preponderante en el ámbito público a través de este tipo, de ahí que la mayor parte de títulos de estética comercial sean protagonizados por personajes masculinos con compañeras que responden a este rol de género. Es el caso de una de las películas analizadas en el capítulo anterior, *Tres de la Cruz Roja*, donde las tramas principales muestran las peripecias de los tres amigos, mientras que las mujeres forman parte de la dimensión afectiva de los tres amigos inseparables, los personajes protagonistas. Lo mismo se observa en otras comedias de la época; no obstante la encarnación perfecta de este prototipo se observa en *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), ya que no solo la mujer ilustra con exactitud este rol sino que la película da cuentas del prototipo de familia ideal propuesto por el Régimen.

a) *La gran familia* (1962, Fernando Palacios). La mujer como esposa y madre abnegada.

La gran familia, película de la que ya hemos hablado en anteriores capítulos, responde a las pautas para ser designada cine oficial del Régimen no solo por los valores implícitos en la proyección sino porque la película contó con la categoría de película de interés nacional, tal como aparece plasmado en los títulos de crédito. Así, pues, este título representa los valores de la sociedad de los años sesenta referentes a la familia y al lugar que ocupa en ésta la mujer, es decir, el *film* representa los ideales de familia defendidos por el régimen de Franco. Desde el punto de vista de las identidades de género, hemos de señalar que personajes masculinos y femeninos presentan un papel muy definido que responde a los estándares sociales del momento, como acabamos de apuntar. El padre de familia, un arquitecto técnico, es el encargado de trabajar fuera de casa mientras que la madre se ocupa de lo relativo al hogar y al cuidado de toda su familia. Del mismo modo también se observa una diferenciación entre los roles de hijos e hijas, pues el primogénito de la familia accede a una educación superior una vez concluida la educación básica mientras que la mayor de las hijas se dedica a ayudar a su madre con la casa y con sus hermanos mientras su ilusión en la vida es casarse con su novio y formar su propia familia.

Desde el plano musical, que es el protagonista de esta investigación, cabe señalar que la Banda Sonora Musical adquiere una relevancia vital en la película, no solo por el elevado número de intervenciones sino por el valor semántico de la disciplina. Como ya hemos comentado previamente en este trabajo, la música de la película, compuesta por Adolfo Waitzman, aparece presente a lo largo de 37 minutos de duración en torno a 58 bloques musicales. La Banda Sonora Musical de la película destaca por su heterogeneidad al presentar una convivencia entre composición original, obra de Waitzman, efectos sonoros cómicos, de acuerdo con el género de la película, y la adaptación de piezas preexistentes que van desde villancicos navideños que contextualizan temporalmente la historia hasta el "Aleluya" del oratorio *El Mesías*, de Haendel.

Respecto de nuestro objeto de estudio, la música también contribuye a la diferenciación de roles de género, aunque en este caso observamos que la reflexión sobre la identidad femenina no atiende a su individualidad sino al lugar social que ésta ocupa dentro de la familia, la institución por excelencia del régimen de Franco.

Especialmente esto se observa en torno al tema principal de la Banda Sonora Musical compuesto por Waitzman, que presenta ritmo de marcha en compás binario ya presentado en los títulos de crédito[236]. Se trata de un tema con variaciones basado en un breve motivo caracterizado por el empleo del puntillo, que acentúa la sensación de movimiento y ritmo, aunque en algunas variaciones el tempo se acelera y desaparece el puntillo.

Partitura nº 82. Transcripción del *film*: Virginia Sánchez Rodríguez.

Este motivo configura el tema principal, que aparece a lo largo de la película con numerosas modificaciones tonales y rítmicas y que puede ser considerado un *leitmotiv* asociado al concepto de familia unida. De la misma manera que el puntillo caracteriza este ritmo desde el plano formal, desde el punto de vista secuencial es precisamente la madre quien marca el ritmo de los aspectos educativos y morales en este núcleo familiar, una cuestión que puede asociarse al marcado ritmo del compás y a la sensación de orden que produce la marcha *quasi* militar. En esta ocasión, por tanto, no existe un tema musical asociado a la mujer de forma individual porque la figura femenina adulta va asociada indiscutiblemente a la familia de acuerdo con la visión mayoritaria de la población española en relación con los ideales del gobierno.

La línea melódica del tema principal sufre modificaciones a lo largo del minutaje, unas variaciones que acompañan los distintos avatares que viven los miembros de la familia. Por ejemplo, en torno a los personajes femeninos, este tema puede escucharse en el bloque musical 10 (00:17:44 – 00:17:51) con un ritmo más rápido y un estilo más moderno mientras Luisa, una de las hijas de la familia, sale del colegio y es observada por un grupo de adolescentes por su belleza. Esta aceleración del pulso concuerda con la vitalidad propia de la juventud y acentúa, igualmente, el dinamismo y movimiento en la estilosa marcha de la joven.

[236] Véase al respecto el VÍDEO 1 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=XgvZzhkHkts [Última consulta: 16 de diciembre de 2012].

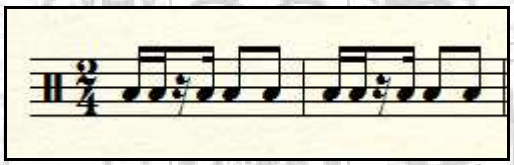
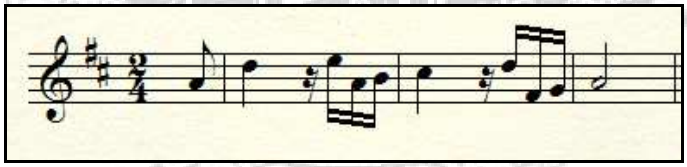
Fotograma nº 93. Luisa, bloque musical 10.

Asimismo, el mismo tema musical, caracterizado por el intervalo de segunda menor de los dos primeros sonidos, a modo de floreo sobre la tónica y, posteriormente, repetido una octava superior, también está presente en el bloque musical 14 (00:24:32 – 00:25:24), acompañando la secuencia en la que la madre conversa con Mercedes, su hija mayor, mientras ésta última ayuda con las tareas domésticas. En esta ocasión el tema aparece sin el puntillo del primer sonido del íncipit, con un ritmo mucho más lento y un carácter más lírico, adecuándose a una escena caracterizada por el intimismo y la complicidad entre madre e hija. Precisamente en esta secuencia Mercedes y su madre se sinceran y hablan sobre hombres y sobre el amor.

Fotograma nº 94. Mercedes y su madre, bloque musical 14.

Asimismo, en la película también aparece otro tema musical asociado directamente con los personajes femeninos, que son quienes protagonizan las secuencias en las que predominan los sentimientos por encima de la acción argumental. Concretamente contamos con un *leitmotiv* que puede ser considerado abanderado del amor. La primera vez aparece este tema musical al que nos referimos en esta ocasión tiene que ver con una escena playera en la que la madre habla con su hija mayor acerca

del amor y de los novios; pero posteriormente este tema del amor se torna específicamente en *leitmotiv* de amor de juventud vinculado especialmente a Luisa, la segunda hija del matrimonio.

Se trata de un tema musical caracterizado por su ritmo de habanera en la tonalidad de re mayor, una melodía que aparece en cuatro ocasiones. La primera de ellas tiene que ver con la escena familiar en la playa citada previamente; el resto de bloques musicales que contienen este tema cuentan con Luisa como protagonista, bien en compañía de Jorge, su amor de verano; bien en ausencia de éste de forma física pero presente a través de este motivo[237]. A lo largo de los diferentes bloques musicales la línea melódica se mantiene, mientras que es el *tempo* quien se ve modificado de acuerdo con la función expresiva perseguida específicamente en cada escena. Incluso el motivo rítmico llega a sufrir alguna leve variación que no impide, sin embargo, que el tema se comprenda a la perfección.

Partitura nº 83. Estructura rítmica. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Partitura nº 84. Íncipit melódico leitmotiv tema amor. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Este tema musical presenta la misma estructura rítmica de habanera en los bloques musicales en los que aparece, a pesar de que existen algunas variaciones rítmicas y tímbricas, como acabamos de apuntar. El ritmo se calma en algunas escenas y es menos marcado, especialmente en aquellas más melancólicas, y, por su parte, la instrumentación se ve modificada dependiendo de la secuencia y de los acontecimientos plasmados en la misma. Esto ocurre la segunda vez que escuchamos este *leitmotiv*, que

[237] Este *leitmotiv* hace presente a Jorge en aquellas escenas en las que no aparece de forma física, como es el caso de la secuencia en la que Luisa recibe una carta de su enamorado. La música ya anticipa, en esta ocasión, el destinatario y el contenido de la misiva.

corresponde con la intervención en la que el tema musical adquiere un mayor protagonismo desde el punto de vista argumental por formar parte de un número musical. En esta ocasión asistimos a una actuación musical en la playa, una canción es interpretada por guitarras, encargadas de realizar el acompañamiento que plasma el marcado ritmo de habanera, y una armónica, ésta última tocada por Jorge y encargada de presentar la melodía. Una vez que avanza la composición también las voces de unas jóvenes se unen a la interpretación, aunque únicamente para subrayar la melodía y acrecentar el sentido vocal de la habanera puesto no existe letra ninguna, ni, en el caso de existir texto, éste habría aportado ningún matiz nuevo al sentido de la secuencia sino que la inclusión de las voces se debería, por tanto, meramente a su color.

Una nueva modificación del timbre respecto de este *leitmotiv* de amor de juventud lo observamos en el bloque musical 38 (01:07:58 – 01:09:26), en la secuencia en la que Luisa y Jorge se despiden al finalizar las vacaciones. En esta ocasión, es el piano el encargado de realizar este tema musical, una variación que no otorga protagonismo a la estructura rítmica sino a la melodía. En este caso, en lugar de acudir al marcado ritmo propio del género, Waitzman ha optado por incluir un acompañamiento pianístico más libre que otorga sensación de fluidez y romanticismo. Posteriormente la orquesta hace su aparición en la interpretación, acentuando el lirismo de la melodía y los sentimientos de los jóvenes.

Fotograma nº 95. Luisa y Jorge, bloque musical 38.

Así, pues, la Banda Sonora Musical en *La gran familia* acentúa los sentimientos de los personajes femeninos puesto que son ellas quienes protagonizan las secuencias de mayor carga emocional. Además, como podemos comprobar a través de un análisis de los personajes expuestos hasta este punto, el tipo femenino predominante en *La gran familia* es el de mujer como complemento del hombre, mujer como esposa y madre en

la edad adulta y adolescente preocupada por el amor. Aunque este prototipo de mujer tradicional dedicada a su dedicación a la familia y al amor no es el único que se presenta en el *film*, tras el visionado y análisis de la película podemos afirmar que ese es el modelo que quiere presentarse como deseado para una mujer.

Es decir, además de la madre de familia existen otros tipos de mujer, pero todos ellos convergen en el ideal familiar que representa la madre. Es el caso de la novia del padrino, una profesora, una mujer que forma parte del mercado laboral en una de las profesiones tradicionalmente destinadas a las mujeres. En este caso, se trata de una señorita con estudios que dispone de trabajo y disfruta de su independencia. Lo cierto es que, una vez que ésta conoce al padrino, se deja llevar por sus sentimientos hacia él y comienza a pensar en su sueño por formar su propia familia y formar una vida en común con éste. Es decir, la imagen de la mujer presentada en el *film* no es homogénea aunque sí se alaban las bondades y las satisfacciones que ofrece ser madre de familia y, finalmente, todos los tipos y aspiraciones de los personajes femeninos (la madre de familia, la novia del padrino y la hija mayor) aparecen asociados a esta idea.

Fotograma nº 96. El padrino y Paula, la maestra, bloque musical 35.

Igualmente, y como podemos constatar con el fotograma expuesto, también la danza de los bloques 35 (01:01:49 – 01:04:06) y 36 (01:04:07 – 01:05:55) confirma la unión entre hombre y mujer a través de los números musicales de baile. Las parejas adultas –los padres de la familia y el padrino con su nueva pareja– disfrutan de las vacaciones y del tiempo libre sin los niños bailando la música ligera que suena en el baile, donde predominan baladas y ritmos como el *cha-cha-chá* o el *twist*. Precisamente este último no resulta del agrado del padre de familia por su modernidad y los vistosos pasos de baile y, una vez que comienza la canción, decide que no es oportuno bailarlo, retirando a su esposa de la pista con las palabras: “vámonos, que esto no puede ser

sano"; es decir, al padre de familia no le gusta la modernidad que denota este género. Por tanto, podemos interpretar que la modernidad de la música, hacia la que se muestra opuesto el padre de familia, haría alusión a la poca conveniencia de la modernidad en otros aspectos sociales más generales y de acuerdo con el tradicionalismo que defiende la estructura familiar protagonista del *film* y de la que es abanderada la sociedad española franquista.

Tras lo comentado hasta el momento, y de acuerdo con la música de la película compuesta o seleccionada por Waitzman, podemos afirmar que la Banda Sonora Musical y su valor para ilustrar identidades femeninas aparece de forma sincrónica a la imagen de mujer tradicional considerada idónea según los cánones de la década de nuestro estudio. En primer lugar, el tema principal de *La gran familia*, que presenta un marcado ritmo de marcha, concuerda desde el plano sonoro con la disciplina, los valores de una familia tradicional y el importante papel de la madre al mando de una estirpe unida y organizada, tal como sugiere la música. Asimismo, a medida que avanza el *film* también se muestran otros tipos femeninos que confluyen, igualmente, en el lugar de la mujer como compañera del hombre, como podemos observar con la novia del padrino o con el predominio de bailes de pareja en los eventos musicales públicos. Por otra parte, desde el punto de vista musical, también hemos observado el interés de las jóvenes hijas adolescentes de la familia por encontrar un marido o la relevancia de los sentimientos por encima de otros aspectos, como se observa a través del *leitmotiv* de amor de juventud.

Por tanto, podemos afirmar que todas las tramas de las mujeres en *La gran familia* aparecen vinculadas a los personajes masculinos, de ahí que la imagen de la mujer presentada en la muestra aparezca asociada a su papel como esposa, madre o novia de acuerdo con la imagen estandarizada de la mujer tradicional o moralmente adecuada. Así, los personajes femeninos aparecen presentados de forma indisoluble a la familia y al amor a través de unos *leitmotiven* que muestran la necesidad de una mujer de contar con un hombre a su lado, el concepto de familia unida y el modelo de unidad familiar defendido en la España de los sesenta, donde la labor de la mujer como madre y esposa radica en organizar las cuestiones relativas a los miembros, velar por los intereses, la moralidad y la educación de sus hijos y fomentar los valores tradicionales.

3.1.1.2. La puritana o la mujer moral.

Una variante del rol tradicionalista de la mujer, que suele ser concebida como compañera ideal del hombre, es el que hemos denominado «la puritana» o la mujer moral. Dentro del ámbito cinematográfico de los años sesenta suele ser un papel habitual debido al tradicionalismo propio del régimen franquista y a la moralidad católica defendida desde las altas esferas. En este caso sencillamente se trata de la recreación práctica y real de las pautas que debe cumplir aquella mujer decente y cristiana según el franquismo, llevada a los límites más extremos. Estos tipos de mujer suelen encarnar un puritanismo, una moralidad exacerbada, excesivo incluso para el criterio de ciertos sacerdotes también recreados en las producciones de la época. Es decir, el rol que aquí presentamos como mujer puritana no tiene que ver con la devoción o la religiosidad de cada fémina sino con la adecuación de algunos de estos preceptos a los cánones dispuestos desde el gobierno.

Las puritanas cinematográficas de los años sesenta son habitualmente llamadas a la calma y al sentido común por sus propios confesores, como se observa en la película *El camino* (1963, Ana Mariscal) donde Lola (Julia Caba Alba), apodada 'La guindilla mayor', encabeza un grupo de puritanas que persigue a la juventud del pueblo advirtiendo de los pecados carnales e incluso llevando a límites extremos la censura en las proyecciones de películas en las parroquias. Por su parte, y como comentaremos de forma más específica, en *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo) el propio párroco considera excesivas algunas ideas de sus feligresas sobre la moral, haciéndoselo saber a ellas mismas con afirmaciones como: "¡Pero no seáis ñoñas!".

Este tipo de mujer puede aparecer ocupando papeles secundarios como contraposición de una mujer más moderna o como crítica social, como se observa en las puritanas de *El camino* (1963, Ana Mariscal), pero también en películas cuyo papel principal encarna este tipo femenino, dando lugar a una especie de protagonistas melodramáticas. En cierto modo, en *Viridiana* (1961), comentada en profundidad en el capítulo anterior, observamos este prototipo de protagonista: una vez que la joven ha abandonado el convento, Viridiana está decidida a cumplir con los estándares religiosos y sociales de mantener una vida destinada a hacer el bien y cumplir con los preceptos católicos, siendo considerada puritana por su primo desde el momento en que la conoce, a pesar de la metamorfosis física, psicológica y moral que sufre la protagonista a lo largo de la muestra.

Pero este rol como protagonista no es un caso aislado, ya que es contemplado en numerosos títulos de la época, especialmente en aquellos *films* de una ideología más alejada del Régimen puesto que, precisamente, se persigue una crítica a la estandarización social y una reflexión sobre la represión y la supeditación de la mujer a su aparente moralidad, aunque en esta categoría de mujer aún no entran en juego cuestiones de género en exclusiva sino más bien encaminadas hacia lo que se entiende por la moral y la decencia desde un planteamiento burgués, más que canónico, y siempre determinado por las apariencias y el "qué dirán". Este es un tema abordado por algunos cineastas adscritos al Nuevo Cine Español, como es el caso de Miguel Picazo, que plantea esta cuestión en *La tía Tula* (1964), inspirada en la obra homónima de Miguel de Unamuno pero adaptada a la década de los años sesenta.

a) *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo)

El *film* narra la historia de Tula (Aurora Bautista), una mujer soltera que, a la muerte de su hermana Rosa, acoge en su casa a su cuñado Ramiro (Carlos Estrada) y a sus sobrinos Ramirín y Tulita. Pero la convivencia despierta sentimientos y deseos entre Tula y Ramiro, unas sensaciones a las que cada uno de ellos responde de formas distintas. Por un lado, Tula reprime cualquier tipo de deseo hacia su cuñado motivado por sus temores al qué dirán; por otro, Ramiro, azuzado por sus deseos sexuales y por la negativa de Tula por convertirse en su esposa, dirige sus instintos más básicos hacia Juanita, prima de ésta, con la que, posteriormente, tiene que casarse para cubrir las apariencias y ocultar la violación que ha perpetrado. Finalmente Tula se queda sola, observando cómo pasa el tren con lo que queda de su familia y con sus ilusiones.

Desde el punto de vista de la acotación temporal, y teniendo en cuenta que la historia está basada en una novela escrita en 1907 y publicada en 1921, cabe aclarar, en primer lugar, que las preocupaciones existenciales sobre el amor, el deseo, la sexualidad o las apariencias plasmadas por Unamuno en su novela cuentan con un reflejo y actualización en la película de Picazo. En el *film* la acción se sitúa en los años sesenta, una vez superadas las consecuencias más duras de la Guerra Civil, como bien se menciona en los diálogos por parte de un pariente del pueblo, que comenta la lamentable situación en que quedó la población tras los bombardeos décadas atrás. Destaquemos además, al respecto de la época, que la versión cinematográfica de *La tía*

Tula, que plantea una crítica a la estructura social y al prototipo de la mujer estandarizada ligada a un hombre, a las tareas domésticas y a las convenciones sociales, logró recibir la calificación de Interés Especial, un hecho que demuestra que la censura no logró captar la intención crítica de Picazo y significó una mayor proyección de la muestra, que se alzó con los galardones de Mejor Director y Mejor Película Española en el Festival de San Sebastián.

Para la Banda Sonora Musical Picazo recurrió a Antonio Pérez Olea, un compositor con cierto bagaje en el ámbito audiovisual. Tras la visualización del *film*, inicialmente puede sorprender que una película perteneciente al denominado Nuevo Cine Español y con una intención crítica muestre una música estéticamente vinculada a la denominada música comercial cinematográfica, ya que observamos influencias posrrománticas en la composición original para el *film*. Sin embargo este hecho resulta todo un acierto, ya que la tradición que sugiere la música concuerda a la perfección con el puritanismo que representa Tula y el tradicionalismo de la estructura social de la España de los años sesenta.

La duración de la música en la película alcanza los 22 minutos y 18 segundos de los 109 minutos totales, con un porcentaje del 22,18 % correspondiente con el elemento musical, y se observa un predominio de una composición que remite al romanticismo, apegada a una estructura alejada de los medios audiovisuales, con la presencia de tres motivos claros que parecen sucederse como si formaran parte de la misma obra y que escuchamos a lo largo de las 18 intervenciones. Este estilo musical predominante convive con otras músicas, como comentaremos a continuación, pero la expresividad propia de estos compases y las disonancias expresivas denotan la oscilación de Tula entre sus propios sentimientos y su represión para cumplir con rigor lo considerado moral según su mentalidad, por el temor al qué dirán, más allá de los consejos de su propio párroco y confesor que le recomienda dejarse llevar por sus sentimientos hacia Ramiro.

Tula representa con su mentalidad y sus acciones en la muestra el prototipo de la mujer puritana, aquella que lleva la religiosidad, la moral y las conveniencias sociales hasta límites insospechados, más allá de los propios estándares de la Iglesia católica. No olvidemos, por otra parte, que Tula no representa este tipo de mujer en exclusiva sino que se inserta dentro de un grupo de damas que piensan como ella o incluso muestran, a

través de sus diálogos, una mentalidad aún más conservadora que la protagonista[238]. Las escenas en las que conviven estas mujeres revelan, en cierto modo, cómo una mujer se convierte en puritana; y es que, más allá de sus creencias religiosas, muchas de ellas reconocen su frustración por no ser aún, a su edad, mujeres casadas. Es precisamente esta cuestión la que determina que distingamos, dentro de esta tipología general de la mujer tradicional, a la mujer como madre o esposa, por un lado, frente a la mujer puritana, por otro, a pesar de que existen ciertas convergencias y divergencias entre ambas subcategorías. Lo que sí se observa claramente en las películas de la época es que existe cierta sintonía entre la mujer puritana y la madre y esposa, ya que la no pertenencia a este último grupo puede determinar que ésta entre a ser considerada mujer moral o mujer puritana siempre que la fémina muestre los ideales defendidos por el franquismo sobre la moral, la organización social y la comprensión de las relaciones sentimentales.

El lugar de Tula como protagonista melodramática parece confirmado desde el primer momento con el transcurrir de los títulos de crédito sobre la imagen de Aurora Bautista que es, además del papel central del *film*, una figura destacada del cine desde los años cuarenta y cincuenta, aunque resulta digna de mención la contención que la actriz otorga al personaje tras sus memorables y épicas interpretaciones de personajes históricos como *Locura de amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1950). Ese mismo protagonismo visual se observa en el plano sonoro, ya que durante el primer bloque musical (00:03:11 – 00:04:56) correspondiente con los créditos se presenta el primer motivo del tema musical académico que, como comentaremos posteriormente, podría comprenderse como una especie de *leitmotiv* estilístico en torno a Tula. Como veremos, en *La tía Tula* no destacaremos la existencia de una melodía como *leitmotiv*, como sí ocurre en otras muestras, sino que la psicología del personaje protagonista aparece apegado al estilo musical académico y posrromántico de la partitura original de Pérez Olea, frente a otras músicas de diferente procedencia.

[238] A pesar de que un grupo de mujeres ilustra esta tipología femenina, estas no serán comentadas de forma pormenorizada en este estudio debido a que su lugar en la narración no es relevante y a que la música únicamente ilustra una identidad femenina en torno a Tula, el personaje central.

Fotograma nº 97. Protagonismo de Tula desde el plano visual durante los títulos de crédito.

A lo largo de *La tía Tula* escuchamos la partitura compuesta por Pérez Olea a la que nos venimos refiriendo en convivencia con unos temas próximos a la música popular contemporánea, como un *rock* o un *cha-cha-chá*, y también son interpretadas canciones religiosas litúrgicas (*Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar* o *Véante mis ojos*, esta última basada en un poema de Santa Teresa de Jesús), además de canciones infantiles *a capella* que se escuchan desde casa de Tula procedentes del exterior y tarareos de melodías populares y «de concierto», como los sonidos iniciales de la "Marcha nupcial" de *Lohengrin* de Wagner por parte de las mujeres del grupo parroquial. No obstante, se cumple una máxima en relación con el origen de los bloques musicales y de acuerdo con nuestro análisis centrado en roles de género: el estilo musical de la partitura que con seguridad creó Pérez Olea, apegado al romanticismo y con predominio de las cuerdas y el piano, se adecúa al prototipo de mujer tradicional y moral que representa Tula a través de intervenciones no diegéticas[239]; mientras que la música popular urbana, normalmente la llamada moderna con connotaciones negativas en la época, como comentamos de acuerdo con la mencionada ponencia de Josep Lluís i Falcó en el VII Simposio Internacional "La creación musical en la banda sonora", y que en esta muestra se asocia de forma audiovisual a Ramiro, el cuñado de Tula, y sus deseos sexuales.

Esa relación entre música popular contemporánea y deseo sexual, opuestas al posromanticismo y la represión sentimental de Tula, se observa en las secuencias en que Ramiro da rienda suelta a sus pensamientos o acciones vinculadas a la sexualidad o a hechos moralmente reprobables. Esta relación entre deseo y música se observa en el bloque musical 11 (00:56:36 – 00:58:25), en que se fija en algunas jóvenes, momento en que comienzan a despertarse sus instintos más básicos. Lo mismo sucede en el

[239] Véase al respecto el VÍDEO 2 del DVD anexo. Fuente: http://www.veoh.com/watch/v20631146ZMrZd6tt (fragmento). [Última consulta: 12 de marzo de 2012].

bloque 15 (01:23:10 – 01:26:53), que corresponde con la violación a Juanita en el dormitorio de la muchacha mientras suena el *cha-cha-chá* mencionado[240].

Es decir, frente a un modelo musical apegado al pasado como el posromanticismo que ilustra, desde el plano sonoro, el tradicionalismo de la época que tan bien representa Tula, se incluyen intervenciones de música moderna en aquellas escenas vinculadas a Ramiro, el *partenaire* masculino de Tula. Es precisamente el elemento sonoro, en este caso, lo que determina que esos pensamientos sean pecaminosos, especialmente en contraposición con la estética musical que rodea a Tula, de acuerdo con las connotaciones negativas que suele llevar implícita la música moderna en la década de los años sesenta, como hemos apuntado al respecto en anteriores ocasiones.

Fotograma nº 98. Bloque musical 15, música moderna en aquellas escenas moralmente reprobables o vinculadas al deseo sexual protagonizadas por Ramiro.

Por tanto, toda la muestra se centra en evocar el tipo de mujer de Tula puesto que no solo los diálogos, sino el estilo musical y las intervenciones sonoras, tienen que ver con el universo físico y psicológico de la protagonista, con la excepción de las músicas populares contemporáneas, religiosas o de tradición oral, como ya hemos mencionado. La música de Pérez Olea denota melodrama y, desde el punto de vista estilístico y formal, es como una obra de concierto incluida como tal en este *film*, en tonalidad menor, con un predominio de disonancias expresivas interpretadas hegemónicamente por las cuerdas que dan sensación de tormento, el que Tula siente a menudo al llevar a cabo su rectitud moral en la sociedad existente. Cabe señalar que especialmente observamos excesivas disonancias en una de las escenas más trágicas de la película, el intento de violación de Tula correspondiente con el bloque 12, donde la

[240] Véase al respecto el VÍDEO 3 del DVD anexo. Fuente: http://www.veoh.com/watch/v20631146ZMrZd6tt (fragmento). [Última consulta: 12 de marzo de 2012].

atonalidad se vuelve más acusada de acuerdo con lo que sucede en escena, pero sin perderse, en ningún caso, el carácter de la composición que tan bien se asemeja al carácter psicológico del papel principal.

En definitiva, podemos considerar que la música en *La tía Tula* está al servicio de la protagonista y es un elemento fundamental que ayuda a recrear, junto con el resto de disciplinas que conforman la producción, el prototipo de mujer tradicional, puritana y moral, que aquí exponemos, representado por Tula. La composición de Pérez Olea muestra un único tema principal con escasos motivos insertos, todos ellos, en secuencias protagonizadas por Tula o en las que se alude a sus sentimientos. Esa circunstancia determina que todas las intervenciones vinculadas a la protagonista sean no diegéticas, de acuerdo con una función expresiva de la música que aparece en torno a Tula (Aurora Bautista). Desde el prisma funcional, encontramos intervenciones con una función descriptiva y narrativa vinculados a contextualizaciones generales o a otros personajes, como es el caso de aquellos bloques en los que observamos o intuimos la procedencia del sonido –música popular contemporánea, canciones infantiles, canciones religiosas interpretadas por Tulita en casa, obsesionada por el tema de la muerte, etc.–, pero la función expresiva de la música y el estilo posrromántico de la composición original aluden, en exclusiva, a Tula, sus sentimientos, su identidad femenina y su psicología.

Para concluir, y tras lo comentado al respecto sobre este rol, reiteremos que, en esta ocasión, no es un *leitmotiv* concreto el que ilustra este tipo de mujer, o al menos no es una línea melódica específica la asociada al personaje de Tula, y tampoco se observa subrayado musical en ninguna secuencia determinada sino que, más bien, podemos afirmar que el estilo musical posrromántico de la composición de Pérez Olea contribuye a la recreación, junto con el resto de elementos narrativos y visuales, a la recreación de este tipo femenino que hemos denominado «la puritana» y que existía en la España de los años sesenta, contando, además, con una visibilidad en el cine del momento. Como hemos apuntado la música, escasa, resalta en toda la muestra los sentimientos y la psicología de Tula a través de una función expresiva de la música encaminada a la recreación psicológica y moral del personaje, pudiendo comprender el estilo musical de la Banda Sonora como un *leitmotiv* del carácter de la protagonista melodramática.

3.1.1.3. La pasiva.

Hasta el momento hemos hablado de cómo la música de cine contribuye a recrear el prototipo de mujer tradicional, un concepto amplio y heterogéneo que da lugar a la presencia de dos variantes, como se observa a través de aquellas féminas que, por decisión meditada o por único planteamiento en la vida, deciden ser madres o esposas, así como aquellas que viven acordes con los estándares morales exigidos para la época puesto que no han contraído matrimonio. Pero podemos hablar, además, de una categoría más dentro de esta tipología de mujer tradicional diferente a las señaladas, y es aquella que se ve afectada por las normas sociales y se siente obligada a acatarlas por costumbre, por tradición, sin estar de acuerdo con ellas en la mayoría de los casos. Por su papel pasivo en la decisión de su sino hemos determinado denominar a este tipo de mujer como «la pasiva».

Dentro de esta categoría se observa cómo la mujer no tiene un papel activo en las decisiones que la atañen directamente sino que es su familia o su cónyuge quien asume la obligación de tomar decisiones importantes por ella. Suele ocurrir que la joven no cuente con voz propia por sea menor de edad, cuyo límite estaba en los 21 años, pero también puede suceder que, a pesar de ser mayor de edad, ésta se vea sometida a la sociedad patriarcal propia del momento, especialmente en los núcleos rurales. No obstante, a pesar de que el papel activo suele ser asumido por los progenitores, es la mujer pasiva quien, finalmente, sufre las consecuencias de estas decisiones con la infelicidad y, en términos generales, este tipo era una constante en la década de los años sesenta ya que la resignación solía ser más habitual que la rebeldía en estos momentos.

En relación con los personajes cinematográficos, como rasgos generales la mujer pasiva suele aparecer exclusivamente en producciones alejadas del Régimen, aquellas destinadas a la crítica de las convenciones sociales, como sucede, en parte, con el prototipo de puritana. Respecto de su carácter, la mujer pasiva suele ser apocada y cobarde, pues acepta el sometimiento a las normas sociales no por convencimiento sino por el temor a la reacción de los progenitores, a las apariencias y al qué dirán, y las decisiones asumidas suelen ser relativas a la selección de pareja o a la negación de oportunidades laborales que supongan la independencia de la joven. Toda esta situación se observa en el personaje interpretado por la actriz María José Santiago en *La niña de luto* (1964, Manuel Summers), donde la música tiene un papel fundamental en la recreación del destino de la protagonista y su novio.

a) La niña de luto (1964, Manuel Summers)

Rocío (María José Santiago) y Rafael (Alfredo Landa) son una pareja de novios de un pueblo andaluz que, continuamente, tiene que aplazar su boda por los constantes fallecimientos de familiares de la joven. Concretamente los muchachos llevan un año separados por el luto por la abuela de Rocío y, tras las normas al respecto, la pareja finalmente vuelve a verse y a conversar. Rafael quiere sinceramente a la joven, y también se lo demuestra de forma reiterada, pero el sufrimiento ocasionado por la distancia y por las habladurías de la gente[241], sumado al nuevo luto por el fallecimiento del abuelo de su novia, determina que le plantee a Rocío la posibilidad de escaparse juntos a Huelva. En un primer momento la joven, tipo indiscutible de la mujer pasiva, acepta la propuesta pero, finalmente, no se marcha ya que esa misma noche su padre ha fallecido. Rafael, triste, opta por marcharse sin ella y asumir lo que su canción de enamorados diegéticamente ya anunciaba: "el destino ha querido que vivamos separados".

Summers, ideológicamente alejado del Régimen y perteneciente al Nuevo Cine Español, plantea un drama con tintes cómicos a través del realismo y con una fuerte crítica a la Iglesia como aparato ideológico y a la sociedad y sus convenciones. Rocío es una buena chica, recatada y decente, obediente, sufridora y sumisa, que no cuestiona los mandatos expuestos en casa, a pesar de sufrir por acatar las normas establecidas. En cuanto a la proposición de tipos femeninos, *La niña de luto* resulta un testimonio cinematográfico ciertamente relevante pues, ante el prototipo de mujer pasiva que representa Rocío y que es objeto de estudio en este caso, se contrapone la imagen de su madre, adscrita al rol de esposa y madre de familia pero con un enfoque exagerado y poco atractivo que ejerce su mando en casa[242]. Nuevamente observamos cómo la sociedad española de los años sesenta es, en el ámbito privado, matriarcal, mientras que el hombre es su cabeza visible en aquellas cuestiones públicas y sociales. La madre representa, en sí misma, la sociedad española de la década, preocupada en muchas ocasiones más por parecer que por ser, por la asimilación de las costumbres y las normas.

Respecto de la protagonista, Rocío asume los dictámenes de su madre paralelamente al convencionalismo social de acuerdo con las normas establecidas, pues

[241] En los años sesenta es precisamente en los pueblos andaluces donde la posición social de la familia de la joven la hacen estar siempre en el punto de mira.
[242] La madre de familia es quien domina en la familia puesto la película muestra que su padre es un lisiado, posiblemente herido en la Guerra Civil española.

finalmente renuncia al amor que siente por Rafael por culpa del convencionalismo social de la época, por el luto y por el qué dirán, como también sucede, salvando las distancias cronológicas, en la obra de de teatro *La casa de Bernarda Alba* (1936, Federico García Lorca)[243]. El personaje de Rocío ilustra el prototipo pasivo mencionado, pues no elige ser esposa o madre por convencimiento, ni lleva a límites insospechados su rigor moral y su sentido de la religión, sino que son las convenciones sociales asumidas, las costumbres, las tradiciones, y las normas familiares las que determinan, finalmente, el trágico final de la muestra, sin que ella se implique de forma activa en la resolución. Su novio Rafael es un chico formal que quiere casarse con ella, y Rocío siente lo mismo hacia él, pero las pautas relativas al luto y el decoro, además de la relación distante con su familia, determinan que no reúna el coraje suficiente como para comunicar sus sentimientos, algo que, por otra parte, y como venimos indicando, era una situación habitual en la época de nuestro estudio. Recordemos que en estos momentos las apariencias resultan un factor determinante, especialmente en torno a cuestiones como la moral, el decoro, el sentimiento religioso y la muerte, pues la España de la década de 1960, en ocasiones, estaba más preocupada en mostrar moral, decoro, devoción o dolor que en sentirlo, de acuerdo con la apariencia del Estado perseguida por el gobierno.

La Banda Sonora Musical del *film* resulta muy interesante, no solo por la manera en la que la música contribuye a la recreación del prototipo de mujer pasiva que aquí presentamos sino porque, además, existe una perfecta unión entre imagen, sonido y música. Antonio Pérez Olea fue el encargado de ocuparse de la composición de la partitura original y de la selección de otras músicas preexistente, ofreciendo como resultado un concepto moderno de ambientación musical. La muestra combina la música original con música preexistente de origen tradicional y popular urbana, así como con la inserción de efectos sonoros que otorgan un sentido absolutamente estético, artístico y cohesionado a la película. A lo largo de la película asistimos a un total de 57 minutos y 36 segundos de música y efectos sonoros, repartidos en un total de 39 bloques musicales con unas intervenciones en las que predominan la función narrativa y la expresiva.

[243] A pesar de la distancia de casi treinta años entre el *film* de Summers y la obra de Lorca, el contexto social español de ambas épocas cuenta con el tradicionalismo y el conservadurismo como rasgos principales, siendo, además, el núcleo rural el ámbito en que se desarrollan las normas establecidas.

Como acabamos de apuntar, existe una convivencia entre la música preexistente y la original de Pérez Olea, de estética moderna, más próxima a la música popular contemporánea, con la presencia de ritmos e instrumentación contemporánea, especialmente en el tema musical 2, un motivo que será comentado a continuación por su relevancia semántica, donde se escuchan reminiscencias *jazzísticas* en el tratamiento melódico y en la instrumentación seleccionada. Mencionemos de entrada que la presencia de música popular y la ausencia de música culta o «de concierto» podría aludir a una metáfora de la propia sociedad y a los grupos sociales expuestos en la muestra, rurales, tradicionales y populares. No obstante, al fin y al cabo la realidad es que la población de la época escuchaba estas músicas populares, y no las composiciones de Bach o Mozart como se recogía en *Viridiana*. Por tanto, la música, al igual que el resto de elementos visuales, también está encaminada a la recreación de un discurso realista y antropológico, de ahí que se persiga el verismo sonoro con la inserción de canciones que contaban con una visibilidad real en los años sesenta. A este respecto *La niña de luto* también es un testimonio formado por diferentes fuentes porque muestra los diferentes modos de escucha de estas músicas.

Por un lado, era habitual que existiera un lugar destinado al baile, uno de los ocios favoritos del momento, de ahí que este entretenimiento adquiera protagonismo en la muestra. El baile era el lugar donde podían escucharse canciones populares urbanas, músicas modernas, como "Eso", "Horóscopo" o "Ven a bailar este *twist*". Solía ser habitual que la mayor parte de la población aún no supiera cómo bailar exactamente los ritmos más modernos, de ahí que, en numerosos planos, se observe cierta desincronización entre los pasos de baile y la música resultante. No obstante, y especialmente en *La niña de luto*, además de un entretenimiento el baile se convierte en un símbolo de unión, de contacto entre Rocío y Rafael tras un año de luto. El baile era la excusa para el contacto físico en la década de nuestro estudio y, en el caso de los personajes citados, significa la confirmación del amor de pareja, a pesar de que la repentina muerte del abuelo de la muchacha no permite asistir a más fiestas.

Fotograma nº 99. Rafael y Rocío, bloque musical 9, “Horóscopo”.

Por otra parte, cabe señalar cómo la película muestra el protagonismo de la música en torno a los nuevos medios de comunicación, como la radio, que acompañaba en casa, permitía el baile y servía como mensaje entre enamorados a través de los discos dedicados. En los años sesenta es habitual la presencia de radios en domicilios de clases medias, así como la emisión de programas musicales. En torno a esta última realidad, las canciones llegaban a convertirse prácticamente en declaraciones de amor a través de las ondas, como se observa a través de la intención de Rafael de dedicar a Rocío su canción de amor, a pesar de que, desafortunadamente, le fuera imposible recibir la dedicatoria a la joven por el nuevo luto. Precisamente sobre la existencia de una canción compartida entre enamorados como símbolo de su amor hablaremos más adelante.

Igualmente la música es fundamental para el desarrollo de la historia de amor y de la identidad de Rocío, como puede verse en torno al origen musical de los bloques y al significado de las canciones. Como hemos apuntado, buena parte de los bloques musicales presentan canciones populares urbanas preexistentes que estaban de moda en aquel momento; algunas de ellas célebres por haber sido propuestas para los festivales de la canción, como el tema *Llámame*, que fue la propuesta de España para participar en el Festival de Eurovisión en 1962. Asimismo, también la música religiosa litúrgica cuenta con su lugar, únicamente circunscrita al ámbito religioso, a aquellos momentos desarrollados en la iglesia. Se puede escuchar “Salve, Madre”, un canto dedicado a la Virgen María que ensaya el coro parroquial formado por mujeres; sus voces, imitando un posible coro de feligresas beatas, acompañan los rezos de Rocío y las breves y ocultas conversaciones con Rafael, que se ha escondido en el confesionario para poder hablar sin ser criticado. En este caso, al igual que en torno a las canciones modernas del momento, podríamos hablar meramente de una función narrativa de la música, que

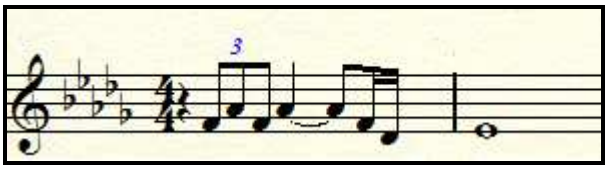
ilustra el contexto, pues no se incide en ningún sentimiento religioso por parte de los personajes sino en el hábito de rezar por el descanso de los difuntos. Asimismo, también la música más tradicional cuenta con su presencia, el flamenco. Este estilo musical, presente a través de canciones también preexistentes, ayuda a contextualizar geográficamente la historia en un lugar de España determinado, Andalucía, pero también se observa una función semántica y crítica en la inserción de estas músicas con un sentido bien distinto. En los bloques 32 (01:07:00 – 01:07:21) y 33 (01:08:20 – 01:08:40) la música flamenca se escucha justo en el instante en que unas vecinas de la población, en la iglesia, critican e intercambian habladurías sobre Rocío y su novio, resultando paradójico que la devoción y la oración queden de lado en tan sagrado lugar en detrimento de comentarios tan poco cristianos. Con este empleo del flamenco, que no solo suena sino que aparece con la inserción de una pequeña ventana que muestra un número musical, acudimos a la asociación de la música popular con las críticas y habladurías, el flamenco aludiría a este aspecto negativo de las habladurías, una especie de sinestesia crítica a la sociedad basada en chismes y apariencias.

Fotograma nº 100. Bloque musical 32, asociación del flamenco con la rumorología popular.

A pesar del interés que suscita la totalidad de la Banda Sonora Musical, mencionado brevemente, a continuación nos centraremos en el aspecto protagonista de este estudio, el valor de la música para recrear el tipo de mujer que hemos denominado pasiva y que se desarrolla de forma clara en *La niña de luto* a través del personaje de Rocío. Los rasgos más característicos del personaje, como mencionamos de forma general en la exposición de la tipología, son el conformismo, la aceptación de las normas sociales establecidas, el temor al qué dirán y la falta de valentía para tomar las riendas de su propia vida. Pero esta imposibilidad de decisión no solo afecta al infeliz destino en lo que se refiere a su individualidad sino a la relación sentimental que ésta

vive con Rafael, de ahí que la música, en buena parte de los bloques musicales, recree la identidad de la joven y las consecuencias que supone para su *partenaire* masculino.

La música recrea la nostalgia y la tristeza de Rocío y Rafael por no estar juntos, pero igualmente muestra atisbos de ilusión, como se observa en el Tema Musical 2, al vinculado a la esperanza. Este *leitmotiv* aparece en 8 bloques musicales, todos ellos destinados a mostrar sus entrañables encuentros, las esperas de Rafael ante sus citas[244] y la tristeza de Rocío por no poder estar con su amado. El tema musical, en re bemol mayor posteriormente modulado, se caracteriza por su intimismo y lirismo, su carácter improvisatorio y la moderna instrumentación empleada, cuya línea melódica se realiza con guitarra eléctrica, en unas ocasiones, y con trompeta con sordina, en otros bloques. Se opta por un pequeño número de instrumentistas para el tema, que se van alternando a modo de variaciones, distinguiendo partes solistas y respuestas a modo de antecedente y consecuente; de este modo se recrea la intimidad necesaria por los enamorados. Asimismo, en un *tempo* andante, cabe señalar que la medida es totalmente *rubato*, libre, que ofrece un sentido de improvisación y libertad, una influencia del *jazz* pero también del flamenco, lo cual denota aún mayor sensualidad e idea de amor. Menciónese, igualmente, que la estructura de la melodía también remite a ambos estilos, el flamenco y el *jazz*, en cuanto a los giros cromáticos, la interválica y el *rubato*. Asimismo, en relación con los bloques musicales en los que este tema musical está inserto, se observa como máxima que siempre acompaña las escenas en las que se muestran los desencadenantes de que Rocío sea una mujer pasiva; es decir, el *leitmotiv* aparece en secuencias determinadas por la alegría de estar juntos, la tristeza por no verse o la ansiedad por la espera del encuentro; por tanto, la función predominante del tema es la expresiva y semántica en relación con lo que hemos llamado la esperanza.



Partitura nº 85. Íncipit tema 2, *leitmotiv* asociado a la esperanza y el amor.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

[244] Véase al respecto el VÍDEO 4 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=IuQrSs5cUOg (fragmento). [Última consulta: 12 de octubre de 2012].

Reiteremos que la música es una parte importante del *film*, y las canciones están insertas oportunamente en la historia filmada. Esto se observa en el bloque 21 (00:41:16 – 00:44:14), en que se escucha la canción "Llámame", procedente de la radio. Rafael, triste, solo y reflexivo en el bar, decide llamar a su novia, animado por la letra de la canción. Pero no obtiene respuesta puesto que el teléfono está descolgado. Otro tema musical fundamental, que habla específicamente del prototipo femenino pasivo recreado a través del personaje de Rocío en *La niña de luto*, es la copla "Toíto' te lo consiento" que aparece en el bloque musical 22 (00:44:15 – 00:45:27). Rafael continúa en el bar escuchando la música procedente de la radio que, en esta ocasión, es una copla, un poema, de Rafael de León, entonado y recitado. Nuevamente el estilo flamenco, el punteado de la guitarra, la entonación y, especialmente la letra, ofrecen un mensaje claro y determinante en la película. El flamenco contribuye nuevamente a la contextualización verista de la historia en Andalucía, pero la letra determina el predominio de una función simbólica de este bloque musical, pues, entre otras cuestiones, habla de cómo se siente Rafael ante la complicada situación y las dos partes en las que está dividida Rocío: por un lado, su amor por Rafael, su novio; por otro, la sumisión a su madre y su condición pasiva. Por tanto, la canción, nuevamente, está inserta oportunamente en relación con la historia filmada y es un elemento que muestra el tipo ilustrado por Rocío, basado en la resignación, y, por ende, la desdicha de Rafael. No obstante, precisamente este tema musical es el desencadenante, junto con la incómoda situación del chico ante las habladurías de la gente, de la decisión que determina el fin trágico de la historia.

'Toíto' te lo consiento menos faltarle a mi madre, que una madre no se encuentra y a ti te encontré en la calle. No vayas a figurarte que esto va con intención, tú sabes que por ti tengo 'clavao' en el corazón el querer más puro y firme que ningún hombre sintiera	Yo tengo entre dos amores mi corazón 'repartío', si me encuentra uno llorando es que el otro lo ha 'ofendío'. Y, mira, nunca me quejo de tus caprichos constantes: ¿Quieres un vestido?... catorce. ¿Quieres un reloj?... de brillantes. Ni me importa que las gentes vayan de mí murmurando que si soy para ti un muñeco,

por la que Dios, uno y trino, le entregó de compañera. Pero es bonita la copla y entra bien por soleares: 'Toíto' te lo consiento menos faltarle a mi madre. Y me he 'enterao' casualmente de que le faltaste ayer. Y nadie me lo ha 'contao'; nadie, pero yo lo sé.	que si me has 'quitao' el mando... Que en la diestra y la siniestra tienes un par de agujeros, por donde se va a los baños el río de mis dineros. ¡Y a mí qué! Que yo con tal de que nunca de mi lao te separes... 'Toíto' te lo consiento menos faltarle a mi madre".

Letra de "Toíto te lo consiento" (poema de Rafael de León).

Otro tema musical asociado directamente a Rocío como mujer pasiva y su fallida relación sentimental con Rafael es el bolero "Dos Cruces", que se convierte en *leitmotiv* del trágico final de la historia, previsible dado el camino que ha ido tomando su relación como consecuencia de las circunstancias familiares de la muchacha. "Dos cruces" es un bolero compuesto por Carmelo Larrea (1907-1980), considerado una de las figuras más relevantes en la difusión de este género en España[245]. Destaquemos cómo en la década de los años cuarenta el bolero cuenta con relevancia, y cómo éste se mantiene hasta el siglo XXI en que nos encontramos inmersos[246]. Pero la presencia de "Dos cruces" en *La niña de luto* adquiere una doble significación: por una parte, esta canción es un testimonio de la música que se escuchaba y bailaba en los guateques y fiestas, uno de los ocios más relevantes en los años sesenta, y cómo el baile "agarrado" era un símbolo de amor entre la pareja, tal como ya hemos incidido; pero, simultáneamente, Rocío y Rafael hablan de *Dos cruces* como su canción, demostrando cómo un bolero, una composición musical, puede ser algo más que un objeto sonoro de acuerdo con una función semántica cuyo código únicamente es comprendido entre ellos dos[247].

Para los enamorados esta canción es portadora de un mensaje implícito, comprendido únicamente entre ellos, pues es un bolero que forma parte de ciertos de

[245] http://www.tiempodeboleros.com/index.php?option=com_content&view=article&id=455&Itemid=61 [Última consulta: 26 de enero de 2013].

[246] Este mismo tema musical ha sido muy utilizado por Pedro Almodóvar en algunas de sus películas por reflejar el ambiente de la España de esos años.

[247] Véase al respecto el VÍDEO 5 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=IuQrSs5cUOg (fragmento). [Última consulta: 12 de octubre de 2012].

momentos de su vida, de ahí que hayan determinado por establecerlo como "su canción"; esto se ve corroborado con la petición de esta pieza para ser bailada por ambos y en el intento de dedicatoria por Rafael a través de la radio. Es decir, su melodía, su letra, la canción en sí misma es asumida por la pareja como un símbolo de su amor y su relación. Lo sorprendente es que precisamente sea una canción con final infeliz la elegida como tema de enamorados, aunque los diálogos entre la pareja demuestran cómo la selección del tema vendría determinada por la estética musical, como se observa en las palabras de Rafael hacia su novia mientras bailan el bolero: "¿Te gusta? ¡Qué bonita es nuestra canción!, ¿verdad?". No obstante, la letra, con función de metatexto, ya anticipa el trágico desenlace de la película y de su historia de amor, como venimos indicando:

Sevilla tuvo que ser con su lunita plateada testigo de nuestro amor bajo la noche callada. Y nos quisimos tú y yo con un amor sin pecado pero el destino ha querido que vivamos separados. Están clavadas dos cruces en el monte del olvido por dos amores que han muerto sin haberse comprendido. Están clavadas dos cruces en el monte del olvido por dos amores que han muerto que son el tuyo y el mío.	¡Ay! barrio de Santa Cruz ¡Ay! plaza de Doña Elvira os vuelvo yo a recordar y me parece mentira. Ya todo aquello pasó con un amor sin pecado que las promesas de amor en el aire se han perdido. Están clavadas dos cruces en el monte del olvido por dos amores que han muerto sin haberse comprendido. Están clavadas dos cruces en el monte del olvido por dos amores que han muerto que son el tuyo y el mío.

Letra de "Dos cruces" (Carmelo Larrea).

Como se observa, la letra antecede el trágico final, "el destino ha querido que vivamos separados", o "dos amores que han muerto, que son el tuyo y el mío", y así aparece corroborado cuando Rafael no obtiene respuesta a su silbido en la puerta del domicilio familiar de Rocío, señal de encuentro con su enamorada para marcharse juntos, y con la presencia de este tema en el último bloque musical de la muestra, el 39

(1:21:36 – 1:23:25) acompañando el momento en que Rafael, solo y triste, emprende su rumbo hacia un nuevo destino, dejando a tras la historia de amor. Por tanto, el tema *Dos cruces* aparece en la muestra como *leitmotiv* de los enamorados, al ser asumida como canción de pareja, pero se observa una función semántica, ya que la letra antecede las circunstancias y el devenir de la relación amorosa, como consecuencia de la situación familiar de Rocío y su actitud y condición pasiva[248].

Fotograma nº 101. Rafael se marcha, bloque musical 39.

En cualquier caso, y tras lo comentado referente a la Banda Sonora Musical de *La niña de luto*, podemos confirmar cómo la música es un elemento relevante en la recreación de la historia, inserta de forma sincrónica y precisa junto con el resto de elementos visuales. Asimismo, reiteramos que el prototipo de mujer pasiva que representa Rocío aparece ilustrado con la música, ya que el elemento musical tiene la función de ser un marcador de su identidad porque permite mostrar los rasgos que configuran el tipo de mujer aquí expuesto, pero también de su relación sentimental con Rafael ya que las consecuencias de la actitud sumisa de Rocío son sufridas, igualmente, por su novio; de ahí que la música, en numerosas ocasiones, afecte igualmente al hombre y a su relación sentimental.

[248] Véase al respecto el VÍDEO 6 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=IuQrSs5cUOg (fragmento). [Última consulta: 12 de octubre de 2012].

3.1.2. La *ye yé* o la mujer moderna.

Un recurso habitual a la hora de ofrecer la definición de un concepto suele ser la oposición a ese mismo término; partiendo de esta realidad, en nuestro caso resultaría sencillo hablar de la mujer moderna, rebelde o la aquí denominada *ye yé* de forma antagónica a los rasgos expuestos previamente sobre la mujer más tradicional, aquellos que tienen que ver con su forma de pensar, de vestir o de comportarse. Por tanto, podemos hablar de la mujer *ye yé* como aquella que tiene claros sus ideales en la vida, que toma una actitud activa en ella y que persigue unas aspiraciones que, posiblemente, van más allá de ser necesariamente ama de casa o encontrar un marido, aquella que busca independencia o no verse supeditada a ningún otro individuo y que, habitualmente, se siente más cómoda con una forma de vestir moderna, con faldas más cortas o la vestimenta de pantalones, el uso de un maquillaje más marcado, etc. En definitiva, rasgos, todos estos, más próximos a la mujer europea, de la que la mujer española se había visto diferenciada durante los primeros años de posguerra por razones económicas y de aislamiento internacional y, en última instancia, una imagen más próxima a la identidad que la mujer disfrutaba en nuestro país durante las décadas de 1920 y 1930, antes del estallido de la Guerra Civil española.

Pero lo expuesto hasta ahora demuestra, por otra parte, diferentes identidades de mujer, ya que la modernidad es lo que cada una de ellas interpreta y plasma en su forma de pensar, o en su atuendo, o su ideología muestra rasgos diferentes a los expuestos anteriormente. En cualquier caso, el rasgo fundamental que define a todas aquellas féminas que pueden verse suscritas a este grupo suele ser la independencia, la rebeldía o el protagonismo activo de su propia vida, lo cual no implica el que una mujer decida no casarse y no formar una familia sino, sencillamente, el poder de discernimiento y decisión sobre su devenir, sobre si eso es lo que quiere. Es decir, podríamos hablar de una mujer tradicional en el caso de aquellas que contraen matrimonio porque así debe ser, asumiendo las convenciones o las decisiones que por ella han tomado los demás al urdir el compromiso, mientras que adscribiríamos a la corriente más *ye yé* a toda mujer que, a sabiendas de lo que significa casarse, y con plena autonomía e independencia, decide formar una familia que podrá o no compaginar con otras labores profesionales que cubran su realización completa como persona. Y es que suele suceder que la mujer quiera formar parte del mundo laboral a partir de los años sesenta, mostrando, además, los avances técnicos, como sucede con los nuevos empleos como azafata, o incluso

podemos ver a la mujer próxima a profesiones artísticas en los modernos medios audiovisuales, como el cine o la televisión pues, a pesar de la mala fama con la que contaban en años precedentes, estos trabajos creativos cuentan cada vez más con mayor prestigio y retribución económica.

Así, pues, lo interesante en esta ocasión es que hay tantas formas de comprender la modernidad como diversidad de mujeres; no obstante pueden distinguirse claramente dos tendencias principales en torno a la imagen de mujer moderna, dos caminos que dependen de la proximidad al gobierno y sus ideales. Esta misma pluralidad, esta doble forma de entender la modernidad en torno a la mujer de los años sesenta, tiene reflejo, igualmente, en el cine de la época, puesto que la propuesta de contemporaneidad expuesta a través de la mujer del cine comercial no tiene mucho que ver con la expuesta por el Nuevo Cine Español y los cineastas más alejados de los estándares oficiales. En el cine más comercial se opta por una modernidad moderada y superficial que afecta a la forma de vestir o a las apariencias, mientras que la mentalidad aún muestra esa necesidad de la mujer de verse complementada por un hombre no solo en el plano afectivo sino en el económico y en la visibilidad social. Por su parte, en el cine más alejado del Régimen se propone una mujer más independiente que no se deja llevar por las normas sociales, más desinhibida, con una vestimenta y una forma de comportarse más descarados y activos, sin que ello implique una menor moral.

En este capítulo centrado en la recreación de tipos de mujer a través de la música de cine abordaremos ambas formas de comprender la mujer moderna, *ye yé* o rebelde partiendo de varios ejemplos de diversa procedencia. En primer lugar hablaremos del cine comercial y del estandarte más representativo de la chica *ye yé*, Concha Velasco, así conocida por interpretar la canción que da título a esta tipología en *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia). Posteriormente, y como ejemplo de confrontación, abordaremos dos ejemplos del cine más alejado del Régimen, *El camino* (1963, Ana Mariscal), una de las pocas películas dirigidas por una mujer durante el franquismo, y *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez), para explicar cómo es la imagen aquí plasmada de la mujer *ye yé* y cómo en los títulos menos comerciales suele aparecer la mujer más moderna siempre de forma antagónica a la mujer tradicional con la intención de ofrecer una crítica social no convencional.

3.1.2.1. La *ye yé* en el cine comercial.

Tras la visualización de un relevante número de títulos de la filmografía de los años sesenta podemos afirmar que en las películas comerciales la modernidad afecta más a las apariencias, a la imagen, que a la mentalidad de la mujer, pues los ideales prioritarios coinciden con los valores tradicionalistas del Régimen. Así pues, y de acuerdo con las enseñanzas impartidas en los cursos de la Sección Femenina, la mujer es la reina de su casa y aborda con virtuosismo las tareas domésticas y lleva a cabo con una especial sensibilidad el cuidado de los hijos y la atención de toda la familia. Pero también se va a optar por la incorporación de la mujer en el ámbito laboral en torno a esta estética comercial, dando un aire más fresco y moderno a la imagen defendida por las altas esferas; así, podemos encontrar mujeres como enfermeras y azafatas, que atienden amablemente a los usuarios. A pesar de estas tareas profesionales, se continúa manteniendo como ideal en la vida contraer matrimonio y ser madre de familia, aunque se muestra un aspecto más moderno con la vestimenta y con un papel aparente de dominación sobre el hombre que, por otra parte, afecta únicamente al ámbito familiar: la mujer parece que ejerce una grácil autoridad sobre el hombre, dando a entender un triunfo feminista, mientras que esa predominancia se observa exclusivamente en la intimidad de casa y en las decisiones que afectan a la familia y el hogar.

Pero también puede suceder que el cine oficial utilice un estereotipo recurrente de la mujer sin vocación familiar como idea de la mujer moderna, además de otros valores negativos para ensalzar, precisamente, el valor y la bondad de la mujer que comparte unos valores tradicionales aunque con una apariencia y unos aires más actuales. Por tanto podemos afirmar que la imagen de mujer moderna bien vista propuesta en el cine oficial de los años sesenta afecta más al continente que al contenido, o bien se plantea la idea de que una mujer moderna en su mentalidad carece de valores morales o familiares con la intención de ensalzar, precisamente, las bondades de los prototipos de la mujer más tradicional con aspecto físico contemporáneo. Todo esto es lo que se observa en la filmografía comercial de la época y a través de actrices y personajes tipo.

Y es que la historia del cine español de esta época aparece ligada a nombres concretos, algunos de los cuales estamos dando cuenta en este estudio, como es el caso de Concha Velasco, que cuenta con una larga filmografía desde sus papeles como actriz de reparto en películas de los años cincuenta hasta sus papeles protagonistas, por no hablar de su trabajo en el teatro así como en series de televisión. Nacida en Valladolid,

ya desde una temprana edad se vio atraída por el mundo del espectáculo, concretamente por el baile, lo que determinó sus estudios de danza en el conservatorio de danza de Madrid, pero posteriormente fue el mundo de la interpretación lo que la catapultó al éxito, haciendo de ella una de las caras más conocidas del cine español contemporáneo. En la década de 1960, que corresponde a nuestra acotación cronológica, Concha Velasco interpreta una diversidad de papeles en más de una veintena de películas, todas ellas correspondientes a una estética comercial.

Algunos de sus personajes en las comedias en las que participa en los años sesenta ilustran el prototipo tradicional de novia o esposa dedicada en exclusiva a un hombre o como trabajadora del servicio doméstico, aunque también contamos con ejemplos cinematográficos en los que no se hace hincapié en las identidades femeninas, como sucede en *Una vez al año ser* hippy *no hace daño* (1969, Javier Aguirre), donde no se alude a ninguna cuestión de género. Pero, igualmente, Concha Velasco ha pasado a la historia como abanderada de la mujer moderna al convertirse en intérprete de la canción "La chica *ye yé*", de Augusto Algueró, que forma parte de la Banda Sonora Musical de *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), un éxito con una trascendencia extraordinaria, hasta el punto de que la historia recuerde a Concha Velasco como la chica *ye yé* o la imagen de la modernidad defendida por el régimen de Franco. Así, pues, a continuación analizaremos el prototipo de mujer moderna que la actriz representa en este *film*, así como a través de otros personajes posteriores interpretados por Concha Velasco que muestran diferentes detalles a tener en cuenta en la modernidad, no siempre positivos.

Asimismo, el hecho de que hablemos en exclusiva de Concha Velasco responde a varias cuestiones. En primer lugar, algunos de los personajes más recordados de la década de 1960 interpretados por la actriz dan cuenta de las identidades femeninas y recrean, bien el prototipo de mujer tradicional como madre o esposa, bien el prototipo de mujer moderna o *ye yé* moderada y adscrita a los ideales oficiales. En segundo lugar, y puesto que nos encontramos en un estudio centrado en el valor de la música para recrear tipos de mujer, el hecho de que Concha Velasco haya sido la intérprete de la célebre canción de Algueró que da título a esta categoría resultó fundamental para centrar la atención en los algunos de los papeles más recordados del momento.

a) Historias de la televisión (1965, José Luis Sáenz de Heredia)

Historias de la televisión narra dos historias relacionadas con un nuevo invento audiovisual y con sus posibilidades económicas y divulgativas. En la primera de ellas, subtitulada "Cuando los gorilas hablan por teléfono", se presenta a Felipe (Tony Leblanc), hijo del guarda mayor de la casa de fieras de Madrid, de profesión "concursista" en la novedosa programación televisiva. Felipe prefiere apostar por la suerte en estos programas antes que dedicarse a trabajar en una profesión tradicional y seria. Así, participa en un concurso de preguntas y en un *show* de talentos, siempre de forma desafortunada y comprometiendo a sus amigos. En la segunda historia, "Una chica de Fortuna", se muestra la historia de Katy (Concha Velasco), una vendedora de periódicos en el balneario de Fortuna (Murcia) que se dedica en sus ratos libres a la canción moderna con su grupo *Katy and the three horses*. La joven se atreve incluso a componer, aunque en ocasiones cuenta con ayuda puesto que ella no tiene nociones musicales, solamente cuenta con su don para la música. Katy envía su nueva canción para el festival de la canción moderna de Eurovisión y el tema es seleccionado para representar a España, pero se le comunica que dicha canción debe ser interpretada por una cara famosa. Puesto que la joven es anónima, Katy se muestra dispuesta a hacer lo que sea preciso para poder interpretar y defender su canción ante toda Europa, aunque para ello cuente con la inicial oposición de su novio o tenga que hacer lo que sea preciso. Finalmente ambas historias confluyen en escena con la unión de los dos protagonistas de las historias, Felipe y Katy, que tratan de ganar dinero en un concurso por parejas para pagar a su mentor en el mundo de la televisión, con el que ambos tienen deudas. Pero la fortuna quiere que Katy reciba un contrato de una casa de discos y Felipe también forme parte de ese nuevo proyecto musical.

La Banda Sonora Musical de este *film*, como tantos otros títulos de la época, es obra de Augusto Algueró, contando con la participación en las canciones de Guijarro como letrista. La música está presente en un total de 32 bloques, con una duración de 30 minutos y 10 segundos, un 27,27 % de los 110 minutos totales de duración del *film*. Es decir, desde el punto de vista cuantitativo la música no ocupa un lugar tan relevante como en otras muestras comentadas, más aún si tenemos en cuenta que el mayor número de intervenciones corresponde a música de fondo no diegética, comprendida como relleno sonoro de las secuencias. En esta Banda Sonora Musical, además de esta música de fondo, observamos dos modos principales de inserción del sonido: por un

lado, toques sonoros que acentúan el humor de una determinada escena de acuerdo con el género cómico del *film*; por otro lado, los números musicales adquieren una relevancia vital, especialmente alrededor de la segunda historia. Mientras que contamos únicamente con ocho intervenciones musicales[249] en torno a la primera historia en la que Tony Leblanc es el núcleo, el resto de intervenciones musicales, y la mayor parte de los números, pertenecen a "Una chica de Fortuna", siendo el tema más célebre "La chica *ye yé*". Cabe señalar además, como indican los títulos de crédito, que la película supone la presentación cinematográfica del cantante Luis Aguilé, intérprete de "Tú lo tienes que saber", el segundo tema musical más importante de la banda sonora.

Sobre la recreación musical de identidades femeninas, el tema central de esta investigación, hemos de comentar que *Historias de la televisión* no cuenta con un elevado número de mujeres ante la cámara y no ofrece un amplio abanico sobre el que reflexionar. Son los hombres quienes configuran la primera historia, con la excepción de mujeres a la sombra, como la mujer de Eladio (Gracita Morales), que va a dar a luz, la madre de ésta o las hermanas Jareño, que interpretan canción tirolesa y que ganan el concurso de talentos en el que pierde Felipe. Algo similar ocurre en la segunda historia puesto que, salvo Katy, se muestra un mundo rodeado y dominado por los hombres: el periodista, los miembros de su conjunto musical, los miembros de la organización de Eurovisión, los trabajadores del hotel, etc. Lo cierto es que en este ámbito es donde Katy adquiere un protagonismo vital puesto que, al contrario que ocurre en la mayoría de películas de los años sesenta, el personaje que interpreta Concha Velasco se vuelve no solo protagonista en el ámbito amoroso o de la sensibilidad sino que la acción rodea a esta mujer y la convierte en protagonista absoluta de la historia.

Fotograma nº 102. Katy, rodeada por su grupo musical y su novio Antonio.

[249] Exceptuando la presentación del *film* con voz en *off* y los títulos de crédito.

Concha Velasco interpreta una mujer aparentemente moderna a través del personaje de Katy, psicológicamente complejo, con una mentalidad bastante contemporánea y que lucha por lograr una meta en la vida: triunfar en el mundo de la música. La vendedora de periódicos no cuenta con estudios musicales pero considera que para triunfar en la música moderna únicamente es preciso contar con un don como el que ella tiene; por esa razón hace todo lo posible para que sus canciones logren un espacio en los nuevos medios de reproducción del sonido, como la radio y la televisión. Desde el punto de vista personal, Katy vive una relación sentimental con Antonio (Alfredo Landa), también trabajador en el hotel. Ambos están ahorrando para casarse o intentar adquirir un negocio en propiedad, o al menos esa es la ilusión de su novio en la que ella también es partícipe. Lo cierto es que la joven antepone sus deseos profesionales a sus expectativas de futuro en pareja, como demuestran sus acciones por alcanzar la fama a toda costa, hasta el punto de negar a su novio ante un nutrido grupo de periodistas cuando siente que su fama puede comenzar y que el conocimiento de ese dato podría empañar su trascendencia.

Por tanto, desde este prisma podemos considerar que la mentalidad del personaje que interpreta Concha Velasco se ve alejada de la mujer tradicional estandarizada de los años sesenta dedicada a un hombre y a la familia, alejada del ámbito laboral y sin poder de decisión. Todo lo contrario: el personaje de Katy domina no solo las riendas de su vida sino también las de su relación amorosa, ante lo que Antonio únicamente asiente y consiente, llegando a mostrar algunos indicios de celos o machismo ante su posición de mero espectador en las decisiones importantes. Por tanto, desde el punto de vista argumental contamos con un prototipo de mujer activa que toma decisiones relativas a ella y a su novio Antonio, una imagen moderna para la época que aparece subrayada a través del moderno vestuario, de sus desenfrenados movimientos corporales y de la música.

Los números musicales protagonizados por Katy también ilustran la modernidad que rodea a la joven, en este caso a través del ritmo y el estilo musical, donde Algueró apuesta por el *rock* o el *twist*. Esta modernidad musical se ve subrayada, como estamos comentando, por las rápidas y extravagantes coreografías y los gritos de la juventud, así como por la forma de cantar, sin preocuparse por la modulación o proyección de la voz. Pero, paradójicamente, las letras de las canciones que interpreta Concha Velasco no aluden a cuestiones modernas ni hablan de la juventud, sino que la mayoría de ellas están centradas en la temática amorosa. Es decir, la música resulta moderna desde el

punto de vista formal y externo mientras que, desde el punto de vista semántico, el mensaje amoroso continúa siendo el más universal. Es el caso de una de las canciones principales de la película, "Tú lo tienes que saber".

Tú lo tienes que saber, tú lo tienes que saber porque lo dicen mis ojos cada vez que te ven. Tú lo tienes que saber, tú también lo tienes que saber porque el amor verdadero nunca se puede esconder. Y todo el mundo lo tiene que saber, todos han de comprender que te quiero y que siempre tu amor esperaré.	Porque lo dicen mis ojos cada vez que te ven… Tú lo tienes que saber, al final tú lo tienes que saber porque el amor verdadero nunca se puede esconder. Y todo el mundo lo tiene que saber, todos han de comprender que te quiero y que siempre tu amor esperaré.

Letra de "Tú lo tienes que saber".

Inicialmente este tema musical aparece acompañando los títulos de crédito y también forma parte del bloque musical 29 (01:26:17 – 01:28:18) como número musical de Eurovisión, en ambas ocasiones interpretado por Luis Aguilé, que es la primera vez que canta en el cine. De la misma manera, esta misma canción es interpretada por el grupo musical Katy y sus Three Horses, presentando un estilo diferente y comercializándose posteriormente en disco[250]. Mientras que Luis Aguilé interpreta esta canción en un estilo lírico y melódico, con acompañamiento de la orquesta clásica y de sus contenidos movimientos, formando parte de la actuación de España en Eurovisión, el conjunto Katy and the three horses interpreta la canción con un ritmo más moderno y marcado, con menor preocupación de la técnica vocal y con un acompañamiento basado en instrumentos de conjunto como guitarra, bajo o batería, como se observa en los bloques 14 (00:46:09 – 00:47:58) y 28 (01:25:39 – 1:26:06), correspondientes a ensayos previos del grupo musical.

[250] Este "Oh John" fue comercializado junto con "La chica ye yé" en un disco editado por Belter en 1965 de forma paralela a la emisión de la película en los cines españoles.

Esta variedad de estéticas musicales muestra, en primer lugar, la versatilidad de Algueró como compositor y arreglista para adaptar una misma canción a estilos diferentes pero, simultáneamente, esta dualidad, junto con los diálogos, oculta un mensaje críptico que tiene que ver con las connotaciones negativas vinculadas al mundo de la música moderna: el personaje de Katy, que interpreta la versión más moderna de "Tú lo tienes que saber", no es capaz de reconocer la melodía del tema en la interpretación de Luis Aguilé, hasta el punto de afirmar que han cambiado la canción que ella había compuesto. Por tanto, se vincula una idea de ignorancia en torno a la cantante de la música moderna, que no tiene conocimientos musicales ni, posiblemente, tantas cualidades como ella cree, viéndose limitada su labor a la de interpretación. Lo cierto es que, en cualquier caso, finalmente Katy logra su objetivo: grabar su propio disco para Hispavox y hacerse famosa, un nuevo proyecto en el que se une a Felipe, el personaje de la primera historia del *film*.

Pero si existe algún elemento musical que nos aproxime a la modernidad encarnada por Concha Velasco en *Historias de la televisión* es la canción "La chica ye yé", interpretada por primera vez en el bloque musical 18 (00:52:22 – 00:54:36). Ya el título y la letra aluden a esta estética moderna y, a pesar de ser un tema creado al amparo de una Banda Sonora Musical, la canción ha pasado a la historia como estandarte de la mujer moderna, a pesar de que la letra no se ve desligada, nuevamente, de la temática amorosa. Lo cierto es que, aunque las palabras de nuevo aluden a los sentimientos, el mensaje es bien diferente, pues se muestra un nuevo prototipo femenino más próximo a la *femme fatale*, del que daremos cuenta más adelante. En la letra de Guijarro la mujer se muestra implacable ante su posible enamorado, deja claro que tendrá que ser él quien suplique por lograr su amor, en lugar de la postura tradicional de la mujer que cae rendida ante el hombre. Lo cierto es que, objetivamente, esta idea también denota egoísmo, la misma postura egoísta que Katy muestra a lo largo de la película cuando se centra en exclusiva en su afán por conseguir fama, dejando de lado su vida personal.

No te quieres enterar, *ye, yé*, que te quiero de verdad, *ye, ye, ye, yé*, y tendrás que pedirme de rodillas un poquito de amor. Pero no te lo daré, *ye, yé*, porque no te quiero ver, *ye, ye, ye, yé*, porque tú no haces caso ni te apiadas de mi pobre corazón. Búscate una chica, una chica *ye yé*, que tenga mucho ritmo y que cante en inglés.	El pelo alborotado y las medias de color, una chica *ye yé*, una chica *ye yé* que te comprenda como yo. No te quieres enterar, *ye, yé*, que te quiero de verdad, *ye, ye, ye, yé*. Y vendrás a pedirme y a rogarme, y vendrás como siempre a suplicarme que sea tu chica, tu chica *ye yé*, que sea tu chica *ye yé*.

Letra de "La chica *ye yé*" (Guijarro).

Cabe señalar, tras lo comentado hasta el momento, que la personalidad del personaje interpretado por Concha Velasco en *Historias de la televisión* coincide con el espíritu de la canción de Algueró y Guijarro. Es una mujer ambiciosa y luchadora, capaz de hacer lo que sea preciso (ya sea saltar en la plaza de toros, negar a su novio o participar en un concurso con un novio ficticio) para lograr hacer realidad sus sueños. Del mismo modo, se hace hincapié en el hecho de que no es una mujer convencional, pues no sabe realizar las tareas domésticas, destinadas mayoritariamente a la mujer en los años sesenta. Por otra parte, debemos incidir en el hecho de que Antonio, el novio de Katy, no vuelve a aparecer en escena desde que ésta participa de forma caótica en el festival de Eurovisión, mientras que sí vemos a Felipe, protagonista de la primera historia, compañero de concurso de Katy y nuevo miembro de su conjunto musical[251]. Por tanto, la imagen que representa Concha Velasco como protagonista de *Historias de la televisión* representa un prototipo moderno de mujer alejado del ámbito doméstico y capaz de luchar por la fama para labrarse un camino en el mundo de la canción y lograr una mejor posición socioeconómica.

[251] Véase al respecto el VÍDEO 7 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=RIwSK8ZJYwo [Última consulta: 12 de marzo de 2013].

Fotograma nº 103. "La chica *ye yé*" (Algueró/Guijarro), bloque musical 32.

Resulta, cuanto menos, sorprendente que este tipo de mujer sea expuesto en una película de estética oficial y por un director tan próximo a la Administración como Sáenz de Heredia. Lo cierto es que el prototipo interpretado por Concha Velasco sí muestra algunos rasgos de la mujer moderna, que corresponderían con el aperturismo del gobierno de los años sesenta, pero también se plantea, de forma paralela, una pequeña crítica a este tipo de mujer contemporánea alejada del ámbito doméstico y familiar, que llega incluso a traicionar sus principios y a sus seres queridos por ambición, por alcanzar sus metas profesionales. *Historias de la televisión* propone, a través de la mentalidad del personaje de Katy y de la canción *La chica ye yé*, una connotación negativa hacia aquella mujer moderna que no solo no se atiene a los parámetros sociales sino que no muestra principios basados en la honestidad y los valores familiares. No obstante, resulta indiscutible el hecho de que el personaje de Katy, recreado musicalmente por la canción de Algueró, pudiera haber suscitado la atención de las mujeres que ansiaban un mayor protagonismo en la vida privada y en la sociedad española, a pesar de que la modernidad representada por el personaje comprende, como hemos comentado, más aspectos externos que internos.

b) Las que tienen que servir (1967, José María Forqué)

Esa misma crítica a lo que puede representar la modernidad en torno a la mujer y la familia se plantea a través del personaje de Concha Velasco en *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué). El *film*, basado en la obra de Alfonso Paso, muestra la historia de Juana (Concha Velasco) y Francisca (Amparo Soler Leal), trabajadoras del servicio doméstico en la moderna casa de los Stevens, un matrimonio estadounidense con un poder adquisitivo muy elevado. En este caso, Concha Velasco se dedica al servicio doméstico con el objetivo de ahorrar para poder casarse con su novio Antonio (Alfredo Landa), a pesar de que estaría dispuesta a hacer otras cosas para ganar más dinero y, en el caso de este personaje, convertirse en esposa. Nathan, un amigo americano de sus jefes, le plantea la posibilidad de irse a América con él, donde podría progresar y ganar mucho dinero. Para engatusar a Juana el joven americano le cuenta que América es el país donde mandan las mujeres y que allí incluso podría permitirse tener su propio servicio doméstico en lugar de servir. Así, deslumbrada por las promesas de una vida mejor y ante la poca iniciativa de su novio de toda la vida por formar una familia de forma inmediata, Juana se marcha con Nathan pero rápidamente se da cuenta de que el hombre únicamente quiere aprovecharse de ella. Cuando ésta es consciente de su situación, sale corriendo de allí y regresa con su novio de toda la vida.

Fotograma nº 104. Personaje de Juana.

En relación con los aspectos musicales, protagonistas de este estudio, la Banda Sonora Musical del *film* es obra de Antón García Abril. En este caso la música es tratada mayoritariamente como relleno sonoro de las escenas, no cuenta con un importante mensaje semántico y su función mayoritaria es subrayar la comicidad de las escenas. Por tanto, a pesar de que contamos en la película con la recreación de algunos

tipos de mujer, la música no es especialmente relevante para la ilustración de identidades femeninas. En cuanto al estilo musical, se trata de música ligera con influencias del *jazz*, reminiscencias americanas en relación con la cultura americana presente en la muestra, a través de 24 intervenciones[252] con una duración de 31 minutos y 30 segundos, un 35,22 % del minutaje total de la película.

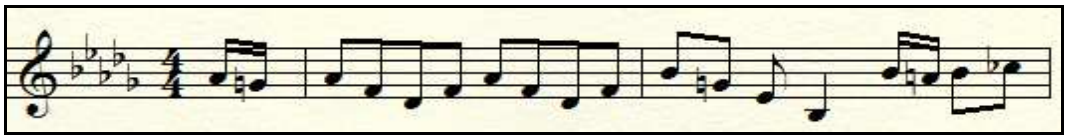
En esta ocasión Concha Velasco aparece ligada a un aspecto moderno de la mujer, a través de su forma de vestir, de pensar y de la técnica que domina en su trabajo diario, e incluso se ve deslumbrada por el mundo aparentemente idílico que le cuenta su pretendiente americano. Ahora bien, simultáneamente recrea el ansia de la mujer española de trabajar y ganar dinero para casarse y formar su familia, al igual que Amparo Soler Leal con el personaje de Francisca. Es decir, en este caso el personaje de Juana interpretado por Concha Velasco sí plantea la mujer *ye yé* moderada porque, a pesar de mostrar un aspecto y una vestimenta más a la moda europea, sus ideales sobre la moral, la decencia y su afán por contraer matrimonio y formar una familia son los mismos que los que mostraban las mujeres catalogadas como tradicionales.

No obstante contamos con otras tipologías de mujer, de acuerdo con la diversidad cultural expuesta en la muestra. Así, la película da cuenta de la vida conyugal de doña Lola (Florinda Chico) y su marido (King Black), negro, al que ella pega cuando considera oportuno. El hecho de que la mujer pegue al hombre no se observa con alarma, al igual que tampoco suscita atención cuando los sábados el marido, para redimirse, agrede a su esposa. De hecho, los personajes de Antonio y Lorenzo intentan mediar en los malos tratos pero se desvinculan de la situación cuando se dan cuenta de que son matrimonio, Antonio: "si es su marido tiene derecho"; Lorenzo: "si fuera un extraño aquí estábamos nosotros, pero es su marido…"[253].

Por otra parte, contamos con otro tipo femenino, el personaje de Sheila Gresham (Laura Valenzuela), que es, además, el único prototipo remarcado musicalmente. Se trata de una teniente americana, trabajadora en la base militar americana en Torrejón de Ardoz (Madrid) que no solo lleva una férrea disciplina en su trabajo sino también en su casa. Está casada con un español, Don Peter (José Sazatornil), que se ocupa de las labores domésticas y que vive bajo sus estrictas normas. Desde el punto de vista musical

[252] Las secuencias que cuentan con sonidos de ambiente, aún siendo realizados por instrumentos musicales, no se han tenido en cuenta como Banda Sonora Musical, como es el caso de los ruidos procedentes de los aparatos electrónicos de la cocina.

[253] Véase al respecto el VÍDEO 8 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=Pc9fZnlSD3Y [Última consulta: 18 de febrero de 2013].

cabe señalar que, cada vez que el personaje de Sheila (Valenzuela) aparece en escena, suena un tema musical[254] con ritmo de marcha militar en relación con sus precisas reglas, su graduación y su carácter, como ya se observa en el bloque musical 3 (00:08:31 – 00:08:58).

Partitura nº 86. Íncipit tema marcha militar, asociado inicialmente a Sheila.
Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

A pesar de la rectitud que refleja la música, y que podría hablar de una mujer más independiente, dominante y con poder de decisión, finalmente, Sheila relaja su carácter, especialmente al ver a su marido accidentado por mediar en una pelea entre americanos y españoles, y se convierte en una esposa más del gusto español de los años sesenta: atenta a las labores domésticas, cariñosa y complaciente con su esposo. Es decir, el personaje que interpreta Laura Valenzuela inicialmente parece moderno por ser la mujer extranjera quien, aparentemente, domina en la vida pública, pero en el fondo de su corazón alberga y representa unos valores más afines a la modernidad moderada expuesta en el cine comercial de los años sesenta, ya que acaba siendo más atenta y servicial con su esposo, abarcando, además, las actividades domésticas que tradicionalmente se atribuyen a la mujer de forma reiterada según los preceptos del franquismo.

Fotograma nº 105. Sheila y su esposo, bloque musical 3.

[254] Aunque este tema musical aparece inicialmente vinculado al personaje de Sheila, posteriormente aparece en otras escenas con un afán humorístico.

Finalmente, y tras realizar una breve aproximación a las diferentes mujeres aquí expuestas, podemos señalar que, en todos los casos, la visión de la fémina moderna desde el cine comercial tiene que ver más con las apariencias que con su mentalidad o la estructura interna de sus relaciones sociales y, en todos los casos, el fin último es ser una mujer vinculada a un hombre en su destino. Respecto del papel que Concha Velasco interpreta en *Las que tienen que servir*, apreciamos un enfoque diferente al prototipo de mujer que la actriz interpreta en *Historias de la televisión* pero con ciertas similitudes: ambas identidades plantean tintes modernos en la vestimenta y en sus ideales y aspiraciones, pero precisamente esas ideas tan *ye yés* son proyectadas como muestras también de egoísmo y ambición de acuerdo con una connotación negativa de la modernidad que va más allá de las apariencias y que aparece en un buen número de muestras de los años sesenta. Por tanto, y puesto que estos *films* forman parte de la estética comercial, hemos de señalar que la recreación de estos tipos femeninos modernos no siempre se ven exentos de connotaciones negativas o mensajes ocultos tras estos personajes. La moraleja en cuanto a los prototipos representados por Concha Velasco en las muestras comentadas, así como los papeles interpretados por Amparo Soler Leal y Laura Valenzuela en *Las que tienen que servir*, es la distinción de una mujer físicamente moderna que responde a la moralidad del régimen de Franco, que atiende sus obligaciones familiares y que encuentra en el hombre español el más valiente y leal compañero de vida.

c) Pero en qué país vivimos (1967, José Luis Sáenz de Heredia).

Sáenz de Heredia apuesta de nuevo en esta muestra por una joven Concha Velasco dedicada al cante y la interpretación. *Pero… ¡En qué país vivimos!* (1967) comienza con el personaje de Rodolfo Sicilia (Alfredo Landa), que trabaja en una empresa de publicidad como "hombre de ideas fulgurantes" y es el responsable de desarrollar una campaña publicitaria conjunta de *whisky* y manzanilla. Para llevar a cabo esta labor, y gracias, en buena medida, a las sugerencias de su secretaria (Gracita Morales), se le ocurre que estos dos productos sean abanderados por personalidades del mundo de la música, contando para ello con la cantante *ye yé* Bárbara (Concha Velasco) para representar al *whisky* y con el intérprete de canción española Antonio Torres (Manolo Escobar) como defensor de la manzanilla. Así, se acuerda que cada estilo musical se vea asociado a una de las bebidas mencionadas, cuyas etiquetas deben

decidir el ganador del concurso *¿Qué canta España?* en el que Bárbara y Antonio interpretan algunas canciones representativas de su estética con el objetivo de determinar los gustos musicales de los españoles de los años sesenta. Lo cierto es que, finalmente, el resultado de dicho concurso deja de ser importante para los cantantes cuando ambos se dan cuenta de sus sentimientos…

Nuevamente estamos ante una película comercial, una comedia con canciones donde existe una convivencia de estilos musicales, como ya se observa en la sinopsis de la historia, recreados a través de dos personalidades: Concha Velasco y Manolo Escobar en sus respectivos papeles. Así, pues, el argumento es sencillo, y el final amoroso resulta típico e incluso manido, pero el *film* es la excusa perfecta para presenciar una variedad de números musicales, de música moderna y copla, además de otros bloques incidentales. La Banda Sonora Musical, de la que ya hemos ofrecido algunas pinceladas en anteriores capítulos, cuenta con la convivencia de dos autores: por un lado, el maestro Gregorio García Segura, que se ocupó de las intervenciones incidentales; por otro, Augusto Algueró, que compuso las canciones principales de la película junto con Antonio Guijarro como letrista, un tándem habitual. En este título la Banda Sonora Musical abarca 35 de los 98 minutos totales de la película, con 26 bloques exclusivamente tonales insertos mayoritariamente de forma diegética a través de los números musicales.

Por tanto, estamos frente a la presentación de un concepto contemporáneo de canciones para cine, como ocurre en el cine español de los años noventa, en este caso a través de la convivencia entre la música considerada popular española, la copla, uno de los géneros musicales que más éxito tuvo durante la posguerra, representado por Antonio Torres (Manolo Escobar), y la música moderna con influencias de la música americana, representada por la sempiterna chica *ye yé*. Como hemos apuntado anteriormente, en el *film* se produce un enfrentamiento de carácter publicitario y comercial entre estos tipos de música, que representan la manzanilla y el *whisky*, respectivamente, personificados en dos artistas. Así, pues, asistimos a la recreación de dos prototipos de género. En el ámbito masculino contamos con Manolo Escobar y el personaje que interpreta, ambos representantes de la imagen prototípica del hombre ibérico a través de su estilo musical, pero también con elementos visuales y narrativos como su formal vestuario y su forma de pensar tradicionalista e incluso machista en determinados aspectos.

Fotograma nº 106. Personaje de Antonio, protagonista masculino.

Bárbara, por su parte, representa un prototipo de mujer moderna a través de su pensamiento, su forma de actuar, su ropa, su peinado y las canciones que interpreta aunque, como comentaremos a continuación, la aparente modernidad del personaje de Bárbara no es tan real como quiere aparentar. Concha Velasco abandera la música popular urbana y representa el estilo *ye-yé*, con canciones compuestas por Augusto Algueró y el letrista Antonio Guijarro, como también se recoge al comienzo de la película. Superficialmente es el tipo de mujer moderna, pertenece a los denominados *beatniks* por el estilo moderno en su vestimenta, la forma de peinar su cabello –tapando su cara–, su aparente independencia y la música de ritmos e instrumentación contemporáneos. Ya en los primeros segundos del *film*, antes incluso de ver los títulos de crédito, se presenta al personaje como poseedora de una personalidad moderna, representada musicalmente por la canción titulada "Beatnik" que habla de esta corriente próxima a la juventud y sus ideales. La canción de Algueró, con letra de Guijarro, quiere anticipar el prototipo de mujer moderna que el personaje de Bárbara representa hasta los minutos finales de la muestra, momento en que se descubre su verdadera identidad[255]:

[255] Véase al respecto el VÍDEO 9 TAL del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=o8e9p98a6Jc [Última consulta: 18 de mayo de 2012].

Beatnik, yo sé que no eres beatnik y quiero que me sigas, y me hables, y me mires, y me trates como un beatnik.	Nunca te portas como un beatnik, y no hay que hacerte caso mientras vivas y te vistas y peines de esa forma Porque yo quiero que seas beatnik.

Letra de “Beatnik” (Guijarro)

Lo interesante es que la modernidad que el personaje de Bárbara representa con la música que representa, con su melena, su vestimenta y con la seguridad e independencia que se desprende de los diálogos no es tan real como pudiéramos pensar ya que, finalmente, Bárbara muestra su auténtica cara. Efectivamente desde el plano artístico el personaje interpretado por Concha Velasco se siente identificado con la música moderna o *ye yé*, puesto que estéticamente le gusta y, además, es su medio de vida; pero la cultura *beatnik* no representa su forma de pensar, ni se asemeja a la identidad de la joven puesto que, en el fondo, Bárbara es, independientemente de lo que quiere mostrar, un personaje menos moderno de lo que quiere aparentar.

Fotograma nº 107. Personaje de Bárbara, imagen de la modernidad

A pesar de su exterior, sus valores e ideales se corresponden con la mentalidad de la mujer tradicional, rasgos, todos ellos, expuestos previamente en este estudio en relación con la primera categoría de identidad femenina. Incluso el pelo largo, que oculta su rostro, es una mentira puesto que es una peluca que tapa su verdadero pelo; tampoco su nombre es cierto ya que se llama Balbina, a pesar de querer utilizar un nombre como el de Bárbara, menos habitual y más glamuroso según su forma de pensar. Igualmente, la prioridad en la vida del personaje interpretado por Concha

Velasco es encontrar el amor y formar una familia, y para ello busca un hombre serio y formal: así, su prototipo de hombre ideal coincide con el tipo que representa el personaje de Antonio (Manolo Escobar), de ahí que, finalmente, se enamoren y piensen en una vida en común.

Fotograma nº 108. Verdadera identidad de Balbina.

Con esta película observamos cómo en el cine comercial de los años sesenta se apuesta por la defensa de una mujer con apariencias modernas pero con una mentalidad más tradicional que es, por otra parte, el ideal de mujer española perfecta planteada desde el Régimen. El hecho de que una película comercial de Sáenz de Heredia recree esta identidad femenina representaría cómo la modernidad puede ser buena siempre que ésta afecte a aspectos superficiales (su vestimenta, su pelo o sus gustos musicales) mientras que los valores morales representen la tradición, en este caso al contar con el matrimonio como finalidad última de su vida y con su amor hacia el prototipo de hombre ideal tradicional español con tintes machistas. No obstante, y a pesar de que hemos venido explicando esta cuestión, cabe incidir en que el hecho de que nos hayamos aproximado a películas con un papel protagonista interpretado por Concha Velasco responde a dos realidades: en primer lugar, es una de las actrices que durante la década de nuestro estudio más presente estuvo en el cine comercial, tanto como protagonista como secundaria; en segundo lugar, su interpretación de la canción de Algueró "La chica *ye yé*" la ha catapultado a la fama, siendo esta canción una herramienta para poder aprehender la identidad femenina moderna expuesta en el cine oficia a través de la música.

Por tanto, la modernidad por la que se apuesta en el cine comercial de los años sesenta, presente a través de la mayor parte de la filmografía de la época y representada por algunos títulos protagonizados por Concha Velasco aquí analizados, afecta al

aspecto de la mujer (al hecho de que se luzca ropa moderna, se peine a la moda *beatnik* o cante canciones *ye yés*) mientras que su mentalidad persigue los ideales de la mujer tradicional, como son el matrimonio y la familia como núcleo de vida ya que es lo socialmente establecido. Es decir, la modernidad femenina aquí expuesta de acuerdo a los títulos más comerciales es moderada y superficial, mientras que se apuesta por una mujer diferente desde los trabajos de directores más alejados a las ideas del régimen franquista, como abordaremos a continuación.

3.1.2.2. La mujer moderna desde el Nuevo Cine Español.

Frente a lo expuesto en la cinematografía más próxima al gobierno de los años sesenta, las mujeres modernas o *ye yés* en las producciones audiovisuales elaboradas por cineastas lejanos desde el punto de vista ideológico resultan, del todo, opuestas a las expuestas en los títulos comerciales. En primer lugar porque, de forma pareja a estas mujeres teóricamente más avanzadas, siempre aparece una representación de la mujer tradicional con el objetivo de ofrecer una dicotomía, una comparación que suscite la reflexión del espectador y, en última instancia, de la sociedad. Recordemos que la mayor parte de películas vinculadas al Nuevo Cine Español y otras corrientes más vanguardistas con diferentes intereses a los del cine oficial tenían, mayoritariamente, una intención crítica hacia el sistema político y también social.

En el universo femenino esa crítica suele conllevar la búsqueda platónica de una sociedad igualitaria en derechos y deberes, así como una moralidad menos basada en las apariencias. Contamos con títulos de los años sesenta próximos a esta estética más vanguardista en los que, ajenos a la comedia –el género por antonomasia del cine comercial español en torno a 1960–, se apuesta por mostrar una imagen más independiente de la mujer, que no cuenta con el matrimonio con su única finalidad en la vida y quiere realizarse en un plano profesional no siempre bien visto por la sociedad y con mayor prestigio socialmente. Suele ser un papel que no aparece vinculado a ningún personaje masculino desde el plano personal, y la acción no se centra, necesariamente, en esta convención.

Desde el prisma sonoro, el núcleo de esta tesis doctoral, recordemos que es esta corriente cinematográfica en la que mayor desarrollo y presencia disfruta la música vanguardista, la «nueva música» en palabras de Ortega[256], pues fueron mayoritariamente los compositores más jóvenes aquellos que se aproximaron al cine en torno a nuevos caminos de expresión. No obstante, no siempre la atonalidad aparece cinematográficamente asociada a una mujer socialmente más moderna, según los parámetros de los individuos más reivindicativos y con una mentalidad más progresista, sino que la música de cine también puede incluir referencias a otras músicas consideradas modernas por su procedencia europea o americana, como podremos comprobar a través de los títulos *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez) y *El camino* (1963, Ana Mariscal). Mientras que en el primer título podemos observar la

[256] Ortega y Gasset, J. (2004). "Musicalia". En *Obras Completas.* Madrid: Taurus, vol. II, pp. 365 – 374.

asociación de música vanguardista al personaje femenino socialmente más avanzado, Angelines, en la adaptación cinematográfica de la obra de Delibes acudimos a los nuevos ritmos latinos para remitir a una imagen de la mujer que nada tiene que ver con la de la España de los núcleos rurales. Lo cierto es que en ambas muestras, como sucede en otros títulos de la filmografía de la década de nuestro estudio, se presenta una imagen de mujer moderna siempre de forma paralela a la idea de mujer tradicional, a modo de parangón.

a) El extraño viaje (1964, Fernando Fernán Gómez).

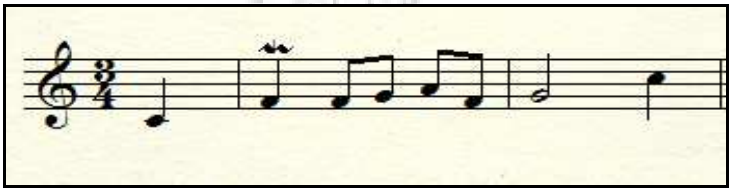
Como acabamos de apuntar, este título no aborda únicamente vestigios musicales que ilustran en exclusiva la imagen de la mujer tradicional, ni la imagen de la modernidad femenina, sino que, a través de *El extraño viaje,* acudiremos a la recreación de ambos tipos de mujer gracias al valor semántico de la música de forma conjunta en el mismo *film*, además de otros tipos de mujer de los que hablaremos en otros apartados. La Banda Sonora Musical[257], compuesta por Cristóbal Halffter, ilustra la mujer tradicional en convivencia con la mujer moderna a través de la composición original, pero también a través de los bloques musicales que cuentan con temas preexistentes.

A modo de breve apunte, recordemos que *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez) narra la confluencia de dos historias paralela. Por un lado, la película muestra la vida de los hermanos Vidal y el trágico desenlace de Ignacia, Paquita y Venancio, mientras que, por otro lado, se recrea la fallida historia de amor existente entre Fernando, el cantante y guitarrista de la orquesta del pueblo, y Beatriz, la dependienta de la mercería. A pesar de que ya hemos comentado el desenlace y las relaciones entre ambas historias, además de algunos aspectos musicales, a continuación haciendo referencia especialmente al valor de la música dentro de las narraciones fílmicas y, específicamente, para recrear las identidades femeninas de sus personajes.

Como hemos venido comentando, la música en *El extraño viaje* adquiere una presencia fundamental a través de los 33 minutos insertos a través de 51 bloques musicales; alcanzando un 36,66 % de música respecto de la duración total de la

[257] *Cf.* Sánchez Rodríguez, V. (2013). "La historia de España a través del género negro: El estudio de El extraño viaje (1964) y de su Banda Sonora Musical". En J. Sánchez Zapatero, Á. Martín Escribà (eds), *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*, pp. 381-388. Santiago de Compostela: Andavira Editora.

muestra. Recordemos, igualmente, que la partitura original de Halffter, que aparece desde el primer segundo acompañando los títulos de crédito, convive con canciones preexistentes que contaban con éxito en la época, como "El reloj" o "De Madrid y de Sevilla", y también con algunas melodías de carácter culto procedentes de zarzuelas, como la "Romanza de Leonella", de la popular *La canción del olvido*, de José Serrano, y las romanzas "Canción de la espada" y "Mujer de los negros ojos", ambas procedentes de *El huésped del sevillano*, de Jacinto Guerrero. Además de estos aspectos propiamente musicales, que podemos apreciar con una aproximación a la música de forma aislada respecto de la película, resultan especialmente interesantes para la comprensión de la muestra aquellos bloques musicales que implican un valor que va más allá de lo que escuchamos y observamos en una secuencia determinada.

A este respecto debemos profundizar en la existencia de *leitmotiven* musicales, uno de ellos asociado a la historia global mientras que, los otros dos temas, estarían asociados a figuras femeninas. El primer *leitmotiv* que escuchamos en *El extraño viaje* presenta un carácter atonal y aparece asociado a la temática general de la película, apareciendo por primera vez al comienzo del *film*, en el bloque musical 1 (00:00:00 – 00:02:04), acompañando los títulos de crédito. Compuesto en la tonalidad do mayor, desde el punto de vista rítmico este tema musical siempre cuenta con un acompañamiento que marca el pulso, mientras que su perfil melódico se caracteriza por el floreo sobre la tónica, un motivo que se mantiene a lo largo de este tema musical que se presenta tonal a pesar de que, posteriormente, se torna más atonal a medida que fluyen los sonidos.

Partitura nº 87. Tema musical principal *El extraño viaje*.
Fuente y transcripción del *film*: Virginia Sánchez Rodríguez.

Por su parte, los dos restantes *leitmotiven* aparecen asociados a los personajes de Angelines y Beatriz de acuerdo con el valor de la música para ilustrar identidades femeninas. Concretamente, el segundo tema musical con un valor semántico específico representa la modernidad, individualizada en el personaje de Angelines, mientras que el

tercero hace referencia a la incipiente historia de amor entre Fernando y Beatriz, un tema de corte lírico y melancólico que aparece vinculado a los sentimientos de ambos personajes. Independientemente de la duración de estos *leitmotiven*, lo cierto es que siempre aparecen de forma no diegética, sin que observemos la procedencia del sonido puesto que su función no tiene que ver con aspectos narrativos de la historia sino con valores semánticos. Así, para abordar estos dos personajes femeninos y la música que les rodea nos centraremos, en primer lugar, en el personaje de Angelines, que representa el prototipo de la mujer moderna en torno al Nuevo Cine Español.

Angelines es una chica joven y moderna, como podemos apreciar desde el punto de vista visual y narrativo a través de su forma de pensar, de vestir y en relación con sus aspiraciones en la vida. No se siente integrada en la vida cotidiana del medio rural, e incluso se siente asfixiada por sus vecinos. Las vecinas de mayor edad no consideran a Angelines una abanderada del decoro y la moralidad, la critican e incluso llegan a acusarla de ladrona sin pruebas. Por su parte, los hombres la miran como a un objeto por su buen físico y su forma de vestir, más vistosa y llamativa que el resto de las féminas, aunque se llegan a apreciar dos posturas diferentes dependiendo de la edad y las intenciones: por un lado, los hombres más mayores se alegran la vista y le lanzan piropos, "¡qué andares tan modernos has echado, Angelines!"; mientras que los varones más jóvenes ven en ella una presa moralmente fácil para encandilar, "a esta le gustan todos", aunque nada tiene que ver con la realidad plasmada en el *film*. Por todas estas cuestiones, sumadas al hecho de que el pueblo no le ofrece la posibilidad de desarrollar sus aspiraciones, finalmente Angelines opta por abandonar el medio rural e intentar labrarse un futuro en la ciudad, donde poder pasar desapercibida e integrarse de acuerdo con oportunidades más próximas a los nuevos tiempos que ya en los años sesenta comienzan a tener visibilidad en el ámbito urbano.

Desde el punto de vista sonoro hemos de señalar que cada vez que la acción está vinculada al personaje de Angelines la música se torna moderna, aunque a través de estilos diferentes. La primera vez que ésta aparece en escena, Angelines se encuentra en el salón recreativo del pueblo donde, semanalmente, tiene lugar en el pueblo, uno de los escasos eventos de ocio a los que tienen acceso los vecinos de la localidad rural. En el bloque musical 3 (00:03:43 – 00:05:46) podemos escuchar una canción contemporánea, música popular urbana interpretada en el baile. Concretamente se trata de un *rock*, que es seguido de un *boogie woogie*, momento en el que Angelines aparece y se convierte

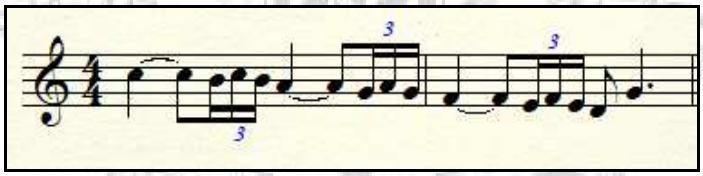
en protagonista visual del *film*[258]. Su llamativa forma de bailar en solitario, con unos pasos de baile donde da rienda suelta al movimiento de su cuerpo, implica que ésta sea observada con deseo por parte de los hombres adultos de la población y con desaprobación por parte de las mujeres. Por el contrario, el resto de parejas jóvenes, que habían comenzado a bailar este tema "agarrados", con una postura más próxima al pasodoble que a la *popular music*, comienza a animarla en su ejecución, e incluso algunos se atreven a imitar sus pasos. Así, pues, desde esta perspectiva *El extraño viaje* muestra cómo los habitantes más jóvenes observan en esta escena a Angelines como un modelo a seguir en relación con la modernidad, mientras que esa misma modernidad del baile y la ejecución del mismo son motivo de censura por parte de las mujeres de mayor edad, como se observa en escena.

Fotograma nº 109. Angelines, prototipo de mujer moderna, bloque musical 3.

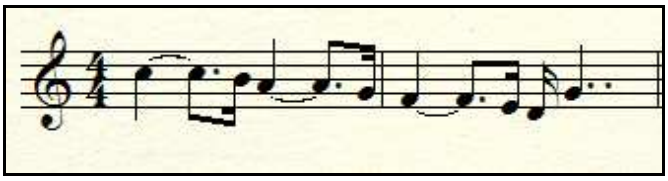
Pero no solo la música diegética aparece vinculada a Angelines y a la modernidad sino que es especialmente la no diegética la que ilustra la identidad de esta joven. Tras esta primera presentación del personaje, cada vez que la joven aparece en escena lo hará acompañada desde el plano sonoro con un mismo tema musical que actúa como *leitmotiv*. Como hemos venido comentando a lo largo de los diferentes capítulos en los que hemos mencionado la muestra, la Banda Sonora Musical de *El extraño viaje* presenta una convivencia de música original y preexistente, además de una dualidad entre la música popular, tanto urbana como de carácter tradicional, y la música de concierto considerada culta. El segundo tema musical, que llamaremos *leitmotiv* de Angelines, es una composición original de Cristóbal Halffter y su estilo musical está

[258] Véase al respecto el VÍDEO 10 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=o3s7fvgyhu8&list=UUtybC5j8q-Pgn7AauJwI96w [Última consulta: 19 de mayo de 2012].

vinculado a la nueva música, con un obstinato ritmo y melódico siempre presente en el sustrato que llega a provocar disonancias rítmicas y, en ocasiones, se observa próximo a la atonalidad con la presencia de dos líneas melódicas, aunque hemos de apuntar que las leves disonancias no resultan extrañas para el espectador por sí mismas y de acuerdo con lo que sucede en escena.

Este tema musical en la tonalidad de do mayor suele verse iniciado melódicamente por un instrumento de viento madera, que va acompañado por un tambor, y posteriormente entra una segunda línea melódica realizada por la flauta travesera. Este *leitmotiv* aparece en 4 ocasiones, cuatro bloques musicales en los que se aprecia claramente su forma y en los que se asocia indiscutiblemente a Angelines[259]. La primera ocasión se corresponde con el bloque musical 5 (00:07:12 – 00:07:31) mientras Angelines se dirige a su casa, posteriormente aparece en el bloque 13 (00:25:46 – 00:25:57) mientras pasea por el pueblo y es piropeada por los vecinos, a continuación vuelve a sonar el mismo tema en el bloque 28 (00:47:38 – 00:47:50) mientras las vecinas critican a la joven y, por último, en el bloque 35 (00:58:08 – 00:59:03), coincidiendo con la marcha de Angelines del pueblo. En algunas de las secuencias el tema musical presenta leves variaciones, aunque el patrón más común es el siguiente:

Partitura nº 88. *Leitmotiv* de Angelines. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

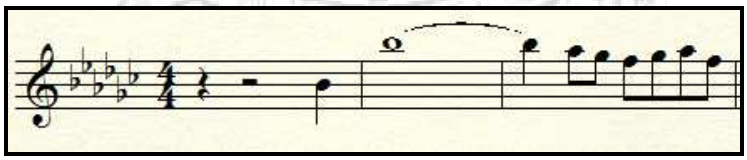
Dentro de esas mínimas variaciones se incluye la aceleración del pulso que observamos en el bloque musical 28 (00:47:38 – 00:47:50), coincidiendo con el momento en que Angelines pasea por la calle acompañada por las habladurías de las malintencionadas vecinas del pueblo al ver a la joven. En dicha intervención observamos la misma estructura rítmica pero más simplificada debido al aumento de la pulsación, del *tempo*. No obstante, ni la estructura melódica ni el valor semántico del *leitmotiv* se ven modificados y, del mismo modo, se mantiene la cohesión que otorga el tema musical en la construcción del universo psicológico e identitario que rodea al personaje de Angelines.

[259] Véase al respecto el VÍDEO 11 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=o3s7fvgyhu8&list=UUtybC5j8q-Pgn7AauJwI96w [Última consulta: 19 de mayo de 2012].

Partitura nº 89. Variación *leitmotiv* de Angelines. Fuente y transcripción.: Virginia Sánchez Rodríguez.

Por su parte, el personaje de Beatriz también presenta asociado un *leitmotiv* aunque, en este caso, no hace alusión a su personalidad individual sino a su relación amorosa con Fernando. Beatriz responde al prototipo de mujer tradicional defendido desde las esferas franquistas, concretamente inserta en el mundo rural. Por otra parte, Beatriz representa el mismo tipo de mujer que el resto de personajes femeninos, a excepción de Angelines. En su caso, Beatriz forma parte del mundo laboral para colaborar económicamente en su casa trabajando en la mercería en el pueblo; pero lo que aporta alegría a su vida, como ella misma reconoce, es su historia de amor con Fernando, con quien pasa el tiempo que puede los sábados, fecha en la que acude a su pueblo con su orquesta para animar el baile.

Musicalmente, Beatriz difiere en estilo y sentido respecto del tema de Angelines. La música asociada a la muchacha es más seria y conservadora, pero esto no se observa únicamente en el caso de la composición original de Cristóbal Halffter sino en todos los aspectos sonoros vinculados al personaje. Desde el punto de vista de la música preexistente, Beatriz le pide a Fernando que le cante romanzas de zarzuela porque es el estilo musical más clásico lo que le gusta, un género de carácter popular en los años sesenta, y especialmente teniendo en cuenta la adscripción de Halffter a la nueva música, sería considerado testimonio del pasado. En palabras de Beatriz: “cómo me gusta oírte cantar estas cosas serias, más que las bobadas del baile”; a lo que Fernando responde: “y a mí me gusta que tú me escuches”. Este diálogo es seguido de un intento de besar a su enamorada por parte de Fernando, pero ésta lo rechaza porque tiene la ilusión de que el primer hombre a quien bese debe ser su marido. Para quitarle de la cabeza a Beatriz la idea de una próxima boda, Fernando le comenta la imposibilidad de comenzar una vida junto a ella debido a la existencia de un ficticio hermano enfermo, una invención que solamente anticipa la cara oculta de Fernando y un encadenamiento de mentiras que dará como resultado la desilusión de Beatriz y la conclusión de una incipiente historia de amor basada en los secretos y las mentiras.

Fotograma nº 110. Personajes de Fernando y Beatriz.

En relación con el valor de la composición original para ilustrar la identidad de Beatriz, contamos con un *leitmotiv* asociado a sus sentimientos hacia Fernando y a la historia de amor que vive con él. De corte más lírico y carácter melancólico, Halffter compone un tema musical tonal, en mi bemol menor, que aparece en cuatro bloques musicales, coincidiendo la última intervención con el último bloque musical del *film*. El tema presenta una textura de melodía acompañada, realizada por la flauta travesera con un acompañamiento en el sustrato inferior formado por acordes rasgados. La primera vez aparece este *leitmotiv* tiene lugar en el momento en que Beatriz se despide de él y sus compañeros, en compañía de Angelines, hasta la siguiente semana, coincidiendo con el bloque musical 27 (00:47:01 – 00:47:26). Este tema musical recrea la tristeza por la ausencia del amado.

Partitura nº 90. *Leitmotiv* de amor de Beatriz. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

El resto de ocasiones en las que el *leitmotiv* realiza su aparición tiene que ver con la melancolía de Beatriz al conocer la implicación de Fernando en las muertes de los hermanos Vidal[260]. En estas tres intervenciones restantes, correspondientes con los bloques 42 (01:09:39 – 01:10:04), 49 (01:22:15 – 01:22:39) y 52 (01:27:40 – 01:28:15), Beatriz observa desde su ventana cómo es apresado y llevado a comisaría hasta que, finalmente, Fernando es conducido por la plaza del pueblo como asesino confeso. De

[260] Véase al respecto el VÍDEO 12 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=G9TSxmGYhyk&list=UUtybC5j8q-Pgn7AauJwI96w&index=36 [Última consulta: 19 de mayo de 2012].

hecho, la última vez que escuchamos el *leitmotiv*, que acompaña los últimos segundos hasta la impresión de la palabra fin, coincide con la visión de Fernando apresado desde la ventana de Beatriz. Es decir, la perspectiva que el espectador tiene en los últimos segundos tiene que ver con la visión que la propia Beatriz adquiere de las circunstancias y la recreación de sus sentimientos, ilustrada por la música que la acompaña. Así, pues, este *leitmotiv* vinculado al personaje de Beatriz en relación con la incipiente historia de amor con Fernando habla de una mujer cuya vida giraba en torno a su hombre, de acuerdo con una mentalidad tradicional, así como de un amor fallido, de la desilusión y del engaño amoroso, todo ello subrayado por lo que sucede ante nuestros ojos y por el carácter melancólico de la melodía de Halffter.

Fotograma nº 111. Beatriz, bloque musical 49.

Por tanto, a través de la película *El extraño viaje*, y de su Banda Sonora Musical compuesta por Halffter, asistimos a una convivencia entre la imagen de la mujer *ye yé* dentro del mundo rural, encarnada en el personaje de Angelines, y el prototipo de mujer tradicional que sigue los estándares de la sociedad española de los años sesenta, representado por Beatriz y el resto de las mujeres de la muestra. Desde el punto de vista musical cabe señalar la presencia de *leitmotiven* asociados a cada una de las identidades, motivos que difieren en estilo y simbolismo para subrayar las diferencias entre ambas mujeres. El prototipo que recrea Angelines en esta muestra nada próxima al franquismo no persigue el matrimonio sino, más bien, sentirse realizada a través de su inmersión en el ámbito laboral urbano contemporáneo, como modelo o en profesiones vinculadas con los nuevos medios. Debido a que se trata de una película alejada de los ideales del gobierno se incide, asimismo, en la idea de que el avance y la modernidad están fuera del pueblo, a pesar de que la mayor parte de la población rural, como se puede observar

en la muestra, no conciben su vida fuera de este núcleo y, más aún, no consideran que una vida decente pueda verse alejada del ámbito provinciano.

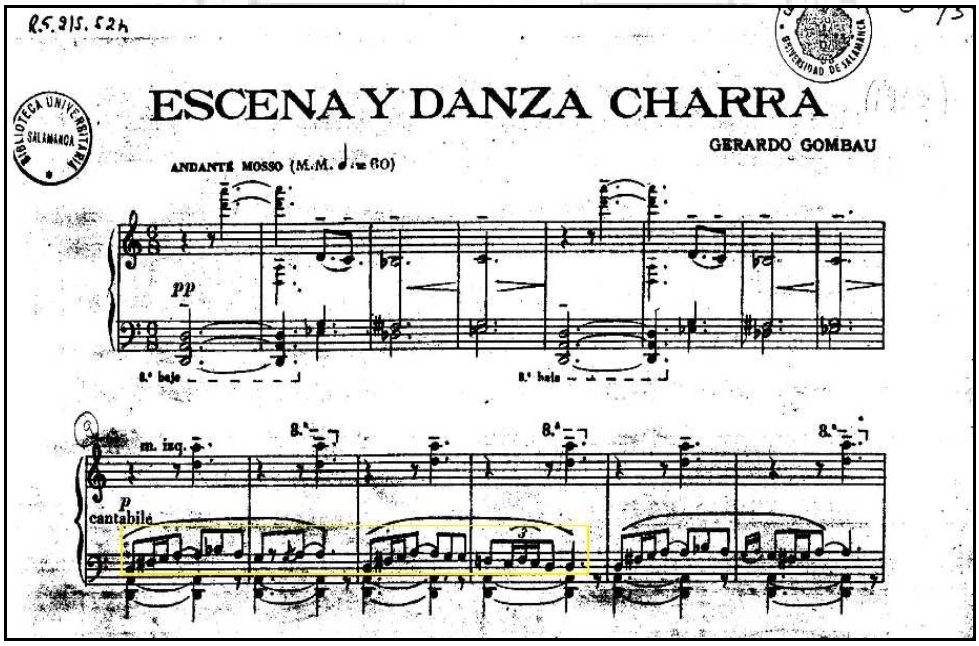
Por otra parte, debemos señalar que el tema musical vinculado a Beatriz no ilustra por sí mismo su personalidad ni su ideología sino que tiene que ver directamente con la desilusión y la tristeza por sentirse defraudada sentimentalmente al haber apostado por una relación amorosa en la que se ha visto engañada. Por tanto, la idea de la mujer tradicional, al igual que hemos podido comprobar en las películas previamente comentadas en otros apartados, sigue viéndose ligada a la de un hombre y su prioridad por formar una familia. Ahora bien, la presencia de este personaje como abanderado del prototipo tradicional no hace sino ofrecer una crítica a la estructura social y al papel que la mujer ocupa en la estandarizada vida de los años sesenta. Además, el hecho de que una misma proyección muestre de forma paralela diferentes tipos de mujeres, como es el caso, no es un hecho aislado sino que contamos en España con otras películas que también abordan estos heterogéneos prototipos. Es el caso de la película *El camino*, dirigida por Ana Mariscal, en la que la Banda Sonora Musical, compuesta por Gerardo Gombau, también ilustra las identidades femeninas. Lo cierto es que, como comprobaremos a continuación, en este caso la modernidad no se vincula exclusivamente con unas características físicas o ideológicas sino que, desde el punto de vista social y político, también se tienen en cuenta otras nacionalidades.

b) El camino (1963, Ana Mariscal)

Dentro de esa contraposición entre mujer tradicional y mujer moderna tan habitual en torno a aquellos títulos menos comerciales contamos con una variante que comprende la diferenciación entre la mujer tradicional, asociada a la nacionalidad española, y la mujer moderna y *ye yé*, asociada a mujeres procedentes de otros países europeos o americanos, como se observa en *El camino*. Inicialmente podríamos pensar que esta diferenciación tiene que ver con la estética comercial más cercana al Régimen, de acuerdo con su intención de marcar distancias entre la ciudadanía española, caracterizado por su moral y decencia, frente al turismo extranjero, estereotipadamente libertinos. Lo cierto es que esta convivencia de prototipos diferenciados por nacionalidades aparece en ambas estéticas cinematográficas, aunque cada una de estas vías presentará diferentes sentidos. Por un lado, efectivamente esta diferenciación entre la mujer española y la mujer extranjera es un recurso manido dentro de la estética oficial como defensa de lo nacional frente a lo externo, al menos un determinado estereotipo de mujer española que comulga con el tradicionalismo del país durante el franquismo; pero, por otro lado, también aparece la convivencia entre mujeres de diferentes nacionalidades en aquellas películas más progresistas con otro sentido bien distinto, y del que vamos a tratar a continuación.

El camino (1963) es uno de los *films* que recrea el prototipo de mujer moderna en torno al cine más alejado del Régimen y, simultáneamente, muestra la confrontación entre mujer española y mujer extranjera, concretamente iberoamericana. Se trata de la adaptación cinematográfica de la novela de título homónimo escrita por Miguel Delibes en la década de 1950 y fílmicamente situada en la década de los sesenta. La muestra narra la historia de Daniel, apodado ‘el Mochuelo’, un niño de 11 años que, por decisión de sus padres, acudirá a la ciudad una vez finalizado el verano con el objetivo de iniciar sus estudios para poder progresar en el futuro. El *film* está ambientado en los días anteriores a su partida, donde se muestra la vida cotidiana de la población, la relación con sus amigos Roque ‘el Moñigo’, Germán ‘el Tiñoso’ o Uca y sus sentimientos ante el devenir de los acontecimientos previos a su marcha hacia la ciudad. Rodada en blanco y negro, y con un presupuesto e infraestructuras ajustados, *El camino* presenta similitudes con la estética realista, en concreto se observan factores coincidentes con el Neorrealismo Italiano en ese afán de plasmar la realidad de una sociedad que no es todo

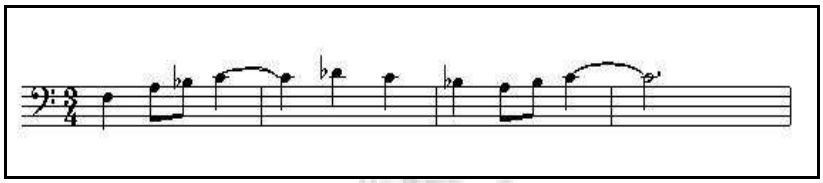
lo brillante que quiere aparentar, a través de una estructura clásica y sencilla y donde la Banda Sonora Musical tendrá relevancia.

En este caso el elemento sonoro refleja los acontecimientos que suceden ante nuestros ojos y, en otras ocasiones, la música ilustra los sentimientos de los personajes. La Banda Sonora Musical de este *film* es una partitura para guitarra y orquesta compuesta por Gerardo Gombau formada por diez temas musicales utilizados en la película en 39 intervenciones, que dan una presencia musical de 31 minutos de los 95 minutos del *film*, un 32,63 % de la duración total de la cinta. Desde el punto de vista estilístico, cabe destacar el predominio del regionalismo, heredero de la sociedad decimonónica y del gusto de buena parte de compositores durante la España franquista. Gombau, para el tema principal de la Banda Sonora Musical de este *film*, acudió a la reutilización de una composición suya previa para piano del año 1933 titulada *Escena y danza charra*, basada en el folklore de la ciudad de Salamanca, la localidad natal del compositor.

Partitura 91. Escena y danza charra (1933), para piano (Gerardo Gombau)

Fuente: Biblioteca Universidad de Salamanca. Facultad Geografía e Historia.

Para este tema principal Gerardo Gombau extrajo la línea melódica de esta composición, dando lugar al Tema Musical 1 que presenta y concluye la película, además de aparecer en otras ocho ocasiones de forma no diegética. Es un tema musical modal, en el modo mixto de fa, y habitualmente es interpretado por la plantilla orquestal

al completo, aunque en determinadas secuencias la melodía es realizada únicamente por una flauta u otro pequeño grupo de instrumentos. El tema es flexible y presenta diversas modificaciones a lo largo de la película: transportes, modulación, cambio de carácter, cambio en la instrumentación. Lo cierto es que este motivo no solo resulta fundamental desde un prisma cualitativo y cuantitativo de la Banda Sonora Musical, sino que también responde a cuestiones femeninas, como señalaremos más adelante.

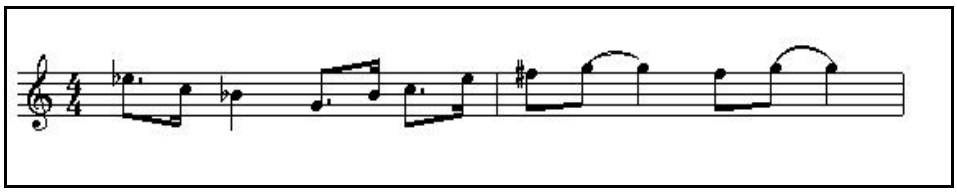


Partitura nº 92. Tema Musical 1. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Sobre la recreación de identidades femeninas en *El camino*, es importante señalar que Ana Mariscal concede mayor importancia a los roles femeninos en la película que en la novela de Delibes, una circunstancia que podría estar relacionada con la ideología y el compromiso social de la directora. Así, en el *film* se abordan dos tipos de mujer, una diferenciación que también tiene su reflejo en el ámbito musical. Por un lado, se presenta a la mujer rural española, supeditada a la voluntad de los hombres, cuya labor en la vida es cumplir con las convenciones sociales como esposa y madre. Este prototipo es representado por prácticamente la totalidad de la población puesto que, en todos estos casos, se trata de mujeres que no han salido nunca del ámbito rural y no poseen estudios Esta imagen de la mujer tradicional concuerda perfectamente con el estilo regionalista del tema musical principal creado por Gombau y comentado previamente, y aparece recreado por casi todos los personajes femeninos del pueblo: es el caso de la madre de Daniel 'el Mochuelo', que no quiere que su hijo se marche a la ciudad pero que carece de poder de decisión, o Sara, la hermana de Roque 'el Moñigo', uno de los amigos de El Mochuelo, que representa la necesidad de una mujer de contraer matrimonio como ideal en la vida, y también aparece recreado con el personaje de Lola 'la Guindilla mayor', representante del moralismo y los valores tradicionalistas de la dictadura franquista, un personaje, este último, representante del prototipo de puritana comentado en anteriores apartados. Por tanto, la sociedad tradicionalista preponderante en la España de los años sesenta tiene su reflejo a través de sus mujeres de forma paralela al estilo musical predominante en la película, de carácter nacionalista,

un modelo musical anclado en el pasado que nos remite a composiciones decimonónicas donde predomina un estilo folklorista, como es el caso del tema musical principal señalado previamente.

Fotograma nº 112. Sara, ejemplo de mujer tradicional preponderante en *El camino*.

Pero, por otro lado, en la película también se recrea una identidad femenina próxima a la modernidad asociada al personaje de Mica (Mary Paz Pondal). Mica es una mujer joven, posiblemente con estudios, y es la hija de un indiano, un vecino del pueblo que se marchó a Iberoamérica una vez establecido el régimen franquista, a modo de exilio, con la intención de labrarse un futuro en un contexto sociopolítico y económico más favorable. A pesar de que desconocemos el país de procedencia de Mica, tanto en la novela como en la película esta joven representa la modernidad a través de su forma de pensar, de su forma de vestir[261] y también a través del sonido. Cada vez que la acción principal gira en torno a Mica, la escena incluye el mismo tema musical a modo de *leitmotiv*, como se observa en los bloques musicales 21 (00:59:09 – 1:00:07) y 23 (1:02:16 – 1:03:43).

Partitura nº 93. Tema Musical 7, *leitmotiv* del personaje Mica.
Fuente y transcripción:Virginia Sánchez Rodríguez.

[261] La joven luce la vestimenta más moderna y lujosa e incluso llega a lucir traje de baño en una de las fiestas organizadas en su casa del pueblo.

En este caso, este tema musical aparece totalmente alejado del estilo nacionalista predominante en la película que podía verse asociado a la mujer tradicional, y se encuentra emparentado directamente con la música ligera[262]. En concreto se trata de un *fox-trot* inserto de forma no diegética y con una función claramente expresiva. La joven Mica en todas sus apariciones luce un vestuario más alegre y provocativo que la ropa que visten sus convecinas. Asimismo, Mica es admirada por mayores y pequeños, pues no solo es el amor platónico de Daniel 'el mochuelo' sino que, como chica moderna, también son los jóvenes quienes se fijan en ella. Sentimentalmente Mica tiene novio (Juan Luis Galiardo), pero esa relación sentimental no es presentada en la película como proyecto de vida futura ni como única aspiración en la vida ya que, pasado el verano, ésta regresará a su ciudad de domicilio habitual. Igualmente, en la película Mica es presentada de forma desligada de un hombre, más allá de ser la hija del indiano. Todo ello hace que de forma individual, y en comparación con el prototipo de mujer tradicional representada en la película, el personaje de Mica represente musicalmente a la mujer *ye yé* y moderna dentro de aquellas muestras menos comerciales.

Fotograma nº 113. Personaje de Mica, bloque musical 23.

Lo interesante de *El camino*, en esta ocasión, es el hecho de asociar un *leitmotiv* aparentemente asincrónico a este personaje, a pesar de que se trata de un motivo que representa la modernidad y que acompaña a una imagen cuyo aspecto concuerda con el ideal que quiere transmitir la directora. A este respecto, es importante mencionar que Gombau ha tomado un ritmo y un género americano, concretamente un *fox trot*, en lugar de optar por incluir ritmos latinos de acuerdo con la procedencia de Mica y a pesar de

[262] Véase al respecto el VÍDEO 13 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=G9TSxmXRhyk&list=UUtyb (fragmento). [Última consulta: 27 de mayo de 2010].

las raíces comunes de España con Sudamérica. La razón de utilizar un *fox trot* para aludir al personaje de Mica tendría que ver, más que con la idea de ilustrar la identidad iberoamericana, con generar una distancia considerable entre esta mujer y los personajes femeninos de la España rural que aparecen en *El camino*.

A este respecto podemos afirmar, tras lo apuntado hasta el momento, que la asociación de una imagen de mujer moderna y una música ligera con ritmos americanos puede ser considerada como *leitmotiv* de la modernidad: la música ligera, moderna, se vincula al tipo de mujer que representa Mica, una joven radiante y con clase, preocupada por su aspecto físico, que viste a la moda y que disfruta de un buen *status* social y económico en las avanzadas ciudades iberoamericanas de ese momento, tan actuales en comparación con las ciudades y los pueblos de la España de posguerra. Por tanto, en este caso la diferenciación entre mujer tradicional y mujer moderna implica, además, una diferencia de nacionalidad que tiene que ver con el realismo de la novela de Delibes y con la conciencia social y política de Ana Mariscal. Así, pues, en este proyecto alejado del Régimen, se denuncia la situación de empobrecimiento y pocas posibilidades de progreso en el ámbito rural mientras que se habla de una buena situación social y política en la ciudad, donde debe acudir Daniel el mochuelo a estudiar y, especialmente, en las ciudades iberoamericanas, uno de los destinos elegidos por los exiliados políticos tras la victoria de Franco en la guerra civil. Y todo ello tiene su reflejo, como hemos venido señalando, a través de los personajes femeninos haciendo una clara distinción entre las mujeres oriundas de la población y la Mica.

Ahora bien, no se trata del único caso en el que la modernidad femenina aparece asociada a una mujer que ha traspasado las fronteras geográficas españolas en proyectos cinematográficos progresistas. Resulta habitual la recreación de tipos femeninos modernos asociados a otras nacionalidades, como se observa en *Nueve cartas a Berta* donde Lorenzo, el protagonista, escribe unas cartas a Berta, una joven a quien ha conocido durante el verano en Inglaterra, y donde le plasma sus inquietudes e insatisfacciones en la tradicional sociedad española. Berta es la hija de un profesor republicano exiliado en Iberoamérica, cuya mentalidad y forma de ver la vida resulta, a los ojos de Lorenzo, más avanzada que las preocupaciones de las chicas de la provinciana ciudad de Salamanca en los años sesenta del siglo XX. En este caso la Banda Sonora Musical de Bernaola no presenta connotaciones semánticas vinculadas a la identidad femenina, pero el resto de elementos audiovisuales sí mantienen la convivencia y contraposición entre la mujer moderna iberoamericana, personalizada en

Berta, y la mujer tradicional española representada por la novia de Lorenzo y el resto de mujeres que aparecen en el *film*.

En otras películas también ajenas al ámbito más comercial y oficial del gobierno se presenta la modernidad y el buen status social asociado a Iberoamérica, como sucede en *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, una película de un director español que, en estos momentos, se encuentra exiliado tras el escándalo de *Viridiana*. La película se sitúa en la ciudad de México, en una mansión en la que se celebra una cena tras la asistencia a la representación de una ópera por parte de un grupo de burgueses. En un momento determinado, y sin conocer el motivo, todos los asistentes quedan atrapados en el salón y se producen el caos y la catástrofe. En lo relativo al tema que nos atañe, musicalmente esta película de Buñuel no aporta una gran información sobre la composición musical para el cine o el valor de la música para ilustrar identidades femeninas puesto que la selección musical de piezas ha tenido en cuenta obras preexistentes, la mayor parte de ellas insertas de forma diegética con función narrativa, aunque también contamos con algunos bloques musicales no diegéticos aunque sin mayores implicaciones semánticas, como es el caso de los títulos de crédito. Lo cierto es que sí resulta interesante cómo se recrea en la película el lugar que ocupa la mujer en el mundo de la música, pues es una dama quien agasaja musicalmente a los invitados a la cena posterior al evento al que han acudido en el bloque musical 3[263] (00:12:25 – 00:13:32).

Fotograma nº 114. Pianista femenina, bloque musical 3.

[263] Véase al respecto el VÍDEO 14 del DVD Anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=v5FecxIB6bo [Última consulta: 12 de marzo de 2013].

Es una mujer quien toca el piano durante la reunión social, concretamente ésta interpreta el *Vals en mi menor* nº14 *Op*. póstuma (B. 56) de Frédéric Chopin y el segundo movimiento, "Allegro", de la *Sonata VI* en la mayor del compositor clásico Pietro Domenico Paradies. La película muestra, por tanto, el papel del que gozaban mujeres en el ámbito musical durante el siglo XVIII y XIX, principalmente en torno a los círculos burgueses y aristocráticos, que consistía en proporcionar entretenimiento a sus invitados o amigos a través del canto o la interpretación pianística, como es el caso. No era habitual que la mujer, que estaba destinada a su función de ama de casa, esposa y madre, se dedicara al estudio intensivo de las artes y las ciencias; por esa razón los conocimientos musicales de las féminas estaban limitados a las nociones más elementales sin expectativas intelectuales puesto que el principal objetivo era lograr un matrimonio ventajoso o ser una buena anfitriona agasajando musicalmente a los invitados. Precisamente esta circunstancia es la que se observa en la reunión social.

La identidad iberoamericana está asociada, en *El ángel exterminador*, a la modernidad y al buen status de la burguesía mexicana, como es este caso. La elegante reunión que se presenta en el *film* es un evento más próximo a los que podían realizarse en los años sesenta en ciudades europeas y americanas, como es el caso, mientras que en España el ocio urbano y, concretamente, el musical, estaba encaminado hacia otros derroteros más populares debido a los gustos del Régimen y a otros intereses políticos. Por no hablar del limitado acceso al ocio y la cultura de la mayor parte de los ciudadanos españoles debido al empobrecimiento de la población. Por tanto, la mujer iberoamericana en *El ángel exterminador* es vista como moderna y refinada desde el punto de vista social y antropológico, como se observa a través de sus delicados modales[264] y el lujo que rodea sus enseres personales, aunque el lugar que ésta ocupa en torno al ámbito musical, recreado a través de la selección de piezas que forman parte de la Banda Sonora Musical, nos remite a una concepción de la mujer como mera intérprete con intereses sociales y no intelectuales.

Lo cierto es que resulta interesante el hecho de que España ponga sus ojos en Iberoamérica como paradigma de la modernidad en títulos progresistas mientras que, por el contrario, son las producciones norteamericanas coetáneas a nuestra década de estudio quienes hacen hincapié en el atraso de las naciones latinoamericanas. Es decir,

[264] Los delicados modales de mujeres y hombres se verán en tela de juicio a lo largo del film una vez que los personajes comprueban cómo se ve coartada su libertad al no poder abandonar la casa, aunque eso es una cuestión que no abordaremos en esta ocasión puesto que no implica información relativa al valor de la música para ilustrar identidades femeninas o para el análisis musical de la B.S.M.

mientras que contamos con testimonios audiovisuales en España en los años sesenta que defienden la identidad iberoamericana como moderna frente a la española, especialmente en proyectos españoles alejados del gobierno, contamos con películas americanas que plantean la situación contraria, como es el caso de *West Side Story* (1961, Robert Wise y Jerome Robbins), triunfadora de los premios Oscar de 1961 con diez estatuillas[265]. Esta película musical destaca por su Banda Sonora Musical, obra de Leonard Bernstein con letra de Stephen Sondheim, presente en 89 de los 152 minutos totales de *film* a través de 37 bloques musicales. Los números musicales, formados por 13 canciones principales, comparten protagonismo con los bloques no diegéticos insertos casi como música de fondo. Desde el punto de vista estilístico existe una convivencia entre el sinfonismo y la *popular music* pero, además, existe un enfrentamiento musical entre el estilo de la música popular de origen norteamericano y la música con reminiscencias de ritmos latinos, una confrontación sonora que se ofrece de forma paralela a la rivalidad entre los grupos de jóvenes *Sharks* y *Jets*. El estilo sinfónico predomina en la música no diegética concebida como música de fondo de secuencias eminentemente narrativas, pero también el sinfonismo es protagonista en aquellos números musicales románticos con una línea melódica más lírica y expresiva, centrada en la historia de amor de Tony y María; por el contrario, el estilo más popular se destina a números musicales vinculados con la identidad de los *Jets* y, especialmente, de los *Sharks*, con reminiscencias latinas.

Desde el punto de vista de nuestro estudio, centrado en el valor de la música para recrear identidades femeninas, debemos señalar dos puntualizaciones. Por un lado, mientras que en España la mujer iberoamericana es presentada como moderna y digna de elogio, en *West Side Story* se plantea cómo es precisamente la mujer latina quien mayor discriminación sufre dentro de la sociedad norteamericana de los años cincuenta y sesenta, a pesar de que existen dos identidades iberoamericanas diferentes. No obstante, hemos de señalar que las dificultades de integración de la mujer iberoamericana en la sociedad americana no se deben en exclusiva a la nacionalidad de su procedencia sino al hecho de ser mujer en la machista sociedad norteamericana

[265] La película está basada en una actualización de la novela *Romero y Julieta*, de William Shakespeare pero contextualizada a mediados del XX. Recordemos que el *film* narra la historia de amor entre María y Tony, dos jóvenes pertenecientes a bandas juveniles rivales[265], cuya relación se verá dificultada por los estereotipos, el racismo y las convenciones sociales presentes en América del Norte en los años cincuenta y sesenta.

puesto que las mujeres estadounidenses son representadas a través de *West side story* como sumisas, propiedad de los hombres e incluso como meros objetos de decoración.

Paralelamente, y de acuerdo con el valor de la música para ilustrar identidades femeninas expuesto en este estudio, podemos señalar que *West side story* recrea musicalmente a las mujeres iberoamericanas, que no representan un prototipo de mujer homogéneo sino que puede diferenciarse entre dos categorías encabezadas por dos personajes femeninos: María y Anita. Por un lado, María (Natalie Wood) es dulce y soñadora y representa una actitud sumisa, asumiendo las convenciones de una sociedad patriarcal al verse arropada y protegida en todo momento, bien por Bernardo, su hermano, bien por Tony, su enamorado. Por tanto, un prototipo más próximo a la tipología de mujer tradicional expuesta a partir de los personajes en el cine español de los años sesenta. María también es romántica y apasionada, de ahí que protagonice unos inolvidables números musicales junto con Tony, demostrando que el amor no tiene fronteras en "Somewhere" o "Tonight". Por otro lado, Anita (Rita Moreno) representa con su personaje una mujer iberoamericana más pasional y luchadora. Anita se muestra contenta por vivir en América, a pesar de que es más realista que María al reconocer las dificultades de la mujer iberoamericana en Norteamérica. De hecho, es uno de los personajes femeninos que mayor discriminación y perjuicios sufre al ser víctima de racismo y de intento de agresión sexual. Anita protagoniza los números musicales con mayores reminiscencias latinas, como es el caso de la canción "América"[266], ilustrando musicalmente de este modo la contradicción que puede sufrir un pueblo al querer, por un lado, salir adelante y formar parte de una nueva sociedad como la americana y, por otro, al darse cuenta de lo difícil que resulta la integración social por ser inmigrante en una ciudad con un elevado índice de racismo.

En definitiva, la música asociada a personajes femeninos en la película *West Side Story* refleja la poca estima social que sufre la mujer, en general, y la mujer iberoamericana, en particular, en la sociedad norteamericana de la década de 1960 a través de dos tipologías de mujer diferentes desde el punto de vista musical. Por tanto, esta imagen de la mujer iberoamericana presente en buena parte de los títulos

[266] El tema musical "América", uno de los más célebres de la película, presenta un compás de amalgama inspirado en ritmos latinos como el de la guajira o petenera con su combinación de 6/8 y 3/4 (compás ternario), pretende ilustrar la identidad iberoamericana y el carácter latino de la mujer que representa Anita; pero, simultáneamente, la letra ilustra esas dificultades de integración de los inmigrantes iberoamericanos en la sociedad norteamericana.

americanos, así como en otros vestigios artísticos como musicales de Broadway, contrasta radicalmente con la visión que desde España se tiene de las naciones de América del Sur, consideradas el paraíso de la libertad y la bonanza económica, como hemos podido comprobar a través de *El camino,* donde las mujeres procedentes de allí, como Mica, son vistas modernas y avanzadas.

Al mismo tiempo sorprende cómo en *West Side Story* la *popular music* con reminiscencias latinas recrea la identidad nacional de la población portorriqueña, mientras que en España, como podemos observar a través de la película *El camino*, es precisamente la música ligera de ritmos americanos (un *fox trot*) la que representa la identidad iberoamericana del personaje de Mica, la música moderna frente al nacionalismo preponderante en la película por representar la sociedad española durante el régimen autoritario del general Franco, anclada en los gustos del pasado. Por tanto, tal y como hemos podido extraer del análisis realizado a partir de la Banda Sonora Musical en convivencia la imagen plasmada por los tipos femeninos, podemos señalar que la música por sí misma, y la música de cine, asociada a otros elementos audiovisuales, puede recrear identidades nacionales y femeninas, reflejando la ideología de la sociedad en la que un producto artístico, en este caso un *film*, ha sido creado.

Retomando el contexto español, y respecto de esta asociación de modernidad a nacionalidades iberoamericanas, comentemos que también en las películas comerciales es inevitable señalar las diferencias sociales y económicas entre las mujeres españolas y las que habitan en Iberoamérica, aunque con intenciones bien distintas a las expuestas hasta el momento. La estética más comercial continúa apostando por una imagen de la mujer tradicional como el prototipo de señora decente, moral, buena y virtuosa, frente a la mujer moderna extranjera, que suele presentar connotaciones negativas. Recordemos que España es un país marcadamente tradicionalista durante el régimen de Franco; en este contexto suele ser habitual la inclusión de personajes femeninos iberoamericanos o extranjeros que, por ser paradigmas de la modernidad, se plantean como libertinos o amorales. Esto se observa en buena parte de títulos de la saga protagonizada por Paco Martínez Soria, como *El turismo es un gran invento* (1968, Pedro Lazaga), donde las mujeres extranjeras son admiradas por su belleza pero criticadas por su supuesta falta de decoro o de principios, sobre todo por parte de las mujeres españolas. También en el *film Marisol rumbo a Río* (1963, Fernando Palacios) se defiende la siguiente premisa: "nacional = bueno / extranjero = malo". Esta película protagonizada por dos gemelas, Marisol y Mariluz, ambos personajes interpretados por Pepa Flores, muestra cómo

finalmente los principios y la educación recibidos en España son mejores que los agasajos y los lujos brasileños, ya que se apuesta por la bondad y la decencia de Marisol frente a los caprichos de Mariluz o la maldad de Sandra (Gisia Paradis), su institutriz.

Por tanto, a pesar de que los aspectos tratados en este punto son ciertamente amplios, podemos afirmar que la música de cine subraya la idea de la mujer iberoamericana como moderna, especialmente en aquellos círculos más alejados ideológicamente del Régimen. En la película *El camino* (1963) es una directora, Ana Mariscal, quien hace hincapié en los roles de género, mostrando, a través de la música de Gombau, cómo la mujer española no es aún tan avanzada como la que procede o vive en Iberoamérica, como el personaje de Mica, tal como la música también plantea. Asimismo, Luis Buñuel presenta en *El ángel exterminador* una mujer con refinados modales y una buena posición económica que aborda la música como un agasajo, como una parte más de la *performance* social de un determinado evento llevado a cabo en México en un círculo elitista, una circunstancia inconcebible en la España de los años sesenta. En definitiva, y a pesar de lo que se suele plantear en las películas comerciales, la música de cine, en aquellos títulos españoles más progresistas, también contribuye a la recreación de una tipología femenina *ye yé* y moderna, como se observa en la película *El extraño viaje* a través del personaje de Angelines, aunque suele ser habitual, igualmente, la presentación de Iberoamérica como paradigma de la modernidad y la asociación de ritmos latinos y norteamericanos, considerados modernos, a una mujer *ye yé*, frente a la música con reminiscencias posrrománticas o regionalistas, vinculada a la mujer más tradicional y al anquilosamiento del país, como se puede extraer en el *film El camino*.

3.1.3. La mujer resuelta.

Sería del todo inexacto resumir los personajes femeninos aparecidos en la filmografía de los años sesenta únicamente como tradicionales o modernos, principalmente porque las circunstancias sociopolíticas y económicas determinan la presencia de otras mujeres e identidades que abarcan cuestiones mucho más complejas. Es decir, a la hora de establecer la categorización de tipos femeninos enunciada en este capítulo no solo tuvimos en cuenta la imagen proyectada, sino la actitud ante la vida de las mujeres, que debían enfrentarse a una realidad no siempre sencilla dado el contexto social y económico de la década de 1960, a pesar de las reformas económicas iniciadas en estos años y de la flexibilización social del gobierno. En torno a esta realidad, y a través de las producciones cinematográficas del momento, podemos advertir la presencia de una tipología de mujer que no hace hincapié en la tradición, ni en la modernidad, sino que cuenta como rasgos principales el tesón, el esfuerzo y la inteligencia como medio de subsistencia, de ahí que la hayamos denominado «la resuelta».

Este prototipo de mujer resuelta aparece recreado principalmente en el cine más comercial, puesto que el Nuevo Cine Español, contrariamente, pretendía realizar una crítica a la situación más que mostrar cómo mujeres trabajadoras y con carácter intentaban buscarse la vida, a pesar de que, como hemos apuntado, las féminas eran quienes más trabas encontraron en la sociedad franquista. Esta tipología también está presente en torno a la Tercera Vía, la estética cinematográfica que surge a finales de los años sesenta con un carácter más realista y menor crítica política. Así, pues, dependiendo de la estética comercial a la que pertenezca cada muestra aparecerán subrayados unos u otros rasgos; no obstante, denominamos mujer resuelta a aquella que trabaja duro y busca soluciones a sus problemas, en ocasiones utilizando su ingenio para lograr subsistir en la sociedad. En última instancia, el prototipo de mujer resuelta es el que alude a la mayor parte de la clase media española de los años sesenta, que hace frente a su situación con su esfuerzo, su ilusión y su agudeza[267].

En el caso del cine más comercial, el tipo de mujer resuelta presenta un mismo perfil, pues se suele recurrir a actrices con un aspecto físico estándar, que no emanan sensualidad sino cotidianidad y que suelen destacar en las películas por la resolución de

[267] Desde este planteamiento, aquí proponemos la similitud entre los rasgos propios de la mujer resuelta y la figura del pícaro, propiamente hispana, presente en la literatura y en las artes ya desde el siglo XVII, basado en la subsistencia a través del ingenio. Véase al respecto la obra literaria *El lazarillo de Tormes*.

los problemas que le rodean a través de su gracia, su resolución y su desparpajo. Este tipo de mujer suele aparecer en el cine oficial en torno a papeles secundarios, aunque también puede ocupar papeles protagonistas, pero lo que es una constante es la presencia de tintes cómicos que tratan de restar relevancia a la gravedad de problemas que rodean a la mujer y destacando, de este modo, la actitud optimista y trabajadora de la mujer. Por tanto, a pesar de que este papel suele verse asociado a la comedia, no por ello se ve exento de la gravedad y las dificultades que supone el hecho de afrontar la realidad social y económica de la época. En torno a la presencia de esta tipología en el cine comercial, en la comedia, cabe señalar cómo el *star system* ha determinado la adscripción reiterada de algunos nombres de actrices a la representación de papeles vinculados a esta identidad, como es el caso de Rafaela Aparicio, Lina Morgan o Gracita Morales. Estas actrices suelen representar personajes humildes, a veces como trabajadoras del servicio doméstico, habitualmente recién llegadas de poblaciones rurales, o interpretar otras profesiones a las que se suelen enfrentar sin experiencia o cualificación pero derrochando ingenio y gracia, o incluso observamos el ingenio a través de melodramas y comedias morales como *Sor Citroën* (1967, Pedro Lazaga).

En cualquier caso, y como hemos indicado, la tipología de mujer resuelta aparece presente en títulos comerciales y en películas de la Tercera Vía; en este sentido son claras las diferencias existentes en torno a los personajes femeninos próximos a este prototipo dependiendo de la corriente estética cinematográfica. Por esa razón abordaremos títulos comerciales en los que se aprecian los rasgos fundamentales que determinan la identidad de mujer resuelta, debido a su visibilidad y al valor de la música para recrear esta tipología, como es el caso de los títulos *Operación cabaretera* (1967, Mariano Ozores) y *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre). Asimismo, también realizaremos un análisis de la música que contribuye a la recreación del tipo de mujer resuelta en la película pionera de la denominada Tercera Vía, *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas), una muestra que ilustra a la perfección el tipo expuesto, con rasgos connotaciones levemente dispares a las que aparecen en el cine comercial, y que presenta, además, otros tipos de mujer en convivencia con el rol expuesto en este apartado.

a) Operación cabaretera (1967, Mariano Ozores)

Se trata de una comedia dirigida por Mariano Ozores que muestra la convivencia de diferentes roles femeninos, siendo el interpretado por Gracita Morales el que corresponde con la tipología de mujer resuelta aquí expuesta, por oposición a otros roles como el de símbolo erótico y *femme fatale* de los que daremos cuenta más adelante en nuestro estudio. La película cuenta como protagonista con el personaje de Hipólita (Gracita Morales), a quien llaman Lita, una chica que ha visto en su físico el medio para ganarse la vida, planteándose ejercer como chica de compañía. Pero Lita no irradia sensualidad, ni este trabajo es algo para lo que demuestre dotes pues, como sus compañeras afirman, "no tiene mucha suerte en el negocio". Por esa razón su jefe le ofrece otra labor: la de animadora, la de cantar, algo a lo que echa gracia porque tampoco tiene talento para la música. Pero un día en el cabaret un hombre de nacionalidad china pone sus ojos en ella y Lita, pensando que es su primer cliente, se pone nerviosa por lo que vendrá después, sin imaginarse que se verá envuelta en una trama llena de intriga, robo y espionaje determinada por la preservación de un microfilm por el que dos peligrosas bandas se ven enfrentadas. Lita, en lugar de asustarse, emplea su ingenio y su gracia para poder extraer algún beneficio de la situación y salir airosa, a pesar de los riesgos que ello puede suponer para su vida y la de sus amigos.

La película, comercial, además de plantear una comedia con tintes de misterio y acción, muestra una España moderna a través del ocio y del turismo, su principal carta de presentación al exterior. Desde el punto de vista de roles de género, *Operación cabaretera* presenta la tipología de resuelta a través de los elementos que rodean al personaje de Hipólita, en oposición al resto de mujeres con las que Lita tiene relación. Frente a sus compañeras y amigas, representantes de un tipo de mujer como símbolo erótico y *femme fatale* por tratar de emplear su aspecto físico a cambio de beneficios que logran de los hombres, Lita es una mujer de clase media, sin estudios, cuya única aspiración es subsistir y que no se ha planteado hasta el momento trabajar en ningún otro ámbito. Lo cierto es que, a pesar de que no tiene dotes ni experiencia para ejercer, utiliza su gracia natural para enfrentarse a lo que la trama muestra. Mariano Ozores incluye en esta comedia diversos aspectos relacionados con tipos femeninos, anticipando la visión de la mujer como objeto de admiración y deseo por parte del hombre que será una constante en el cine del Landismo, prototipo del que Gracita Morales no participa. En este caso, y desde nuestro punto de vista, los personajes

femeninos que rodean a Lita no hacen sino subrayar su identidad de mujer resuelta por oposición, algo en lo que la música también tendrá su reflejo.

Las canciones incluidas en la película resultan, en convivencia con lo que sucede en la imagen, significativas en la recreación de la identidad de mujer resuelta que representa el personaje de Lita. José Torregrosa se ocupó de la Banda Sonora Musical del *film*, de estética comercial, con la presencia absoluta de música *ye yé* de acuerdo con el ambiente de modernidad que rodea la película, desde el cabaret hasta el lujoso y chic hotel de Marbella. La música, de 49 minutos y 31 segundos, un 50,5 % del minutaje total, está inserta a través de 42 bloques y resulta en todo momento sincrónica. Desde el punto de vista funcional, predomina la función narrativa, como un elemento más de la recreación, casi como relleno sonoro, y descriptiva, siendo esta última predominante en las secuencias vinculadas con persecuciones y tiroteos en los que está implicada la banda de chinos, momentos en los que se emplea un tema musical con reminiscencias asiáticas, una melodía presentada en el bloque musical 6 (00:13:03 – 00:14:59) y utilizada siempre que la escena remite, a través de sus diálogos o su imagen, a cuestiones vinculadas con la nacionalidad mencionada.

Pero, además de la música incidental, que presenta instrumentación, armonía y aspecto actual, también las canciones presentan una estética *ye yé.* Torregrosa y Mariano Ozores fueron los creadores del tema "Jaula de oro", con el que concluye la película. Asimismo, la muestra también recoge una parodia de "Yo soy aquel", canción de Manuel Alejandro mundialmente famosa por la interpretación de Raphael, y, por su parte, el tango "Mujer fatal", compuesto por Carlos Llopis y Fernando García Morcillo, es el tema más relevante en torno a la recreación del rol de Gracita Morales en la muestra, de acuerdo con una función narrativa vinculada a la presencia de estos números musicales.

Como venimos apuntando, *Operación cabaretera* presenta la tipología de mujer resuelta a través de los elementos que rodean al personaje de Hipólita, cuyos rasgos físicos son opuestos a sus compañeras del cabaret, pero caracterizada por sus ganas de trabajar y su gracia ante todo lo que rodea el oficio. Su carácter se observa en la forma de comportarse y relacionarse con el resto de papeles de la película y, especialmente, en sus interpretaciones musicales, siendo la primera de ellas, y más representativa, su protagonismo en el tango *Mujer fatal*. Ya que Lita no resulta rentable para el negocio, su jefe decide apostar por ella como animadora, como artista, interpretando una canción que pone de manifiesto los rasgos de la tipología de mujer resuelta, por oposición al

símbolo erótico y la *femme fatale*. Es decir, la debutante resulta torpe en escena a la hora de interpretar un tema en el que se dan las pautas precisas para convertirse en *femme fatale*, en vampiresa, para gustar a los hombres y aprovecharse de ellos, pero su interpretación, contrariamente al texto que interpreta, resulta graciosa. Lita trata de mostrar su mejor cara y predisposición, pero no llega a representar lo que se expone en la letra de la canción, de ahí que por su resolución, su gracia y su ímpetu hagan pasar un buen rato al público, haciendo que esta sea reconocida por su resolución y por sus ganas más que por su sensualidad[268].

Para llegar a vampiresa Es necesario vocación Muchas fracasan en la empresa Por no tener preparación. Si es muy delgada no interesa, Que un bacalao no inspira amor, Y si es panzuda como artesa Mucho peor.	Sabrá fingir y suspirar, aprender a adorar y sonreír. Sabrá mentir y engatusar Y, más, a pervertir. Ha de aprender a andar así, Con un vaivén deurí, Ha de saber enloquecer mirando así Cual si fuese a morir

Letra de "Mujer fatal".

Pero el estudio de la música de cine determina la reflexión en torno al elemento sonoro, melodía y letra en el caso de canciones, de forma estrecha a los elementos visuales a los que aparece asociado de forma indisoluble. Si solo escucháramos la letra de esta "Mujer fatal" podríamos pensar que Gracita Morales, con la interpretación de la canción, defiende y abandera este prototipo; por el contrario, la puesta en escena y la actitud del personaje en la interpretación representan lo opuesto a lo que la actriz entona. El atuendo que Gracita Morales viste no luce sensual y el mensaje tampoco resulta creíble por la actitud fría y poco pícara de Lita, nada acostumbrada a engatusar a los hombres y camelarlos. La actuación musical, además, se ve boicoteada por Daniel Antúnez (José Luis López Vázquez) mientras que Lita, por su parte, se esmera y trata de

[268] Véase al respecto el VÍDEO 15 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=tSRGjGZJE1k (fragmento). [Última consulta: 10 de enero de 2013].

salir airosa de la situación con su gracia más que sus encantos, un rasgo del prototipo de mujer resuelta[269].

Fotograma nº 115. Interpretación del tango "Mujer fatal".

Efectivamente Lita no tiene éxito en el oficio que desempeña, pero ella quiere poder ganarse la vida ya que, al no tener estudios, no se plantea otro trabajo. Lo relevante es que Lita se ve envuelta en la trama de corrupción de dos bandas y su papel será decisivo. Al descubrir que es portadora de un microfilm conseguido de forma casual, urde un plan para sacar beneficios económicos; es decir, su ingenio y su interés por buscarse la vida determinan que se exponga al peligroso en busca de un provecho. Lo cierto es que su actitud activa e interesada al involucrarse en una cuestión tan difícil acarrea problemas también a sus compañeros de aventuras, Violeta (Mara Cruz) y Daniel Antúnez, algo que el personaje de Violeta echa en cara diciéndole que todo ha sucedido por su culpa, por ambiciosa; a lo que Hipólita se excusa contestando que el hecho de urdir todo este plan no hace sino demostrar que ella sirve para algo más que para guiñar el ojo. Precisamente animada a sus ansias de lograr provecho y a su ingenio, Hipólita trama un plan para poder escapar y liberar a sus amigos cuando todos son encerrados por portar el microfilm. Lita emplea su imaginación y piensa que la mejor forma de librarse de sus enemigos es utilizando las armas de mujer de Violeta como cebo, mientras la música del bloque 40 (01:27:21 – 01:29:32) comienza a sonar justo en el momento en que se deshacen del primer esbirro. El elemento musical, de estética moderna, caracterizado por el punteado de la guitarra eléctrica, ofrece una mayor

[269] Gracita Morales interpreta el mismo prototipo de mujer resuelta que se enfrenta al mundo de la interpretación musical sin mucho éxito, aunque con gracia y esfuerzo, en la película *Más bonita que ninguna* (1965, Luis César Amadori). A través del personaje de Fanny interpreta el cuplé "Yo soy la *vedette*", de Fernando Moraleda y Jesús María de Arozamena, y "Aquel tango maldito", de Manuel Parada y Víctor Ruiz Iriarte.

sensación de acción a una secuencia que antecede un final feliz posible gracias a Lita, a pesar de ser, al fin y al cabo, la desencadenante de toda la situación. No obstante queda clara una reflexión referida a los roles de géneros presentes en la muestra: mientras que unas mujeres emplean su cuerpo como medio de subsistencia, otras son más hábiles con su ingenio y su gracia, como sucede en el papel interpretado por Gracita Morales.

Fotograma nº 116. Violeta emplea sus armas de mujer, bloque musical 40.

La muestra concluye con un final feliz en que todos los personajes logran salvar sus vidas tras vivir una aventura. Violeta, una de las cabareteras con más éxito, finalmente encuentra el amor en un amigo de la infancia, Anacleto (Antonio Ozores); por su parte Lita, enamorada de Daniel, logra enamorar poco a poco al vendedor de artículos de broma que, al final de la película, realiza un dúo musical con la protagonista resuelta, como se observa en el bloque musical 42 (01:36:00 – 1:37:25) "Jaula de oro", donde parecen tener éxito aprovechando el tirón de la canción *ye yé*. De esta manera, y además de lo comentado, se puede observar cómo el amor es un tema relevante para la mujer, sea cual sea su tipología principal[270]. Asimismo, y para concluir, reiteremos que el personaje que Gracita Morales representa en *Operación cabaretera* corresponde con la tipología de mujer resuelta, a pesar de que se trata de un contexto cómico muy concreto, pues evidencia cómo la mujer logra subsistir y salir de apuros gracias a su ingenio, sin llegar a valorar cómo ésta, en muchas ocasiones, suele ser quien ha generado los conflictos en los que se ve inmersa. Esta misma tipología es representada, igualmente, por Gracita Morales en *Atraco a las tres* (1962, José María Forqué), cuyo papel también resulta fundamental en la preparación del plan.

[270] La película también muestra, en cierto modo, una mentalidad bastante tradicional en cuanto al matrimonio, no solo en el personaje de Lita sino también en el de Violeta. Esto demuestra que se pueda hablar de diversas tipologías que convergen en un mismo personaje, o de un personaje que muestre rasgos diferentes de varias tipologías.

b) Españolas en París (1969, Roberto Bodegas)

La cinta muestra una diversidad amplia de prototipos de mujer española en la década de los años sesenta. De acuerdo con este apartado, el papel protagonista interpretado por Ana Belén es el que responde al tipo de mujer resuelta propuesto, aunque inicialmente parece que este personaje, en ocasiones, sea representante de una mujer más inocente. No obstante su identidad queda confirmada con el elemento sonoro, como señalaremos a continuación. Frente a los títulos expuestos previamente que situaban a la mujer resuelta en géneros cómicos, esta película de la Tercera Vía, el trabajo dirigido por Roberto Bodegas que da inicio al movimiento, muestra un camino diferente en cuanto a las formas y al tratamiento del rol, aunque un mismo sentido de esfuerzo, coraje y tesón en la supervivencia de la mujer en situaciones complejas.

Españolas en París, de la que ya hemos hablado en anteriores ocasiones, se caracteriza por el realismo y la ausencia de críticas sociopolíticas abiertas: al fin y al cabo el contexto en que se desarrolla la historia ya resulta suficientemente crítico. El *film* plantea la realidad económica de España, como son la miseria aún existente en núcleos urbanos y ciudades de provincia, las escasas oportunidades de ganar un dinero importante o el hecho de que las mujeres salgan fuera de su país a servir en casas francesas porque no tienen otra oportunidad de trabajo bien remunerado, a pesar de que, como se explica en la película, los mejores trabajos en Francia son para los franceses. Lo cierto es que los salarios que reciben estas empleadas domésticas son bastante suculentos, hasta el punto de que les permite ahorrar e incluso mantener a toda la familia en España[271]. La película, además de mostrar una crítica a la censura española, recoge de forma realista y, en cierto modo, costumbrista y popular, dicha circunstancia, sin evitar mostrar todas las novedades que rodean a la capital de Francia: un sistema de transporte público avanzado, modernos electrodomésticos, luz eléctrica con instalación de última generación, condiciones de trabajo y valoración social de los jefes franceses hacia sus empleados, etc.

Desde el plano sonoro, la Banda Sonora Musical, de gran calidad, es obra de Carmelo Bernaola y abarca un total de 49 minutos y 11 segundos de los escasos 90 minutos de la película; es decir, casi un 55% de la película incluye música. El compositor opta por una partitura ecléctica caracterizada por la presencia en la mayor

[271] La película también muestra los giros y las formas de enviar el dinero a sus familias a España.

parte de la muestra de temas ejecutados por un reducido número de instrumentistas, uno de sus rasgos principales según afirma Joan Padrol en la cita correspondiente a este compositor en el *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*[272]. La obra de Bernaola se caracteriza por el predominio de un estilo neoclásico a través de temas tonales, claridad de texturas y una instrumentación base formada por violín, flauta travesera y la presencia de un clave que suele aparecer como bajo continuo. No obstante, los temas que responden a estos rasgos conviven con variaciones en ese mismo estilo, pero también con motivos más comerciales y *ye yé*s, variantes electroacústicas y modificaciones de los temas con referencias a la canción francesa de los años sesenta a través del *tempo* de vals y de los rasgos habituales de la música compuesta en Francia en ese momento, presentes incluso hoy en día en la música contemporánea como se observa, entre otros, en las partituras para cine y en la música pura de Yann Tiersen[273].

Las composiciones originales de Bernaola también comparten pantalla con canciones populares francesas y españolas, como la "Marsellesa", el himno de Francia, procedente de la radio en el bloque 26 (00:50:48 – 00:51:43), y también canciones populares contemporáneas de España, como "Brindis", que se escucha en el bloque musical 15 (00:28:37 – 00:30:46), melodía famosa por ser interpretada por Manolo Escobar, y "Yo te daré", de Cristina y los *Stop*, en el bloque 16 (00:30:54 – 00:31:45), dando cuenta de la relevancia de la radio y los nuevos medios de comunicación y de la simbología de las canciones dedicadas como mensaje entre amados. También resulta interesante la inserción de la canción "Palabras para Julia" en el bloque 45 (01:25:44 – 01:29:50), un hecho que demuestra la relevancia de los cantautores en este momento en España, pero también por el importante el mensaje que suscribe para la muestra, como comentaremos de acuerdo con la identidad de Isabel, protagonista de la película.

La composición original de Bernaola es coherente con la imagen y está ejecutada con la combinación de 7 temas principales, de los que destacan los Temas musicales 1, 2, 3 y 4, que se convierten en auténticos marcadores repletos de significativos. Los Temas 1 y 3 aparecen íntimamente ligados a Isabel, de ahí que los comentemos de forma pormenorizada a continuación por recrear el prototipo de mujer

[272] Padrol, J. (2011). "Alonso Bernaola, Carmelo". En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, E. (Coord.), *Op. cit*., pp. 826-829.

[273] Un estilo musical similar en cuanto al predominio de tempo de vals y la instrumentación íntima se observa en la filmografía de comienzos del XXI en *films* como *Amélie* (2001, Jean-Pierre Jeunet) o *Goodbye Lenin* (2003, Wolfgang Becker), ambos con Banda Sonora Original de Yann Tiersen.

que encarna y su evolución psicológica en la muestra. El tema 2, más neoclásico, en el que ocupa un especial protagonismo el clave, aparece en escenas protagonizadas por los señores de la casa en la que Isabel sirve, una clara referencia al pasado ilustrado más propio de otras épocas. Por su parte, el tema 4 está asociado a la imagen de Emilia y será comentado oportunamente en torno a la identidad femenina que recrea este personaje, la *femme fatale*.

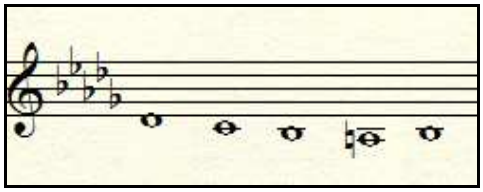
Como venimos indicando, *Españolas en París* plantea una convivencia de diversos tipos de mujer que dan lugar a la apreciación de distintos roles y formas de entender la vida. Emilia (Laura Valenzuela) es quien más tiempo lleva en París y quien mejor se maneja con el idioma. Se advierte una mentalidad bastante liberal en cuanto a su relación con los hombres, propia del escarmiento sufrido por algunos de ellos, y no quiere saber del sexo opuesto, aunque aprovecha la ocasión para burlarse y aprovecharse de los españoles que visitan Francia por diversos motivos. A este respecto, les engatusa aprovechando sus armas de mujer, mostrando un prototipo de *femme fatale* que será expuesto oportunamente en su momento. Francisca (Tina Sáinz) termina por vuelve a España, ya que no está contenta y no logra adaptarse, mientras que Dioni (Elena María Tejeiro), por su parte, también regresa pero en compañía de su novio, que también estaba trabajando en el extranjero, en Alemania, para lograr dinero, casarse y poder formar una familia.

En cuanto a la protagonista, Isabel evoluciona a lo largo de la muestra, pues parece que sufra una transformación desde el prototipo de mujer inocente y provinciana a mujer resuelta; no obstante, su valentía y su verdadera identidad ya aparece musicalmente anunciado desde el primer bloque musical. El personaje interpretado por Ana Belén es la mayor de cinco hermanos y su presencia en París se debe a la necesidad de ganar dinero para la subsistencia de su familia y para que su hermano pequeño pueda estudiar y lograr una buena posición en el futuro. Sobre esta cuestión, ella misma presenta una mentalidad machista, aunque propia de los años sesenta, pues piensa que los hombres deben estudiar, mientras que, en el caso de las mujeres, es suficiente con saber un poco. En París conoce a Manolo (Máximo Valverde) y vive con él un idilio, a pesar de las advertencias de Emilia sobre él. Isabel no hace caso a los consejos de su amiga porque piensa que hay amor verdadero entre ambos, pero conoce la verdadera cara de Manolo cuando el joven se entera de que Isabel está embarazada, a lo que responde desapareciendo, en un primer momento, y preparando su aborto, posteriormente. Finalmente Isabel toma las riendas de su vida al dejar de lado a Manolo

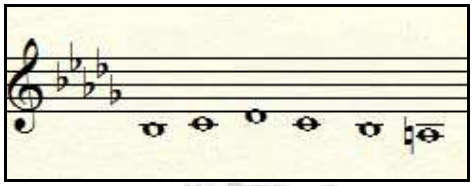
y asumir su embarazo, llevándolo a buen término y mostrando su orgullo de madre por las calles parisinas.

La identidad musical de Isabel no resulta sorprendente, puesto que ya desde el comienzo existe un tema musical que habla de su personalidad, como comentaremos a continuación. Sí existe, por el contrario, una clara evolución musical en la relación que vive con Manolo, como se observa en la evolución estilística del tema 3, presente en todos los bloques no diegéticos protagonizados por ambos. El tema musical 3 no aparece únicamente vinculado a la pareja, pero sí aparece siempre que la pareja está en escena, salvo en el caso de canciones preexistentes. Lo cierto es que musicalmente, y a través de este motivo, se observa la evolución y posterior conclusión de la relación sentimental. Este tema musical 3 es modificado continuamente, con tintes intimistas donde solo la flauta, el violín y el clave están presentes, o con aires más animados a través de un ritmo más vivo o marcado, incluso se aprecian rasgos más modernos y *ye yés* con la inserción de la batería. Lo cierto es que el embarazo de Isabel significará un punto de inflexión en su vida, como también confirma el elemento musical. Los bloques 36, 37, 38 y 39 serán, a este respecto, los que mayor significado ofrecen para la comprensión de la evolución de la trama y su personaje protagonista.

El médico comunica a Isabel que está embarazada, en ese mismo instante comienza a sonar el tema 3 dentro del bloque musical 36 (01:05:18 – 01:06:09), acompañando el *zoom* de la cámara aproximándose a un primer plano de Ana Belén y sin que observemos el foco de procedencia del sonido. Este tema musical se caracteriza por su melodía de grados conjuntos en tonalidad menor, concretamente en este bloque nos encontramos en la tonalidad de si bemol menor. La estructura melódica del tema, tan presente durante todo el *film*, se caracteriza por los grados conjuntos, comenzando por la tercera del acorde de tónica, y dirigiéndose de forma descendente hacia la sensible para realizar un floreo sobre la nota fundamental del acorde de tónica. En este bloque es un instrumento de viento grave comienza ejecutando el motivo, con acompañamiento de la orquesta entre el que destaca el clave; posteriormente el personaje de Isabel sale de consulta y dirige sus pasos hacia su domicilio, con una instrumentación mucho más amplia, un ritmo marcado por la percusión y un *tempo* animado hasta que el tema concluye con su característica cadencia conclusiva de trino sobre el acorde de séptima de dominante previo a la tónica. La función expresiva rodea, como en anteriores intervenciones, este tema musical mientras la cámara no deja de seguir a la protagonista.



Partitura nº 94. Estructura melódica tema musical 3, antecedente, bloque musical 36.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.



Partitura nº 95. Estructura melódica tema musical 3, consecuente, bloque musical 36.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Isabel se adentra en el metro de París para volver a la casa de los señores en la que trabaja, pues éstos le preparan la cena con la intención de celebrar el cumpleaños de la joven española y unir lazos entre empleadores y empleados. El trayecto en metro coincide con el bloque musical 37 (01:06:10 – 01:06:58), donde vuelve a tener presencia el tema musical 3 pero interpretado, en esta ocasión, por el *theremin*[274]. Las vibraciones sonoras del instrumento producen cierta sensación de desasosiego, un sentimiento que recrea la confusión y preocupación de Isabel durante el tiempo que va a bordo del vagón. Asimismo, el sonido del *theremin* parece rodear a Isabel de cierta irrealidad, una situación que finaliza cuando el metro se detiene, instante en que la música llega a su fin, aunque el elemento sonoro continuará en tierra con otros rasgos musicales.

Fotograma nº 117. Personaje de Isabel, bloque musical 37.

[274] A pesar de no ser un instrumento electrónico muy habitual en la historia de la música en España, recordemos que el *theremin* es un instrumento empleado en el cine en esos años.

Una vez que las puertas del metro se abren un nuevo tema musical hace su aparición, el tema 6, atonal y electroacústico, en el que destaca la presencia de instrumentos de percusión. El tema se caracteriza por la textura poco densa de la sonoridad, con notas casi salpicadas, un vacío sonoro que concuerda con el aspecto vano de la estación de metro por la que Isabel dirige sus pasos. El momento en que la joven pone los pies en tierra firme, instante en que el bloque 38 (01:07:00 – 01:07:50) comienza a sonar, es cuando Isabel es consciente verdaderamente de su situación y lo que significa un embarazo en sus circunstancias. En este caso la música vanguardista, no diegética, que no resulta desagradable al oído del espectador dado el contexto en que se inserta, sugiere preocupación, desasosiego, angustia y miedo a lo desconocido por parte de la protagonista, terminando con el llanto de Isabel en el bloque musical 39 (1:07:50 – 1:09:58), que contrasta con un nuevo tema musical, Tema 7, una música moderna con reminiscencias hispanas, inserta como falsa diegesis posiblemente procedente de la radio, que acompaña la velada de la joven y sus jefes.

Fotograma nº 118. Isabel, bloque musical 38.

Por último, el bloque musical 43 (01:20:28 – 01:23:29) significa la evolución sonora de Isabel y la cadencia conclusiva desde el bloque 36, resultado de la actitud resuelta y activa del personaje. La secuencia muestra el momento en que Isabel no oculta su preocupación ante el aborto, programado por Manolo, al que su novio quiere que se someta. La cara de inquietud de Isabel y el gesto de alivio y tranquilidad de su novio conviven con planos paralelos que muestran las acciones de las dos ejecutantes del crimen que se va a cometer. Una escena tan cruel cuenta con la presencia, de nuevo, del tema musical 6, atonal y serial, una música vanguardista sonoramente hueca que, a través de una función expresiva, subraya la gravedad de la situación. Musicalmente este

bloque 43 resulta muy interesante, ya que el tema atonal mencionado aparece alterno con el tema musical 3, vinculado a Isabel y su relación con Manolo, y también se alterna con el tema 4, que presenta reminiscencias musicales del nacionalismo español del siglo XIX basado en folklorismos y que parece sugerir la identidad masculina española en la película, como comentaremos en torno a la figura de la *femme fatale* en otro apartado. Pero estos sonidos graves y suaves procedentes de los mencionados motivos quedan interrumpidos, de golpe, con la irrupción del siguiente bloque musical, que marca el final de la historia de amor y la toma activa de decisiones y responsabilidades de Isabel[275].

El bloque 43 queda, por tanto, interrumpido de golpe con un grito de Isabel y la inserción del bloque 44 (01:23:30 – 01:23:51), en que la muchacha parece despertar y tomar una actitud activa sobre su destino y la nueva vida que alberga, echando de la casa a las mujeres abortistas y también a su novio, a quien también aparta, de este modo, de su vida. La música del bloque 44, que acalla el tema 3, el tema 6 atonal y el tema 4 con reminiscencias nacionalistas hispanas, coincide con los sonidos que se escuchan en el bloque musical 1 correspondientes con el tema musical 1. Este tema que aparece presentado desde los primeros segundos del *film* puede ser concebido como un *leitmotiv* de la figura individual de Isabel, que representa con sus actitudes y decisiones el prototipo de mujer resuelta aquí expuesto, aquella que, con valentía y resolución, toma las riendas de su sino, de su vida. Mientras que el bloque 43 mostraba unos sonidos suaves, casi mudos y poco densos, la inserción con un matiz *forte* del bloque musical 44 incide en la idea de despertar de la joven, mostrando el tema musical 1, en *tempo allegro*, tonal, en modo mayor, con aspecto moderno y con una instrumentación espesa.

Fotograma nº 119. Isabel y Manolo, bloque musical 43.

[275] Véase al respecto el VÍDEO 16 del DVD Anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=R5TSxmQVhyk (fragmento). [Última consulta: 12 de mayo de 2012].

Por otra parte, y desde el punto de vista más individual, la inserción del mismo tema musical en el bloque 1 y en una secuencia con un significado fundamental como la presentada en el bloque 44 en que Isabel determina no abortar no es una cuestión arbitraria. Ya en el primer bloque se pretendía vincular a Isabel con este tema musical 1, pues la impresión de los títulos de crédito aparece durante el trayecto de autobús que realiza la joven hasta llegar a París. Ahora bien, la procedencia y el destino de Isabel podrían hacernos pensar inicialmente que la película iba a mostrar un prototipo de mujer provinciana que se dirige a un país con mayores oportunidades económicas; lo cierto es que la inserción de este tema 1 desde el primer momento, y la presencia de la misma música en un punto de la historia conclusivo como es el bloque 44, determina que desestimemos en la atribución del personaje al tipo de mujer provinciana mientras que prevalece la idea de Isabel como una mujer resuelta. Además, durante toda la muestra se observa el afán de esfuerzo de la joven, seria, trabajadora y dispuesta por integrarse en la sociedad parisina, a diferencia de Francisca que, en última instancia, termina por regresar a España. Por tanto, los rasgos estéticos del tema musical 1 y su inserción en la película, que ya aparece en el primer bloque musical y que acalla los sonidos del bloque 43 y la posibilidad de aborto, marca la identidad de Isabel como mujer resuelta, al tomar la decisión de tener a su hijo y desvincularse de su novio, y subrayan el coraje de la valiente decisión asumida.

La muestra concluye con el bloque 45 (01:25:44 – 01:29:50) que ofrece una canción contemporánea cuya letra habla de la decisión valiente tomada por Isabel y que, simultáneamente, presenta el fenómeno de los cantautores que tendrá un especial desarrollo en España a lo largo de la década de 1970. “Palabras para Julia” es el título de la canción elegida, una música creada por Paco Ibáñez[276] sobre el poema homónimo de José Agustín Goytisolo (1928-1999). La elección del poema y la canción no resulta arbitraria, pues Goytisolo escribe estos versos como muestra de amor a su madre[277] e hija, ambas con el mismo nombre. La inserción de la música, interpretada por el propio autor de la musicalización, resulta totalmente estética, pues la duración del tema determina la duración del resto de la película. Esta canción acompaña una sucesión de

[276] Sobre la relación indiscutible entre poesía y canto, y en concreto sobre el poema *Palabras para Julia*, véase González Lucini, F. (1989). *Veinte años de canción en España (1963-1983), vol. 2, Libertad, identidad y amor*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 315.

[277] Tengamos en cuenta la dolora circunstancia en la que fallece la madre de Goytisolo en 1938, víctima de uno de los bombardeos ocurridos durante la Guerra Civil Española. http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1778 [Última consulta: 1 de febrero 2013].

escenas que muestran a Isabel como madre orgullosa que trata de poner al día su documentación y la de su hijo una vez nacido y tras su cambio de trabajo en unos grandes almacenes[278]. Los dulces sonidos de la guitarra, su tono grave y la letra parecen animar a toda mujer a tener valentía y afrontar las dificultades de la vida, por complejas que sean, como ha hecho Isabel, que aparece como foco central de las escenas acompañadas por la música de Ibáñez y los versos del poema de Goytisolo:

Tú no puedes volver atrás
porque la vida ya te empuja
como un aullido interminable.

Hija mía, es mejor vivir
con la alegría de los hombres
que llorar ante el muro ciego.

Te sentirás acorralada,
te sentirás perdida o sola,
tal vez querrás no haber nacido.

Yo sé muy bien que te dirán
que la vida no tiene objeto,
que es un asunto desgraciado.

Entonces siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás
como, a pesar de los pesares,
tendrás amigos, tendrás amor.

Un hombre solo, una mujer,
así tomados, de uno en uno,
son como polvo, no son nada.

Pero yo, cuando te hablo a ti,
cuando te escribo estas palabras,
pienso también en otra gente.

Tu destino está en los demás,
tu futuro es tu propia vida,
tu dignidad es la de todos.

[278] Véase al respecto el VÍDEO 17 del DVD Anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=R5TSxmQVhyk (fragmento). [Última consulta: 12 de mayo de 2012].

Otros esperan que resistas,
que les ayude tu alegría,
tu canción entre sus canciones.

Entonces siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.

Nunca te entregues ni te apartes
junto al camino, nunca digas
no puedo más y aquí me quedo.

La vida es bella, tú verás
como, a pesar de los pesares,
tendrás amor, tendrás amigos.

Por lo demás no hay elección
y este mundo tal como es
será todo tu patrimonio.

Perdóname, no sé decirte
nada más pero tú comprende
que yo aún estoy en el camino.

Y siempre, siempre, acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso[279].

Y es que el sentido de los versos y la inserción en los últimos instantes del *film* ratifican la transformación definitiva de Isabel, pues la música acompaña los primeros planos y planos generales con las calles parisinas de fondo, con una actitud segura de la protagonista, que camina con la cabeza elevada, frente a las primeras imágenes de la joven, que mostraba el aspecto aniñado y rural de una muchacha empequeñecida por los majestuosos edificios de París. Las acciones llevadas a cabo por Isabel, a través de la limpia interpretación de Ana Belén, en esta última secuencia corroboran, por tanto, la recreación del rol de mujer valiente que se muestra orgullosa de tomar sus propias decisiones y que no duda en enfrentarse con valor, una vez asumida su decisión, a la educación de un hijo en soledad. Por tanto, Isabel representa por los rasgos expuestos, y por el empleo de la música asociada a su persona a lo largo del *film*, el prototipo de

[279] Goytisolo, J. A. (1980). *Palabras para Julia y otras canciones*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, pp. 13-15.

mujer resuelta que, de forma activa, opta por afrontar las dificultades de la vida y elegir su destino.

Fotograma nº 120. Bloque musical 45, *Palabras para Julia*, música de Paco Ibáñez.

En definitiva, y para concluir con las cuestiones relativas al poder de la música para recrear el prototipo de mujer resuelta a través de la Banda Sonora Musical en la década de los años sesenta, comentemos cómo, independientemente de la estética musical y cinematográfica, el elemento sonoro subraya la actitud activa, optimista, inteligente y valiente de una mujer que hace frente a las dificultades de la vida y, como apunta el poema de Goytisolo, continúa hacia adelante. Frente a las connotaciones cómicas presentes en buena parte de los títulos más comerciales, también contamos con títulos de películas más críticas, como *Españolas en París*, que hacen hincapié en cuestiones realistas al mostrar cómo la mujer es la más perjudicada del panorama sociopolítico y cultural en la España de la época. No obstante, y a pesar de las numerosas diferencias existentes entre los personajes y las actrices de una y otra estética, tanto los ejemplos expuestos del cine oficial como la primera obra de la Tercera Vía inciden en el ingenio, el esfuerzo y el arrojo de una mujer que toma un papel activo en su propia vida y es quien decide sobre su propio destino, independientemente de las dificultades albergadas en su camino.

c) Soltera y madre en la vida (1969, Javier Aguirre)

La misma variante que acabamos de comentar acerca de la mujer resuelta como aquella capaz de asumir su maternidad, a pesar de cualquier circunstancia, es un cliché también presente en el cine comercial de los años sesenta y setenta, aunque con un enfoque bien distinto. Ejemplo de ello es *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre), película protagonizada por Lina Morgan, así como el *film Señora doctor* (1974, Mariano Ozores), ésta última ya perteneciente a la década de los setenta. En ambos títulos se hace hincapié en los derechos de la mujer, la valentía y responsabilidad de ésta ante las consecuencias de sus actos y la confirmación del prototipo de mujer resuelta que defendemos según nuestra propuesta de tipologías femeninas.

La película comienza en el momento en que Julia (Lina Morgan) acaba de descubrir que está embarazada. Por su parte, su novio, Paco (Alfredo Landa), guiado por los malos consejos de sus amigos, inicialmente muestra una actitud cobarde y no se atreve a asumir su paternidad, a pesar de que sus intenciones con Julia siempre fueron formales. Todo esto no impide que la joven, de forma valiente, desde el primer momento asuma el nacimiento de su hijo, aún sin contar con el apoyo del padre de la criatura. Además, para proteger a Paco, prefiere tener una mala reputación antes que desvelar el nombre del padre de su hijo por temor a las represalias hacia el muchacho. Finalmente Paco comienza a tener iniciativa propia, dejando de lado las habladurías y las opiniones de sus amigos, y se hace cargo de su hijo, además de casarse con Julia. El argumento plantea claramente el prototipo de mujer resuelta, de clase media, en este caso trabajadora en una fábrica de bombillas pero que es capaz de servir copas y hacer lo que haga falta para ganar un dinero y asegurar la subsistencia para ella y su hijo una vez que su padre la ha echado de casa por no querer desvelar el nombre de Paco. También se observa una actitud resuelta y valiente con el hecho de asumir la maternidad como una opción libre, a pesar de su soledad. Por tanto, el *film* confirma el prototipo de mujer que venimos defendiendo, a pesar de que, al contrario de lo que sucedía en *Españolas en París*, en *Soltera y madre en la vida* la música no resulta un elemento fundamental a la hora de recrear el tipo de mujer expuesto en la muestra.

En esta ocasión, estamos ante una película comercial cercana a la comedia para la que se contó con la participación musical de Antonio Pérez Olea, que también se había ocupado de la música de otros *films* de la década, como hemos expuesto en este estudio. Pérez Olea, en este caso, nuevamente opta por una estética moderna, próxima a lo que se ha llamado música *pop*, y plantea una música significativa desde el punto de

vista cuantitativo, 44 minutos y 18 segundos, un 57% del minutaje total de la película. Cabe señalar el predominio de la música no diegética y aquella inserta como falsa diegesis, con función expresiva y descriptiva en mayor término, pero no encontramos ningún empleo de la música que subraye la identidad femenina expuesta, puesto que el elemento musical aparece como música de fondo, manteniendo el tono leve de la historia, así como subrayando con toques sonoros algunos guiños cómicos; por tanto, nada que ver con el prototipo de mujer aquí defendido.

Sí existe, por el contrario, un tema musical asociado a la historia de amor entre Julia y Paco, un *leitmotiv* (tema musical 8) que aparece por primera vez en el bloque 9 (00:13:59 – 00:15:15) y que se repite en secuencias en las que pasean. Este tema alude, precisamente, a la relación sentimental existente entre ambos, pero no es un tema musical que se repita reiteradamente, como sí ocurre en *Españolas en París*, puesto que la historia de amor deja de ser relevante en el momento en que Julia centra su atención en su hijo y Paco se desentiende. Por tanto, la música tampoco es relevante a la hora de ilustrar desde el prisma sonoro la relación entre ambos, a pesar de que finalmente sí acaban juntos, como lo demuestra su boda minutos antes del parto.

Fotograma nº 121. Julia y Paco pasean, bloque musical 9.

La presencia de este título en nuestra investigación quiere demostrar cómo, efectivamente, la filmografía de los años sesenta plantea sin ninguna tipo de dudas los prototipos de mujer que estamos presentando en este estudio, a pesar de que en este título en particular, como en tantos otros de la época, la música no contribuye a la recreación de la categoría expuesta sino que son el propio argumento y los diálogos quienes configuran la psicología del personaje interpretado, en este caso, por Lina Morgan. Probablemente habría sido más fácil afirmar que todas las películas que plantean prototipos femeninos cuentan con el apoyo de la música en la recreación del

cliché, pero la realidad es que no sucede así. Por esa razón la mención de esta película, en este caso, pretende ofrecer una imagen real de la filmografía de la década de 1960 y demostrar cómo estos tipos de mujer sí tenían una presencia en la sociedad y en el cine, a pesar de que no siempre la música recrea los prototipos presentados en todas las películas en las que aparecen las categorías. Por tanto, con la mención de *Soltera y madre en la vida* queremos confirmar la visibilidad de este prototipo de mujer en el cine del momento y dar realismo a nuestro estudio y a la época, reiterando que no siempre la música, u otros elementos, tiene por qué subrayar una idea o identidad determinada, sino que puede verse suscrita por otras disciplinas.

3.1.4. La mujer inocente.

Un prototipo de mujer también visible en el cine comercial es el que hemos denominado la inocente, comprendida como cándida o simple y siempre rodeada de connotaciones cómicas. Como indicamos, esta figura únicamente aparece en los títulos más cercanos al Régimen y suelen ser papeles secundarios o de reparto que complementan o contrastan las personalidades de los protagonistas. Desde el prisma visual observamos el predominio de un aspecto recatado, voz suave y de tesitura aguda y, además, este prototipo suele ser representado de forma sistemática por un mismo grupo de actrices que ilustran con su personalidad este cliché cinematográfico. Algunas de las actrices que responden a este prototipo son Isabel Garcés, Rafaela Aparicio o Laly Soldevilla, entre otras, especialmente en torno a los citados papeles secundarios que suelen interpretar. Respecto de su psicología, la mujer inocente suele ser noble, honesta, poseedora de buenos sentimientos y, en ocasiones, despistada. El hecho de que, en ocasiones, este personaje no sea suspicaz hacia bromas o situaciones complicadas es lo que aporta el sentido del humor a las muestras, sumando, además, los numerosos despistes que suelen rodearla y que, en ocasiones, generan situaciones enrevesadas y divertidas.

Isabel Garcés, exitosa actriz de teatro desde los años treinta, se incorpora al cine de forma tardía en 1959, ejerciendo algunos de sus papeles más recordados en la década de 1960 y, de acuerdo con su edad, responde al prototipo de adulta inocente y despistada en comedias como *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia), *Mentirosa* (1962, Enrique Cahen), *Las hijas de Helena* (1963), *Búsqueme a esa chica* (1964), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), *Cristina Guzmán* (1968) o *El taxi de los conflictos* (1969). Por su parte, Laly Soldevilla también aparece vinculada a la comedia interpretando papeles como chica inocente o trabajadora del servicio doméstico sin estudios y con poca picaresca. Son numerosos los títulos de la década de nuestro estudio en los que ilustra este rol, además de otros[280], como *Una tal Dulcinea* (1963, Rafael J. Salvia), *Marisol rumbo a Río* (1963, Fernando Palacios), *La visita que no tocó el timbre* (1965, Mario Camus), *Operación Plus Ultra* (1966, Pedro Lazaga), *40 grados a la*

[280] No siempre se produce el encasillamiento absoluto de una actriz a un prototipo en estos momentos. Es el caso de la película *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre) donde Laly Soldevilla recrea, por el contrario, el prototipo de mujer resuelta e incluso de *femme fatale* del que hablaremos más adelante, frente al prototipo de mujer inocente que mayoritariamente interpreta en la filmografía de esta década.

sombra (1967, Mariano Ozores) o *Una vez al año ser* hippy *no hace daño* (1969, Javier Aguirre).

Una variante del tipo de mujer inocente es el de provinciana recién llegada, la mujer rural vista desde la ciudad o el tópico existente de la chica que vive en el pueblo desde los núcleos urbanos. Esta variedad también se da en el cine comercial, en las comedias, y en ese caso suelen confluir dos circunstancias, la ingenuidad mencionada y la aproximación a lo desconocido, a la ciudad. A este respecto, la inocencia viene dada, además de por la psicología del personaje, por el entorno en el que ha vivido y, una vez establecida ésta en la ciudad, puede ocurrir que se comience a despertar su instinto de alerta y resolución, o puede suceder que se mantenga su inocencia. En las películas *La ciudad no es para mí* (1966, Pedro Lazaga) y *¡Cómo está el servicio!* (1968, Mariano Ozores) la interpretación del papel de mujer inocente, de acuerdo con su variedad provinciana dedicada al servicio doméstico, recae en Gracita Morales, otro de los tipos asociados principalmente a la actriz.

En este caso se hace hincapié en la imagen de una mujer que tiene una mentalidad noble e inocente debido al ámbito rural en que se ha criado, y puede ocurrir que, una vez establecida en el núcleo urbano, se conviertan en una chica resuelta por las picardías desarrolladas para sobrevivir, e incluso puede ocurrir que llegue a perder cierta candidez una vez descubiertas parte de las injusticias que rodean el mundo. Lo cierto es que, en muchas de las películas que hacen hincapié en este prototipo de inocencia rural, el elemento sonoro tiene poco que decir en este sentido[281], pues los marcadores más específicos al respecto suelen ser el vestuario, la dicción y el contenido de los diálogos.

Musicalmente, que es el aspecto que más nos interesa en esta investigación, tras el análisis de títulos de la década de 1960 observamos que más que melodías a modo de *leitmotiv* este rol suele venir acompañado por efectos sonoros o músicas puntuales que inciden en la comicidad del personaje al subrayar sus acciones torpes o sus comentarios inocentes o graciosos. A este respecto, y de acuerdo con la diversidad de actrices que representan este cliché, a continuación mencionaremos algunos de los ejemplos cinematográficos en los que la música contribuye a recrear el prototipo de mujer

[281] Concretamente en *¡Cómo está el servicio!* no existe una música asociada a la identidad de mujer inocente que represente este aspecto, sino que la partitura de Torregrosa va encaminada a la ambientación general de la muestra y, desde el prisma estilístico, observamos cómo la música moderna procedente del local de ocio al que acude Vicenta (Gracita Morales) es la única asociada a los momentos de felicidad, a pesar de que los propios personajes critican la «excéntrica» música *beat*.

inocente, haciendo hincapié en los personajes interpretados por Isabel Garcés como actriz secundaria en películas protagonizadas por Marisol, como *Ha llegado un ángel* (1961) y *Búsqueme a esa chica* (1964), así como el interpretado por Laly Soldevilla como secundaria de la ya analizada *Tres de la Cruz Roja* (1961), con mención a otros títulos de la década.

a) *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia)

La película, el segundo trabajo cinematográfico de Pepa Flores tras *Un rayo de luz* (1960, Luis Lucia), narra la historia de Marisol Gallardo, una niña huérfana que, tras la muerte de su padre, decide viajar desde Cádiz a Madrid para vivir con su tío Ramón y la familia de éste, los únicos parientes. Lo cierto es que la acogida de la niña resulta mucho más fría e interesada de lo que podía imaginar, y la familia tampoco era lo que ella esperaba, pues desde el primer momento advierte la falta de valores de un núcleo familiar cuya mayor preocupación es mantener las apariencias y un *status* social que no se corresponde con su modo de vida. Finalmente, Marisol logra ganarse el cariño de aquellos familiares más nobles y también llega a triunfar en el mundo de la canción y la interpretación cinematográfica.

Fotograma nº 122. Marisol, protagonista de la muestra, prototipo de inocencia y bondad.

Ha llegado un ángel es un claro exponente del cine comercial y un magnífico ejemplo del cine con niño que tanto éxito tuvo durante las primeras décadas del franquismo, en este caso a partir del mito de Marisol como niña prodigio. Luis Lucia logra transmitir la ternura propia de estos cines y, simultáneamente, aprovechar al máximo el talento musical de Marisol a través de números musicales en los que

predomina la música popular tradicional. La Banda Sonora Musical fue obra de Augusto Algueró, que contó, como es habitual en la década de 1960, con Antonio Guijarro para la letra de las canciones, a pesar de que la música original de Algueró está especialmente destinada a la ambientación de las intervenciones no diegéticas con función expresiva y descriptiva. Del mismo modo también advertimos canciones compuestas por Algueró y Guijarro, como "Estando contigo", tema con el que Marisol y los estudiantes participan en un concurso musical de la televisión, o la "Canción de Marisol", que con tanta ternura y acierto describe la situación de orfandad de Marisol. Desde el prisma cuantitativo, esta película musical cuenta con 59 bloques musicales, que dan lugar a una duración total de 43 minutos y 35 segundos, un 46,61% de la duración total de la película, incluyendo en la contabilización de bloques y duración la inserción del *jingle* melódico referente a Marisol interpretado por los universitarios como *leitmotiv* sonoro de su presencia, también visual, en escena.

Marisol, protagonista, representa con el personaje interpretado en el *film* la bondad, la ternura y la generosidad, buenos sentimientos que contrarrestan con la maldad de algunas de sus antagonistas, como comentaremos más adelante en relación con otro prototipo de mujer más pérfida. Pero *Ha llegado un ángel*, desde nuestro punto de vista, no es un exponente ilustrativo de prototipos de mujer a partir del personaje de Marisol debido a su corta edad y a que la película únicamente sería, desde esta perspectiva, un ejemplo del cine musical con niña prodigio. Por el contrario, la muestra sí resulta significativa en la recreación de otros tipos femeninos, haciendo mención, en este caso, al cliché de la mujer inocente de procedencia rural ilustrado a partir del personaje de Herminia, la trabajadora del servicio doméstico de la casa de don Ramón, tío de Marisol.

Isabel Garcés interpreta el papel de Herminia, una mujer humilde, inocente y con buena disposición que sirve desde hace treinta años en casa de la familia del tío de Marisol, sita en la elitista calle Serrano de Madrid. Herminia es gallega, como se demuestra con su marcado acento, subrayando, de este modo, las diferencias entre el núcleo rural y provinciano que ella representa y el urbano de la familia. A este respecto, tanto Marisol como Herminia son representantes de la bondad que, según las creencias populares y de acuerdo con los ideales del gobierno, perviven de una forma prístina en el espíritu de los habitantes del pueblo más que en los de la ciudad. Además, en el caso de *Ha llegado un ángel*, se demuestra cómo la generosidad y la humildad de Herminia y Marisol, propios de núcleos rurales y ciudades de provincia, son opuestos a la

configuración psicológica de los personajes urbanos, pues la familia se caracteriza por una vida basada en las apariencias y la defensa de una falsa moral.

Por tanto, Herminia representa el prototipo de mujer inocente y buena de procedencia rural, en este caso como trabajadora del servicio doméstico dedicada a las labores correspondientes en la casa de una familia con una grave crisis de valores. Ahora bien, desde el punto de vista sonoro cabe preguntarse: ¿qué papel ocupa la música en la recreación del prototipo de mujer inocente que encarna Isabel Garcés en el *film* mencionado? En general todos los personajes poseedores de buenos sentimientos aparecen asociados a la música de forma general, como es el caso de Marisol y sus amigos los universitarios. Además, y de acuerdo con nuestro estudio, en *Ha llegado un ángel* la música confirma y defiende el mantenimiento de los valores tradicionales y positivos de Herminia, frente a los roles antagonistas que representan la envidia y la maldad, como es el caso de doña Leonor, la tía de Marisol.

En torno a Marisol, la asociación positiva de música y bondad se observa a través de la interpretación de las canciones originales de Algueró y Guijarro, y también de música de tradición oral de Andalucía y Aragón, dos de las regiones más prototípicas de los valores hispanos. En el caso de Herminia, representante del cliché de inocencia, también la música popular de tradición oral aparece vinculada al personaje. Isabel Garcés entona en el bloque musical 7 (00:10:37 – 00:10:49 / 00:11:04 – 00:11:11) una canción popular de Galicia, su tierra natal, mientras se ocupa de realizar una reforma en casa de los señores. Se trata de música vocal *a capella*, diegética, con una función narrativa pero también expresiva, que haría referencia a la nostalgia por su región de origen, como marcador geográfico. Asimismo, la inserción de este bloque es significativa como testimonio del lugar que la música de tradición oral formaba parte de la vida cotidiana, pues era habitual que las amas de casa y trabajadoras del servicio doméstico ejercieran el canto como distracción de las duras tareas. La letra de "Eu quería me casare", la canción interpretada por Isabel Garcés en la muestra, dicta lo siguiente:

Eu quería me casare.
Miña nai non teño roupa.
Eu quería me casare
Miña nai non teño roupa.

Letra de "Eu quería me casare".

Esta canción tradicional gallega se escucha justo en el momento en que, por primera vez, Herminia aparece en escena[282]. De este modo, la música demuestra desde el primer momento, por el estilo y la letra gallega, que se trata de la trabajadora doméstica y no un miembro de la familia, dejando claro su lugar de procedencia y también su feudo particular, la cocina. A este respecto, y como ya hemos anunciado, podemos hablar de un valor etnomusicológico de acuerdo con la presencia de la música tradicional en la vida cotidiana y, en cualquier caso, la música es, además, un elemento que configura la psicología del personaje. No solo se unen dos conceptos como la bondad y la tradición, sino que la letra habla de cómo a Herminia le habría gustado casarse pero no ha tenido la oportunidad por tener que trabajar. Por tanto, en este caso se observa cómo la música puede situar el origen geográfico de un individuo, pero, en un objeto audiovisual como el presente, también se demuestra la indisoluble asociación de la música de tradición oral a la bondad y candidez que representa el personaje interpretado por Isabel Garcés.

Fotograma nº 123. Herminia, bloque musical 7, "Eu quería me casare".

Ahora bien, diferenciemos de antemano que la inocencia no siempre aparece unida a la ignorancia: el personaje de Herminia es inocente en relación con su definición como cándida, honesta y con ausencia de maldad, pero cuenta con la sabiduría propia de la vida, como se demuestra en el momento en que don Ramón (José Marco Davó), el señor de la casa, trata de pedirle prestado dinero puesto que la economía familiar no pasa por un buen momento. No es esta la ocasión de entrar a valorar la petición del jefe a su empleada, sino que nos centraremos exclusivamente en señalar que Herminia,

[282] Véase al respecto el VÍDEO 18 TAL del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=9m_cfEcJmGY (fragmento). [Última consulta: 4 de febrero de 2013].

inteligente y perfecta conocedora de la situación personal y pecuniaria de la familia, no acepta la petición porque, como ella misma explica, en anteriores ocasiones ya ofreció su dinero y no fue bien administrado. A este respecto el bloque número 8 (00:12:16 – 00:12:34) se encarga de subrayar la buena gestión de la situación por parte de Herminia, con tintes cómicos, una situación embarazosa provocada por la desesperada situación de don Ramón y el descaro de su petición.

En este bloque musical el elemento sonoro no diegético, que presenta una melodía de ritmo marcado y carácter comido, subraya la agudeza y la perspicacia de Herminia, que no sucumbe ante la petitoria de su jefe. La melodía que se escucha, interpretada por el viento y con las cuerdas como acompañamiento, aparece en otras secuencias siempre aludiendo a la casa de don Ramón, de ahí que consideremos que se trata de un *leitmotiv* de la familia del tío de Marisol. Esta música, inserta con una clara función expresiva, incide en la idea que estamos defendiendo de acuerdo con la identidad de la mujer inocente: la honestidad y los valores humanos que representa Herminia, de acuerdo con su origen rural expuesto al principio de la secuencia y subrayado por el bloque 7, no están reñidos con la inteligencia del personaje, como se marca a través de la música correspondiente con el octavo bloque musical.

Fotograma nº 124. Herminia y don Ramón, bloque musical 8.

Este prototipo de mujer inocente de origen rural también está presente en otras películas de la época, como en los *films* en los que Gracita Morales da vida a diferentes trabajadoras domésticas –véanse al respecto *¡Cómo está el servicio!* o *Abuelo* made in Spain–, aunque no siempre la música adquiere un lugar relevante en la recreación del prototipo mencionado, como sí ocurre en la película citada a través de la melodía popular gallega "Eu quería me casare" y la partitura original de Algueró en los bloques 7 y 8, respectivamente. Por tanto, y tras lo expuesto en relación con el personaje

interpretado por Isabel Garcés en *Ha llegado un ángel*, podemos afirmar que la inocencia representada a través del personaje de Herminia alude a la bondad humana y suscribe la creencia de que la inocencia es una buena cualidad representada principalmente por los habitantes oriundos de núcleos rurales o provinciales, pero, al mismo tiempo, y como venimos defendiendo, la película demuestra cómo la inocencia no siempre aparece ligada a la ignorancia, sino que suele ser habitual que estas mujeres humildes y/o del pueblo sean ricas en sabiduría popular y en las duras experiencias propias de la vida.

b) Búsqueme a esa chica (1964, Fernando Palacios y George Sherman)

Un rol bien distinto encarna Isabel Garcés en un *film* posterior, también en compañía de Marisol, como es el caso del título *Búsqueme a esa chica* (1964, Fernando Palacios y George Sherman). La historia narra las aventuras de Marisol y su padre, artistas ambulantes que muestran su talento ante los turistas en Mallorca. El destino hace que Marisol conozca a Mario (Manuel de la Calva) y Tony (Ramón Arcusa), unos cantantes modernos con los que empieza una amistad, y también se cruza en su camino Juan Morrison (Robert Hutton), un millonario que se fija en el talento de Marisol. Mr. Morrison se interesa por la joven artista y no solo le proporciona una esmerada educación sino que se ocupa personalmente de preparar su *debout* para que Marisol triunfe en el mundo de la canción. La intervención del señor Morrison resulta fundamental para el devenir de la joven, a pesar de que su presencia también determina que Marisol confunda sus sentimientos y crea sentirse atraída por él, aunque finalmente logra aclarar su corazón y confirma que su amor cuenta con Tony como destinatario.

En esta comedia musical comercial Isabel Garcés interpreta el papel de Miss Nelly, la secretaria personal de Mr. Morrison. En esta ocasión Garcés no da vida a una mujer humilde sino todo lo contrario, ya que cuenta con una situación socioeconómica relevante fruto de su trabajo junto al empresario. Miss Nelly acompaña a Mr. John a eventos y reuniones, además de ocuparse de preparativos relativos con la organización de cuestiones generales, pero este personaje tiene dos rasgos peculiares: la inocencia y los despistes. Miss Nelly es una buena mujer pero, en ocasiones, no es suspicaz o no capta el sentido completo de los hechos que la rodean, dando lugar, de esta manera, a situaciones graciosas o consecuencias caóticas y enrevesadas.

Nuevamente Marisol e Isabel Garcés comparten secuencias: en *Búsqueme a esa chica* Miss Nelly, como secretaria de Mister Morrison y como mujer, es la encargada de velar por la educación de la joven Marisol y la acompaña en sus clases de canto, francés o danza, tareas, todas ellas, vinculadas tradicionalmente al mundo femenino. En lo que nos concierne a la psicología del personaje protagonista de este prototipo, y como ya hemos apuntado brevemente, la señorita Nelly es muy inocente y despistada. Aquí, como ocurría en *Ha llegado un ángel*, la inocencia también alude a la bondad puesto que la mujer no tiene malos sentimientos, pero se hace hincapié, además, en la ignorancia fruto de despistes y falta de atención, propia del carácter de miss Nelly y, probablemente, fruto de llevar una vida acomodada, hasta el punto de no apurarse ni preocuparse en exceso por nada.

Fotograma nº 125. Miss Nelly toca la zambomba y la botella. Bloque musical 37.

Estos despistes, esta inocencia e ingenuidad, quedan evidenciados a través de los diálogos, pues sus extensas intervenciones siempre muestran tintes cómicos. Pero, además, en ocasiones la música también subraya la inocencia de Miss Nelly, como sucede en el bloque musical 52. La música original fue compuesta por Augusto Algueró, que encargó las intervenciones no diegéticas a José Torregrosa, una circunstancia frecuente. Hablaremos de la música de forma pormenorizada en el apartado de la mujer artista, de acuerdo con la identidad musical de Marisol, pero mencionemos, de antemano, que el elemento musical alcanza los 64 minutos de duración, de los 96 totales del *film*, un porcentaje del 66,66 % correspondiente con la música, que está repartida a través de 60 bloques. Por otra parte, no solo son abundantes las intervenciones diegéticas como números musicales, como cantables de Marisol y el Dúo Dinámico puesto que estamos, además, ante una comedia con canciones, sino que también encontramos bloques musicales no diegéticos con diferentes funciones.

Especialmente relevantes de acuerdo con el género cinematográfico son los toques sonoros que subrayan la comicidad de una escena determinada, con una función descriptiva y expresiva simultáneamente, que sería un trabajo llevado a cabo por el maestro Torregrosa. Precisamente estos subrayados musicales también aparecen en torno al personaje interpretado por Garcés.

Como venimos comentando, el *film* narra la historia de Marisol y su metamorfosis en estrella, pero también se incluyen otras tramas, todo ello en torno a la comicidad y a los personajes principales. Una de estas historias cruzadas es la de Ernesto (Juan Carlos Mareco) y Pamela (Ethel Rojo), una pareja de novios que concluye su relación debido a los deseos de esta chica de ascender socialmente y aumentar su cuenta corriente. Movida por su interés, Pamela se acerca a Mister Morrison con la intención de conquistarlo, pero Marisol, conocedora de toda la situación y las ansias de poder y dinero de la mujer, trata de estropearle el plan. Por casualidad Miss Nelly se ve envuelta en uno de estos enredos ocasionados por Pamela, y la tutora de Marisol descubre a Ernesto escondido en un armario. La comicidad de la situación, y el hecho de que Miss Nelly vea a un hombre entre vestidos y perchas, da como resultado la inserción de una melodía con función descriptiva que subraya lo que ocurre en escena. La música, caracterizada por un obstinato rítmico de la percusión y una melodía ejecutada por el viento metal, se ofrece como un subrayado musical de lo que, inicialmente, va a ser un descubrimiento público de Ernesto; pero lo cierto es que Miss Nelly no lo delata.

Fotograma nº 126. Miss Nelly y sus despistes, bloque musical 52.

Miss Nelly, al descubrir a un hombre en el armario, pregunta instintivamente: "pero, ¿quién es usted", a lo que Ernesto responde: "un traje". Los nervios de la señorita Nelly, junto con sus continuos despistes, determinan que no otorgue la menor importancia a que, según las palabras de su conversador, un traje pueda hablar. Lo interesante, en este caso, es que el bloque musical 52 (01:18:46 – 01:18:54) había sido inserto inicialmente como subrayado musical de una situación violenta, el descubrimiento de Ernesto por parte de Miss Nelly; pero finalmente este efecto sonoro se convierte en un subrayado musical de la ingenuidad y el despiste del personaje interpretado por Isabel Garcés, ya que no asimila que es un hombre escondido quien se encuentra en el armario[283]. Por tanto, este subrayado musical alude, en primera instancia, la ingenuidad de Miss Nelly, una inocencia que alude a la bondad, pero también a su simplicidad y sus continuos despistes.

En este caso, como venimos repitiendo, la inocencia o llaneza no está asociada a una clase socioeconómica baja sino a la identidad de una mujer concreta, el personaje de Miss Nelly interpretado por Isabel Garcés. Por último, y como hemos apuntado en un primer momento, los diálogos son el foco principal de la esencia del personaje secundario femenino, que aparece rodeado de comicidad, a pesar de que la música, a través de subrayados musicales como el comentado, también pueda ser un elemento que incide en la ingenuidad de esta mujer en particular. Por otra parte, a pesar de verse vinculada a Norteamérica por su nombre y acento, Miss Nelly representa el prototipo aquí abordado a través de la interpretación llevada a cabo por la actriz española.

c) Laly Soldevilla y algunos de sus papeles como mujer inocente.

Otra de las actrices que suele representar la mujer inocente, entre otros clichés cinematográficos, es Laly Soldevilla. Su voz aguda y su dicción levemente desgarbada son dos características explotadas con fines humorísticos, dando lugar a la interpretación de diferentes prototipos en los años sesenta de los que hemos hablado o comentaremos posteriormente. En ocasiones la brevedad de los papeles que interpreta determina que los personajes a los que Laly Soldevilla da vida no sean representativos de ningún aspecto relevante relacionado con la identidad femenina y, en otros casos, es la música quien no aporta ningún matiz a la psicología de los roles.

[283] Véase al respecto el VÍDEO 19 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=RCPRO27XmQg (fragmento). [Última consulta: 4 de febrero de 2013].

Observamos cómo Soldevilla interpreta el personaje de secretaria en *Amor en el aire* (1967, Luis César Amadori), una película protagonizada por Rocío Dúrcal y Palito Ortega. En este título Soldevilla es una mujer trabajadora de clase media, seca y diligente, más próxima al tipo de mujer resuelta, que se ocupa de los asuntos del director de la compañía aérea y de dar paso. El tono de voz de la actriz hace del personaje una seña de identidad, pero no se desarrolla la psicología del personaje desde el punto de vista de su mentalidad, y tampoco en relación con los tipos de mujer. La actriz encarna el tipo de mujer puritana con un papel secundario en *La tía Tula*; por el contrario, ejerce el papel de mujer resuelta y *femme fatale*, simultáneamente, en *Soltera y madre en la vida.* Pero en ninguno de estos papeles desarrollados en la década de los años sesenta la música tiene un papel para la ilustración de tipos de mujer.

En relación con el prototipo de mujer inocente que estamos comentado en este apartado, además del que Laly Soldevilla interpreta en *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), que será comentada a continuación, también ilustra este tipo en *40 grados a la sombra* (1967, Mariano Ozores), con el papel de Amparo, cuñada de Máximo (Alfredo Landa). En esta última muestra, que antecede la corriente Landista que tendrá lugar durante los años setenta, el personaje de Amparo es representativo, más que de la inocencia, de la explotación de la aparente ingenuidad. Aunque más adelante comentaremos aspectos concretos de su argumento, mencionemos que *40 grados a la sombra* narra tres formas en las que los hombres veranean, siendo una de ellas las vacaciones en familia, una modalidad representada a través de Máximo (Alfredo Landa) y su prole. En este título Soldevilla interpreta el papel de cuñada soltera de Máximo, que vive con su hermana y la familia de éstos por ser sus únicos parientes, lamentándose de su triste existencia cada vez que tiene oportunidad. Pero el personaje de Amparo no solo es inocente sino que, además, aprovecha su supuesta inocencia para tomar voz activa en las decisiones de la familia. En cualquier caso, y a pesar de la relevancia de este personaje, la música no ocupa un lugar significativo en la muestra en torno a la recreación de este prototipo, de ahí que no entremos a analizar en profundidad el prototipo representando en *40 grados a la sombra*.

Por el contrario, en *Tres de la Cruz Roja* la música sí ocupa un lugar en la recreación del prototipo de mujer inocente que estamos desarrollando, donde Laly Soldevilla realiza un breve papel de reparto como la hija del dueño de una perfumería que Jacinto visita para lograr vender cepillos de dientes. En realidad se desconoce el nombre del personaje y su papel no tiene relevancia argumental, ya que es meramente

un elemento cómico, pero el tipo desarrollado alude a la personalidad que venimos comentando. La muchacha es inocente, apocada y simple, y está encandilada por Jacinto, quien le da conversación y la piropea con la intención de conseguir un buen pedido de cepillos de dientes. Ella lo mira embelesado, es evidente que se siente atraída hacia él, pero Jacinto únicamente quiere vender.

En un momento determinado el futuro sanitario de la Cruz Roja recibe una llamada de Pepe (Tony Leblanc) con la alineación del próximo partido de fútbol, como hemos explicado oportunamente en el análisis pormenorizado de la película. En ese momento queda claro que Jacinto únicamente ve a la chica como un instrumento, primero para lograr una venta y, posteriormente, para que apunte la alineación que su amigo le dicta, a lo que ella se ofrece encantada. Pero el dueño de la perfumería y padre de la chica sorprende a Jacinto, que pasa allí el tiempo entreteniendo a su hija y aprovechando el teléfono. El joven, violento al sentirse sorprendido, decide marcharse de allí a toda prisa, y en ese instante comienza a sonar el bloque musical número 3 (00:06:13 – 00:06:30).

Fotograma nº 127. La hija del perfumero, embelesada por Jacinto, bloque musical 3.

La música presenta una clara función expresiva, cómica, y también descriptiva, puesto que sirve como un subrayado musical de una escena burlesca. Como hemos indicado en el análisis incluido en el capítulo 3, este bloque presenta un tema musical que hemos denominado *leitmotiv* de Jacinto y que será empleado en numerosas ocasiones para incidir en su torpeza o para acompañar aquellas situaciones graciosas de acuerdo con el género de la película. En este caso la música alude, de forma indirecta, a la situación generada por Jacinto en relación con la psicología del personaje interpretado por Laly Soldevilla. Efectivamente la comicidad alude en primer término al personaje de Jacinto, pero el hecho de que el tema musical continúe cuando éste queda fuera del

plano indica que también comprende la situación generada con la joven. Más aún, esto se confirma ya que la secuencia concluye con las inocentes y desencantadas palabras de la joven, que no es consciente de que Jacinto no se fijará en ella más allá de un afán comercial, lamentándose con fastidio del siguiente modo: "Todos los días me lo espantas, papá"[284].

Fotograma nº 128. La hija del perfumero, triste por la marcha de Jacinto.

Por tanto, en este caso la música, a pesar de que no alude directamente a su candidez e ingenuidad sino a la situación generada por estas características con Jacinto, también contribuye, aunque de modo indirecto, a subrayar la identidad inocente interpretada por Laly Soldevilla, de acuerdo con los tintes humorísticos propios de una comedia de tales características y por su atracción no correspondida hacia el personaje de Jacinto. Así, y como hemos venido indicando, el prototipo de la mujer inocente presenta diversas variantes a lo largo de los años sesenta, aunque se mantiene como constante el encasillamiento de actrices en papeles, bien de este u otro tipo, con una finalidad cómica, como es el caso de Laly Soldevilla, Gracita Morales o Isabel Garcés. Y, además, en ocasiones la música también contribuye a la recreación de estos roles, como hemos indicado oportunamente.

[284] Véase al respecto el VÍDEO 20 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=Jkb1ThB1KGo (fragmento). [Última consulta: 12 de noviembre de 2012].

3.1.5. La mujer pérfida.

Esta categoría de mujer hace referencia a la denominada coloquialmente «mala» de la película. Habitualmente los personajes protagonistas de una película suelen ser bondadosos o llevan atribuidas cualidades positivas; por todo ello pueden verse rodeados por tramas complejas y/o personajes que, con malicia, tratan de ocasionarles un perjuicio o representan aspectos negativos de acuerdo con los comportamientos moralmente aceptados. Mencionemos, de antemano, que siempre suelen vencer los buenos, los protagonistas, especialmente en las películas de nuestra cronología (1960-1969) cercanas al Régimen de acuerdo con su carácter comercial y, en parte, adoctrinador.

Pero no existe una única identidad de mujer pérfida, sino que hay diferentes tipos de «malas» en la filmografía española de los años sesenta, y no todas ellas persiguen únicamente causar un mal sino que también pueden ser desleales, aprovechadas o verse caracterizadas por un perfil dominante y cruel. Lo que sí suele ocurrir en la mayor parte de los casos es que la mujer pérfida sea un rol secundario y que ésta actúe como antagonista de los protagonistas. Precisamente esa presencia en segundo término puede determinar que el elemento sonoro no forme una parte relevante de su identidad; aún así, también contamos ejemplos en los que la música contribuye a la configuración de la personalidad de la mujer pérfida, bien a través del subrayado de su personalidad, bien en torno a los sentimientos que ésta despierta en el resto de personajes.

Estas cuestiones son las que trataremos de presentar de forma ilustrativa en este apartado de acuerdo con esta tipología visible en buena parte de títulos de la década de 1960. En primer lugar tomaremos como principal objeto de estudio una representación del cine comercial, abordando, nuevamente, un *film* protagonizado por Marisol, como es el caso de *Ha llegado un ángel* (1962, Luis Lucia), en torno al personaje interpretado por Ana María Custodio. Posteriormente nos ocuparemos de un título del Nuevo Cine Español que, a pesar de haber sido comentado oportunamente de acuerdo con la confrontación entre mujer tradicional y mujer moderna, también resulta relevante para el prototipo de mujer pérfida de acuerdo con el personaje interpretado por Tota Alba en *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez).

a) *Ha llegado un ángel* (1962, Luis Lucia)

Observamos claros ejemplos de mujer pérfida en la filmografía española de los años sesenta en torno a la figura de Marisol[285]. Como hemos mencionado de forma superficial anteriormente, y como profundizaremos en su momento en torno a la identidad artística del personaje interpretado por Pepa Flores, Marisol suele representar en las películas que protagoniza la bondad y los auténticos y excelentes valores españoles personificados en una niña cantora y, posteriormente, en una jovencita decente y talentosa. Y precisamente para subrayar sus virtudes suele verse rodeada de personajes antagonistas que representan lo contrario y que ocasionan algún perjuicio a la joven. En una muestra mencionada anteriormente, *Ha llegado un ángel* (1962, Luis Lucia), Marisol representa la bondad, la generosidad y la candidez, características que contrastan con la personalidad de la matriarca de la casa del tío Ramón, la tía Leonor (Ana María Custodio).

Frente a los ideales representados por la niña, doña Leonor representa la crisis de valores imperante cada vez más en una sociedad regida por el dinero y las apariencias, más aún debido a la contextualización de la historia en pleno barrio de Salamanca de Madrid. Como también hemos mencionado anteriormente, la familia regentada por doña Leonor pasa por apuros económicos, a pesar de que tratan de que la situación no se manifieste de forma pública para mantener sus apariencias y su elitista *status* social. El resultado de una familia basada en las apariencias y en el apego al dinero se transforma en un núcleo familiar desestructurado, donde cada miembro se preocupa en exclusiva por sus asuntos sin tratar de velar por la buena convivencia de todos ellos.

En torno a esta situación, en primer lugar debemos apuntar que la película hace hincapié en la culpabilidad de la antagonista pérfida del mal funcionamiento de la familia. Es decir, el *film* incide en que buena parte de la escasa convivencia entre los miembros de la familia se debe a que la madre no se ocupa de aspectos que en los años sesenta eran considerados responsabilidad de la mujer, como es la atención a los hijos y una educación basada en la bondad y la moralidad cristiana. Pero, más allá de sus deberes familiares y colectivos, el personaje de doña Leonor es interesante desde el punto de vista individual por ser un buen exponente de mujer pérfida. Desde el prisma social, la tía Leonor no representa a la clase media española, sino que aludiría más a

[285] Véase, además de este título, otras películas protagonizadas por Marisol en las que se aprecia el prototipo de mujer pérfida en personajes femeninos antagonistas, como ocurre con la institutriz ya mencionada anteriormente del *film Marisol rumbo a Río* (1963, Fernando Palacios).

aquella que cuenta con una posición sutilmente más elevada, independientemente del estado de sus cuentas corrientes. Y la película, de carácter comercial, hace hincapié en los aspectos negativos que puede rodear estos círculos elitistas, como es la vida de cara a la galería o la doble moral. En cuanto a su carácter, la tía de Marisol es dominante y tiene una actitud activa en la familia, dejando al patriarca poco poder de decisión en asuntos concernientes a la casa y a los hijos. A pesar de esto, Leonor no es una mujer que se dedique al cuidado de la casa y la atención de los hijos, pues esta tarea recae en doña Herminia, la sirvienta representante del tipo de mujer inocente, sino que quiere hacer alarde de su buena posición alternando con vecinas de su elitista barrio y realizando actividades caritativas. Pero, por el contrario, no se preocupa por predicar con el ejemplo en su propia casa, pues no ofrece una buena acogida a Marisol y los únicos sentimientos que muestra hacia la niña son el egoísmo y la envidia.

Cuando Marisol se presenta en el domicilio, su tía está dispuesta a enviarla de regreso a Cádiz sin contemplaciones, hasta que la niña menciona que lleva consigo el dinero de su herencia, el cual pondría a disposición de sus tíos para guardarlo adecuadamente. Solo en ese instante parece ablandarse el corazón de doña Leonor, que pone fin al alojamiento de la niña cuando cree que los problemas económicos de su familia se han solucionado gracias a unos negocios oscuros de su marido. Asimismo, esta identidad pérfida cuenta desde el prisma argumental con otros episodios que corroboran la adscripción del personaje interpretado por Ana María Custodio, pues la señora de la casa demuestra su poca honestidad en el momento en que es capaz de negar a Marisol como su sobrina ante sus amigas ricas, avergonzándose de ella y comentando que es la sobrina de la sirvienta. Todos los aspectos expuestos inciden, claramente, en la recreación del prototipo de mujer pérfida que aquí establecemos; pero la música también corrobora esta identidad, ya que desde el primer momento en que el personaje de doña Leonor aparece en escena se anuncia que será un personaje antagonista con tintes negativos.

En el bloque musical 6 (00:08:51 – 00:09:20) podemos escuchar el primer tema musical no diegético, una melodía de Algueró que se convierte a lo largo de la muestra en *leitmotiv* de la familia de los tíos de Marisol, ya que cada vez que se alude a estos personajes aparece en escena, aunque de forma inaudible para los personajes. Este tema musical al que aludimos sirve para presentar a la familia en el citado bloque, y también coincide en posteriores intervenciones con la llegada de Marisol a la puerta de la casa de sus tíos, donde se despide de sus amigos los universitarios, que la han acompañado

hasta allí. En el bloque musical número 12 (00:14:06 – 00:14:21) escuchamos nuevamente la melodía, una escena que corresponde con la llegada de doña Leonor a la puerta de casa después de pasar la jornada con su amiga Casilda. Este hecho supone la presentación del personaje, al que ya contextualizamos dentro del núcleo familiar al que aparecía asociado el tema anteriormente.

Fotograma nº 129. Doña Leonor llega a casa, bloque musical 12.

El tema orquestal no diegético, con ritmo marcado y animado, suena mientras doña Leonor se despide de su amiga y se dirige hacia el portal de su casa, pero la música concluye de golpe por una acción de la tía Leonor. Ésta, que encamina sus pasos despistada, tropieza con una maleta allí colocada y cae al suelo, una valija que es propiedad de Marisol y se encuentra allí ubicada mientras trata de ayudar al niño con el que coincide en el tren. El tropiezo de la mujer concluye con la cadencia estrepitosa del tema, que subraya de forma cómica la caída de doña Leonor, incrementando el hecho con el sonido de una bocina al final y que otorga un matiz cómico[286].

Fotograma nº 130. Cadencia final, bloque musical 12.

[286] Véase al respecto el VÍDEO 21 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=9m_cfEcJmGY (fragmento). [Última consulta: 4 de febrero de 2013].

Esta intervención musical presenta una función descriptiva y expresiva y, desde un punto de vista semántico, puede comprenderse, además de cómo un guiño cómico, como un recurso que anticipa al espectador la idea de que doña Leonor será un personaje con valores negativos, y la muestra incide, a este respecto, en su tropiezo y posterior caída como un castigo para ella. Es decir, desde el primer momento se anuncia que este personaje va a responder a la categoría de mujer pérfida y antagonista de Marisol, incidiendo en el incidente como un escarmiento previo a sus malas acciones. Esta idea parece corroborada al final de la muestra, en torno al bloque musical 55 (01:28:20 – 01:30:18), donde Herminia y el niño al que Marisol conoce en el tren y esconde le recomiendan al tío de la niña poner en vereda a la familia de forma estricta. El pequeño polizón le entrega, para ello, una vara al patriarca, un símbolo de autoridad que puede llevar a numerosas interpretaciones.

Fotograma nº 131. Don Ramón, bloque musical 55.

El tema musical aquí incluido aparece únicamente en este punto, de forma no diegética, y se caracteriza por la sucesión de disonancias sin resolución que acompañan la recomendación y las instrucciones para utilizar una vara, un discurso ejercido por el pequeño niño. A este respecto, y tras las palabras pronunciadas por Herminia, la empleada doméstica, la vara puede entenderse como símbolo de autoridad, con la recomendación de que el hombre tome un papel más activo en la familia y sea más estricto, todo ello para que mejore la situación de la familia. Pero, simultáneamente, la entrega del objeto puede llevar a otra interpretación, como una recomendación de pegar a la mujer pérfida. En la muestra no se alude en ningún caso a que se ejerza una violencia contra las mujeres sino todo lo contrario, se evidencia el papel decisivo de las féminas, pero esta idea de que la vara pueda ser utilizada de forma física contra doña

Leonor podría justificarse con las palabras de la señora de la casa que, alarmada ante la presencia de la vara, pregunta: “¿Qué miras, Ramón? ¿Qué estás pensando?”.

No obstante, y a pesar de esta posible interpretación, desde nuestro discurso, y tras analizar toda la muestra así como los diálogos contenidos en ella, nos posicionamos en la presencia de la vara como un símbolo de la autoridad que don Ramón debe ejercer frente a la tía Leonor, que era quien había ejecutado su mando en el hogar, dando lugar a malas gestiones y ocasionando una crisis de valores en la familia. Por tanto, en Ha *llegado un ángel* contamos con elementos que contribuyen en la recreación del prototipo de mujer pérfida en torno al personaje de doña Leonor. La música, por su parte, se centra en acentuar la recreación de la imagen negativa del personaje, empleando efectos sonoros que subrayan la caída cómica, entendiendo este hecho como un castigo de las malas acciones que llevará a cabo contra Marisol, y posteriormente con el arrebatamiento de poder a la entrega de la vara, como bastón de mando, a don Ramón, a quien todos aconsejan tomar una actitud más estricta para el buen funcionamiento de la familia.

b) El extraño viaje (1964, Fernando Fernán Gómez)

Frente a la muestra expuesta, de carácter comercial, en la que se emplean efectos sonoros y temas musicales asociados al prototipo de mujer pérfida, en el cine menos comercial observamos también la imagen de la protagonista malvada de la película, aunque ilustrado de forma bien diferente. En nuestro caso abordaremos el *film El extraño viaje* (1964), dirigido por Fernando Fernán Gómez, del que hemos hablado por la confrontación entre la mujer tradicional y la moderna, pero que también resulta representativo por el personaje de Ignacia de acuerdo al prototipo de mujer pérfida. En este caso, y como ya comentamos de acuerdo con el argumento de esta película, se trata de un trabajo coral que muestra dos historias paralelas y, además de la historia de amor entre Fernando (Carlos Larrañaga) y Beatriz (Lina Canalejas), también se presenta la relación entre los hermanos Vidal, Venancio (Jesús Franco), Paquita (Rafaela Aparicio) e Ignacia, éste último interpretado por Tota Alba, que hace referencia al tipo que estamos abordando. Por tanto, el tipo de fémina pérfida, en este caso, no aparece ilustrado en un personaje secundario ya que esta muestra es un buen exponente de obra coral, en la que los participantes de las dos líneas argumentales ocupan la misma relevancia. Y la perfidia de Ignacia, en este caso, no se debe a la recreación de valores negativos para exaltar las buenas cualidades de otros personajes, sino que la psicología del personaje y la música hacen alusión a aspectos propios de su personalidad como la rudeza, la falta de humanidad y la deslealtad hacia sus hermanos al proponerse vender sus propiedades para escaparse con Fernando, sin importarle la suerte de Venancio y Paquita.

Ignacia es la mayor de los tres hermanos, y la conocemos por sus acciones, pero también a través de lo que opinan de ella aquellos que la rodean. La mujer forma parte de una familia adinerada y con patrimonio, contando con tierras en propiedad y una casa en la plaza del pueblo. Desde el punto de vista psicológico, el personaje de Ignacia muestra un carácter fuerte y autoritario, es dominante y tiene un papel activo en las decisiones que atañen a sus hermanos, que la temen por su carácter, sus contestaciones y sus extrañas acciones. En el pueblo tienen una imagen de ella similar, pues apenas sale de su casa y no se relaciona con sus convecinos. A este respecto, las intervenciones musicales no hacen sino corroborar la imagen de Ignacia que se proyecta a través de los diálogos y lo que los demás comentan de ella.

Desde el punto de vista sonoro[287] no observamos un tema musical específico asociado al personaje de Ignacia, y tampoco existen efectos sonoros insertos en la muestra puesto que este recurso está más vinculado a las películas comerciales y los toques humorísticos. Sí observamos, por el contrario, la asociación de una estética musical al prototipo de mujer pérfida encarnado por Ignacia. La partitura original compuesta por Halffter, que aparece desde el primer segundo acompañando los títulos de crédito, convive con canciones preexistentes que contaban con éxito en la época, como pasodobles populares en los años sesenta, y también con algunas melodías procedentes de zarzuelas y, mientras que las intervenciones preexistentes están vinculadas a los personajes de Fernando y Beatriz, la atonalidad de la partitura compuesta por Halffter aparece asociada específicamente al devenir negro de la historia, pero también de forma concreta al personaje interpretado por Tota Alba. Por tanto, y como vamos a desarrollar, en esta muestra es un estilo musical el que puede determinar el prototipo de mujer pérfida que estamos comentando.

En general, atendiendo al contexto del cine español de los años sesenta, observamos la atonalidad en las películas comerciales asociada a momentos de tensión, al clímax argumental, puesto que esta música subraya la gravedad de la situación y contribuye a que el espectador se involucre en la historia porque el hecho de contar con disonancias, con sonidos que no resuelven, generan una tensión en el público que hacen que permanezca atento a lo que sucede en la historia. En el caso de *El extraño viaje*, inicialmente podríamos pensar que la oscuridad tonal de algunos de los bloques musicales remite únicamente a las acciones que van a ocurrir, pero no siempre sucede así. En películas más alejadas del Régimen, como *Nueve cartas a Berta*, *Peppermint frappé* o *La caza*, el trabajo de compositores vanguardistas tampoco queda atribuido en exclusiva a secuencias de tensión. En el caso de la película de Fernán Gómez, en la mayor parte de los casos la atonalidad expuesta por Halffter aparece vinculada directa o indirectamente al personaje de Ignacia[288]. Pero en la muestra tampoco se cumple del todo esta máxima, sino que las disonancias están especialmente asociadas al personaje de Ignacia y los sentimientos que produce en sus hermanos. Por tanto, en este caso es un

[287] Recordemos, como ya apuntamos en su momento, que la presencia musical en *El extraño viaje* es muy importante. De los noventa y dos minutos de duración del *film*, treinta y tres de ellos presentan música; es decir, un tercio de la película cuenta con música, distribuida en un total de cincuenta y una intervenciones que conviven con el elemento visual, con los sonidos propios de la película y con los diálogos.

[288] Recordemos que Cristóbal Halffter, compositor de la Banda Sonora Original, es uno de los miembros de la Generación del 51 y, especialmente en una película alejada del Régimen, resulta evidente el empleo de la atonalidad, más aún de acuerdo con las tramas que plantea.

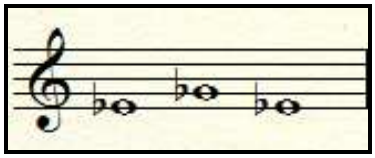
estilo musical el que, asociado al personaje de Ignacia, puede contribuir a la construcción sonora del prototipo de mujer pérfida.

Fotograma nº 132. Jacinta y Venancio, bloque musical 6.

La atonalidad remite al carácter de Ignacia, es arrogante, severa y se muestra dominante, pero también alude a los sentimientos que provoca sobre otros individuos. En algunos bloques musicales asociados a su figura observamos una breve, quebrada e intermitente melodía, propia de la «nueva música»[289], que no se rige por las reglas de la tonalidad y que es ejecutada por la flauta travesera y el xilófono. Esta música parece acentuar el miedo que provoca sobre sus hermanos, junto con sonidos de ambiente y los truenos que ilustran una tormenta en el exterior. En el bloque musical 6 (00:14:34 – 00:14:39) escuchamos un toque orquestal que acentúa el miedo de Venancio al ser sorprendido por Ignacia mientras éste curioseaba por la casa. En el bloque 7 (00:16:44 – 00:16:52) también contamos con un motivo musical misterioso, en este caso ejecutado por instrumentos de percusión de altura determinada, y que acompaña la imagen lejana de una silueta en la oscuridad de la noche; unos vecinos de la localidad comentan que parece doña Ignacia y, en este caso, la música no definida también hace referencia a su identidad. En el bloque musical 9 (00:17:47 – 00:17:51) aparece la misma melodía que aparecía en el bloque 7, ejecutada por la flauta travesera, mientras unos vecinos observan hipotéticamente a doña Ignacia desde la plaza[290], comentando unos a otros:

[289] Sinónimo para referirse, de forma general, a la música atonal, masivamente empleado en España por músicos y teóricos musicales como Manuel de Falla o el propio Ortega y Gasset en los ensayos en los que aborda aspectos musicales, como *Musicalia*.

[290] El desarrollo de la historia demostrará a lo largo de su minutaje que en realidad la figura que se dislumbraba desde la plaza no correspondía con doña Ignacia sino con Fernando vestido de mujer para ocultar el asesinato cometido por los dos hermanos apocados. No obstante, esto confirma aún más la relevancia del sonido, ya que es un elemento fundamental en la creación del personaje, su psicología y los

“Mira, ya está doña Drácula en su castillo”. Y, posteriormente, dicen sobre ella: “Qué tía más antipática”, “desde jovencilla ha sido siempre un erizo”. Y el mismo motivo de los bloques 7 y 9 también aparece en el décimo (00:21:12 – 00:21:27). Por tanto, nuevamente la música con disonancias, junto con los sentimientos y pareceres del resto de personajes, contribuye a conformar la imagen que todos tienen acerca de doña Ignacia.

Partitura nº 96. Intervalo melódico característico del tema musical bloque nº 6.

Los bloques musicales 16 (00:29:55 – 00:30:48), 17 (00:31:16 – 00:32:52), 19 (00:34:50 – 00:35:07) y 20 (00:35:42 – 00:35:47) también presentan toques orquestales y nuevas melodías atonales, pero con el mismo carácter disonante y discontinuo que en los bloques mencionados anteriormente, aunque con una instrumentación más densa especialmente en el bloque 17, donde conviven cuerdas, platillos y claves mientras en escena observamos los preparativos domésticos de Paquita y Venancio, que deciden dormir en la misma habitación para protegerse de Ignacia. Tienen miedo de ella por su carácter y porque creen haber oído a su hermana planear deshacerse de ellos tras lograr vender las propiedades. En todos los casos las intervenciones sonoras presentan sincronía y una función descriptiva y expresiva de acuerdo con la turbación que Ignacia provoca a sus hermanos. También en los bloques 21 (00:37:08 – 00:37:32) y 22 (00:38:04 – 00:38:30) encontramos motivos de características similares, con melodías igualmente fragmentarias cuyo giro melódico remite a la misma estructura que la que ya escuchábamos en el bloque 6, y los bloques 23 (00:39:24 – 00:40:58) y 24 (00:41:25 – 00:43:25) igualmente aluden al efecto de toques sonoros que es propio de los sentimientos que el prototipo de mujer pérfida produce en los demás. Pero incluso mientras velan su cadáver, después de acometer el asesinato, los hermanos de Ignacia la temen, como se observan en el bloque 25 (00:43:27 – 00:44:56) y bloque 26 (00:45:41 – 00:46:38).

sentimientos que provoca en los demás, de acuerdo con el prototipo de mujer pérfida que estamos exponiendo.

Fotograma nº 133. Venancio y Paquita rezan por su hermana asesinada, bloque musical 26.

Tras lo comentado podríamos pensar que la atonalidad aparece en los citados bloques de acuerdo con actos de tensión generados por Ignacia de forma directa o indirecta, pero sucede todo lo contrario: la música que aparece en las secuencias comentadas alude no a acciones sino a los sentimientos de desconfianza y desasosiego de Venancio y Paquita hacia su hermana por su identidad dominante y pérfida. Podemos afirmar, por tanto, que la atonalidad no pretende subrayar una acción concreta, sino evocar el miedo que transmite la personalidad de Ignacia ya que, frente a los bloques mencionados en los que la música subraya, con función descriptiva y expresiva, el miedo de sus hermanos, precisamente en el momento en que éstos acometen la lucha y el asesinato de Ignacia no suena música disonante sino música ligera preexistente, en concreto un pasodoble. Lo cierto es que, al igual que ocurre con la estructura narrativa de la historia, que parecía aparentemente sencilla una vez llevado a cabo el asesinato de Ignacia, también el modo de empleo de la música sorprende más allá de estos rasgos, ya que en ocasiones la música llega a realizar un contrapunto con el valor semántico de lo que ocurre en la escena. Es lo que sucede durante el bloque musical 24 (00:41:25 – 00:43:25) en que tiene lugar, precisamente, el homicidio de la mayor de los hermanos Vidal por parte de los dos hermanos más inocentes.

Fotograma nº 134. Momentos previos al asesinato de Ignacia, bloque musical 24.

Podríamos pensar que para ilustrar una escena en la que tiene lugar un asesinato lo más lógico sería optar por una música atonal y disonante, como sí ocurre en secuencias previas y posteriores; pero nada más lejos de la realidad. Efectivamente observamos cómo Cristóbal Halffter opta por la música atonal para acompañar los momentos de miedo previos y posteriores al suceso de acuerdo a lo que el tipo de mujer pérfida provoca en sus hermanos; de este modo, el sonido nos mantiene alerta y nos indica que algo va a pasar, acrecentando nuestra tensión. Pero cuando llega el suceso en sí, cuando se produce el forcejeo entre Ignacia y sus dos hermanos, podemos escuchar música popular contemporánea que proviene del conjunto que esa noche está tocando en la plaza del pueblo y es precisamente esta música ligera, un pasodoble, la que acompaña al asesinato desde el plano sonoro[291]. La intervención diegética del pasodoble "De Madrid y de Sevilla" presenta un doble sentido en la muestra, pues no solo es un testimonio del ocio en el ámbito rural sino que acompaña musicalmente una acción tétrica que será fundamental en el desarrollo de la historia.

Fotograma nº 135. Plaza Mayor pueblo de la que procede el sonido, bloque musical 24.

El pasodoble "De Madrid y de Sevilla" es una intervención instrumental (saxofón, acordeón, guitarra y batería) y diegética que proviene de la plaza del pueblo y se escucha en casa de los hermanos Vidal. Lo cierto es que una música ligera que, aparentemente, no denota un significado profundo es en este caso la elegida para acompañar toda la secuencia de asesinato, no sin sumar ciertos rasgos de comicidad que son propios de esta comedia negra. Estamos, por tanto, ante un ejemplo magistral de la teoría del contrapunto orquestal ya propuesta en el manifiesto firmado por Eisenstein,

[291] Véase al respecto el VÍDEO 22 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=-WGdk3J3kWo&list=UUtybC5j8q-Pgn7AauJwI96w&index=39 (fragmento). [Última consulta: 19 de mayo de 2012].

Pudovkin y Alexandrovsky allá en los años treinta, donde se exponía que la música no debía subrayar lo que ocurría en la escena sino, por el contrario, oponerse, con la intención de lograr dos discursos paralelos donde imagen y sonido se complementaran. Esa misma idea fue planteada en *Komposition für den Film*, donde Adorno y Eisler se posicionan en el mismo sentido que los autores soviéticos. Entre otras de las ideas expuestas sobre el empleo opuesto y complementario de la música, encontramos afirmaciones de los autores alemanes que revelan una coincidencia con el empleo que hace Halffter de la música ligera en el bloque musical 24 en *El extraño viaje*:

> Una cosa es cierta: debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética. La exigencia fundamental de la concepción musical del *film* consiste en que la naturaleza específica del *film* debe determinar la naturaleza específica de la música –o a la inversa, aunque este caso sea actualmente más bien hipotético, que la naturaleza de la música determine la naturaleza de las imágenes. La auténtica «inspiración» del compositor cinematográfico estriba en la invención de la música que se adapte con mayor precisión; la ausencia de relación constituye su pecado capital. Incluso si, en un caso límite, la música carece de toda relación, como cuando en un *film* de terror un asesinato es acompañado de una manera despectiva e indiferente, la falta de relación ha de justificarse como una forma especial de relación a partir del sentido del conjunto. En los casos en que la música desempeñe una función de contraste, hay que preservar también la unidad formal: por ejemplo, en la mayoría de los casos de oposición extrema entre el carácter de la música y el carácter de las imágenes, la articulación de la música corresponderá a la articulación de la secuencia en planos[292].

La mención de este bloque 24 en nuestro discurso, junto con el extracto de Adorno y Eisler, pretende incidir en cómo una música ligera se emplea para acompañar una secuencia en la que se produce un asesinato, denotando las ideas de contrapunto orquestal, mientras que la atonalidad inserta en los bloques musicales específicamente mencionados aparece vinculada exclusivamente a la identidad pérfida y autoritaria que representa el personaje interpretado por Tota Alba en *El extraño viaje*. Como venimos apuntando, son diferentes elementos los que confirman la adscripción del personaje de

[292] Adorno, T. W., Eisler, H. (1976), *Op. cit.*, pp. 91-92.

Ignacia al prototipo de mujer pérfida aquí expuesto, como las disonancias asociadas a secuencias en las que se ilustra su carácter, la posible traición a sus hermanos y los sentimientos que la personalidad de ésta suscitan a aquellos que conviven con ella, como Venancio y Paquita que, en términos generales, representan, por su parte, el prototipo de hombre y mujer inocentes[293]. Por tanto, y tras lo comentado, *El extraño viaje* desarrolla a través de Ignacia el prototipo de mujer pérfida, ilustrado musicalmente a través de la estética musical más vanguardista con la inserción de temas atonales y con numerosas disonancias, con unas melodías fragmentadas y que inciden en la psicología del personaje y los sentimientos que su identidad provoca en sus hermanos más apocados.

[293] A pesar de que el personaje de Paquita corresponde con el prototipo de mujer inocente expuesto en este estudio, no hemos considerado oportuno hacer mención y desarrollar de forma específica en su apartado correspondiente debido a que en *El extraño viaje* no se hace hincapié con el elemento musical en el desarrollo de ese tipo.

3.1.6. La mujer atractiva.

Además de los prototipos expuestos hasta el momento existe una categoría que depende, más que de los rasgos de los personajes femeninos presentados en una muestra, de los ojos de los personajes masculinos que comparten la historia; y ese es el caso del tipo denominado la mujer atractiva. Son muchos los factores que determinan la complejidad que hemos tenido que afrontar a la hora de encontrar un término que englobara correctamente este tipo de mujer, teniendo en cuenta, además de factores físicos, una cuestión como la inocencia o la ausencia de segundas intenciones por parte de las mujeres adscritas a esta catalogación. Y es que el prototipo de mujer atractiva que aquí vamos a presentar, y en el que contribuye la música de cine en los años sesenta, cumple, en algunos casos, con ciertos rasgos visuales prototípicos, como ocurre con el canon Twiggy –mujeres altas, esbeltas y rubias, de acuerdo con los rasgos físicos de la modelo y cantante Lesley Lawson apodada Twiggy–, pero no siempre es considerada bella aquella mujer que cumple con todas estas características. Por tanto, en la filmografía española de los años sesenta no encontramos un paradigma físico homogéneo admirado por parte del hombre, al igual que tampoco existe un único modelo plasmado como canon ideal de belleza española en el cine del momento, sino que podemos hablar de la mujer atractiva para referirnos a aquella que es admirada por el sexo masculino, reconociendo el punto focal en el hombre, el agente activo que observa a la mujer, el agente pasivo de la circunstancia.

Puesto que la belleza es subjetiva, al igual que lo es el cine y todas las manifestaciones artísticas por tratarse de creaciones del ser humano, no encontramos en el cine español de esta década unos rasgos físicos homogéneos destacables, como sí ocurría a través de de los cánones y las medidas antropológicas que ya en Grecia remitían a la armonía y la beldad. Además, en la filmografía española de 1960, especialmente en el género de la comedia[294], es propuesta una mujer bella o físicamente llamativa, más que con unos rasgos y medidas corporales, como aquella que luce escasa ropa, de acuerdo con un nuevo camino en las normas de vestir y del decoro que el franquismo había venido instaurando de acuerdo con su tradicionalismo y sus valores. Es precisamente a partir de la segunda década de los años sesenta cuando en España

[294] En aquellos objetos audiovisuales más alejados del régimen de Franco el prototipo de mujer atractiva, o incluso el concepto de "belleza" en general, cuenta con menor visibilidad a favor de otras cuestiones sociales y políticas, así como temas más generales referentes al ser humano. Por esa razón será el cine más comercial quien cuente con mayor protagonismo en el caso de esta categoría.

comienza a tener éxito la minifalda, una moda que determina la mirada de los hombres, dirigida más a la piel descubierta que a su fisonomía como tal. Ahora bien, el hecho de que una mujer luzca una ropa más sugerente, llamativa o ligera tampoco aparece siempre implícito a pretensiones sexuales sino que, en ocasiones, la forma de vestir de las mujeres simplemente denota juventud y libertad en una década, la de 1960, en la que la mujer comienza a gozar de un lugar más visible en la vida pública, como ya apuntamos en su momento, especialmente en la segunda mitad.

Por otra parte, una circunstancia fundamental que rodea este tipo de mujer es la actitud de los hombres, puesto que son éstos los marcadores, en primera instancia, del tipo que aquí estamos exponiendo. A los varones les gusta mirar, ver mujeres jóvenes que enseñan sus piernas, y las admiran. Es, en ese caso, cuando entra en juego el piropo español, el hombre que admira su belleza, de forma galante o pícara, pero en muchas ocasiones mostrado en las películas de forma inocente, o sin perseguir como finalidad ir más allá de la admiración, como es el caso de la saga protagonizada por Paco Martínez Soria, cuyos *films* son un claro exponente de este tipo de mujer. Las mujeres, ante todo ello, suelen sentirse agradecidas, aunque, en buena parte de las ocasiones, éstas no son conscientes de su físico agraciado o del efecto que su vestimenta ejerce sobre el sexo contrario.

Continuando con los rasgos generales de los personajes que responden a estos tipos, en los papeles femeninos que cumplen con el prototipo de mujer atractiva, en general, no suelen predominar los diálogos, en ocasiones son personajes secundarios o figurantes y tampoco siempre es conocido, o relevante, el nombre. Al fin y al cabo lo que interesa para el desarrollo de la historia, de acuerdo con la categoría que representa, es la imagen que ofrece, su cuerpo y la ropa que viste. Pero el elemento sonoro también contribuye en el desarrollo, y en el subrayado, de esta categoría, y este será el aspecto protagonista que abordaremos a continuación.

La música suele estar presente para subrayar esta identidad femenina, pero, más que su psicología, lo que el elemento sonoro y musical hace es incidir en los sentimientos o los pensamientos de los hombres puesto que, como hemos indicado, son el elemento activo en la puesta en marcha de este prototipo de mujer española. La música subraya el atractivo de la mujer de acuerdo con lo que la imagen que proyecta le sugiere al hombre, que es quien mira, el espectador. Por tanto, la música aparece, desde este planteamiento, como un reflejo del sentir o el pensar del individuo masculino, pero por el efecto que la fémina bella ejerce sobre él.

La música y el sonido aparecen enfocados hacia todo esto, especialmente, en películas comerciales de carácter cómico, a través de efectos sonoros que acompañan el *raccord* de miradas o en las que la mirada se alterna con otras partes del cuerpo. También pueden aparecer pequeñas melodías, o incluso *leitmotiven*, que suscriben la belleza o el erotismo que el hombre siente al observar a la mujer por sus rasgos físicos o por la ropa que porta. Todo esto lo observamos en películas como *La gran familia*, en torno al papel de Paula, la maestra, que será después novia del padrino interpretado por José Luis Vázquez, a pesar de que su belleza no era el rasgo predominante en el personaje. Sabemos que el personaje del padrino se siente atraído por su belleza gracias al sonido, pero, en ese título, lo más relevante no es su belleza o lo que la mujer ejerce sobre el hombre sino su inicial independencia y preparación y, posteriormente, su acatamiento de la identidad de la mujer tradicional al formar parte de *La gran familia* y centrar su vida en el amor por su novio. También la belleza rodea a las hijas de la familia, como se observa en el personaje de Luisa (Chonette Laurent), cuyos encantos logran hacer el beneplácito de sus profesores e influir positivamente en las calificaciones finales. Por su parte la música, y los piropos, rodean la belleza del personaje de Angelines (Sara Lezana) en *El extraño viaje*, una jovencita bien parecida que luce una ropa más moderna y provocativa que el resto de sus vecinas, a pesar de que este personaje no es expuesto en este estudio por la imagen que proyecta sino por sus ideales de progreso e independencia, que hacen que sea una representante de la mujer moderna más que por la belleza o los sentimientos que provoca en el sexo contrario.

No obstante el mejor ejemplo del empleo de la música de acuerdo con el prototipo de mujer atractiva lo encontramos en las citadas películas de Paco Martínez Soria, pues la picaresca del protagonista y su carácter, en cierto modo, inocentón conviven con el empleo de la música en suscribir la alabanza de las mujeres jóvenes y las faldas cortas. Los personajes representantes del prototipo de mujer atractiva tienen, como rasgo general, la ausencia de otras características psicológicas que pudieran vincularlas a otra categoría, como sí ocurre en el caso de los ejemplos mencionados previamente, y únicamente son relevantes, y llamativas, en la historia por la ropa que lucen, por su esbelta figura o, independientemente de su imagen, por los sentimientos que una mujer determinada despierta en los hombres. Ahora bien, mencionemos, asimismo, que esta categoría de mujer que, como veremos a continuación, no suele aparecer siempre con pretensiones sexuales en los años sesenta se verá desvirtuada en la década de los años setenta, en torno al cine del llamado Landismo y del destape, que no

alude a la picaresca del hombre sino que suele aparecer próximo al deseo sexual masculino y su pretensión de dar rienda suelta a sus instintos.

En el caso de nuestro estudio, y como hemos anticipado, el protagonismo de la mujer atractiva lo ocupa en la saga de películas protagonizada por Paco Martínez Soria. Los efectos sonoros, en convivencia con los piropos y las imágenes agradables de mujeres jóvenes, altas y con poca ropa –incluso en *bikini*– hablan del prototipo de mujer creado a través de los ojos, y los sentimientos, del hombre, en este caso de un señor de edad adulta que siente admiración a su físico y que no duda en piropear. Un desfile de mujeres se observa en *La ciudad no es para mí* (1966, Pedro Lazaga) o *El turismo es un gran invento* (1968, Pedro Lazaga), un *film*, este último, que habla, por otra parte, de cómo este sector comenzó a ser pionero en España de la década de nuestro estudio.

Tanto en las películas de los sesenta como en aquellas rodadas en 1970 y 1980, los personajes interpretados por Paco Martínez Soria siempre disfrutan observando mujeres bonitas y coqueteando con ellas de forma espontánea, sin ninguna pretensión sexual en un primer momento, y en ningún caso el coqueteo aparece suscrito en exclusiva a unos rasgos concretos sino que, más bien, en la diversidad reside el encanto de estos peculiares papeles que representan, en parte, la figura del galán español y la espontánea palabrería a través del piropo. Ahora bien, de acuerdo con esta investigación, donde mejor se confirma cómo, efectivamente, unos rasgos físicos específicos, la edad o el color del cabello no determinan que una mujer sea vista atractiva por el hombre es en la película *Abuelo* made in Spain (1969, Pedro Lazaga), donde la música ocupa un lugar fundamental en torno al personaje interpretado por Florinda Chico.

Pero, además de la presencia de la mujer atractiva en las muestras protagonizadas por Martínez Soria, la belleza también está presente en películas enfocadas a un *target* más joven, pues el aspecto físico es una preocupación para las chicas jóvenes. Como comprobaremos, tampoco en la adolescencia existe un prototipo unitario de mujer atractiva, sino que la belleza depende de la visión de cada hombre. Para ello realizaremos una aproximación al *film Los chicos del Preu* (1969, Pedro Lazaga), donde, además de dar cuenta de la presencia de diferentes tipos de mujer, podemos comprobar cómo la música se dirige a cuestiones propias de la categoría de mujer aquí expuesta.

a) Abuelo made in Spain (1969, Pedro Lazaga)

El *film* narra la historia de Marcelino, de la que ya hemos anticipado su sinopsis en anteriores capítulos, un vecino de un pequeño pueblo de Huesca que, quince años después de que sus hijas se marcharan a Madrid en busca de mayores oportunidades, acude a la capital invitado por una de ellas para echarles una mano. Allí se da cuenta de cómo cada una de sus hijas representa tipos femeninos diferentes. La llegada de Marcelino a las vidas de éstas, y de sus familias, finalmente consigue modificar sus hábitos y valores familiares, hasta el punto de lograr restablecer la paz y la armonía entre las tres hermanas, haciendo predominar, para ello, los valores tradicionales. Pero, además de ser una muestra fundamental del cine cómico protagonizado por cateto, *Abuelo* made in Spain resulta relevante para nuestro estudio por los heterogéneos prototipos de mujer expuestos y por la relevancia del elemento musical.

El empleo de la música es, en mi opinión, un buen trabajo, especialmente en comparación con otras comedias en las que abundan los bloques musicales a modo de música de fondo casi inaudible. En esta ocasión no existe abuso del elemento musical sino que está reservado a momentos puntuales donde la disciplina adquiere relevancia por su funcionalidad, ofreciendo una verosimilitud narrativa de acuerdo con una historia verista y costumbrista. La partitura, firmada por Antón García Abril, aparece adscrita a la estética musical comercial, con el predominio de música popular urbana, y convive con canciones del conjunto musical Los Gritos. Como se indica en los títulos de crédito, el *film* supone, desde el punto de vista musical, la presentación cinematográfica del grupo de música, dando cuenta de cómo el cine y los medios audiovisuales son una potente plataforma en la difusión de la música moderna, de la denominada *ye yé*.

Fotograma nº 136. Mención grupo musical en los títulos de crédito.

La música, con una duración de 31 minutos –un 35% del minutaje total–, aparece inserta a través de 27 bloques musicales en los que la música no diegética, con predominio de función expresiva, convive con números musicales diegéticos protagonizados por el conjunto Los Gritos y que hablan de la presencia de una música moderna en actividades del ocio de la juventud, un testimonio de la realidad musical española. El número de temas musicales es reducido, y es empleado a modo de *leitmotiven*, bien de la nostalgia por el pasado, bien de la alegría y la diversión en el viaje que Marcelino, junto con su hija y su yerno realizan a Portugal, bien en torno al personaje de doña Matilde. A este respecto, *Abuelo* made in Spain es un testimonio importante de acuerdo con la representación del prototipo de mujer atractiva, especialmente desarrollado gracias a la música.

El *film* representa diferentes prototipos e identidades de mujer, comenzando por las hijas de Marcelino y finalizando por personajes secundarios y figurantes. Cándida (Carmen Lozano), Nieves (Mónica Randall) y Visitación (Mabel Karr), aunque de mentalidades diferentes y con problemas variados derivados de la relajada educación ofrecida a sus hijos, responden, en cierto modo, al prototipo de mujer tradicional puesto que, a pesar de haber salido del pueblo en busca de progreso y una vida con mayores oportunidades, finalmente encontraron en el matrimonio su seguro de vida. A lo largo de la película algunas de ellas reconocen no haberse casado por amor, como Cándida, sino por los beneficios sociales y económicos que suponía debido a los posibles de sus respectivos esposos. No obstante, en el fondo sí están contentas de la familia que han creado y, gracias a la llegada de Marcelino a la ciudad, logran volver a valorar lo realmente importante: la familia y unos valores humanos como núcleo radican en la educación tradicional y la bondad de aquellas personas del núcleo rural. Por otra parte, también contamos con María, la asistenta, el personaje interpretado por Rafaela Aparicio. A pesar de que su mentalidad refleja rasgos tradicionales en cuanto a una recta educación de los hijos, su papel responde, en buena medida, con el de mujer resuelta puesto que se gana la vida con su trabajo y su buena disposición en casa de Nieves, hija de Marcelino.

Pero esta película ha sido seleccionada para ser inserta en este punto de nuestro discurso de acuerdo con el prototipo de mujer atractiva. Y es que, a lo largo de la muestra, son muchos los rostros que aparecen con esa intención en diferentes contextos, desde el ámbito aéreo hasta los locales hosteleros y de ocio, pasando por la vida cotidiana. Como indicamos en un primer momento de acuerdo con el prototipo expuesto

en este punto, no existe unos rasgos tipo para hablar de la belleza de la mujer española en las películas de los años sesenta, aunque en ciertos casos sí se siguen unos clichés que, como ya apuntamos, responden con el modelo que representa la modelo británica Twiggy, mujeres esbeltas, jóvenes y con cabellos rubios. En *Abuelo* made in Spain encontramos azafatas y jóvenes turistas que llaman la atención de Marcelino y que responden con ese cliché. Especialmente en el caso de las mujeres vinculadas al ámbito turístico, éstas suelen lucir poca ropa, incidiendo en cómo los ojos del personaje de Paco Martínez Soria se fijan en todas ellas, a pesar de que en esta película Marcelino no persigue ningún fin sexual sino, sencillamente, alabar la belleza que ve.

Fotograma nº 137. Figurantes que responden al prototipo de mujer atractiva por sus rasgos físicos.

Pero, como venimos defendiendo, no únicamente es necesario cumplir con ciertos rasgos físicos para resultar atractiva a los hombres, en este caso a los personajes interpretados por Paco Martínez Soria en la saga de películas que protagoniza, sino que la belleza es subjetiva y vive en la retina del ojo de aquel que mira. Y eso tiene que ver con la presencia del personaje de doña Matilde, a quien da vida Florinda Chico. Doña Matilde es la vecina de Nieves, madre de un niño compañero de colegio del nieto de Marcelino, que llama desde el primer momento la atracción del proveniente del pueblo por su atractivo físico. Pero ella no responde físicamente con los rasgos expuestos, sino que es morena, de mediana edad y con una figura robusta, un prototipo físico más propio de la mujer española real. Su vestuario, actual y colorido, exalta la belleza de Florinda Chico sin resultar excesivamente llamativo e insinuante, pero ofreciendo un aire de modernidad y de atracción suficiente para completar el *total look* del personaje.

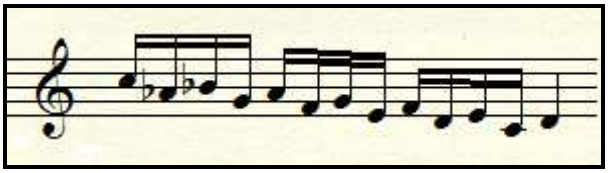
Marcelino se fija en doña Matilde a través de la ventana de casa de su hija, desde la que, por casualidad, tuvo acceso a su visión el primer día que visita a su hija Nieves tras llegar a Madrid. En aquella ocasión observa cómo doña Matilde se cambia de ropa,

dejando buena parte de su piel a la vista de su indiscreto vecino visitante[295]. A partir de este instante Marcelino comienza a sentirse atraído por la belleza del personaje de Florinda Chico, de la que es consciente el espectador gracias al elemento sonoro. Antón García Abril compone un tema musical sinuoso y sugerente, cuya línea melódica es llevada a cabo por el saxofón, que presenta reminiscencias *jazzísticas*, un *leitmotiv* que aparece en todas las intervenciones en las que se ensalza la belleza del personaje de doña Matilde y el erotismo que provoca en el personaje de Marcelino, que la observa, embobado, desde la ventana, y afirma: "¡Qué barbaridad!".

Fotograma nº 138. Marcelino observa a doña Matilde por primera vez, a quien ve por casualidad.

Inserto de manera no diegética, este tema musical aparece por primera vez en el bloque número 5 (00:17:16 – 00:17:38) y se caracteriza por su particular melodía, iniciada por el saxofón y determinada por intervalos de tercera descendentes encadenado a partir de la tonalidad de fa menor pero con la oscilación entre el modo mayor y menor, y entre otras tonalidades, que denota el carácter sugerente e improvisatorio del *jazz*. El tema comienza con la ejecución del saxo para verse, posteriormente, acompañada por el piano y unos leves toques de percusión, instrumentación que también nos remite a las composiciones jazzísticas. Mientras la música suena se contraponen planos del rostro de Paco Martínez Soria y del cuerpo de Florinda Chico, en ropa interior y vistiéndose con un colorido vestido de flores estampadas. Debido a la adscripción de la música con el personaje, nos referiremos a este tema musical como *Leitmotiv de doña Matilde*. Este primer bloque musical es interrumpido de forma inminente de Nieves hasta el lugar donde se encuentra Marcelino mirando por la ventana, un encuentro entre padre e hija que se produce décadas después de la marcha de las jóvenes hacia la ciudad.

[295] Véase al respecto el VÍDEO 23 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=rp_bZeaLZWc (fragmento). [Última consulta: 12 de enero de 2013].



Partitura nº 97. Íncipit *leitmotiv* de doña Matilde.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

A lo largo de toda la película observamos cómo este tema acompaña, a modo de *leitmotiv*, las escenas en las que se quiere incidir en la belleza de la mujer española, aquella que, sin necesidad de cumplir con unos estereotipos físicos homogéneos o coincidentes con los patrones propuestos en Estados Unidos o la Europa del este, atrae al hombre español. Asimismo, esta música, además de hacer referencia a una belleza, también se ve inserta para acentuar el erotismo que una fémina puede ejercer sobre un varón, en este caso el que doña Matilde provoca en Marcelino, debido a su buen parecido físico. Por tanto, la función de la música es expresiva, de acuerdo con los sentimientos del personaje al que da vida Paco Martínez Soria, pero también descriptivo puesto que confirma una intención sugerida también desde el plano visual.

Fotograma nº 139. Doña Matilde, bloque musical 5, *Leitmotiv de doña Matilde*.

El tema aparece en un total de cinco bloques musicales, y no siempre asociado a la ligereza de ropa de la fémina sino a los sentimientos del señor Marcelino y a la atracción que siente ante la belleza de la mujer. Él mira embelesado el rostro y las curvas de doña Matilde, intenta agradarla, pero en la película no se llega a insinuar nada que vaya más allá de una inocente atracción y de perseguir, con respecto, una posible relación en el futuro, a pesar de que solo se muestra de forma clara una amistad y la ilusión en el futuro puesto que la prioridad de Marcelino, en el presente, es señalar cómo los valores modernos, aquellos encarnados por la vida llevada por sus hijas en

Madrid, la educación liberal inculcada a los hijos y la música moderna, son menos propicios que los valores tradicionales, aquellos encarnados por el personaje de Paco Martínez Soria, a favor de una armonía familiar y una moralidad recta. Al fin y al cabo, la presentación de todos estos rasgos por parte del protagonista del ciclo está encaminada a ensalzar los buenos valores propios de los ciudadanos de la nación, conservados en su forma más prístina en el medio rural, de acuerdo con los rasgos tradicionalistas del gobierno franquista.

La música, por tanto, en *Abuelo* made in Spain contribuye a recrear, y subraya, la belleza de una mujer o el erotismo que ésta puede provocar en un hombre, más allá de unos rasgos físicos o una edad determinada, como hemos observado en el tema musical asociado al personaje al que da vida Florinda Chico. Además, en general, en las películas de Paco Martínez Soria suelen convivir chicas jóvenes y rubias, normalmente turistas, junto con otras que hacen referencia a una imagen real de la mujer predominante en la España de 1960, morena, de menor estatura y con cuerpos más robustos y con formas femeninas más acusadas, rasgos, todos ellos, que hacen las delicias del hombre español. Pero, además, en los años sesenta también existen otros clichés e ideas asociadas a la belleza femenina, como podremos comprobar a través de *Los chicos del Preu* (1969, Pedro Lazaga), un *film* que también abarca diferentes identidades femeninas y en las que, en algunos casos, la música también determina ciertos enfoques y preocupaciones, en este caso asociados a la juventud.

b) Los chicos del Preu (1967, Pedro Lazaga)

También abordamos, en este caso, una película comercial pues, como hemos comentado, el hecho de que una mujer sea o no bella no es una preocupación muy arraigada en los cineastas del Nuevo Cine Español ni en la Escuela de Barcelona. Este título, que alude a una etapa educativa anterior al acceso a la universidad, fue el elegido para un *film* centrado en plasmar la vida de unos jóvenes durante el curso académico citado, haciendo hincapié en los esfuerzos ante el estudio, la diversión y las preocupaciones y las diferentes actitudes ante la vida por parte de los adolescentes: Andrés (Emilio Gutiérrez Caba), el becario; Alejandra (María José Goyanes), la inteligente; Loli (Cristina Galbó), la enamoradiza, Yolanda (Karina), la niña de papá poco estudiosa que canta, Lolo (Camilo Sesto), el músico del grupo, Mercedes (Marta Baizán), la rebelde, y Josele (Pedro Díez del Corral), el hijo del catedrático. Cada uno de ellos, hombres y mujeres, muestra diferentes prototipos y formas diversas de entender la vida y de priorizar ante las circunstancias. La letra de la canción con la que se inicia y concluye el *film* da cuenta de la visión de sus protagonistas y de cómo los estudios, la incertidumbre ante el futuro y el amor eran los principales problemas de la juventud de los años sesenta.

Desde el punto de vista musical cabe señalar que se trata de una película con canciones y la Banda Sonora Musical, cuya partitura, nuevamente, aparece firmada por Antón García Abril, una música que convive con canciones del conjunto Los Pekenikes, como “Chicos del Preu” y “Hoy igual que ayer”, interpretadas en la película por Karina. De este modo observamos, nuevamente, cómo el cine es una plataforma de difusión de la música *ye yé* y cómo sirve para publicitar, asimismo, la venta de discos, en este caso la casa Hispavox, mencionada también en los títulos de crédito. El cine se hace eco, por tanto, de grupos modernos y nuevos cantantes, como es el caso de Karina y Camilo Sesto, que abordan la interpretación vocal y de la guitarra, respectivamente, en la muestra. En cuanto al origen sonoro, las intervenciones no diegéticas se corresponden con los temas originales, mientras que los números diegéticos incluyen las citadas canciones y otros temas con el mismo sentido que hablan del ocio y del empleo de la música moderna en las actividades del ocio juvenil.

Fotograma nº 140. Autores de las canciones en los títulos de crédito.

La música presenta una duración en el *film* de 39 minutos y medio, un 41,2 % del minutaje total del *film*, con una convivencia de música diegética y no diegética de acuerdo con los términos expuestos. La composición de Antón García Abril aborda diferentes temas musicales, algunos de ellos incluidos a modo de *leitmotiv* de ideas. Todos ellos presentan una estética comercial y se integran con una función predominantemente expresiva en la mayor parte de los casos, y siempre. Asimismo, podemos encontrar cierto parecido con los temas musicales más líricos de *Sor Citroën*, cuya música fue firmada por el mismo compositor. Como rasgo fundamental de esta Banda Sonora Musical debemos mencionar el apego a los *leitmotiven*, pues podemos apreciar un total de 5 temas musicales asociados a ideas o personajes concretos.

El primer *leitmotiv*, que aparece ya en el segundo bloque musical tras los títulos de crédito (00:08:51 – 00:09:08), se identifica fácilmente por su carácter academicista. Es un tema musical cuya melodía es ejecutada por un clave, otorgando referencias a la música neoclásica que tuvo éxito en torno a las vanguardias musicales españolas, y determinado por la repetición de un mismo motivo en diferentes tonalidades de forma consecutiva. Este *leitmotiv* alude a la relación padre-hijo existente entre el personaje de Josele y su padre, el catedrático interpretado por Alberto Closas. El tema musical aparece en un total de cuatro ocasiones, correspondientes con los bloques número 2, número 24 (01:12:45 – 01:14:45), número 29 (01:20:13 – 01:20:58) y 31 (01:23:43 – 01:24:12), significando, éste último, la reconciliación entre padre e hijo tras el suspenso del muchacho sin la mediación de su padre.

El segundo *leitmotiv*, caracterizado por su aire melancólico, aparece en torno al personaje de Andrés, el becario procedente de Tomelloso (Ciudad Real), y la estrecha relación con sus padres. La música, en todos los bloques musicales en los que aparece, alude a las dificultades del joven interpretado por Emilio Gutiérrez Caba, así como a las

preocupaciones de hijo y progenitores por la difícil situación económica de la familia. El tema musical destila melancolía, un grave sentimiento subrayado por el elemento sonoro en tres ocasiones, correspondientes con los bloques números 3 (00:09:44 – 00:11:06), 11 (00:30:48 – 00:31:58) y 12 (00:33:04 – 00:34:57).

Por su parte, y dando un salto en el orden, el quinto *leitmotiv* aparece asociado directamente a los esfuerzos de los chicos por estudiar en las vísperas del examen. Un tema musical caracterizado por los vigorosos arpegios pianísticos hace referencia a las prisas por aprehender todos los conocimientos posibles en su memoria, así como a la vitalidad propia de la juventud. Son dos veces las que aparecen ilustradas con esta música, el bloque número 22 (01:06:39 – 01:07:55), que corresponde con el estudio la noche anterior a la evaluación, y el bloque número 24 (1:12:45 – 1:14:45), acompañando en el plano visual cómo cada uno de los protagonistas afronta la ejecución de la prueba eliminatoria, y alternándose este tema con el *leitmotiv* 1 en aquellos planos que recogen el *raccord* de miradas entre Josele y su padre, el catedrático.

Pero cada uno de los personajes femeninos tiene unos rasgos propios. Es el caso de Yolanda, a quien todos llaman Yoyo, una niña rica poco seria que se dedica a cantar siempre que tiene ocasión (Karina). Este personaje representa, a través de sus diálogos, rasgos propios de la mujer tradicional estandarizada, debido a que no se pregunta qué quiere hacer con sus vidas sino que, sencillamente, asume las convenciones sociales, también en parte por su holgada situación socioeconómica y la libertad de la que disfruta en la actualidad, y, como ella misma afirma, su única pretensión es casarse. No obstante, la música que interpreta, las canciones “Los chicos del Preu” en el bloque 1 (00:00:00 – 00:02:09), correspondiente con los títulos de crédito, en el bloque 34 final (1:26:46 – 1:28:20) y la canción “Igual que hoy” en el bloque 16 (00:49:29 – 00:52:11) permiten determinar su identidad musical en la película, una cuestión que tiene más que ver con el prototipo de mujer artista que con otras categorías aquí expuestas. Por esa razón, y debido a que este papel es interpretado por Karina debido a su éxito como cantante, esta identidad será comentada oportunamente en torno al rol de artista moderna en el último prototipo de mujer.

Por otra parte son, precisamente, los *leitmotiven* 3 y 4 aquellos que tienen que ver con tipos de mujer y en los que la identidad de mujer atractiva tiene cierta relevancia. Por esa razón ambos *leitmotiven* y sus correspondientes ‘dueñas’, serán comentados oportunamente a continuación, de acuerdo con los diversos tipos de mujer

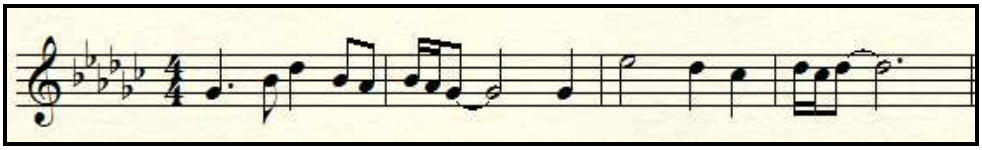
que presenta *Los chicos del Preu*. Por un lado nos encontramos con la enamoradiza Loli (Cristina Galbó), que se siente atraída por Andrés, el becario de Tomelloso, y por quien siente celos injustificados al sorprender al chico en una incómoda situación junto con Alejandra, que será también relevante en nuestro discurso. Es una mujer guapa, moderna, de pelo largo a quien le gusta vestir bien. Desde el prisma sonoro Loli cuenta con su propio *leitmotiv*, el cuarto en aparición, que aparece en los bloques 13 (00:43:13 – 00:43:57) y 21 (01:00:31 – 01:02:54), siempre asociados con el personaje de Andrés, en el primer caso al escribirle una carta despidiéndose y en el último al disculparse por el malentendido y descubriéndole su amor abiertamente. Para ella ser una mujer atractiva es una cuestión importante, pues varias veces ante el personaje masculino alude a ello como una preocupación para gustarle. Lo cierto es que el personaje se siente igualmente atraído por ella, a pesar de su accidente y su vendaje, como se observa en el bloque 21, pues la belleza no solo es subjetiva sino que, como venimos comentando, depende de los ojos de quien mira. No obstante, en este caso la música, más que incidir en la recreación del prototipo de mujer atractiva, alude al interés de ser atractiva para un hombre concreto, el papel interpretado por Gutiérrez Caba, denotando la importancia para una adolescente de la atracción física, especialmente de acuerdo con la pretensión estandarizada de conseguir un marido.

Fotograma nº 141. Loli y Andrés, bloque musical 21, *leitmotiv* 4.

El tercer *leitmotiv*, reservado en último lugar por su pertinencia de acuerdo con el prototipo de mujer atractiva, corresponde con el personaje de Alejandra, interpretado por María José Goyanes. Alejandra es la intelectual del grupo, le interesan los estudios y aspira a un futuro profesional que no tiene por qué verse empañado por convertirse en esposa, por tanto no principal pretensión no es casarse sino labrarse un futuro, aprender y ser independiente. Lo cierto es que, a pesar de su determinación y su carácter, tiene

numerosas inseguridades físicas, y la música contribuye en acentuarlas de acuerdo con su preocupación porque sus rasgos físicos se ajusten al de la mujer atractiva[296].

Fotograma nº 142. Personaje de Alejandra, bloque musical 7, presentación *leitmotiv* 3.

La primera vez que escuchamos el *leitmotiv* 3 tiene lugar en el bloque número 7 (00:20:25 – 00:22:16). Alejandra ha regresado pronto a casa y examina su rostro ante el espejo, mientras es sorprendida por su madre, a quien le pregunta si ella piensa que es guapa, le plantea si debería arreglarse más, maquillarse, cambiar su peinado, etc. Su madre le explica que ella es muy guapa y que viste de acuerdo con su edad, pero la joven no se siente conforme con su respuesta y se lamenta de que los chicos solo se acerquen a ella por cuestiones académicas. La adscripción al prototipo que aquí defendemos de mujer atractiva es una cuestión importante para el personaje interpretado por María José Goyanes, como una cuestión propia del ser humano pero también como un elemento de aceptación social. El tema musical es, de los *leitmotiven* presentados, el más bailable y se caracteriza por su ritmo de bolero y la melodía que, en la tonalidad de sol bemol mayor, es ejecutada por un órgano electrónico. Tanto el ritmo como el empleo de una instrumentación propia de la modernidad aluden a esta mujer que no persigue conformarse con las normas sociales habituales sino que aspira poder desarrollar sus aptitudes intelectuales.

Partitura nº 98. *Leitmotiv* 3 de Alejandra, íncipit.
Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

[296] Véase al respecto el VÍDEO 24 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=pzeF76OqBvo&list=UUNSlrwCoKmutvzgCcQfuZCg&index=31 [Última consulta: 24 de enero de 2013].

Lo cierto es que a lo largo de la película encontramos argumentos para confirmar que la identidad del personaje de Alejandra tiene una preocupación por convertirse en una mujer atractiva. La narración, por su parte, confirma que Alejandra es considerada parte de este prototipo a través del personaje de Josele, el hijo del catedrático, que se siente atraído por ella antes de que ésta fuera consciente. A Josele le gusta Alejandra por su bello rostro y sus ojos azules, pero también por su inteligencia y su bondad, como se observa en el bloque 30[297] (01:21:36 – 01:23:23) en el que Alejandra parece despedir sus inseguridades al escuchar de boca de su compañero de clase que es una chica estupenda y que se gustan. De este modo se confirma no sólo cómo, efectivamente, el personaje de Alejandra también responde al prototipo de mujer atractiva, pues, como venimos indicando, la belleza reside en los ojos de quien mira, sin necesidad de verse suscrita a un canon específico, sino, además, cómo la belleza es una cuestión fundamental.

En realidad todas quieren responder al prototipo de mujer atractiva, y todas ellas son bellas de acuerdo con sus atributos físicos, cada una a su modo y con características diferentes, entre las que entra en juego, además, la inteligencia, la bondad y, por supuesto, la percepción por parte del hombre que, en torno a esta categoría de mujer atractiva, es el agente activo. Mientras que en el caso de *Abuelo made in Spain* la música subrayaba la belleza y sensualidad que el personaje interpretado por Paco Martínez Soria advertía ante el personaje interpretado por Florinda Chico, en *Los chicos del Preu*, además de contar con diversos tipos de mujer entre los que la belleza es una cuestión fundamental, la música contribuye, en el caso del personaje interpretado por María José Goyanes, no solo a confirmar cómo ella es una mujer atractiva sino a acentuar la preocupación de la juventud por resultar agraciada para el sexo contrario, independientemente de sus ideales de vida.

Por tanto, y tras todo lo expuesto, podemos concluir señalando que, en cualquier caso, el convertirse o el verse adscrita a la categoría de mujer atractiva podía ser una necesidad humana en torno a la adolescencia de los años sesenta, al igual que ocurre en la época actual, y, en cualquier caso, cómo cualquier mujer puede ser bella de acuerdo con los gustos de quien observa. No obstante, y como hemos venido reiterando, estas

[297] Anteriormente a este bloque también escuchamos el *leitmotiv* 3 de Alejandra en el bloque 20 (00:59:33 – 01:00:11) pero, en esta ocasión, el tema musical no alude a su posible prototipo como mujer moderna sino como marcador de su identidad en un contexto en el que el interlocutor, el personaje de Loli, no puede ver tras el accidente y la música permite identificarla.

preocupaciones físicas sobre la belleza de la mujer no suelen ser un aspecto protagonista en la filmografía de los años sesenta, menos aún en los trabajos menos alejados del Régimen, a pesar de que, en determinadas muestras como las mencionadas, la música también contribuye a recrear aspectos relacionados con la mujer atractiva.

3.1.7. La *femme fatale*.

Este es uno de los tipos de mujer que más protagonismo ha adquirido en torno a los estudios literarios y artísticos por las connotaciones que ofrece, en torno a la figura femenina, la sensualidad y la dominación, cuestiones que tienen que ver, en primer lugar, con su origen en el lado más primitivo del ser humano pero que, además, cuentan con manifestación en las artes. La pintura, la literatura, las artes escénicas y, posteriormente, el cine han dedicado obras protagonizadas por aquella mujer que, empleando sus armas seductoras o encaminada a la sexualidad, persigue obtener algún beneficio del hombre. Los testimonios sobre este tipo de mujer son numerosos, ya aparecen connotaciones al respecto en la mitología, en la que Pandora, primera mujer creada por Zeus, está vinculada a la provocación de los males también en los hombres. Por su parte, en la Biblia aparece configurado, del mismo modo, el prototipo de *femme fatale* a través de Salomé, que logra la cabeza decapitada de Juan el bautista tras entusiasmar a Herodes, su padrastro, con su baile sensual y sus armas femeninas.

Desde entonces son muchos los vestigios artísticos que han utilizado las posibilidades estéticas del tema, siendo el cine el que mayor ha contribuido a configurar unos rasgos específicos y a ofrecer reflexiones al respecto, especialmente en torno al género negro[298]. En términos generales, cuando nos refiramos en este discurso a la mujer fatal lo hacemos de acuerdo con aquella mujer que utiliza sus encantos o la sexualidad para atrapar el hombre, cuestiones que no tienen que ver directamente con ser o no atractiva, como ocurría en el prototipo anteriormente comentado, sino aquella que sabe cómo atraer a los hombres para sacar un beneficio, ya sea obtener un provecho económico o divertirse a costa de sus víctimas.

[298] Los Congresos de Novela y Cine Negro, dirigidos por Javier Sánchez Zapatero y Álex Martí Escribá y nacidos bajo el amparo de la Universidad de Salamanca, dan buena cuenta de ello, como puede comprobarse a través del elevado número de comunicaciones presentadas y artículos publicados en sus ediciones desde el año 2004 que abordan aspectos relacionados con la *femme fatale* y el *film noir*. Ejemplo de ello son los siguientes artículos: Sánchez Noriega, J. L. (2007). **"***La femme fatale* a la caza del detective". En A. Martín Escribá, Á; J. Sánchez Zapatero (Coord.) (2007). *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, pp. 185-202. Valladolid: Difácil. Voces Fernández, J.; Bermúdez, V. (2012). "El seno y la daga: origen y vigencia de la *femme fatale* en el imaginario occidental". En J. Sánchez Zapatero; A. Martín Escribá (Coord.) (2012). *El género negro: el fin de la frontera*, pp. 85-94. Santiago de Compostela: Andavira.

> The femme fatale is a woman who lures men into danger, destruction, even death by means of her overwhelmingly seductive charms. The application of the therm to a variety of images of women, literary and visual, has steadily accelerated during the recent decades of the twentieth century. […] The femme fatale is less human. She is immortal, queen, goodness, and therefore separated from ordinary men and women by a vast gulf. She is not only amorous and lovely, but indulges her sexuality without concern for her love of the moment.[299]

En el cine español de los sesenta, que es el ámbito que nos concierne, también contamos con representaciones particulares del prototipo de mujer fatal, haciendo referencia a esta categoría de forma coloquial como "vampiresas", término al que se hacía referencia en la película *Operación Cabaretera*, de la que hemos hablado anteriormente en relación con el prototipo de mujer resuelta encarnada por Gracita Morales. En aquella ocasión la actriz interpretaba un personaje que quería llegar a ser *femme fatale*, a seducir con sus encantos a cambio de dinero, pero no era capaz debido a su moralidad y a su poco éxito con los hombres, predominando, en aquel caso, su resolución, desparpajo y buena disposición para abordar cualquier reto o aventura para sobrevivir. Pero, retomando específicamente la mujer fatal, ésta es visiblemente representada en las comedias, especialmente de la segunda mitad de la década, aunque tendrá aún más desarrollo en la década siguiente, a partir de 1970, en torno al cine landista. Normalmente la *femme fatale* presente en el ámbito cómico no incide especialmente en las cualidades más duras esta la mujer, como se observa en *Operación Mata Hari* (1968, Mariano Ozores), pero no entraremos a valorar en profundidad esta muestra debido a que la historia nos remite a tiempos pretéritos y no ofrece un testimonio histórico coetáneo a la fecha de su rodaje y, por ende, a la cronología de esta tesis doctoral.

Asimismo, debido a que en nuestro estudio estamos empleando el cine y la música de cine como fuentes auxiliares para el conocimiento de los diferentes tipos de mujer española en la década de 1960, en esta ocasión profundizaremos, especialmente, en aquellas películas que recrean con mayor detalle el tipo de mujer fatal al que nos estamos refiriendo, dejando el cine más próximo al Régimen un poco al margen. En concreto abordaremos, en primer lugar, la película *Españolas en París*, perteneciente a la denominada Tercera Vía, una muestra donde se presenta diferentes mujeres, como hemos podido comprobar en torno a la resuelta ilustrada a partir del personaje de Isabel

[299] Allen, V. M. (1983). *The Femme Fatale Erotic Icon.* Troy, New York: Whitston, p. 4. En Voces Fernández, J; Bermúdez, V. (2012), *Op. cit.*, p. 86.

interpretado por la actriz y cantante Ana Belén. Por su parte el personaje de Laura Valenzuela representa, en este caso, la *femme fatale*, aquella que persigue obtener un beneficio de los hombres españoles que acuden a París y sienten ansias de acercarse íntimamente a una mujer francesa, aunque, en el fondo, y como comentaremos oportunamente, su forma de comportarse se debe a una especie de venganza con el sexo masculino por una mala experiencia amorosa. En segundo lugar pondremos nuestros ojos en una película del Nuevo Cine Español, *Peppermint frappé* (1967, Carlos Saura) donde, a partir del personaje de Elena (Geraldine Chaplin) obtendremos una perfecta recreación no solo del prototipo de *femme fatale* sino una cruel imagen del sufrimiento y la obsesión que es capaz de provocar en el hombre, hasta el punto de que éste se deje llevar por la ira para cometer asesinatos como único modo de obtener equilibrio mental y sosiego en su vida.

a) *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas)

Como apuntamos en su momento, *Españolas en París* es un *film* dirigido por Roberto Bodegas adscrito a la denominada Tercera Vía del cine español que representa diferentes tipos de mujer, como es el caso de Isabel, ejemplo de mujer resuelta y luchadora, de la que hemos dado cuenta de forma pormenorizada, pero también es un buen ejemplo audiovisual para referirnos a la *femme fatale* a través del personaje de Emilia, interpretado por Laura Valenzuela. Emilia es en la película la española más veterana, aquella que lleva más tiempo trabajando en París, quien mejor domina el idioma y quien se encarga de hacer de relaciones públicas entre los señores de la casa y las nuevas asistentas domésticas recién llegadas de España. La imagen de Emilia no se diferencia mucho de sus compatriotas, al menos de cara a la galería, aunque el domingo, en su tiempo de ocio, se dedica a ciertos menesteres ocultos que la sitúan en este punto de nuestro discurso.

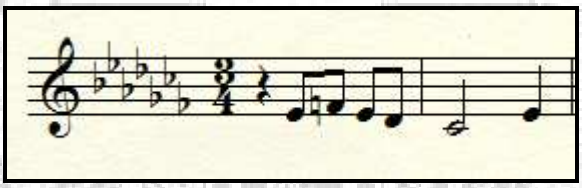
Emilia es una mujer independiente, resuelta y trabajadora. Desde el punto de vista físico es atractiva y le preocupa su aspecto, se muestra muy interesada en lucir una buena apariencia física, hasta el punto de que cuenta con un dispositivo de rayos uva en su habitación. El domingo, su día de descanso, incide aún más en su gusto por la estética y se arregla, se coloca una peluca –algo muy de moda, por otra parte, en la época– y sale en busca de compañía masculina, haciéndose pasar, para ello, por una

mujer francesa. A pesar de lo que podríamos pensar en un primer momento, en realidad Emilia no persigue encontrar el amor o conocer un hombre interesante, sino que va a la 'caza' de hombres españoles dispuestos a entablar una amistad, compartir una tarde de ocio y a quienes no les importe pagar la cuenta; en definitiva, una *femme fatale*. Pero para lograr que ellos piquen el anzuelo Emilia pone a punto su simpatía, su belleza y el mejor acento francés, pues quiere que los españoles a los que engatuse crean que ella es una auténtica mujer parisina. Es decir, considera que el éxito para lograr su propósito de ocio gratuito la tarde del domingo es hacer creer al español medio que es capaz de lograr conquistar a una mujer francesa. La principal razón que justifica su comportamiento con los hombres radica en una especie de venganza hacia el sexo masculino por una mala experiencia previa con uno de ellos cuando vivía aún en España, en el núcleo rural, pues fue engañada y la mala reputación que ello le supuso motivó, en buena medida, su marcha a París en busca de mayores oportunidades económicas y de un anonimato imposible de obtener en los pueblos de pequeñas dimensiones.

Además de todos los rasgos que rodean el plan dominical de Emilia y que confirman su pertenencia a la categoría indicada, existe un elemento también común en todas las secuencias en las que la joven ejerce como *femme fatale*, y esa es la música. En las diferentes escenas en las que comparte protagonismo con distintos hombres españoles suele aparecer el mismo tema musical, presentado en cuarto lugar, que llega a convertirse en un auténtico *leitmotiv* de Emilia y el prototipo que aquí estamos defendiendo. Pero lo cierto es que ella misma llega a sufrir las consecuencias de sus actos con los hombres, no solo desde el punto de vista profesional al perder su trabajo sino, además, desde el plano afectivo, como iremos comentando oportunamente.

El tema musical 4, correspondiente con el *leitmotiv de Emilia*, presenta, simultáneamente, referencias a la música francesa de principios del siglo XX y a los folklorismos propios de la música nacionalista hispana de finales del XIX. La melodía está compuesta en la bemol mayor a partir de la armonía del acorde de tónica, comenzando por la quinta del acorde, mi b, núcleo que se ve continuado por floreos que incluyen, además, la tercera del acorde, do bemol. Asimismo resulta característico el sexto grado, que se ve aumentado y que pertenece al cuarto tipo de escala melódica menor, dórica. La estructura formal de la melodía, especialmente en relación con la construcción del motivo con la presencia de floreos ascendentes y descendentes hasta configurar el íncipit del tema, nos remite al hipnotismo de Satie en sus *Gnossiennes* y,

simultáneamente, los cromatismos y las relaciones armónicas entre los sonidos aluden al exotismo, pero no solo al que pudiera existir en las composiciones del músico francés sino que, desde nuestro de vista, recuerda más al nacionalismo español de finales del siglo XIX basado en estereotipos, como es el caso de la música de Albéniz o Granados.

El hecho de que Bernaola, en este caso, proponga el desarrollo musical de un ideario exótico a los oídos del espectador, y de acuerdo con el contexto audiovisual en el que se ve inmerso, puede interpretarse con una doble perspectiva. Por un lado, la música exalta el contexto francés en que se desarrolla la historia y al que el personaje de Emilia quiere adscribirse haciéndose pasar por francesa ante los hombres españoles a los que quiere conquistar para lograr algún beneficio. Por otro lado, el hecho de que el personaje femenino quiera rodearse de hombres españoles, y tal como la música confirma, no solo perseguiría una satisfacción para la *femme fatale* sino que, además, anhelaría la cercanía de su patria debido a su circunstancia laboral fuera del país, de ahí que se acerque al español turista en París y a la referencia melódica del tema.

Partitura 97. Íncipit *leitmotiv* de Emilia. Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

El tema aparece en un total de seis bloques musicales, en los que siempre aparece Emilia como protagonista, aunque rodeada de dos hombres diferentes. El *leitmotiv* aparece por primera vez en el bloque musical 9[300] (00:19:56 – 00:20:20), precedido por acordes orquestales en *forte*, en *tempo* rápido y rítmico, y que desembocan en el tema musical 4 que es característico del personaje encarnado por Laura Valenzuela. Esta es la primera vez que la película muestra cómo sale en busca de hombres españoles y, justo cuando elige a uno de ellos, es cuando escuchamos el comienzo del *leitmotiv*. En esta ocasión se presenta a Fernando (José Luis López Vázquez), un hombre de mediana edad a quien le pregunta si es español y entabla una agradable conversación con él que discurre a lo largo de las dos siguientes secuencias.

[300] Véase al respecto el VÍDEO 25 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=R5TSxmQVhyk (fragmento). [Última consulta: 12 de mayo de 2012].

Fotograma nº 143. Emilia y Fernando, bloque musical 9.

Fernando comienza a halagar e intentar conquistar a la joven, sin ser consciente de que ha sido al revés. La conversación transcurre en las inmediaciones del Sena, y una melodía procedente de un músico callejero, que coincide con el bloque 10 (00:21:20 – 00:21:40), ameniza el intercambio de galanterías. Emilia se inventa una historia para cautivarlo, como su origen bretón y su estado civil de divorciada, un argumento que surte su efecto. Posteriormente Fernando invita a tomar un café a la supuesta francesa y después continúan disfrutando de su compañía paseando por los puentes de París, absolutos protagonistas de estos primeros momentos entre Emilia y Fernando, y nuevamente aparece el *leitmotiv* de la mujer, el tema musical 4 que, con aires exóticos, subraya la identidad de la española como *femme fatale*. Así se inicia el bloque musical 11 (00:24:08 – 00:24:41), que en el sustrato acompaña la recitación de Fernando de unos versos de Federico García Lorca en los que, paradójicamente, se habla de la relación entre un hombre y una mujer que no había sido sincera con él, "La casada infiel". La música concluye en la siguiente escena, en que ambos se despiden en la estación de ferrocarril, pues el personaje interpretado por José Luis López Vázquez tiene que regresar a España, aunque, antes de efectuar su partida, promete volver.

La muestra no vuelve a incidir en la identidad de Emilia hasta el minuto cincuenta, aunque con la selección de una víctima diferente: Plácido (José Sacristán). El joven se ve deslumbrado y confuso ante el ocio y el mobiliario urbano de París, sin saber utilizar uno de esos telescopios que permiten obtener un mayor detalle desde lugares con una vista panorámica privilegiada, como Montmartre. Emilia se aproxima y le explica cómo utilizarlo. Ataviada con la misma peluca y el mismo vestido, Emilia vuelve a mostrar todos sus encantos, contando una historia diferente a su nueva víctima, más joven que Fernando, el anterior español. La música aparece durante su primer paseo, dando lugar al bloque musical 27 (00:52:53 – 00:53:40), y el *leitmotiv*

nuevamente incluye los compases introductorios orquestales, rítmicos y de *tempo* vivo, para dar paso al tema cuyo íncipit fue indicado previamente. Posteriormente Plácido invita a comer a Emilia, indicando a través del diálogo, asustando por el elevado coste que supone la hostelería en comparación con España a la salida del restaurante.

Fotograma nº 144. Emilia y Plácido, bloque musical 27.

Una melodía de un músico callejero, que corresponde con el bloque 28 (00:53:48 – 00:54:05), acompaña las confidencias entre ambos. Plácido cuenta que tiene novia formal y que van a casarse, pero no se muestra muy contento ante dicho panorama, menos aún al sentirse todo un conquistador con la supuesta francesa. El muchacho no tiene inconveniente en confesarle a su nueva amiga sus temores e inseguridades ante su futuro como esposo, algo que comienza a conmover a Emilia. En este punto de la conversación comienza a sonar la melodía que, previamente, sonaba teóricamente diegética procedente de un músico callejero, y se ve seguida mezclada con el tema musical 4, el que hemos denominado *leitmotiv de Emilia*, con los mismos rasgos musicales señalados, y que se refiere a su ocio como cazadora de españoles con los que hablar de la patria pero de los que sacar algún provecho.

Y llega la hora de la despedida entre Plácido y Emilia, un momento cargado de emoción y sentimentalismo. Emilia, que acompañada por este tema musical ha venido representando el tipo de mujer de *femme fatale*, se ha sentido conmovida por la historia del joven y su honor al afrontar su futura boda, unos sentimientos que alaba, especialmente tras su fracaso sentimental con un hombre español que no estuvo a la altura de ella, un hecho que determinó, en parte, su marcha del pueblo a París. El bloque musical 30 (00:56:36 – 00:57:02) hace su aparición justo cuando van a separarse, comenzando el *leitmotiv* de un modo más suave y lento, pero que, de forma sincrónica a lo que sucede en escena, se vuelve más intenso y vital que coincide con un fuerte abrazo

entre ambos[301]. Esta escena explica, en parte, que su actitud como *femme fatale* se debe a las consecuencias de sus experiencias amorosas con un individuo concreto en el paso, y también confirma cómo su resentimiento con el hombre español, en general, no tiene razón de ser; pero, simultáneamente, y a pesar de la emoción que rodea la escena, Emilia no es capaz de confesarle a Plácido su verdadera identidad ni los fines que rodeaban su amabilidad y su aparente casualidad a la hora de conocerse.

Fotograma nº 145. Despedida entre Emilia y Plácido, bloque musical 30.

Ahora bien, toda esta situación modifica, en cierto modo, el comportamiento de Emilia como una *femme fatale*, como se comprueba con su reencuentro con Fernando, el personaje interpretado por José Luis López Vázquez que había aparecido en primer lugar en la película. El hombre, que prometió regresar, es recibido por la muchacha en la estación y llega con un regalo para Emilia, un abrigo de piel. La existencia de bienes materiales confirma las pretensiones del prototipo de *femme fatale* aquí expuesto, aquella que explota sus encantos ante el sexo opuesto para perseguir un lucro, en este caso en forma de presente. Nuevamente, como ocurría en los bloques 9 y 27, el tema musical característico del prototipo de mujer aparece precedido por los compases enérgicos y orquestales, y posteriormente el espectador vuelve a invadirse por el aura exótico de la música de Bernaola, correspondiente, en esta ocasión, con el bloque musical 34 (1:02:14 – 1:02:52), no diegético y con función expresiva, como viene siendo habitual. Pero, una vez concluido el *leitmotiv*, Emilia rechaza el abrigo, un regalo que, como muestra el diálogo, inicialmente le había pedido ella misma a Fernando a través de carta un tiempo atrás. Con todo esto se confirma cómo la situación vivida con Plácido ha determinado que Emilia deje de sentir odio hacia el varón español y quiera

[301] Véase al respecto el VÍDEO 26 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=R5TSxmQVhyk (fragmento). [Última consulta: 12 de mayo de 2012].

pasar página. De este modo podemos comprender una especie de despedida de Emilia de su adscripción al prototipo de *femme fatale*, ya que, además, este tema musical no vuelve a aparecer en la película y ella tampoco continúa conquistando turistas compatriotas.

Fotograma nº 146. Regalo de Fernando a Emilia, bloque musical 34.

No obstante, y a pesar de que Emilia no confiesa a sus inocentes víctimas las intenciones que la movían para intentar conquistarlos, la historia cinematográfica parece vengarse de sus acciones como *femme fatale*. La joven es sorprendida junto con Fernando en actitud comprometida por la señora de la casa en la que sirve, un hecho que obliga a Emilia a dimitir de su puesto como trabajadora del servicio doméstico. Esto no supone que la muchacha regrese a España, sino que rápidamente logra un nuevo empleo en una empresa de cuidados caninos, pero sí determina que pierda el *status* privilegiado como criada española con experiencia y perfecto conocimiento del idioma.

Así, pues, *Españolas en París* es un perfecto ejemplo para ilustrar los rasgos característicos de la *femme fatale*, aunque en esta ocasión tiene unas connotaciones positivas de acuerdo con la psicología del personaje de Emilia, interpretado por Laura Valenzuela. El *film* explica cómo la criada persigue burlarse y provecharse de los hombres españoles como venganza de una relación sentimental vivida en el pasado con uno de ellos, una mala experiencia que determinó, en parte, su actual vida en París. Pero, en el fondo, la muestra de Bodegas incide en el buen corazón de la mujer española, ya que Emilia deja de comportarse como *femme fatale* cuando supera su amargura y llega a pagar, incluso, las consecuencias de sus malos y perversos actos de sus conquistas con su menos cómoda vida fuera del empleo doméstico.

b) *Peppermint frappé* (1967, Carlos Saura)

En esta ocasión nos encontramos ante una muestra cuyo argumento gira en torno a un hombre y sus pasiones, más que sus acciones. Julián (José Luis López Vázquez) es un médico de mentalidad conservadora que comienza a sentirse atraído por Elena (Geraldine Chaplin), la esposa de su amigo Pablo (Alfredo Mayo), a quien acaba de conocer. En realidad Julián cree conocerla previamente y en su mente se suceden un sinfín de fantasías en las que la joven ocupa el protagonismo absoluto como tamborilera en Calanda. Desde la primera vez que la ve, Julián comienza a sentir un profundo tormento debido a su obsesión con Elena, que proyecta una imagen moderna que hace las delicias del doctor, pero también por la actitud desinhibida de la joven, que llega a reírse de él y a coquetear sin tener en cuenta el daño que pudiera ocasionar al amigo de su esposo. Desde esta perspectiva, y de acuerdo con nuestro estudio, Elena puede ser vista como un prototipo de la mujer fatal, como comentaremos a continuación. Pero en la historia también aparece otra mujer, Ana, interpretada también por Geraldine Chaplin, la ayudante del doctor, una fémina que pasa desapercibida a los ojos de Julián hasta que éste comienza un proceso de transformación física en la joven con la intención de lograr un clon de Elena, su símbolo erótico. Pero una vez que Julián ha conseguido su réplica de Elena personalizada en Ana, y atormentado por su atracción y por el comportamiento de la mujer de su amigo Pablo, finalmente el doctor comete el asesinato de su amigo y la esposa de éste, logrando un gran alivio al respecto.

En el plano musical cabe destacar la presencia de otro gran compositor de las nuevas vanguardias, Luis de Pablo. La Banda Sonora Musical de *Peppermint frappé* muestra la convivencia de música original de su autoría con música preexistente, de carácter popular contemporáneo, como la canción de Los Canarios que da título a la película, pero también una obra musical del patrimonio hispano, el *Misterio de Elche*, concretamente una adaptación de Óscar Esplá, como se indica en los títulos de crédito. En total, la música ocupa 38 minutos de los 94 de duración del *film*, un porcentaje de música que alcanza el 40,4 % del minutaje total. Asimismo, el tratamiento de la música es muy bueno, muy estético y sincrónico, pero la música también contribuye, más allá de sus bondades, en la recreación del prototipo de femme fatale que aquí estamos abordando, a partir del personaje de Elena.

Geraldine Chaplin se ocupa de la interpretación dos personajes, como hemos mencionado: Ana es la ayudante de Julián, el doctor, mientras que Elena es la nueva

esposa de su amigo Pablo, su objeto de atracción y el modelo físico que impondrá a Ana. Ana es una mujer tradicional, inocente y buena trabajadora que pasa desapercibida a los ojos de Julián hasta que éste se da cuenta de su posible potencial por su parecido con Elena. Por esa razón Julián comienza a transformar a su ayudante, aconsejándola cómo vestir, cómo peinarse, la necesidad de hacer ejercicio para ser más delgada, etc. Y es que Elena es para Julián, además de su objeto de deseo, un modelo fetichista de la mujer atractiva y moderna, ya que cumple con unos cánones físicos próximos al modelo europeo Twiggy. Pero, ¿cuál es la actitud de Elena al respecto, sabiendo incluso, por boca de Julián, los sentimientos hacia ella? El comportamiento de Elena nada tiene que ver con el de las mujeres atractivas comentadas en nuestro estudio, aquellas que son bellas para los hombres por sí mismas pero que no son conscientes o no persiguen obtener nada del sexo opuesto al respecto. En esta ocasión, la joven es muy consciente de su belleza y de su poder hipnótico sobre los hombres, concretamente sobre Julián, de ahí que, en lugar de marcar distancias con él, ella continúe insinuándose al hombre, incluso delante de su marido, causando un gran tormento sobre Julián.

Precisamente, y como hemos mencionado de forma general, la película únicamente está destinada a recrear el sufrimiento que Julián siente al verse hipnóticamente atraído por Elena, aquella mujer de carne y hueso que reúne todos los atributos físico soñados por él y expuestos durante los primeros segundos de la película, coincidiendo con la impresión de títulos de crédito y la escucha del *Misterio de Elche*, un vestigio musical del pasado que habla de la identidad clásica y tradicional de Julián. Y en el caso de la esposa de Pablo también el sonido tiene relevancia y contribuye, no solo a recrear la imagen de Elena como *femme fatale*, sino a incidir en el sufrimiento de Julián. Elena aparece en escena por primera vez acompañada por toques de tambor, un sonido que nos dirige hacia Calenda y un recuerdo evidente a Luis Buñuel. Clara Mateo Sabadell, en un artículo titulado "Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Pepperimnt frappé* (1967)", se hace eco de una entrevista de Saura ofrecida a Enrique Brasó en la que, efectivamente, ratifica que la idea de la película surgió en Calanda, en la Semana Santa de 1966, al verse atraído el director por una mujer que tocaba el tambor con pasión, hasta el punto de sangrarle las manos[302].

[302] Mateo Sabadell, C. (2009). "Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: Peppermint frappé (1966)". En M. Olarte Martínez (2009), *Op. cit.*, pp. 409-410.

Como comentamos, ya la primera vez que Julián vislumbra a Elena, coincidiendo con el bloque número 3 (00:08:43 – 00:09:20), ésta se encuentra bajando las escaleras hacia su dirección y en el sustrato sonoro realizan su entrada los tambores. Al verla, Julián escucha este instrumento en su interior y la imagina tocando el tambor en Calanda, incluso está seguro de haberla conocido allí en otra época y le pregunta a ella misma si no se conocen, a lo que la muchacha responde negativamente. Las imágenes en blanco y negro protagonizadas por Geraldine y que coinciden con el sonido del tambor evocan la ensoñación de Julián, y contrastan con la realidad en color en una escena en la que los personajes no cuentan con ningún sonido diegético, más allá de la mente del doctor[303].

Fotograma nº 147. Fantasía de Julián, bloque musical 3.

El sonido del tambor, diegético para el espectador pero interno para el personaje, se convierte en un *leitmotiv* de Elena desde el punto de vista concreto de la mujer fatal[304], pero a lo largo de la muestra la sonoridad llegará a ser un elemento más vinculado a los poderes hipnóticos y obsesivos que ésta ejerce sobre Julián, que llega a obsesionarse con ella por su belleza, pero también por el trato liberal y cercano que ofrece al médico desde la primera vez que se ven. Elena se ve rodeada también por los tambores en otros tres bloques musicales, como en el bloque 8 (00:57:17 – 00:58:00),

[303] Véase al respecto el VÍDEO 27 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=EiNVlfp2OdU (fragmento). [Última consulta: 29 de noviembre de 2012].

[304] Existe otra música también asociada a Elena, como es la canción "Peppermint frappé" del grupo Los Canarios, que ofrece título a la película, y que, asociada a ésta, habla de una mujer moderna. No obstante, y aunque la música aporta un matiz al personaje interpretado por Geraldine Chaplin, consideramos que la identidad más predominante en ese caso corresponde con el prototipo de *femme fatale*, por eso será especialmente tenido en cuenta el valor de los tambores de Calanda como *leitmotiv* de la mujer fatal por ser un elemento sonoro siempre presente en aquellas secuencias en las que Elena pone en marcha todos sus encantos con una única pretensión: atormentar a Julián y divertirse a causa de ello.

un sonido que vuelve a escuchar únicamente en su cabeza Julián mientras observa cómo la esposa de su amigo baja las escaleras en camisón blanco. Éste la sorprende y le confiesa sus sentimientos, una sinceridad a la que la joven responde burlándose y con una sonora risa. Pero la actitud de la mujer, en lugar de significar un punto y aparte en la vida de Julián, significa un incremento de la obsesión hacia ella, una sensación en la que la música contribuye de forma evidente.

Tras la burla de Elena, una música electrónica disonante y ciertamente psicodélica acompaña la siguiente secuencia, correspondiente con el bloque musical 9 (00:59:00 – 01:01:08), en la que Julián revela las fotos protagonizadas por la joven esposa de Pablo realizadas el día anterior. La extraña melodía anticipa, en cierto modo, las consecuencias de la actitud de la *femme fatale* y de la obsesión de Julián, que darán como resultado el asesinato de Pablo y su bella esposa. Pero las insinuaciones de Elena a su atormentado amigo no cesan, y los tambores continúan ilustrándolo desde el prisma musical.

Fotograma nº 148. Movimientos sensuales de Elena, bloque musical 9.

El bloque 12 (01:14:09 – 01:14:37) da buena cuenta de las incesantes insinuaciones de la mujer, joven y moderna, y coincide con el momento en que Elena y su marido Pablo se burlan de Julián, aún a sabiendas de sus sentimientos hacia la fémina. Así, y como tormento para el médico, surgen unos toques de tambor totalmente diegéticos de la nada, mientras se encuentran en el amplio espacio correspondiente con la finca en la que pasan el fin de semana, pues es la misma Elena quien, en medio de la oscura noche, evoca las fantasías de Julián y, para ello, golpea con fuerza sobre el parche del instrumento, emitiendo una sonora carcajada que no hace sino aumentar el tormento y la obsesión de Julián hacia la mujer. Nuevamente este sonido coincide con el

interés de Elena de disfrutar a costa del sufrimiento de Julián, y los toques vuelven a convertirse en un *leitmotiv* de la *femme fatale*, aquella que, a pesar no perseguir ninguna pretensión sexual con el amigo de su marido, disfruta atormentándolo.

Fotograma nº 149. Parodia de la fantasía de Julián por parte de Elena, bloque musical 12.

También en el bloque 14 (01:15:47 – 01:21:21) vuelven a estar presentes los toques de tambor, aunque conviven con otros elementos sonoros en una secuencia que marca el trágico final de la muestra. En esta ocasión Julián mezcla peppermint frappé, una de las bebidas favoritas de sus amigos, con sedante, un hecho que anticipa el asesinato que cometerá posteriormente. Toda esta secuencia aparece acompañada por la una música conformada por elementos dispares, como es el *Misterio de Elche*, que denota la identidad de Julián, junto con el tema musical protagonizado por un arpa y que muestra en primer plano el empleo del sedante. Posteriormente llegan Pablo y su mujer, la insinuante Elena, que comienza a curiosear por la casa de Julián y a juguetear con un tambor, provocando el sonido asociado a su identidad como femme fatale, una sonoridad que se mezcla con el disco del *Misterio de Elche* que aún continúa sonando, y se superpone también el tarareo de Elena, que después vuelve a burlarse de Julián delante de su esposo, encendiendo aún más la tortura del protagonista. Esta escena es, sin ninguna duda, la gota de agua que faltaba para colmar los deseos de venganza del inicialmente tímido y apocado Julián, cuya mente se ha visto sobrecogida por los deseos hacia la esposa de su amigo.

Fotograma nº 150. Elena toca el tambor, bloque musical 14.

Todos estos hechos, sumados a la obsesión y al enfermizo estado de la mente de Julián, determinan el desenlace: el asesinato tanto de Elena como de su marido por parte del amigo de éste. Y es que, además de la identidad femenina de Elena, también la música subraya la locura de Julián con el empleo del mismo tema psicodélico que aparecía tras la burla de Elena en el bloque musical 9. El bloque musical 17 (01:25:46 – 01:26:43) vuelve a mostrar este tema musical próximo a las vanguardias musicales mientras, en el plano visual, observamos a Elena jugando con una bicicleta hasta que, por los efectos del narcótico que ha tomado diluido en peppermint frappé, ésta cae desfallecida y es recogida por Pablo, su esposo, antes de que sienta los mismos efectos. La música también está presente en la siguiente secuencia, coincidiendo con el bloque musical 18 (01:29:12 – 01:30:32) y que corresponde con la disposición de todos los elementos para perpetrar el crimen, arrojando los cuerpos narcotizados de sus amigos en su coche por un barranco. Tras poner fin a su objeto de obsesión, la muestra concluye con la imagen de Julián y Ana, el clon de Elena, mientras que, desde el plano sonoro, el sonido de los tambores continúa latente como seña de identidad del prototipo de mujer que Julián mismo ha configurado, y con el fulminante apagado de las luces, que mantiene viva la inquietud en el espectador de acuerdo con el sentimiento del protagonista.

Fotograma nº 151. Ana, convertida en un clon de Elena, toca el tambor, bloque musical 19.

En definitiva, a través de la película *Peppermint frappé* hemos tenido acceso al personaje de Elena como representante del prototipo de mujer fatal expuesto en este punto de nuestro discurso. Aunque Elena se corresponde con una joven moderna en cuanto a su mentalidad y su imagen, como confirma la inserción de la canción preexistente de título homónimo de la muestra, el comportamiento del personaje femenino incide más en su prototipo como *femme fatale*, una identidad subrayada por la sonoridad de los tambores de Calanda que minan en la mente de Julián, el protagonista, hasta el punto de atormentarlo y llevarle a cometer el asesinato de la mujer objeto de deseo y el marido de esta. Y es que Elena no solamente sabe que es atractiva, sino que es perfectamente consciente de la atracción de Julián hacia ella pero, no solo no interpone entre ambos una barrera sino que coquetea abiertamente con él sin ninguna pretensión sexual, únicamente con el objetivo de reírse de él, incluso delante de su propio marido. Todo ello ha determinado la mención de este personaje femenino como *femme fatale*, una idea subrayada por la música, de la misma manera que el elemento musical también ha contribuido a recrear el sufrimiento y el estado mental del hombre atraído por la mujer fatal, en el personaje interpretado por José Luis López Vázquez, que llega a sentir tormento y a dejarse llevar por sus deseos por acabar con ella y, por extensión, con el marido de este, a pesar de la amistad entre ambos hombres.

Para concluir, y tras los aspectos abordados en relación con el prototipo de la femme fatale a través de las películas *Españolas en París* y *Peppermint frappé*, podemos señalar cómo existen diferentes tipos de mujer fatal, en unos casos en busca de provecho económico, en otros con la intención de burlarse del sexo masculino. Lo cierto es que encontramos dos elementos comunes en las muestras comentadas: el primer de ellos es el valor de la música para contribuir en la perfecta recreación global de esta identidad femenina, trabajo, en los dos casos, de compositores vanguardistas de la Generación del 51, como Carmelo Bernaola y Luis de Pablo; el segundo elemento común entre *Peppermint frappé* y *Españolas en París*, un rasgo extensible a todas las manifestaciones artísticas que hacen hincapié en este tipo de mujer, tiene que ver con la presencia de una figura masculina como núcleo, pues para la existencia de deseo y de intenciones sexuales la mujer no se ve ajena de un hombre para que pueda funcionar este prototipo.

3.1.8. La mujer artista.

El cine con canciones continuó cosechando grandes éxitos durante la década de 1960, al igual que había ocurrido en los años treinta, cuarenta y cincuenta, décadas en las que triunfaron las películas protagonizadas por artistas como Concha Piquer, Estrellita Castro, Antonio Molina, Imperio Argentina, Lola Flores o Marujita Díaz, entre tantas personalidades del mundo del espectáculo. Las películas con números musicales continuaron siendo uno de los géneros más promovidos por el Régimen, especialmente aquellas que mostraban un estilo musical propiamente flamenco o folklórico, aunque durante la década de los años sesenta comienza paulatinamente la incorporación de nuevos ritmos y músicas más modernas de forma paralela al aperturismo propio de la situación sociopolítica del país. Así, a partir de 1960 podemos hablar de películas que incluyen números musicales flamencos, pero también de *films* que cuentan en su Banda Sonora Musical con canciones *pop* o música popular contemporánea como boleros, tangos o pasodobles. En definitiva, el cine de estos momentos refleja la realidad musical de la época, caracterizada por su riqueza y eclecticismo.

En primer lugar debemos mencionar que no podemos hablar propiamente de cine musical en la España de los años sesenta, sino que en este trabajo defendemos una concepción de este género como cine con canciones o números musicales, con espacios destinados al lucimiento de los artistas que protagonizan las muestras pero sin una asimilación de las bases ni la esencia del musical norteamericano. En cualquier caso, y como sucede en los musicales de Broadway, en este cine con canciones el protagonismo lo ocupan los números musicales, en los que la música es la excusa para que cantantes desarrollen sus dones dando lugar a un objeto audiovisual totalmente armónico. Así, los números musicales permiten desarrollar las aptitudes artísticas de los protagonistas y ocupan un buen número de minutos del *film*, con una función narrativa y de lucimiento, mientras que las inserciones incidentales quedan destinadas como música de fondo para rellenar el sonido de una secuencia, así como asociadas a aquellas escenas en las que es preciso hacer hincapié en aspectos expresivos o dramáticos, con la presencia de melodías melancólicas y líricas.

Es precisamente en torno a este cine con canciones donde la mujer ocupa un lugar fundamental como intérprete, como virtuosa, como artista, como núcleo de los números musicales. A lo largo de la década de 1960 encontramos películas

protagonizadas por Joselito, Juanito Valderrama o Manolo Escobar, pero suelen ser aún más numerosas aquellas historias en torno a Marisol, Marujita Díaz, Carmen Sevilla, Rocío Dúrcal, Paquita Rico o Sara Montiel, *films* en los que todas ellas demuestran su faceta interpretativa pero en los que siempre prevalece su condición como cantantes. Asimismo, también podemos hablar de un gran desarrollo de la danza, no solo como compañera de la música en torno a estos números musicales sino también como coprotagonista en el caso del flamenco, como sucede en torno a Carmen Amaya, protagonista del *film Los Tarantos* (1963, Francisco Rovira Beleta), así como otras producciones anteriores a la fecha de nuestro estudio. No obstante, es la interpretación vocal aquella que concierne más el interés debido a nuestro estudio, centrado en la Banda Sonora Musical como elemento para determinar o contribuir en la recreación de prototipos de mujer.

El cine con canciones aparece desarrollado especialmente en torno a la estética comercial, al cine más próximo al régimen de Franco. Ahora bien, no existen unas características homogéneas, más allá de la presencia de números musicales, y, del mismo modo, al igual que existen diferentes estilos musicales también encontramos distintos prototipos de mujer española. No obstante, y a modo de máxima, en la mayoría de las muestras atenderemos a los bloques musicales insertos como número musical más que a las intervenciones incidentales ya que es el cante de las artistas aquello que determina o completa la psicología de la mujer artista.

A lo largo de este apartado realizaremos una aproximación a los tipos más relevantes presentes en la década de nuestro estudio, a pesar de que, de antemano, dejamos constancia de que esta tesis doctoral no es un trabajo conclusivo al respecto sino una propuesta de diferentes arquetipos de mujer a partir del estudio de la música dentro del cine y en colaboración junto con el resto de elementos audiovisuales. Así, de acuerdo con las variedades musicales y los distintos géneros fílmicos, realizaremos una aproximación al tipo de artista folklórica, sin olvidar la imagen de cantante *ye yé*, mencionando a las artistas modernas pero ciertamente tradicionales en sus ideales y también a aquellas mujeres que conciben la música como medio de vida o como modo de explotar su sensualidad, a las que podemos denominar cupletistas. Para todo ello contaremos con nombres propios como Carmen Sevilla, Paquita Rico, Lola Flores, Karina, Marisol, Rocío Dúrcal o Sara Montiel, una selección de las numerosas y célebres artistas que desarrollaron parte de su carrera en la década de nuestro estudio.

3.1.8.1. La artista folklórica o la intérprete de canciones populares.

A pesar de que es en las décadas previas cuando ocupan un mayor protagonismo fílmico, las artistas folklóricas cuentan aún con una importante visibilidad en el cine de los años sesenta. En términos musicológicos generales, la música folklórica continúa vigente en la década, de acuerdo con el tradicionalismo del Franquismo, pero también con la tradición musical del país, con la asimilación de sevillanas, jotas, rumbas o seguidillas como música tradicional española. Ahora bien, dentro del folklore advertimos el desarrollo de unos géneros por encima de otros ya que, como hemos venido comentando en torno a anteriores tipologías de mujer, el Régimen defendía y propagaba los valores más prístinos de ciertas regiones, como Andalucía, Castilla o Aragón, frente a otras zonas más conflictivas en el pasado, como pudieron ser el País Vasco o Cataluña.

En torno a este prototipo de artista folklórica encontramos personalidades como Carmen Sevilla, Marujita Díaz, Paquita Rico o Lola Flores, mujeres artistas destinadas a la interpretación de copla, canción española y cantos representativos de los ideales musicales de la patria. A pesar de que todas estas folklóricas aparecen próximas a la música flamenca y la canción española, directa o indirectamente vinculadas al cine, durante los años sesenta los números más aflamencados conviven u otorgan mayor espacio a actuaciones cuyo núcleo son otras canciones populares contemporáneas, como boleros, pasodobles o chotis. En cualquier caso, la artista folklórica, independientemente del género de los números que protagoniza, cuenta entre sus rasgos más identificativos con un marcado carácter y un elevado optimismo ante la vida, además de ser, en cierto modo, autoritaria de acuerdo con la sociedad matriarcal propia, especialmente, de las regiones del sur de España.

La folklórica que aparece próxima a la cultura andaluza tiene gracia y salero y suele ser resuelta y activa en torno a las decisiones, incluso cuando hay hombres de por medio. Esta identidad de mujer folklórica próxima al flamenco, a la música más típica de Andalucía, aparece recreada en películas de los años cuarenta y cincuenta, como venimos indicando, de acuerdo con la propuesta de unos rasgos tipo de la mujer española por parte de las altas esferas, y en la década de nuestro estudio este tipo también cuenta con vigencia y con el amor como ideal en la vida. Y es que, a pesar de su carácter resuelto y su aparente independencia, la mujer folklórica andaluza siente la necesidad de que un hombre complemente su vida, al igual que el hombre asociado a

esta mujer artista, folklórica y próxima a Andalucía para más detalles, también necesita la presencia femenina.

Un ejemplo de esta tipología aparece en *Ventolera* (1961, Luis Marquina), donde Paquita Rico recrea todas estas características en la interpretación del personaje de Cristina. Cristina es una mujer andaluza que acaba de enviudar y que sigue enamorada de su marido como el primer día, hasta que un día, despechada tras conocer los rumores sobre la falta de fidelidad de su esposo, decide abandonar el luto y tomar una actitud activa para buscar nuevo marido con la intención de vengarse de su difunto esposo. La cuestión es que, finalmente, se da cuenta de que solamente el fiel amigo de su marido, Iván, es un buen hombre y posible candidato como nueva pareja ya que todos los hombres tienen grandes defectos. El ámbito andaluz es el contexto de la historia, concretamente el cortijo de Cristina y la Feria de Abril son el centro que acoge las diferentes escenas y la música de estilo aflamencado.

Figura nº 4. Cartel de la película

Desde el punto de vista musical, la Banda Sonora de la muestra fue un trabajo de Juan Quintero Muñoz, formada por un total de 32 bloques que dan lugar a una duración de 40 minutos y 9 segundos, un 43,% de la duración total del *film*, 90 minutos. Joaquín López ofrece un exhaustivo análisis de la partitura en su tesis doctoral[305], entre otros

[305] López González, J. (2009), *Op. cit.*, pp. 426-457.

títulos analizados, y su trabajo supone un excelente modelo de aproximación a la composición musical para el cine atendiendo a criterios musicales junto con los propiamente visuales y escenográficos. Del total de la música, y de acuerdo con la propuesta de la mujer foklórica andaluza aquí expuesta, cabe mencionar los cuatro cantables protagonizados por Paquita Rico, que permiten explorar su psicología y carácter resuelto, activo y ciertamente despechado, destacando la canción "Ay qué malos son los hombres" en el bloque musical número 21 (00:53:18 – 00:56:46), además de dos fandangos y del fragmento de la nana popular "A la nanita nana".

Ventolera es un excelente ejemplo que recrea la identidad que venimos presentando en esta ocasión por estar protagonizada por una artista folklórica que canta en el *film*, pero se trata de una película que remite a un cine más anquilosado, se encuentra aún ciertamente vinculado a las películas de los años cincuenta en cuanto a la estructura cinematográfica y a toda la Banda Sonora Musical, incluyendo los bloques más incidentales. Esta circunstancia, unida al completo y brillante trabajo del doctor Joaquín López, al que poco podemos añadir, determina que pongamos nuestros ojos de acuerdo con este prototipo de mujer, en primer lugar, en la película *Camino del Rocío* (1966, Rafael Gil), protagonizada por Carmen Sevilla, abanderada del tipo de mujer con dotes musicales próximas al folklore andaluz en esta muestra de mediados de la década de 1960. Posteriormente, y a pesar de ser cronológicamente anterior, abarcaremos también el *film El balcón de la luna* (1962, Luis Saslavsky), un trabajo coral protagonizado por tres grandes artistas como Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla donde puede observarse la presencia de artistas propiamente próximas al flamenco y folklore interpretando, además, música ligera tan exitosa en torno a los años sesenta.

a) Camino del Rocío (1966, Rafael Gil)

Camino del Rocío es una película que exalta las costumbres y tradiciones andaluzas y que, en cierto modo, mantiene el recuerdo hacia las películas con canciones de estilo flamenco de los años cincuenta, incluso a las protagonizadas por Carmen Sevilla como *Gitana tenías que ser* (1953, Rafael Baledón) o *La bella de Cádiz* (1953, Raymond Bernard, Eusebio Fernández Ardavín), a pesar de que algunos bloques hablan de las novedades musicales propias de la década de 1960. El *film* narra la historia de dos hermanas, Esperanza (Carmen Sevilla) y María Jesús (Conchita Goyanes), las dos hijas de don Fernando (Guillermo Marín), un empresario andaluz. La buena situación social de su familia determina que sean un buen partido para cualquier hombre, especialmente Esperanza, que destaca por su belleza y su arte. Así, dos hombres se sienten atraídos por ella, Alberto (Arturo Fernández) y José Antonio (Paco Rabal), aunque el primero de ellos es un mujeriego amante de la diversión y únicamente quiere al personaje interpretado por Carmen Sevilla por su dinero. Tras una serie de avatares, finalmente Esperanza se da cuenta de la verdadera cara de Alberto y lo rechaza, a la vez que se da cuenta de que sus verdaderos sentimientos van dirigidos hacia José Antonio.

La película es un homenaje absoluto a Andalucía, y la historia no solo transcurre en el cortijo de don Fernando, padre de las dos jóvenes, sino que se desarrolla también en la Feria de Abril y durante la romería en honor a la Virgen del Rocío, demostrando la devoción hacia la imagen y la misericordia que ofrece la Madre de Dios a todo aquel que se encomienda a ella. Por otra parte, también la mujer prototípica española aparece perfectamente ilustrada con los variados trajes de flamenca que aparecen en la muestra, así como por el estilo musical predominante de acuerdo con el contexto. La música compuesta para *Camino del Rocío* cuenta con Augusto Algueró como creador, el maestro indiscutible de la canción *ye yé*, que se adaptó a la perfección para escribir una partitura en la que convergen la esencia musical del sonido de Andalucía con la música moderna de moda en el contexto histórico y fílmico, los años sesenta, pues la historia se desarrolla en la época contemporánea a la creación de la muestra.

La música abarca un total de 38 minutos de los 90 minutos, es decir, un 42,2% de la duración total presenta música, inserta a través de 33 bloques musicales. Cabe señalar que existe un predominio de bloques no diegéticos o bloques diegéticos bailables que son empleados como fondo para contextualizar la acción, como se observa en la abundancia de sevillanas en la Feria de Sevilla y otras músicas que no son el punto de la acción sino que se encuentran como fondo, concebidas como relleno sonoro de las

secuencias y como elemento para contextualizar en el sur de España la narración. Por otra parte, en este caso son numerosas las intervenciones diegéticas, quedando excluidas las no diegéticas únicamente con una función expresiva y dramática de acuerdo con los sentimientos de los protagonistas.

Todos las disciplinas artísticas que forman parte de la película –música, vestuario, escenografía, etc. – aparecen vinculadas a las tradiciones de Andalucía, una de las regiones más presentes en la filmografía de los años sesenta, como hemos apuntado, y continuando la temática de los *films* de los años cuarenta y cincuenta. Y la protagonista en encarnar al tipo de artista folklórica, en este caso aflamencada continuando este predominio andaluz, es Carmen Sevilla, representante de los rasgos comentados de forma general. El personaje de Esperanza al que da vida presenta un carácter alegre y resuelto, tiene desparpajo, es buena anfitriona y muestra una actitud activa y dominante, pues tiene la opción de elegir su destino, como se observa cuando rechaza a Alberto, representante del prototipo de señorito andaluz vividor en su peor acepción, al darse cuenta de que no le conviene. Además, Esperanza es atractiva, el peinado, maquillaje y vestuario se encargan de resaltar aún más la belleza de Carmen Sevilla y, desde el prisma ideológico, además de su libertad la muestra cuida la recreación de los valores cristianos y devocionales ante la Virgen, representada bajo la advocación del Rocío, rasgos propios de la mujer decente y tradicional española.

Carmen es la protagonista de los números musicales insertos, que sirven para contribuir en la afirmación de su carácter, aunque no se observa gran variedad temática puesto que únicamente son presentados dos temas musicales cantables, aunque repetidos en un par de ocasiones. Lo que sí es un rasgo propio del *film* es el hecho de que los números musicales protagonizados por Carmen Sevilla, aunque se traten de nueva composición de Augusto Algueró, su marido en la vida real por aquella época, presenten reminiscencias andaluzas de acuerdo con el contexto de la narración. De este modo Algueró, como de costumbre, supo adaptarse a la perfección a las necesidades narrativas y expresivas de la historia. También en las canciones supo plasmar el carácter folklórico, como se observa en "Cariño trianero", el primer número musical protagonizado por Carmen Sevilla en la película correspondiente con el bloque musical 4 (00:08:01 – 00:10:37)[306].

[306] Véase al respecto el VÍDEO 28 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=7jduxvkOJbk [Última consulta: 11 de enero de 2013].

Fotograma nº 152. Bloque musical 4, "Cariño trianero" (Algueró/Guijarro).

El personaje de Esperanza hace de anfitriona en la caseta de la Feria de Sevilla regentada por su padre y no solo atiende a sus invitados y muestra su simpatía sino que, por petición de don Fernando, se atreve a interpretar una canción que muestra el salero andaluz, a la par que habla de la belleza que desprende la joven y el poder de atracción que suscita en los hombres. La voz está acompañada por guitarras y palmas, así como por un acompañamiento coral puntual que habla de la integración de la actuación como un elemento común en la sociedad sevillana. Es decir, este número musical no es únicamente un objeto sonoro pasivo sino que permite la participación espontánea de aquellos que disfrutan del número y acuden al evento social y festivo que significa la Feria de Abril. La letra de "Cariño trianero", canción compuesta por Algueró y Guijarro, dicta lo siguiente de acuerdo con la belleza la joven y la gracia que desprende, todo ello elementos de atracción para los hombres:

Yo tuve un pretendiente de chiquitilla que al verme me decía: ¡Ay, Carmelilla! ¡Ay Carmelilla! ¡Qué maravilla, qué maravilla! Eres lo más bonito que hay en Sevilla. Con la pluma de una gallina y la tinta de un calamar tú me escribes por las esquinas que estás sufriendo cada vez más.	¡Ay, mira, mira, mira! Lo mucho que te quiero. ¡Ay, mira, mira, mira! Cariño trianero. ¡Ay, mira, mira, mira! Lo mucho que te quiero. ¡Ay, mira, mira, mira! Cariño trianero.

Letra de "Cariño Trianero" (Guijarro)

Visualmente comprobamos la recreación de todo un 'tablao' flamenco, en el que Carmen Sevilla es el centro tanto del cante como del baile. Ataviada con un traje de flamenca rojo y una flor blanca rematando su peinado en forma de trenza, la actriz y cantante da buena cuenta de la intrínseca relación existente entre música y danza a en la música andaluza. Asimismo, este mismo estilo musical aparece nuevamente interpretado en el bloque 19 (00:49:45 – 00:50:16) con la canción "Los gitanillos", también de Algueró y su letrista habitual, Antonio Guijarro. Esperanza, María Jesús y Alberto, el pretendiente de la hermana mayor, dan un paseo en coche y hacen una parada cuando observan un grupo de niños de etnia gitana cantando y bailando. Esperanza da cuenta de su carácter alegre y de su talento sumándose al grupo con la interpretación de esta canción pues, a pesar de que Carmen Sevilla no contaba con una amplia tesitura, supo sacar el máximo partido posible a sus aptitudes vocales.

Fotograma nº 153. "Los gitanillos", bloque musical 19.

Además de estas dos canciones que hablan del carácter de la mujer folklórica andaluza, La Banda Sonora Musical de *Camino del Rocío* también incluye canciones más comerciales y modernas, no solo en intervenciones no diegéticas con función expresiva sino también con la presencia de "Todo tu amor", el tercero de los números musicales de la película. En esta ocasión este cantable, igualmente compuesto por Algueró y Guijarro, no habla de la alegría de la mujer andaluza sino que presenta un mensaje más universal de acuerdo con la mentalidad tradicional de contar con una figura masculina en la vida de toda mujer. Y es que Carmen Sevilla, Paquita Rico o Marujita Díaz, entre otras, no solo solían representar un talento musical nato en la filmografía sino que solían ser abanderadas de una mentalidad tradicional, de acuerdo con el carácter comercial y propagandístico de estas películas con canciones.

El último tema musical al que nos estamos refiriendo protagonizado por Carmen Sevilla aparece en el bloque musical 28 (01:13:22 – 01:15:27), pero su melodía está inserta continuamente de forma no diegética a lo largo de la muestra, como ya se observa en el bloque 2 (00:03:40 – 00:05:09) correspondiente con los títulos de crédito. También esta canción en su versión cantable es la encargada de cerrar la historia en el bloque 33 (01:29:25 – 01:30:40), mostrando cómo el personaje de Esperanza ha encontrado su amor en José Antonio, papel interpretado por Paco Rabal. El estilo musical más moderno no resulta estridente al espectador en una muestra dedicada a Andalucía, ni siquiera en el último bloque musical en que éste es interpretado con Carmen Sevilla vestida de flamenca sobre un caballo en compañía de José Antonio tras realizar el camino del Rocío. Esto demuestra la maestría de Algueró, como hemos indicado, a la hora de ajustarse a las exigencias estilísticas y musicales de acuerdo con las necesidades propias de cada película.

Fotograma nº 154. Esperanza y José Antonio, bloque musical 33, "Todo tu amor".

La convivencia entre música moderna y música folklórica, no solo aquella interpretada por Carmen Sevilla sino también en el caso de las melodías procedentes de la caseta de la Feria de Sevilla y las "Sevilllanas Corraleras" de Rafael de León que acompañan musicalmente el camino del Rocío, habla de la realidad musical de la España del momento, un contexto en el que conviven elementos sonoros más tradicionales o propiamente andaluces con melodías modernas comerciales o incluso atonales, todo ello dependiendo de las necesidades expresivas de cada objeto cinematográfico. Por tanto, en la película comentada, *Camino del Rocío*, Carmen Sevilla recrea la identidad de la artista folklórica en un contexto contemporáneo al momento de creación de la muestra, los años sesenta, dando cuenta de las tradiciones

andaluzas y de la música folklórica de esta región de España a través de su cante y de su baile. Pero, asimismo, además del carácter alegre, resuelto, gracioso y saleroso se muestra una mentalidad que coincide con la mujer tradicional en relación con la necesidad de un hombre junto a una mujer, al igual que el hombre de este contexto también persigue una fémina a su lado. Lo mismo sucede en el *film El balcón de la luna*, donde la identidad de folklórica aparece ilustrada conjuntamente por otras artistas y donde todas ellas, a pesar de existir ciertas diferencias musicales, comparten unos rasgos comunes en esencia.

b) El balcón de la luna (1962, Luis Saslavsky)

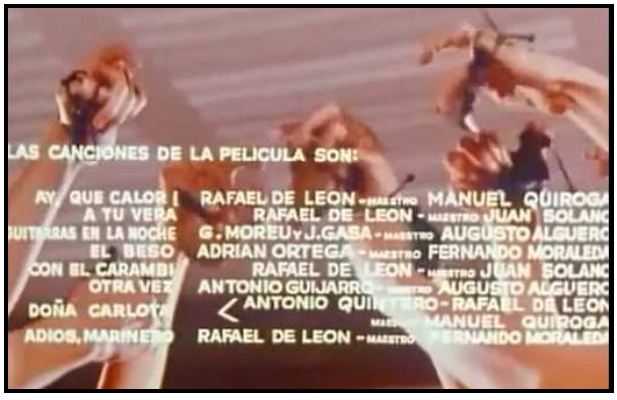
Este *film* es un trabajo coral protagonizada por tres de las grandes foklóricas del momento, Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla, bajo la dirección del argentino Luis Saslavsky. La particularidad de este título de acuerdo con el discurso que estamos defendiendo es que tres de las figuras españolas más destacadas de la canción flamenca, tres de las folklóricas que ya gozaban con éxito y fama en el momento del rodaje del *film*, son las protagonistas de la muestra, aunque las canciones que todas ellas interpretan en los números musicales se ven alejadas de tintes andaluces y suelen ser piezas propias del folklore de otras regiones o canciones populares como coplas, pasodobles o tangos. Estas artistas en algún momento han formado parte de la filmografía española con números musicales flamencos, interpretaciones que, sumadas a sus carreras como cantantes fuera del cine, han hecho aún más conocidas a estas folklóricas. No obstante, el guión requería, de entrada, un estilo musical alejado con Andalucía y más acorde con el contexto narrativo de la historia, un 'tablao' flamenco de la capital de España donde triunfan las canciones ligeras por ser las que más entretienen a los clientes. Por esa razón estas cantantes no solo protagonizan, en este caso, números aflamencados sino también actuaciones cómicas tipo revista, coplas o chotis, como veremos.

Cora (Lola Flores), Pili (Paquita Rico) y Charo (Carmen Sevillla) son artistas y compañeras de trabajo en el 'tablao' El balcón de la luna, que da título a la película. La muestra da cuenta de cómo es su rutina diaria, así como de la diferente personalidad de cada una de ellas y del devenir de sus vidas, en ocasiones trágico: mientras que Cora, finalmente, se marcha a triunfar a América, Charo encuentra el verdadero amor en un guitarrista también compañero de trabajo y, por su parte, Pili pierde la vida por

enamorarse de un hombre que no le convenía. En definitiva, Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla representan diferentes identidades de mujer, pero todas ellas cuentan con rasgos comunes: las tres son artistas en la vida real y también en la muestra y, además, los personajes interpretados por todas ellas persiguen el amor, hasta el punto de que Pili muere por un hombre. A pesar de todo, ninguna de ellas logra casarse con un hombre rico como alternativa para salir de la pobreza, como ellas mismas pretendían.

Fotograma nº 155. Protagonismo de las tres cantaoras, reconocidas personalidades del ámbito musical.

Esta película responde nuevamente a las pautas para ser designada un ejemplo del cine comercial y su argumento sencillo se completa con gran variedad de números musicales de diferentes estilos y géneros. En este caso, aún es más evidente el tipo de cine con canciones del que estamos dando cuenta en este apartado relacionado con la mujer artista, puesto que el 'tablao' o cabaret y las vidas de las tres protagonistas es la excusa para asistir a las actuaciones de las folklóricas. La Banda Sonora Musical es una partitura de Augusto Algueró, que se ocupa de las intervenciones incidentales, bloques que conviven con diferentes canciones preexistentes, perfectamente indicadas en los títulos de crédito.



Fotograma nº 156. Títulos y autores de los cantables.

La música cuenta con una duración de 53 minutos y 21 segundos, correspondiente con un 54,64% del minutaje total, que alcanza los 97 minutos. Como hemos anticipado, la Banda Sonora Musical de *El balcón de la luna* se caracteriza por la convivencia de música original y música preexistente, concretamente canciones ligeras que ocupan el protagonismo de números musicales interpretados por las folklóricas mencionadas. Al igual que ocurre en la mayor parte de muestras del cine español con canciones, los temas incidentales, no diegéticos, compuestos por Algueró, quedan reservados exclusivamente a una finalidad expresiva y dramática de acuerdo con lo que sucede en escena, mientras que los números musicales diegéticos ocupan el protagonismo absoluto de la escena. Al igual que ocurría en *Camino del Rocío*, de acuerdo con el contexto de la historia, un 'tablao' flamenco, una sala de espectáculos, también son abundantes aquellas intervenciones diegéticas, o como falsa diegesis, que se supone que proceden de otras actuaciones musicales que tienen lugar en el local y que se insertan en las diferentes secuencias como un relleno sonoro.

Así, pues, en este caso la folklórica ocupa protagonismo desde dos vertientes: por un lado, *El balcón de la luna* narra la historia de tres artistas folklóricas que trabajan en un 'tablao' y donde interpretan flamenco, coplas y música ligera del gusto de los clientes; por otro lado, ciertamente los tres papeles protagonistas son representados por tres mujeres que, en la vida real, desempeñan el oficio de artistas y que protagonizan con su arte los números musicales y, por ende, la acción. Pero estas tres mujeres representan aspectos diversos a través de su psicología, y también en los números musicales que protagonizan y que son objeto de estudio de acuerdo con la tipología de la mujer artista.

El balcón de la luna cuenta con la participación coral de Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla, que cantan y bailan no solo en números musicales conjuntos sino también en actuaciones individuales, cada una de ellas con sus rasgos vocales y estilísticos propios. La película, tras contextualizar la historia en un 'tablao' flamenco a través de la música que se escucha en el primer bloque musical de títulos de crédito (00:00:00 – 00:01:55), muestra su primer número musical en el bloque 2 (00:02:27 – 00:06:51), en el que Cora, Pili y Charo entonan el inconfundible y grácil chotis "¡Ay,

qué calor!"[307], de Rafael de León y Manuel Quiroga. Desde el primer momento los elementos sonoros remiten no solo a la contextualización geográfica de la historia en Madrid a través de una danza de la región, sino que demuestran el gusto y la transmisión en los años sesenta de la música tradicional de las distintas regiones de España, así como el empleo de los medios audiovisuales como herramienta difusora de ello. Las tres folklóricas interpretan esta divertida canción ataviadas con un vestuario propio del baile madrileño más tradicional para, en el siguiente bloque (00:06:53 – 00:07:45), formar parte del cuadro flamenco palmeando a unas bailaoras. De este modo se denota la versatilidad de las cantantes, de las protagonistas de esta película, pero también la necesidad de abarcar diferentes géneros a modo de garantía de trabajo y sustento en la España de la década de 1960.

Fotograma nº 157. "¡Ay, qué calor!"

Tras estos bloques de presentación general las tres artistas dejan claro que, más allá de su gusto por el cante y el baile, su intención es lograr casarse con un hombre rico que permita que dejen de trabajar. Finalmente, y como hemos anticipado, ninguna de ellas lo logra, aunque la historia no profundiza en exceso al respecto; más bien, la historia es la excusa para asistir a las actuaciones de las folklóricas, aunque todas las canciones cuentan con un rasgo común: el amor. Aparte de "Con el carambí" en el bloque 22 (00:44:42 – 00:47:35), el resto de números musicales son protagonizados de forma individual con el mensaje indicado.

[307] Véase al respecto el VÍDEO 29 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=X-FK6J7qqzQ [Última consulta: 19 de enero de 2013].

La primera folklórica en aparecer en solitario en escena es Lola Flores, que interpreta "A tu vera" en el bloque 14 (00:26:39 – 00:30:06)[308]. En esta célebre copla de Rafael de León y el maestro Juan Solano, La Faraona derrocha su arte no solo en la interpretación vocal, sino también en la forma de llenar el escenario con su puesta en escena. De las actuaciones incluidas en el *film*, ésta es la que más raza y tintes flamencos incluye, de acuerdo con el estilo musical que la propia Lola Flores alberga en su interior y representa con su propia personalidad. No obstante, se aprecian numerosas diferencias con los números de la misma artista insertos en películas de la década anterior, en torno a los años cincuenta, desarrolladas mayoritariamente en un contexto andaluz humilde.

Fotograma nº 158. Bloque musical 14, "A tu vera".

Paquita Rico también interpreta una copla en el bloque musical 16 (00:32:20 – 00:35:33)[309], "El beso", de Adrián Ortega y Fernando Moraleda. Las referencias hispanas propias del género son ilustradas no solo a través de la letra y la instrumentación, entre la que se distinguen unas castañuelas, sino también desde el prisma visual, con el traje de flamenca y el clavel que la mujer luce en la cabeza, un atuendo que la vincula más a su aspecto habitual fuera del cine y al estilo musical en el que destaca como vocalista. De este modo se mantiene el estilo musical considerado propiamente español que la propia Paquita Rico representa en su carrera artística. La canción también abarca un tema amoroso, como es el beso entre enamorados, y la decencia de la mujer española al respecto.

[308] Véase al respecto el VÍDEO 30 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=JF-dTBA3ywY [Última consulta: 19 de enero de 2013].

[309] Véase al respecto el VÍDEO 31 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=1aJdOHHRIgg [Última consulta: 19 de enero de 2013].

Fotograma nº 159. Bloque musical 16, *El beso*.

Por su parte Carmen Sevilla interpreta el tema musical titulado "Otra vez" en su actuación individual en *El balcón de la luna*, correspondiente con el bloque musical 30 (01:05:01 – 01:07:57)[310]. Desde el punto de vista estilístico, y a pesar de las reminiscencias a la música española con las palmas y los giros armónicos realizados por el acompañamiento instrumental, este tema musical es el más actual y moderno de los que aparecen en la Banda Sonora Musical, una canción compuesta por Augusto Algueró, en aquellos momentos marido de Carmen Sevilla, con letra de Antonio Guijarro. De este modo, no solo se da cuenta, como venimos comentando, de la versatilidad musical y artística de esta folklórica sino que, además, se habla del gusto por las canciones ligeras en el momento, en las que Augusto Algueró destaca por encima de otros compositores de música *ye yé*. También el vestuario de la actriz aparece más alejado de Andalucía, con un vestido más corto sin volantes ni referencias aflamencadas, aunque las alusiones a la región permanecen presentes a través de la coreografía y del vestuario del cuerpo masculino de bailarines que completa la puesta en escena.

[310] Véase al respecto el VÍDEO 32 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=Zveq2UqeYJs [Última consulta: 19 de enero de 2013].

Fotograma nº 160. Bloque musical 30, “Otra vez”.

Cada una de estas artistas ocupa el protagonismo absoluto con su persona desde el punto de vista coral e individual, pero siempre a través de los temas que interpretan. Ahora bien, existe una particularidad común entre los tres personajes y es que todas las canciones interpretadas por Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico cuentan con el amor como rasgo común, además de la actuación, en todos los casos, de folklóricas en la vida real, pues no son artistas que canten de forma esporádica en una película sino que su elección para protagonizar esta muestra se debe precisamente a su condición de artista. Por tanto, la película habla de tres figuras de la música en la vida real que, en *El balcón de la luna*, interpretan a tres artistas que trabajan en un ‘tablao’ flamenco y donde deben cantar y bailar todos los géneros posibles para ganarse la vida, a la espera de lograr un marido puesto que el amor es el núcleo de sus vidas. Pero, a pesar de sus expectativas, no logran casarse con un hombre rico, pues todas ellas persiguen como meta en la vida ser felices y contar con una figura masculina a su lado, como lo demuestran los temas musicales que interpretan y que son el núcleo de este *film*, seleccionado como representación del cine con canciones que tanto éxito contó en la década de nuestro estudio y que apuesta por la mujer artista.

Para concluir, y tras lo comentado, únicamente queda reiterar la visibilidad con la que cuentan las folklóricas como figura social y artísticamente reconocida en la década de 1960, como se observa en la filmografía, hasta el punto de que ocupen el protagonismo absoluto de un objeto fílmico. En todas las películas en las que las artistas de músicas populares hacen su aparición, el elemento más relevante es son las canciones que, junto con el vestuario, contribuye a la configuración de su personalidad y de unos valores tradicionales que remiten a España. Por esa razón en torno a esta tipología hemos puesto nuestros ojos en los cantables, en los números musicales, más que en las

intervenciones no diegéticas que hablan de sus sentimientos en relación con el devenir de los acontecimientos. Ahora bien, y en relación con la Banda Sonora Musical, en todas las películas que muestran, de uno u otro modo, a la artista folklórica se observa el predominio de unos estilos musicales concretos por encima de otros, que son los que se promocionan más durante el franquismo: la música popular tradicional, el flamenco, pero también la música popular contemporánea, la música popular, como coplas, pasodobles o chotis, tan arraigados en la sociedad española de los años sesenta y que gozaban con el gusto de la gente, frente a la música culta, la denominada clásica, que contó con una escasa promoción y defensa por parte del Régimen.

3.1.8.2. Marisol: de niña prodigio a mujer moderna estandarizada.

No todos los personajes representan los mismos ideales en todas las películas en las que participan, mucho menos si observamos una evolución en su carrera o, incluso, en su vida privada. Eso es lo que ocurre en torno al personaje de Marisol. A lo largo de la década de 1960 el personaje interpretado por Pepa Flores sufre una transformación de niña prodigio a mujer artista, una metamorfosis que se comprueba en torno a su identidad audiovisual[311]: la música que interpreta la joven durante sus primeras películas y los pasos de baile desarrollados en los continuos números musicales sufren una actualización y estilización ya en la segunda mitad de la década. Así observamos cómo Marisol pasa de representar la imagen prototípica de la mujer española, a ser abanderada de una imagen más moderna, que deja de lado su traje de flamenca a favor de las coreografías y los números musicales al estilo Hollywood, de acuerdo con la evolución propia de los avatares sociopolíticos del país.

El personaje de Marisol presenta heterogéneas identidades a lo largo de la década de 1960, sufriendo modificaciones desde la primera película en la que aparece hasta que Pepa Flores decide poner fin a este personaje. Desde su descubrimiento como niña prodigio y su incursión en la primera película, *Un rayo de luz* (1960, Luis Lucia), las apariciones de Marisol fueron una constante en la vida social española, pues fue tomada como imagen del franquismo por el estilo aflamencado de su música, el más apreciado por la cúpula política, y el aspecto angelical de su rostro. Así, no solo desde las altas esferas defendían la figura de Marisol sino que, además, todas las madres querían que sus hijas se parecieran a ella por su aspecto físico y por los valores que representaba a través de sus apariciones cinematográficas[312].

Pero la avanzada edad de Marisol determinó una escasa participación como personaje infantil en las películas, como en *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) o *Tómbola* (1962, Luis Lucia), mientras que como adolescente cuenta con mayor proyección encarnando la imagen de mujer joven defendida por parte del gobierno central. Es el caso de películas de la misma década, como *Marisol rumbo a Río* (1963,

[311] *Cfr*. Olarte Martínez, M. (2011). "¿Vuelve la españolada? Construcción de una identidad de género a través del número musical de la "niña prodigio". En J. Ruiz San Miguel; T. Sauret Guerrero; A. J. Gómez Gómez (Coord.). *El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*, pp. 105-116. Madrid: Ministerio de Cultura.

[312] *Cfr*. Evans, P. W. (2004). "Marisol: the Spanish Cinderella". En A. Lázaro Reboll; A. Willis (Eds), *Spanish Popular Cinema*, pp. 129-141. Manchester: Manchester University Press.

Fernando Palacios), *Búsqueme a esa chica* (1964, Fernando Palacios y George Sherman), *La nueva cenicienta* (1964, George Sherman), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia) o *Carola de día, Carola de noche* (1969, Jaime de Armiñán), así como otros *films* en la década de los setenta y ochenta, como *La chica del Molino Rojo* (1973, Eugenio Martín) o *Bodas de sangre* (1981, Carlos Saura), aunque cabe señalar que en las películas más contemporáneas Marisol va mostrando una ideología más liberal y alejada del régimen de Franco.

A finales de los años ochenta, y tras décadas de sacrificios y desventuras, Pepa Flores consideró que su vida había estado rodeada de abusos e intereses económicos en los que ella jamás había tenido poder de decisión o participación. Decepcionada con la industria y con aquellos que la habían rodeado desde niña, ésta decidió apartarse de la actividad pública, sumando un nuevo nombre a la larga lista de muñecas rotas cuya imagen había sido utilizada no solo por un sistema sino por aquellos que gestionaban sus proyectos y su vida por intereses meramente económicos. En relación con la imagen proyectada por Marisol a lo largo de su filmografía, y de acuerdo con este estudio, haremos hincapié en aquellas películas de los años sesenta. La razón tiene que ver con las diferentes identidades femeninas que aborda en su filmografía, hasta el punto de lograr advertir una evolución en los ideales femeninos dependiendo de la edad, pero siempre desde el prisma oficial.

Desde el punto de vista musical es habitual encontrar al personaje de Marisol en sus películas como intérprete de música flamenca, aunque durante los años sesenta también podemos escuchar este estilo aflamencado que convive con una música más moderna y *ye yé*, protagonizando modernos números musicales "a lo Broadway" con música creada por Algueró o Waitzman. Esto demuestra el éxito de las canciones ligeras en la España de la década de 1960, así como los grandes compositores de este género, donde Algueró era el compositor más popular del momento. Pero, simultáneamente, la música moderna se llega a vincular a una imagen moderna de Marisol, una modernidad estandarizada que no cuenta, sin embargo, con raíces progresistas profundas sino que afecta especialmente a su aspecto físico. Estas cuestiones serán comentadas a continuación a través de la música de cine que ilustra las diferentes identidades del personaje de Marisol en las películas *Búsqueme a esa chica*, *La nueva cenicienta* y *Las cuatro bodas de Marisol*.

a) Búsqueme a esa chica (1964, George Sherman y Fernando Palacios)

La película narra la historia de Marisol, una jovencita que canta y baila junto a su padre como medio de subsistencia explotando el *typical spanish* ante los turistas de Mallorca con sus canciones populares y flamencas. Así conoce a Tony (Ramón Arcusa) y Mario (Manuel de la Calva), dos estudiantes de Madrid que aprovechan el verano parra conseguir un dinero extra para sus estudios, aunque su estilo musical es bien distinto al de Marisol, protagonizando temas modernos con los que tienen un gran éxito entre las chicas. Pero un día el desino quiso que Marisol conociera a John Morrison (Robert Hutton), un millonario americano de mediana edad que se fija en Marisol por su talento y posible proyección. Así, pues, Mr. Morrison se ofrece a formar a Marisol y convertirla en una gran estrella. Marisol, ante tanta generosidad y bondad, llega a sentirse atraída por su mentor, aunque finalmente descubre que sus verdaderos sentimientos de amor tienen a Tony como destinatario.

Búsqueme a esa chica es una comedia con canciones de 97 minutos de duración, de los cuales 64 de ellos son música inserta a través de sesenta intervenciones formadas por números musicales aflamencados y modernos, además de otros tantos bloques de música incidental inaudible o toques orquestales que inciden en la comicidad de una determinada escena. Es decir, en la muestra la música ocupa un 66 % del minutaje total. La Banda Sonora Musical es una composición de Augusto Algueró que cuenta con canciones compuestas por él mismo, como "Typical spanish", "Mi pequeña estrella", "Tengo miedo, torero" o "Solo tú", y con otras canciones como "La luna y el toro", de Carlos Castellano, o canciones *pop* del repertorio de El Dúo dinámico. De este modo, desde el punto de vista musical cabe señalar la convivencia de dos estilos musicales: por un lado, un estilo aflamencado presente en los primeros números musicales protagonizados por Marisol; por otro lado, un estilo moderno y *ye yé*, encarnado en todo momento por los miembros de El Dúo dinámico y presente en las últimas canciones interpretadas por Marisol. Por tanto, en el *film* se hace hincapié en la música considerada típicamente española a través de las canciones flamencas o populares españolas interpretadas por Marisol en los primeros números musicales.

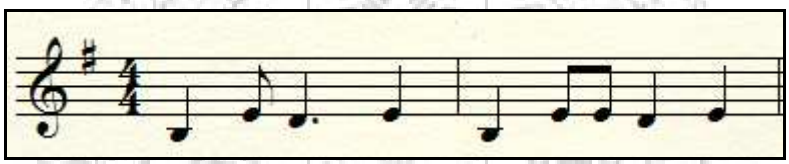
Así, se muestra a una joven muchacha, sin estudios y sin recursos económicos, acompañada por su padre a la guitarra, que hace las delicias de los turistas con el estereotipo musical español. Es el caso de "Typical spanish" ("La copla de la alemana y el torero"), "Tengo miedo, torero" o "La luna y el toro". Pero paralelamente se ofrece

un estilo musical más moderno que encarna la realidad musical de los años sesenta en España, momento en el que triunfa la canción moderna y *ye yé*. Los miembros de El dúo dinámico forman parte de esta tendencia musical desde su primer número con canciones de su repertorio como "Una muchacha como tú", "En Palma de Mallorca" o "Amor misterioso". Pero Marisol también aparece vinculada a este estilo musical moderno en los últimos números con las canciones, como "Mi pequeña estrella" en solitario o "Solo a ti" con el Dúo Dinámico. Es decir, observamos un cambio en el estilo musical de Marisol después de que esta recibe preparación y educación musical gracias a Mr. Morrison. Por tanto, podemos considerar que, a pesar del gusto en España por la música considerada típicamente española de flamenco y coplas, es la música ligera aquella que cuenta con mayor *status* hasta el punto de que permite que Marisol triunfe en un gran teatro y que muestra una imagen con mayor clase de la joven. Junto con las canciones modernas, que finalmente también interpreta Marisol, cabe destacar que esa modernidad y sofisticación de la joven también se ilustra con las elaboradas coreografías contemporáneas que hacen de los números musicales un alarde técnico y artístico próximo a producciones americanas como los musicales de Broadway.

Sobre la identidad femenina de Marisol, cabe destacar que en *Búsqueme a esa chica* podemos apreciar un cambio en su personalidad que va de la mano de su evolución musical, como venimos indicando. Es decir, Marisol se hace más adulta y sofisticada paralelamente a la adscripción de un estilo musical *ye yé*. Pero, más allá de estas cuestiones, no encontramos referencias a unas inquietudes propias ni a unas aspiraciones en la vida, aparte de triunfar en el mundo de la música. Probablemente esto de deba a que estamos ante una Marisol joven de tan solo dieciséis años que, sencillamente, vive la vida que le ha tocado vivir, donde carece de poder de decisión. No obstante, la vida de Marisol responde a la estandarizada de la época, en este caso de una artista nómada que acompaña a su padre por los diferentes destinos turísticos buscando subsistencia de acuerdo con las escasas posibilidades económicas en España de la época.

Como venimos comentando, Marisol no tiene grandes pretensiones más allá de triunfar cantando y bailando, a pesar de que logra el éxito gracias a la oportunidad brindada por Mr. Morrison en un contexto social que, posiblemente, no podría haber alcanzado por sí misma. Esa única ilusión e inquietud de Marisol aparece representada en la película a través del tema musical "Mi pequeña estrella", no sólo como número musical en el bloque 47 (1:10:16 – 1:13:02) sino, además, como bloque incidental que

ilustra el esfuerzo realizado por Marisol por convertirse en una estrella en el panorama musical español ya en el primer bloque musical correspondiente con los títulos de crédito (00:00:00 – 00:02:39) o en el bloque 11 (00:18:18 – 00:19:16) en que Marisol pide un deseo a una estrella fugaz, entre otras reminiscencias musicales del tema a lo largo del *film*. Esta canción de Algueró, con letra de Guijarro, habla de la suerte que produce encontrar una estrella e ilustra, al mismo tiempo, la conversión de Marisol en estrella musical. Asimismo, este tema musical acompaña de forma no diegética, con una función expresiva y narrativa simultáneamente, aquellas escenas en las que se muestra el proceso de creación de una artista, repleto de esfuerzos, alegrías y decepciones. Su melodía aparece como *leitmotiv* del proceso de transformación de Marisol, jovencita intérprete de música "typical spanish", en Marisol, una estrella musical intérprete de música *ye yé*.



Partitura nº 99. Íncipit "Mi pequeña estrella" (Algueró/Guijarro).

Asimismo, aunque el amor no es una prioridad para Marisol por su corta edad, la historia también aborda el tema del amor juvenil y amor verdadero. A lo largo del *film* Marisol llega a sentirse atraída por su mentor, Juan Morrison, bien por agradecimiento, bien por ser un caballero bien parecido. Lo cierto es que finalmente la historia concluye con el inicio de una historia de amor entre Marisol y Tony cuando le hacen ver que Mr. Morrison es tan solo una idílica ilusión mientras que sus verdaderos sentimientos de amor van dirigidos a Tony. Ese cambio en los sentimientos de la joven tiene su reflejo musical en el último bloque, que corresponda al número en que el Dúo Dinámico canta conjuntamente con Marisol "Sólo a ti" en el bloque musical 59 (01:30:27 – 01:33:21).

He tenido la mirada de otros ojos, he tenido la caricia de otros labios, pero al fin he comprendido que te quiero sólo a ti, sólo a ti. He buscado otros nuevos horizontes, he buscado el sonido de otras voces, pero al fin he despertado Y te quiero sólo, sólo a ti. Por eso yo te pido que vuelvas a querer y que me perdones por última vez	He sentido que de mí te separabas y he sabido que sin ti ya no soy nada; y por eso al fin te digo que te quiero sólo, sólo, a ti. Por eso yo te pido que vuelvas a querer y que me perdones por última vez. He sentido que de mí te separabas y he sabido que sin ti ya no soy nada; y por eso al fin te digo que te quiero sólo, sólo a ti.

Letra de "Sólo a ti" (Guijarro).

La letra de Guijarro, que completa la música de Algueró, habla del capricho de Marisol hacia su mentor y la toma de conciencia de sus verdaderos sentimientos por Tony. Por tanto, podemos afirmar que en *Búsqueme a esa chica* no encontramos una identidad femenina aislada de la musical y los temas musicales vinculados al personaje de Marisol se dirigen en dos direcciones. En primer lugar, la única ilusión de la joven Marisol es triunfar en el mundo de la música, cosa que logra gracias a Juan Morrison, a su esfuerzo y a su talento, todo ello recreado a través de "Mi pequeña estrella". En segundo lugar, en la película también está presente la necesidad de una mujer, en este caso una jovencita, de contar con el amor en su vida de acuerdo con la estandarizada visión franquista de la mujer que necesita un hombre a su lado, ya sea su padre, su maestro o su enamorado, apostando por la historia de amor con el tema musical "Sólo a ti"[313].

[313] Véase al respecto el VÍDEO 33 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=RCPRO27XmQg [Última consulta: 19 de enero de 2013].

Fotograma nº 161. Bloque musical 59, “Sólo a ti”.

Por tanto, en *Búsqueme a esa chica*, y frente a otros títulos anteriores de la década en los que la imagen de Marisol aún es más infantil, apreciamos un cambio en el estilo musical de la artista, como se observa en la convivencia de música aflamencada y música ye yé. No obstante, dentro de la misma historia también se ofrece una diferente connotación a cada uno de los estilos musicales, pues se observa una metamorfosis musical después de que Marisol recibe preparación y educación gracias a Mr. Morrison, abordando un estilo más *pop* y moderno, paralelo a la imagen moderna que la propia Marisol recrea de forma superficial. Por tanto, podemos considerar que, a pesar del gusto en España por la música *typical spanish* de flamenco y coplas, es la música ligera aquella que cuenta con mayor *status* como plantea la historia, hasta el punto de que permite que Marisol triunfe en un gran teatro y que muestra una imagen más sofisticada de la joven.

b) La nueva cenicienta (1964, George Sherman)

Marisol ilustra una identidad femenina similar en otra película estrenada el mismo año, *La nueva cenicienta* (1964). En esta ocasión el argumento es muy sencillo, pues el *film* está centrado en los números musicales de *show* y en la adaptación del cuento al que se alude en el título. En *La nueva cenicienta* no predomina la interpretación sino la música, ya que se trata de una película musical creada expresamente para el lucimiento de tres artistas: Pepa Flores (Marisol), Antonio el bailarín y el actor y cantante estadounidense Robert Conrad. Marisol vive con su padre en la pensión que regenta y donde ofrecen alojamiento a unos artistas de circo. En la actualidad el hogar está sufriendo algunos apuros económicos por las dificultades de trabajar en el mundo del espectáculo y la crisis que atraviesa el circo. Así, pues, Marisol quiere ayudar a sus amigos a que encuentren trabajo y para ello se entrevista con un empresario con el objetivo de que les ofrezca un empleo. Pero allí conoce a Bob Conrad, un cantante americano con el que vive una historia de amor. Lo cierto es que Marisol, gracias a la entrevista en busca de trabajo para sus amigos, y a sus dotes para el baile, hace que Antonio el bailarín se fije en ella y en su talento cuando ni siquiera ella sabe que está siendo observada. Finalmente es la pareja de Antonio en su nuevo espectáculo y vive una romántica historia de amor con Bob Conrad.

La música de la película, compuesta nuevamente por Algueró, adquiere un lugar fundamental: más de 46 minutos de los 87 de duración del *film* cuentan con música inserta en un total de cuarenta y siete bloques musicales, unos incidentales como música no diegética y otros en forma de números musicales, dando lugar a un 52,87 % de música en toda la muestra. Cabe destacar, en esta ocasión, el protagonismo de los cantables y números musicales generales, donde Marisol, Conrad y Antonio demuestran su virtuosismo en las disciplinas artísticas en las que son versados. Dentro de los números musicales cabe destacar la convivencia, al igual que ocurre en otras películas protagonizadas por Marisol en estos momentos, de dos estilos musicales: un estilo típicamente considerado español, formado por la música popular española o andaluza, y un estilo más moderno y occidental, próximo a las producciones americanas y centrado en vistosos números musicales "a lo Broadway". Bob Conrad protagoniza únicamente aquellos bloques con música moderna, concretamente los temas "Me conformo" y "Voy buscando", mientras que Marisol y Antonio interpretan tanto canciones populares

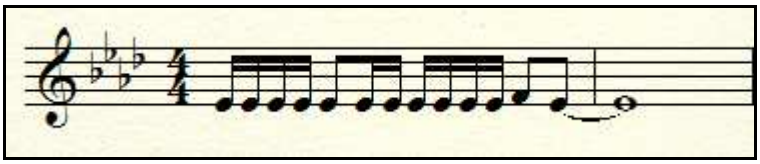
españolas, como "Zorongo", "Anda Jaleo"[314] y unas seguiriyas de Arturo Pavón, como música más *ye yé* en números más modernos con una elaborada coreografía, reminiscencias de los exitosos musicales de Broadway.

Desde el punto de vista femenino, en *La nueva cenicienta* no se profundiza en la identidad individual de Marisol o en las ilusiones futuras de la protagonista. Sencillamente la joven se ocupa de las tareas de la pensión junto con un chimpancé: Marisol va a la compra, cocina y atiende a los habitantes de la pensión. No muestra ninguna pretensión, ni siquiera artística como sí ocurría en el título comentado previamente. Lo cierto es que su vida cambia cuando conoce el amor junto a Bob Conrad y cuando comienza a bailar como pareja de Antonio. Por tanto, la identidad de Marisol comienza a tomar forma de la mano de dos hombres, uno de ellos en el plano profesional (Antonio) y otro en el plano personal (Conrad).

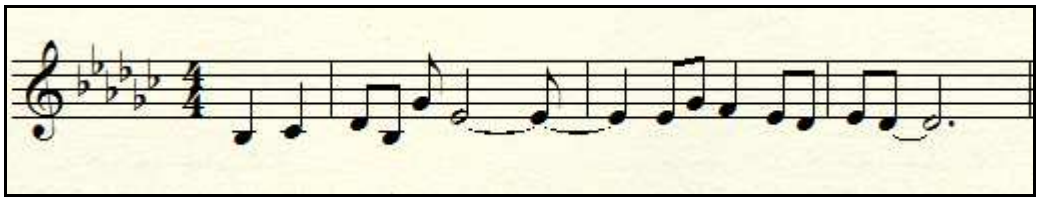
No obstante, sí encontramos algunos casos en los que la música ilustra su personalidad a través de la Banda Sonora Musical compuesta por Algueró, como cantante y como bailarina, sin olvidar que Marisol también protagoniza otros números musicales con música preexistente u original que no cuentan con un significado más allá de la vistosidad de las actuaciones. De acuerdo con nuestro estudio, Marisol representa la imagen de mujer tradicional con el argumento y con la interpretación de números musicales populares y aflamencados[315], pero también aparece próxima a temas más modernos que quieren mostrar una imagen más actual. Precisamente los temas musicales que aluden a su identidad femenina, que serán comentados a continuación, presentan una estética contemporánea y pertenecen a la música *ye yé*.

El primer tema musical con valor incidental aparece en el bloque musical 3 (00:04:24 – 00:04:54 / 00:05:06 – 00:05:26) y se escucha de forma oficial en la escena en la que se nos presenta a Marisol, aunque ya en el primer bloque musical aparece su íncipit acompañando los títulos de crédito y junto con el motivo principal de "Me conformo". En este bloque musical un narrador presenta a la protagonista de la historia, de la que se dice que tiene un carácter alegre, una característica que coincide con la música compuesta por Algueró para ello. Este tema musical puede ser considerado *leitmotiv* del personaje de Marisol, ilustrando parte de su personalidad. Es decir, este tema musical representa musicalmente a Marisol y hace que su personaje esté presente

[314] Versión de Federico García Lorca e interpretadas por La Argentina.
[315] Véase al respecto el VÍDEO 34 del DVD anexo, protagonizado por Marisol y Antonio el bailarín. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=VJr7a3UqXek [Última consulta: 20 de enero de 2013].

en la película sin necesidad de aparecer visualmente en la escena, como es el caso de las secuencias en las que se produce la búsqueda de la chica que bailaba en la calle, a la que busca Antonio el bailarín. Así, pues, aunque no hubiéramos presenciado la pérdida del zapato la música nos habría indicado que Marisol es la cenicienta a la que todos buscan.

Partitura nº 100. Tema 1. *Leitmotiv* de Marisol, bloque musical 3.
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Del mismo modo existe otro musical que también habla de Marisol pero no como mujer individual sino en relación con la historia de amor que vive con Bob Conrad. Concretamente nos referimos a "Me conformo", tema del que escuchamos reminiscencias ya en los títulos de crédito. Es una de las canciones originales de Algueró para la película que aparece continuamente como *leitmotiv* de la historia de amor entre Bob y Marisol. Cada vez que suena en escena alude a los sentimientos existentes entre ambos artistas, incluso de forma no diegética, aunque cabe señalar los bloques musicales 20 (00:45:38 – 00:48:46) y 46 (01:24:20 – 01:25:51) en los que el tema forma parte de un complejo número musical. En el bloque número 20 la canción representa la declaración de amor entre Marisol y Bob[316]. El carácter de número musical viene dado por el decorado, pero es una interpretación intimista donde ambos parecen sincerarse.



Partitura nº 101. Íncipit "Me conformo".
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

[316] Véase al respecto el VÍDEO 35 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=9DoEIPUA_DE [Última consulta: 20 de enero de 2013].

Me conformo con estar a tu lado, me conformo con hacerte feliz. Me conformo con mirarte a los ojos, con oírte en silencio, con tenerte en mis brazos y soñar junto a ti.	Yo quisiera conseguírtelo todo Y llevarte por un mundo mejor, amor. Sé que no tengo nada pero yo me conformo. Me conformo cuando tengo tu amor. Me conformo, me conformo, me conformo, cuando tengo tu amor.

Letra de "Me conformo".

Por el contrario, en el bloque número 46[317], ya al final del *film*, "Me conformo" forma parte del espectáculo de Antonio el bailarín y se trata no solo de un número musical de *show* con una vistosa coreografía con reminiscencias del musical de Broadway, sino que finalmente se convierte en una declaración pública de amor tras el malentendido entre Marisol y Bob: Bob Conrad participa en este espectáculo con esta canción sin saber que Marisol está en escena justo en ese momento. Así, parece existir una reconciliación, aunque ésta se confirma minutos más tarde, desde el punto de vista textual y argumental.

Fotograma nº 162. "Me conformo", número musical de *show* final.

[317] Véase al respecto el VÍDEO 36 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=YLEG7IFqoik [Última consulta: 20 de enero de 2013].

En definitiva, la identidad de Marisol en *La nueva cenicienta* aparece ilustrada por dos temas musicales, aunque la película no profundiza en la personalidad y las ilusiones de Marisol sino que únicamente muestran su anodina forma de vida, correspondiente a los valores tradicionales, su talento musical y su historia de amor con Bob Conrad. Como hemos comentado, el primer *leitmotiv* de Marisol alude al carácter alegre de la joven mientras que el segundo, como venimos observando hasta el momento, ilustra la historia de amor entre Marisol y Bob. Por tanto, la Banda Sonora Musical, a través de los *leitmotiven* expuestos, no solo ilustran el carácter alegre de Marisol y sus sentimientos amorosos sino, en términos generales, el papel que ocupa la mujer en la sociedad española de los años sesenta.

c) *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia): la modernidad estandarizada.

Frente a lo que hemos apreciado en anteriores películas, en *Las cuatro bodas de Marisol* se puede observar a una Marisol cada vez más alejada de los folklorismos y el flamenco, una imagen más actual desde el punto de vista externo a pesar de que, en el argumento de la película, los ideales de Marisol y su mentalidad continúa intacta: la búsqueda del amor y contraer matrimonio. *Las 4 bodas de Marisol*, dirigida por Luis Lucia, narra la historia de Marisol, una exitosa actriz española que tiene una relación sentimental con Frank Moore (Jean-Claude Pascal), el director de la última película que protagoniza. Para poner el broche de oro a su historia de amor, Marisol y Frank deciden casarse, pero el productor del *film* quiere aprovechar este idilio para conseguir beneficios publicitarios y económicos contando, para ello, con el beneplácito del novio. Marisol por su parte, para dar una lección a su prometido, trama un plan con tres jóvenes que impiden que la boda se celebre tal y como estaba prevista porque, según ellos, Marisol les había dado palabra de matrimonio. Así, pues, *Las cuatro bodas de Marisol* también narra los supuestos idilios con Martin (Axel Darna), Rafael (Emilio Gutiérrez Cava) y Pierre (Daniel Martín), historias que determinan la cancelación de la boda por parte del novio. Finalmente, y una vez que el novio recapacita sobre el deseo de Marisol de celebrar una boda exclusivamente por amor, la boda se celebra en la más absoluta intimidad primando, finalmente, los sentimientos de los contrayentes en lugar de los beneficios económicos.

Esta película, como los anteriores ejemplos abordados, aparece adscrita a la estética cinematográfica oficial o comercial, de ahí que Marisol represente unos valores e ideales arraigados en la tradición, a pesar de que su imagen representa la modernidad a través de otros elementos externos, una innovación visual que coincide con las reformas superficiales más vistosas del régimen de Franco. El personaje de Marisol en el *film* concibe el amor y el matrimonio como una prioridad en la vida, aunque representa una modernización de la mujer estandarizada con su dedicación a una profesión como la de actriz, un vestuario con clase influenciado por la moda proveniente del resto de Europa y EE.UU, a lo Audrey Hepburn o Jackie Kennedy, y una Banda Sonora donde predomina la música popular contemporánea. En esta ocasión, y frente a otros *films* donde Marisol canta canciones aflamencadas y con raíces propiamente españolas, Pepa Flores protagoniza números musicales originales caracterizados por la música ligera (tema musical principal "La boda"), incluso atreviéndose a cantar en inglés ("Johnny"), pero también contamos con bloques musicales donde existe una combinación entre tradición y modernidad ("La tarara"), una cuestión de la que hablaremos a continuación.

La Banda Sonora Musical, como venimos comentando, es una composición del argentino Adolfo Waitzman. Presenta una duración de 48 minutos y 28 segundos, un 51,61 % del minutaje total, distribuidos en 55 bloques musicales donde existe una convivencia no solo entre estilos sino, además, entre composición original y música preexistente de origen culto y popular. Por un lado contamos con música original, que aparece de forma no diegética o formando parte de números musicales; es el caso de "Johnny" o "La boda", siendo este último objeto de numerosas variaciones melódicas, tímbricas, tonales y cromáticas por tratarse del tema principal. Lo mismo ocurre con numerosos efectos sonoros creados expresamente para el *film* que son ejecutados por la orquesta o conjuntos musicales propios de la época, recursos empleados, especialmente, como toques de humor o comicidad. Pero, por otro lado, contamos también con música preexistente con un sentido similar a la original. Es decir, contamos con fragmentos de piezas preexistentes de origen culto empleados con una finalidad cómica, como es el caso de los primeros sonidos de la *Quinta sinfonía* de Beethoven en el bloque 16 (00:27:37 – 00:27:42), que pretenden acentuar de forma graciosa el miedo que produce mencionar a Marisol por parte de las institutrices del internado inglés, o los primeros acordes de la Marcha nupcial de Wagner en el bloque 4 (00:07:01 – 00:07:07), asociados a la inminente boda entre Marisol y Frank Moore. Asimismo, y de una forma más importante desde el punto de vista argumental, cabe destacar la existencia de

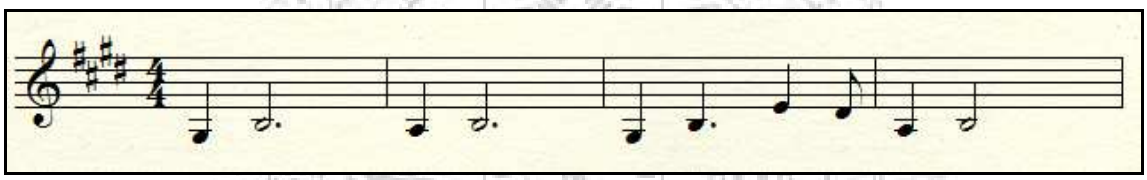
números musicales que cuentan como núcleo con canciones preexistentes contemporáneas o populares, como el tema "Belén-Belén", una rumba compuesta por Peret, o la canción popular "La tarara".

De acuerdo con nuestra profundización del valor de la música de cine para recrear identidades femeninas, en este caso el personaje recreado por Pepa Flores en Las cuatro bodas de Marisol presenta dos identidades femeninas, una individual y otra más social. Por un lado, encontramos referencias musicales al personaje de Marisol como futura esposa, música asociada a ella misma en las diferentes historias de amor narradas; por otro lado, encontramos asociaciones musicales a su personaje individual y a los valores que ésta representa como imagen de mujer moderna estandarizada. Ambas identidades serán consideradas en nuestro objeto de estudio puesto que, como venimos apuntando, uno de los ideales de la mujer en la España franquista era el de contraer matrimonio.

En relación con el personaje de Marisol en la película, encontramos una música específica para cada historia de amor. Previamente a su historia de amor con el director Frank Moore, Marisol cuenta tres supuestas historias de amor a su novio como prueba de amor antes de contraer matrimonio, y como revancha a la comercialización de su matrimonio. Lo cierto es que cada idilio amoroso presenta asociado un estilo musical diferente dependiendo de la contextualización geográfica de la historia. Es decir, cuando se muestra el incipiente idilio entre Marisol y Martin predomina la música urbana contemporánea, música *pop* y *rock*, una canción en inglés, "Johnny" y la actualización de la melodía popular "La tarara", de la que hablaremos más adelante por verse vinculada individualmente a Marisol.

En segundo lugar podemos escuchar reminiscencias musicales españolas cuando se habla de la relación de amistad amorosa con Rafael, un violinista aspirante a torero. En este caso contamos con una música incidental con cadencia frigia, propia de la música flamenca, reminiscencias hispanas en el cromatismo y la instrumentación, así como en el número musical "Belén-Belén" del bloque 36 (53:16 – 55:19), rumba de Peret interpretada por Marisol, donde también hace alarde de su talento como bailaora y se realiza una asociación entre flamenco y tauromaquia a través de la presencia de un capote como *atrezzo* del bloque musical. En tercer lugar, para ilustrar la incipiente relación entre Marisol y Pierre, el médico destinado a la tribu, Waitzman opta por incluir ritmos africanos interpretados con un predominio de instrumentos de percusión en la parte más incidental, como música no diegética. Por tanto, cada historia de amor

queda determinada con un estilo musical asociado a la nacionalidad de su pretendiente o la situación geográfica donde se desarrolla cada amistad.

Asimismo, también contamos con otra asociada a la historia de amor principal que resulta ser el amor verdadero puesto que finalmente se descubre que Marisol no tuvo ningún idilio con todos estos muchachos sino que fueron ellos quienes la pretendieron únicamente. Así, pues, desde el punto de vista musical queda ilustrado con la melodía de "La boda", un tema original compuesto por Waitzman que aparece continuamente durante la película como leitmotiv de su historia de amor verdadero con Frank. Se trata del segundo bloque musical, que presenta el tema principal de la película, en la tonalidad de mi mayor, una música que aparece, bien como número musical con letra interpretada como Marisol, bien como música no diegética con finalidad expresiva para ilustrar el verdadero amor.

Partitura nº 102. Íncipit "La boda".
Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez.

Este tema aparece dentro de varios bloques musicales, aunque cabe destacar su primera aparición en los bloques número 2 (00:02:20 – 00:03:42), 3 (00:05:04 – 00:05:30) y 51 (01:24:01 – 01:28:08), donde forma parte de un número musical que, además, pertenece a la película que el personaje de Marisol está rodando bajo la dirección de Frank, su prometido. Es decir, en este caso acudimos al recurso del cine dentro del cine desde el punto de vista formal mientras que, desde el punto de vista musical, acudimos a la presentación de un *leitmotiv* que no solo otorga unidad sonora a la película sino que ilustra los sentimientos de Marisol hacia su prometido, el director Frank Moore, y que funciona, además, como tema musical del amor verdadero. Por tanto, podemos señalar que esta melodía aparece continuamente a lo largo de la película como *leitmotiv* de la historia de amor y de los deseos de casarse, bien a través de la letra presente en los números musicales puesto que, a pesar de su escaso valor literario, habla de la ilusión de una mujer por contraer matrimonio; bien por la melodía asociada a este número, que ya ha sido presentada al comienzo del *film*, puesto que, una vez que resulta familiar al espectador, permite que sus sonidos ilustren ese mismo

mensaje de mujer destinada al matrimonio sin necesidad de palabras. La letra de la canción, de Fernando Arbex, habla sobre la belleza del día de una boda y dicta lo siguiente:

Cuando alguien dice que te quiere, y tú sabes que ese amor es verdadero, Te parece todo como un sueño. Ríes, cantas, lloras de alegría, Cuando piensas que en el día de tu boda Te unirás con alguien para siempre.	Ríes, cantas, lloras de alegría, Cuando piensas que en el día de tu boda Te unirás con alguien para siempre. Juntos, solos, toda nuestra vida, No habrá nada mejor cuando estemos unidos Que vivir muy felices nuestro amor.

Letra de “La boda” (Waitzman).

Fotograma nº 163. Bloque musical 3, “La boda”.

Por tanto, por un lado el personaje de Marisol en la película señalada aparece ligado a los hombres y a su deseo de casarse por amor como uno de sus ideales en la vida continuando con el prototipo de mujer tradicional española en los años sesenta, a pesar de que incluso en este modelo convencional se apuesta por toques de modernidad, como se observa en el vestido de novia corto del número musical del bloque cincuenta y uno, como se observa en la figura anterior. Pero, simultáneamente, contamos con otros elementos musicales dentro de la proyección que nos hablan de Marisol de forma individual y que concuerdan, además, con la imagen de mujer moderna que se potencia a través del vestuario y de su profesión. Esto sucede, como hemos venido comentando, con su interpretación de música contemporánea, incluso canta en inglés el tema “Johnny”, pero podemos comprobarlo especialmente a través de la modernización de la

melodía popular “La tarara”, un arreglo llevado a cabo por Alfonso Sainz que puede escucharse en el bloque musical 18 (00:28:55 – 00:30:58).

Esta secuencia es presentada por Martin diciendo: “Alguien nos ha enseñado una vieja melodía española que hemos adaptado al ritmo de nuestras guitarras”. Así, “La tarara” es interpretada en ritmo de *pop* con una instrumentación propia de los conjuntos musicales de los años sesenta: guitarras eléctricas, bajo, batería y una armónica en algunos pasajes. Esta actualización musical supone un caso paradigmático en la conservación y difusión de la música popular de origen español a través de los medios audiovisuales[318]. Por otra parte cabe destacar que esta adaptación con tintes modernos y británicos es solo uno de los ejemplos de la trascendencia que muchos músicos ingleses lograron incluso en España, como The Beatles, que no solo obtendrían en esta película un guiño sino que instauraron toda una moda musical en nuestro país con la creación de conjuntos de cuatro miembros que cantaban en inglés, como Los Bravos o Los Brincos. También la letra de la canción sufre una modernización, aunque dependiendo de los cancioneros esta melodía popular ha presentado variantes. En este caso, la letra es la siguiente:

Tiene la tarara un vestido blanco que se pone negro cuando baila tanto. La tarara sí, ,la tarara no; la tarara baila tan bien como yo. La tarara dice que no tiene novio y detrás ‘la puerta tiene a san Antonio. La tarara sí, la tarara no; la tarara, niña, que la bailo yo.	Tiene la tarara en su casa un gato Que come lechuga de segundo plato. La tarara sí, la tarara no; la tarara, niña, que la bailo yo. Tiene la tarara un vestido blanco Que se pone negro cuando baila tanto. La tarara sí, la tarara no; La tarara baila tan bien como yo.

Letra de “La tarara”, bloque musical 18.

Marisol, en este caso, representa la modernidad a través de la música con la actualización de una melodía popular por su letra, la instrumentación y el movido ritmo; pero también desde el punto de vista visual concuerda con el prototipo de mujer actual.

[318] Véase al respecto el VÍDEO 37 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=e7hXvb3nV1A [Última consulta: 10 de septiembre de 2012].

En este número musical Pepa Flores luce un traje pantalón verde, el color de San Patricio, que hace que su figura se vea más moderna, aunque la coreografía con reminiscencias flamencas puede asemejarla a la figura de los bailaores. Por tanto, a pesar de que la imagen de Marisol y el ritmo aluden a la modernidad, incluso en este moderno número musical se mantienen raíces tradicionales con una base musical anclada en la música popular, La tarara, y con los pasos de baile aflamencados que mantienen su identidad de mujer tradicional pero representante de la modernidad estandarizada en la España de los años sesenta.

Fotograma nº 164. “La tarara”.

Así, pues, y tras lo comentado hasta el momento, podemos afirmar que el personaje de Marisol presenta diferentes identidades femeninas a lo largo de la filmografía de los años sesenta, aunque todas ellas responden a los estándares tradicionales. En todas las películas de su filmografía de los años sesenta Pepa Flores aparece como protagonista y representa los ideales defendidos por el gobierno de la época como propios de una señorita decente. Marisol presenta un carácter afable y una simpatía desbordante, aparece en todas las secuencias de sus películas directa o indirectamente, pero, sin embargo, apenas conocemos detalles sobre su forma de pensar o sus inquietudes. La ausencia de estos datos no significa que Marisol no tenga ilusiones en la vida, como cualquier mujer de la época, sino que, posiblemente, estos pensamientos no fueran relevantes para ilustrar unas historias en la que prevalecen las historias de amor o la defensa de la familia sobre la individualidad propia de la joven.

Asimismo no debemos comprender sus papeles alejados de la música debido a su trabajo en comedias musicales y a los numerosos que ésta protagoniza. Desde el punto de vista musical cabe destacar el apego a un estilo popular y aflamencado, que

habla de una mujer tradicional que responde a las pautas oficiales del régimen de Franco, aunque, paulatinamente, va protagonizando otros números musicales con música moderna, fruto del éxito de las canciones de Algueró o de la realidad musical española en la que el *pop* va adquiriendo un espacio significativo. Por otro lado, y simultáneamente a estas tendencias modernas en el ámbito de la música, a medida que avanza la década observamos una imagen de Marisol que ilustra esa modernidad estandarizada a través de la convivencia de un aparente conformismo con las convenciones sociales con un vestuario sofisticado y su protagonismo en elaborados números musicales, ligeros, dignos de Broadway. Por tanto, podemos señalar que el personaje de Marisol es abanderado de una modernidad estandarizada a través de una doble vertiente: por un lado, la imagen normalizada de mujer joven dependiente de su padre y, posteriormente, de su marido sin inquietudes más allá de su vida personal; y, por otro lado, una idea de mujer cada vez más moderna en lo superficial ilustrado a través de un estilo musical ye-yé, junto con otros elementos externos como el maquillaje, vestuario o las coreografías, que conviven con una mentalidad arraigada en los ideales tradicionalistas del gobierno.

3.1.8.3. Rocío Dúrcal: una jovencita con novio tradicional con apariencia moderna.

Otra de las identidades femeninas del cine español de los años sesenta cuenta también con nombre propio: Rocío Dúrcal. María de los Ángeles de las Heras, verdadero nombre de la artista, fue una cantante y actriz madrileña que inició su carrera cinematográfica en torno a los años sesenta cuando era ya una vocalista adolescente. Apareció en los medios públicos en 1959 al participar en un programa de televisión, *Primer aplauso*; un cazatalentos se fija en ella, Luis Sanz, y a partir de ese instante él comienza a promocionar su carrera artística. Su primera película fue *Canción de juventud* (1962, Luis Lucia) y a ésta le continúan otros nueve títulos en la década de 1960 encarnando un prototipo de adolescente actual en cuanto a su aspecto externo aunque ciertamente conservador en sus ideales, un ideal similar al que encarna Marisol a partir de 1964 con títulos como *Búsqueme a esa chica* y *La nueva cenicienta*, como ya apuntamos.

No obstante, el prototipo de mujer encarnado por Rocío Dúrcal diferente ligeramente del de Marisol y otras identidades femeninas. En las películas de los años sesenta de Rocío Dúrcal suelen verse reflejadas tres máximas. En primer lugar, la procedencia geográfica de la actriz no suele verse plasmada en la película y el estilo andaluz, que aparecía presente en torno a las primeras películas de Marisol y la filmografía de las folklóricas, no es una prioridad en su identidad musical. En segundo lugar, desde el primer momento Rocío Dúrcal aparece como adolescente y no como niña prodigio, como sí ocurría con Marisol y otros pequeños artistas ensalzados durante la década de 1950 y 1960, una figura cinematográfica con éxito en el cine comercial. Eso implica, por un lado, que la filmografía no presente una evolución en su identidad femenina, en su mentalidad, edad e intereses, y, por otro lado, que desde el primer momento el personaje aparezca asociado al prototipo de mujer tradicional en cuanto a la búsqueda de un amor, un compañero de vida. Por tanto, frente a las primeras películas de Marisol, desde la presentación del personaje de Rocío Dúrcal, esta responde al tipo de adolescente con novio. En tercer lugar, suele ser habitual, especialmente en las películas de la primera mitad de los años sesenta, que Rocío Dúrcal aborde personajes que muestran una actitud valiente y quijotesca para sacar adelante a sus hermanos o ayudar a los demás. O también suele suceder que ésta interprete personajes sencillos y humildes que logran triunfar en el mundo de la canción y lograr el amor. Así, podemos

considerar que los mencionados son los principales rasgos de la identidad del personaje durante la década de nuestro estudio.

Desde el punto de vista musical predomina la música moderna, *ye yé*, un elemento presente en películas en las que la joven viste un vestuario actual, en ocasiones elaborado por grandes modistos como Balenciaga, y la construcción de los números musicales con elementos que remiten a América. Rocío Dúrcal participa en uno de los géneros más exitosos del cine comercial del momento, las películas con canciones, dando cuenta, de este modo de sus aptitudes vocales. Por tanto, la elección de la artista para protagonizar las películas se debe a su condición de cantante, de ahí la inserción de esta figura en este punto de nuestra investigación. Por otra parte, y como hemos anticipado brevemente, en las películas en las que participa en estos momentos también puede llegar a interpretar canciones populares de diferentes regiones de España, pero principalmente se mantiene una música popular contemporánea. El predominio de esta música moderna en torno a Rocío Dúrcal, junto con otros elementos externos que remiten a la contemporaneidad, se debe a la presentación de una imagen moderna en las apariencias, como venimos indicando, a pesar de que su mentalidad continúa apegada al prototipo de mujer tradicional asociada indiscutiblemente a un hombre.

Estas cuestiones relativas a la identidad femenina y musical de Rocío Dúrcal aparecen presentes en la filmografía de los años sesenta. Evidentemente, la selección de la joven para protagonizar estas películas, en las que encarna un prototipo de mujer artista con aspecto moderno pero moderado en cuanto ideales, se debe a sus aptitudes musicales. Para aproximarnos de manera específica a los rasgos que la joven recrea en la filmografía de nuestro contexto cronológico abordaremos los *films Rocío de la Mancha* (1963), *Más bonita que ninguna* (1965) y *Amor en el aire* (1967). En todos ellos se mantiene la imagen presentada aquí, a pesar de que nos aproximaremos de forma individual a ellas para comprobar los rasgos musicales asociados a Rocío Dúrcal en la década de nuestro estudio. Asimismo, mencionemos la existencia de otros *films* de la década como *Cristina Guzmán* (1968, Luis César Amadori), en el que la imagen proyectada en el grueso de películas de 1960 comienza a cambiar al mostrar de forma anticipada nuevos rasgos de acuerdo con los papeles que va a protagonizar en el cine de los años setenta.

a) Rocío de la Mancha (1963, Luis Lucia)

Rocío es la mayor de sus numerosos hermanos, de los que se ocupa tras quedar huérfanos junto con la ayuda que recibe de los vecinos del pueblo y de Fernando (Carlos Estrada), su novio. Para subsistir la muchacha realiza excursiones guiadas a turistas en Campo de Criptana, la tierra de don Quijote de la Mancha, empleando su ingenio e imaginación para encantar a los visitantes. Un día ocasiona un accidente de tráfico sin intención y Rocío, para enmendar el daño causado, se ofrece a ayudar a la herida en el siniestro, María Luisa (Helga Liné), una mujer que acaba de perder a su hija y con quien está distanciada de su marido, Francis (Simón Andreu), desde hace años. Rocío se ofrece intentar hacerse pasar por hija suya para ayudar a la mujer a recuperar a su esposo, un afamado compositor musical afincado en París, hasta donde la joven se desplaza. Allí no solo ejecuta el plan urdido por Rocío y María Luisa, sino que se convierte en la protagonista de una obra de teatro musical basada en la historia de don Quijote, a pesar de que el estreno resulta fallido por los acontecimientos sucedidos. Finalmente la historia concluye con la reconciliación entre los cónyuges distanciados gracias a la mediación de Rocío y la joven también vuelve a retomar su relación con Fernando tras un enfado de jóvenes. Así, y aunque el amor cuenta con presencia en la película, es la actitud quijotesca de Rocío la protagonista absoluta del argumento, de ahí el título de la película.

La música alcanza una duración considerable puesto que estamos ante un género musical, y aparece en 53 minutos y 36 segundos de los casi 93 minutos de duración total; es decir, un 57,38 % de la muestra está formada por el elemento musical. Augusto Algueró se ocupó nuevamente de firmar la partitura de esta película comercial, contando con Antonio Guijarro, Rafael de León, Antonio García Segura y G. Moreu como letristas, bien en colaboración, bien al arreglar musicalmente canciones con textos de estos autores. La película alcanza 49 bloques musicales, cumpliéndose la habitual máxima de destinar los bloques no diegéticos a una función predominantemente expresiva, mientras que los diegéticos ocupan el protagonismo de la acción al permitir el lucimiento de las artistas a través de los números musicales. La música, además, forma parte del argumento en este título, pues la joven Rocío se ve rodeada del mundo de la música, no solo a través de sus interpretaciones sino de los personajes que la rodean, María Luisa, la herida del accidente, que es una famosa artista, y Francis, un compositor musical. El protagonismo de la música también está presente en el plano

argumental e incluso visual, no solo por la puesta en escena de los números musicales sino con la inserción de pianos de cola en diferentes estancias de las casas del compositor, enfocando, asimismo, la marca de este instrumento, Steinway & Sons, una de las más prestigiosas y valoradas del mundo.

Junto con la música el personaje literario de don Quijote de la Mancha es también protagonista de la muestra, tanto en la contextualización geográfica de Rocío en Campo de Criptana como por la actitud de la protagonista. La actitud quijotesca de Rocío, al hacerse cargo de sus hermanos pequeños tras quedar huérfanos a pesar de su juventud y al tratar de ayudar a María Luisa y el compositor Francis en su relación, determinan que protagonice varias canciones dedicadas a don Quijote en los cantables de la Banda Sonora Musical, dando cuenta de los buenos valores que el personaje literario recrea y la joven manchega también comparte.

En Rocío de la Mancha observamos un total de bloques musicales en los que Rocío Dúrcal canta, entre los que abarca diferentes estilos musicales, predominando la estética moderna o *ye yé* en la que Algueró destaca como compositor. Cabe señalar que en la última sección del bloque musical 27 (00:45:38 – 00:45:47 / 00:46:00 – 00:46:30 / 00:47:32 – 00:48:56) Rocío Dúrcal se atreve a interpretar unas seguidillas en compañía del asistente de Francis, que en la cocina se dedica a interpretar música española recordando las bondades del país, especialmente cuando te encuentras fuera de él, como era su caso. Como ocurre en otras películas de la época, el hecho de asociar la música de una región, como Andalucía, se correspondería con uno de los tipos de metonimia, el de asociación de la parte por el todo, en el que un tópico geográfico concreto puede definir a España. Inicialmente el asistente de Francis, el compositor, entona una melodía de carácter improvisatorio, con rasgueos de guitarra, para en el minuto 47:32 comenzar la entonación realizada por Rocío Dúrcal, en la que destaca un marcado acento andaluz impostado por la muchacha. Otra excepción musical tiene lugar en el bloque 16 (00:27:22 – 00:28:41), en el que Rocío interpreta, acompañada por un órgano y dentro de una celebración litúrgica, una canción para dar gracias a San Roque por la recuperación de María Luisa en el accidente de tráfico provocado por Rocío. Ahora bien, salvo estas interpretacones, el resto de cantables se corresponden con una estética comercial y contemporánea.

Además de los temas musicales de Don Quijote, en los que vamos a profundizar, Rocío Dúrcal también entona las canciones “Búfalo Bill” en el bloque musical 6 (00:14:34 – 00:17:20), que procede de la radio, “Que tengas suerte” en el bloque

musical 22 (00:37:29 – 00:40:23), acompañada al piano por Francis, autor del tema en la película, cuando éste cree estar en compañía de su hija, "Canta conmigo" en el bloque 35 (01:03:40 – 01:06:17) y "Nubes" en el bloque musical 37 (01:08:51 – 01:12:07). Pero, como hemos mencionado, son los dos temas en los que se habla del personaje literario creado por Cervantes y cuyas bondades representa el personaje de Rocío.

El primer tema musical dedicado a don Quijote aparece ya en el bloque musical 4 (00:07:14 – 00:10:21). Rocío canta esta canción mientras acompaña a un grupo de visitantes hasta los molinos de Campo de Criptana en una ruta por España. La letra y música de este cantable tiene dos funciones: por un lado, unos breves versos recitados antes de la entonación y el texto de la canción permiten que los turistas se aproximen al contexto del personaje literario, a las aventuras y fantasías de don Quijote; por otro, esta canción supone la presentación de Rocío, que será una abanderada de los ideales del hidalgo durante toda la película[319]. Los primeros compases musicales incluyen una introducción tarareada que evoca reminiscencias andaluzas por su estructura armónica, de nuevo por la habitual asociación metonímica de la región con España. En este caso, este bloque presenta la falsa diegesis propia de los números habituales de Norteamérica, en los que observamos el foco de procedencia de la voz mientras que el acompañamiento instrumental no aparece en escena. Así, Rocío, acompañada por una invisible orquesta, entona la letra que presenta a turistas y espectadores algunos de los rasgos propios del personaje cervantino:

En un lugar de la Mancha	Don Quijote, don Quijote,
Hubo un hidalgo señor,	Jamás rendía su lanza
El de la triste figura	Y al bueno de Sancho panza
Era un gran hombre de honor.	Le contagió su valor.
Los libros cuentan la historia	Don quijote, don Quijote,
De un caballero español	Leyenda de un caminante
Que haciendo el bien recorría	Que marcha siempre adelante
La tierra de sol a sol.	En busca de un buen amor.

Letra de "Don Quijote" (Guijarro).

Ya la letra habla de un valiente que, a pesar de las dificultades, va hacia adelante, como ocurre con Rocío, a pesar de la difícil situación que se vive en su casa

[319] Véase al respecto el VÍDEO 38 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=8SGkdWsAl98 [Última consulta: 12 de marzo de 2013].

con sus hermanos pequeños y con la falta de sus padres. También el amor es un tema que rodea a don Quijote, un amor en Aldonza, a quien llama Dulcinea, y que también está presente en las canciones de Algueró dedicadas al personaje e interpretadas por Rocío Dúrcal. Para incidir en la asociación del Quijote y Rocío la película concluye con el mismo tema musical, de forma cohesionada y unitaria, como observamos en el bloque musical 49 (01:31:57 – 01:32:53) en el que aparecen los personajes más importantes cuyas tramas han concluido favorablemente: los hermanos de Rocío, su novio Fernando y los artistas musicales, Francis y María Luisa.

Fotograma nº 165. *Don Quijote*, bloque musical 49.

Un nuevo tema musical asociado con el hidalgo se inserta en la película a modo de proyecto escénico musical. Francis está componiendo una partitura sobre el hidalgo para estrenar en París, recordemos que los imaginarios exóticos cuentan con éxito en estos años sesenta, como también sucedía ya en el siglo XIX en que la música que remitía a España era un gran atractivo para compositores franceses y rusos. En este caso, más que la valentía del hidalgo se incite en la importancia del amor y sus sentimientos hacia Dulcinea, con la canción compuesta por Algueró *Mi señora Dulcinea*. Respecto de la interpretación de Rocío Dúrcal, el amor es también un claro símbolo de su identidad, y es que, a diferencia de otras niñas prodigio, la avanzada edad de la artista determinó que la filmografía siempre le asociara la imagen de jovencita con novio desde su inserción en el cine. Así, el segundo tema musical dedicado al personaje de Cervantes habla de su amor del siguiente modo:

Por la tierra de Castilla Parda, seca y amarillo, Va rodando una canción Que se canta en el molino Y de noche en el Mesón. Y la canta el peregrino Por la cinta del camino Con respeto y devoción. Mi señora Dulcinea Yo del aire estoy celoso Que hasta el aire te desea Mi señora Dulcinea, Dulcinea del Toboso.	Por tu culpa, Dulcinea, He perdido la razón. Te ganaste la pelea A mi loco corazón. El que diga que eres fea Nunca supo ver lo hermoso Cada loco con su idea Y la mía es Dulcinea, Dulcinea del Toboso.

Letra de "Mi señora Dulcinea".

Los números musicales que abordan el tema "Mi señora Dulcinea" son varios, aunque todos ellos presentan una función predominantemente narrativa como número musical. En este caso, el cantable forma parte siempre de números musicales reales del *film*, como es los ensayos generales y el estreno de la composición que Francis está preparando; por tanto aquí sí aparece en escena la instrumentación, dando lugar a un bloque totalmente diegético con una función narrativa al formar parte de un espectáculo artístico. Como ocurre en el caso de otros prototipos de mujer vinculados al tipo de artistas, los números musicales no hacen sino confirmar las aptitudes musicales de Rocío Dúrcal y deleitar al público con su gran voz y su técnica. Rocío Dúrcal interpreta el tema por primera vez en el bloque 40 (01:16:05 – 01:18:09), comenzando de forma informal en una escena doméstica y empleando el sonido como hilo conductor para enlazar con el siguiente plano que forma parte de los ensayos generales del número[320].

Rocío Dúrcal, ataviada con un traje que recuerda los atributos del personaje con la barba, el escudo y la lanza, interpreta la letra a lomos de una estructura esquemática que recuerda al esquelético Rocinante, mientras un vistoso cuerpo de baile se ocupa de ejecutar una coreografía de acuerdo con la convivencia de reminiscencias musicales nacionalistas y contemporáneas. Posteriormente, en la interpretación del mismo tema en

[320] Véase al respecto el VÍDEO 39 del DVD Anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=1ykbmjTxzzo [Última consulta: 12 de marzo de 2013].

el bloque 42 (01:23:42 – 01:25:31), en el estreno de la composición de Francis, la interpretación de "Mi señora Dulcinea" queda interrumpida, pues Rocío, al ver que la reconciliación entre María Luisa y Francis no había sido posible, llora amargamente, dejando inconclusa la actuación y dando al traste con el estreno.

Fotograma nº 166. Bloque musical 40, "Mi señora Dulcinea".

Tras lo expuesto queremos incidir en las razones que nos han motivado para seleccionar esta muestra. En primer lugar, el hecho de que se trate de una de las primeras películas de Rocío Dúrcal ya demuestra cómo no se habla de niña prodigio sino de jovencita. No obstante en esta película, aunque se trata de una adolescente con novio, el amor no es el centro de la historia sino el comportamiento resuelto y valeroso de la joven Rocío, dispuesta a ayudar a todo el mundo y a sacar adelante a su familia, ensalzando de este modo las virtudes del pueblo español, algo tan habitual en el cine comercial, especialmente la bondad del medio rural personificado por Castilla la Mancha en este caso. En esta muestra la música compuesta magistralmente por Algueró no sólo remite a un ámbito épico con la inserción de bloques sinfónicos, recordándonos la historia escrita por Cervantes, sino que contribuye a la recreación de los buenos valores hispanos representados por la bondadosa protagonista, como se observa en los cantables de la artista, en los que se ensalzan el amor, la valentía, la imaginación y la bondad a partir de la presentación del Quijote. Y es que Rocío, con una imaginación tan poderosa como la del hidalgo caballero para guiar a los turistas por los molinos de Campo de Criptana y con un valor tan fuerte como el del escudero, está dispuesta a volcarse para ayudar a los demás y enfrentarse a las dificultades que se encuentra en el camino.

b) Más bonita que ninguna (1965, Luis César Amadori)

Una historia menos blanca y más madura se plantea en *Más bonita que ninguna*. En este caso no se ensalzan los valores del pueblo español sino que el amor comparte protagonismo con la música en una entretenida comedia con canciones. Luisa (Rocío Dúrcal) y Roberto (Luigi Giuliani) son dos jóvenes que se gustan, pero no han sido sinceros en un primer momento puesto que él no ha contado que está prometido con Delia (Paquita Cano), una joven de buena familia, mientras que ella, por su parte, no le ha contado que trabaja como cerillera en un cabaret, El molino verde. Cuando se dan cuenta de la verdad se distancian. Pero ella, consciente del amor existente entre ambos, descubre que su compromiso matrimonial está basado en un acuerdo económico. Luisa investiga y no solo es capaz de lograr un acuerdo económico de las tierras de Roberto sino que logra deshacer el compromiso matrimonial haciéndose pasar por un chico, por su hermano Luisito. Finalmente ambos se reconcilian, aunque esta trama es la excusa para desarrollar una nutrida y variada selección de números musicales.

Fotograma nº 167. Títulos de crédito de *Más bonita que ninguna*.

El estilo musical es heterogéneo: la partitura de José Torregrosa, que es el maestro que se ocupa, en esta ocasión, de la partitura incidental y la dirección musical, convive con canciones populares urbanas y tradicionales, como se plasma en los títulos de crédito. El elemento musical es relevante por su variedad, por su calidad y también por su cantidad, pues la música alcanza los 60 minutos de los 109 minutos del *film* a partir de 26 bloques musicales, algunos de ellos de una duración considerable; es decir, un 55% de la duración total se corresponde con bloques incidentales o números musicales de *show*. Resulta relevante señalar que la danza también ocupa un lugar

relevante en la historia, tanto en los cantables que tienen lugar en el cabaret como en torno a eventos sociales en las que se convierte en una herramienta de las relaciones humanas en las reuniones familiares o amistosas. Esta equidad de música y danza también se observa en los títulos de crédito, en los que se menciona en el mismo fotograma a compositor y coreógrafo, Alberto Lorca.

En cuanto al estilo musical de la Banda Sonora Musical, cabe señalar que, mientras que la partitura incidental de Torregrosa presenta un estilo clásico y sinfónico, debido al lugar de su inserción casi como música de relleno, se aprecia un estilo musical ye yé en las canciones insertas en el *film* pues, salvo "Caracoles", una canción de origen tradicional, el resto son composiciones contemporáneas, algunas de ellas llevadas a cabo por los grandes conjuntos musicales del momento, como Los Brincos, responsables de "Los dos" y "Los borrachos". Así, la partitura de Torregrosa se integra en la historia de forma no diegética y con una función principalmente expresiva y descriptiva, mientras que las canciones modernas ocupan el protagonismo de los cantables, junto con la citada melodía tradicional. Por otra parte, también los *tandems* de compositor y letrista más célebres cuentan con representación desde el prisma sonoro, como es el caso de Moraleda y Arozamena o Algueró y Guijarro, cuya canción, "Más bonita que ninguna", titula la película.

Como sucede con la filmografía de Rocío Dúrcal de estos momentos, la selección de la artista para llevar a cabo el personaje de Luisa y, simultáneamente, su hermano Luisito se debe a sus dotes musicales y su técnica vocal. Además, las buenas aptitudes quedan aún más despuntadas con la convivencia de los cantables de Rocío Dúrcal y aquellos interpretados por Gracita Morales, que interpreta el personaje de Fanny y encarna el prototipo de aquella mujer resuelta que, aún sin aptitudes musicales, trata de llevar a cabo su trabajo de la mejor manera posible con la intención de sobrevivir. Fanny es amiga de Luisa, son compañeras de trabajo en El Molino Verde y es precisamente Fanny quien se ocupa de protagonizar algunas de las actuaciones a pesar de sus pocas dotes vocales, como el dueño del local y los clientes reconocen. De hecho, el primer número musical es protagonizado por Gracita Morales, que interpreta "Yo soy la vedette", de Moraleda y Arozamena. En el bloque musical 5 (00:09:06 – 00:13:22) como comentamos en el apartado de la mujer resuelta, se evidencian sus buenas intenciones y su empeño en sacar adelante la función a pesar de su inexistente técnica vocal, una actuación más cómica que profesional que es continuada, tras un bloque incidental, por un número protagonizado por Rocío Dúrcal.

Por su parte, en el bloque musical 7 (00:16:30 – 00:18:31) Rocío Dúrcal realiza su presentación musical en la película con el número de *show* correspondiente con la canción "Sombrero viejecito", de Algueró y Guijarro. En el *film*, Luisa sustituye a Fanny en su próxima actuación cuando esta abandona el local tras un enfado con el dueño de El molino verde. Para sorpresa de todos, la actuación hace las delicias de los clientes, pues no solo se alaba su belleza y su gracia en el escenario sino, sobre todo, la seriedad de su buena interpretación vocal. Esta actuación antecede la escucha de otros cinco cantables, "Los dos", de los Brincos y Arozamena, "Los borrachos", también de Los Brincos, interpretado por Rocío junto con Gracita Morales, "Mi corazón", con una coreografía individual y de pareja, "Más bonita que ninguna", de Algueró y Guijarro, "Si yo tuviera rosas", un pasodoble de Moraleda y Arozamena, y "Caracoles", de tradición popular. Debido a la sinopsis de la historia, centrada en el amor y la falta de sinceridad entre Luisa y Roberto, los protagonistas en esta ocasión son aquellos bloques musicales de temática amorosa y estética moderna, como "Los dos", "Mi corazón" y "Más bonita que ninguna".

Luisa y Fernando descubren que se han estado ocultando secretos. Ella, enfadada por su situación laboral y la decepción por advertir que Roberto era un hombre más importante de lo que pensaba, decide dejar su trabajo en El molino verde. Pero a la salida del local se sorprende cuando encuentra a su enamorado esperándola a la puerta. Roberto la lleva a su opulenta casa, allí ambos tratan de sincerarse sin mucho éxito y, para tranquilizarse y crear una atmósfera mágica entre los dos, Luisa selecciona un disco y acciona el gramófono. Comienza a sonar una balada, música instrumental, guitarra, bajo y batería, dando lugar a la introducción de la canción "Los dos" en el bloque musical 11 (00:27:25 – 00:30:35). La canción fue compuesta por Los Brincos, uno de los conjuntos más de moda de los años sesenta, y la letra hace referencia a las mentiras existentes en la relación entre Luisa y Roberto y de cómo es posible la existencia de amor ante el verdadero desconocimiento de una persona, a pesar de las nefastas consecuencias:

Los dos nos conocimos, los dos nos engañamos. Así, cuando mentimos, los dos nos separamos. Y por qué no mentir nuestra felicidad, no hace falta para vivir la verdad	Los dos, enamorados de los desconocido. Los dos, ilusionados por un mismo latido. Y por qué no mentir nuestra felicidad, lo mejor del amor es creer la mitad.

Letra de "Los dos" (Los Brincos)

El lento acompañamiento instrumental, diegético, procedente del tocadiscos, junto con la dulce y pausada interpretación de Luisa parece querer apelar a la sinceridad de ambos enamorados. Así, la clara función narrativa del cantable como parte central de la escena parece integrar, además, una función expresiva de acuerdo con los sentimientos de los enamorados. Pero el plan de que la música anime a sincerarse a los jóvenes no surte efecto. Es más, cuando la canción concluye y Luisa ha demostrado sus dotes como vocalista, ésta descubre que Roberto está prometido al encontrar una invitación de su próximo enlace con Delia, su novia oficial. En ese instante comienza a sonar el bloque 12 (00:31:14 – 00:32:02), no diegético, con una clara función expresiva. A partir de ese instante, y tras el enfado propio de la joven por sentirse engañada, Luisa pone todo su empeño en luchar por su amor por Roberto puesto que siente que él también está enamorado de ella.

Otro de los números importantes corresponde con el bloque musical 15 (00:53:53 – 00:57:08), donde escuchamos la canción "Mi corazón", con música y letra de Algueró y Guijarro. Luisa, en la búsqueda de un plan para alejar a Roberto y su prometida Delia, se hace pasar por el secretario de Roberto para presentarse en casa de su futuro suegro. Con la intención de buscar un momento de intimidad, Delia anima a Roberto a salir al jardín de la casa familiar donde escuchar música de la radio pero Luisa, haciéndose pasar por un hombre con el nombre de Luisito, comienza a cantar una canción acompañándose ella misma al piano en un primer momento. Posteriormente, y como signo propio de los números musicales, se produce una falsa diegesis al escuchar acompañamiento orquestal del que no observamos su procedencia. A la canción se suma un baile de pareja entre el supuesto Luisito y Delia, la prometida de Roberto, unos pasos

sencillos, ágiles y con cierto toque *naïf*. La temática amorosa que centra la película como excusa para presentar una lista de temas musicales continúa presente en esta canción.

Fotograma nº 168. Bloque musical 15, "Mi corazón".

También los pasos de baile cobran relevancia en el bloque musical 17 (01:08:05 – 01:10:54), momento en que tiene lugar la interpretación de la canción de Algueró y Guijarro que da título a la película, "Más bonita que ninguna"[321]. La acción se desarrolla, nuevamente, en casa del suegro de Roberto, pero en esta ocasión se está celebrando una fiesta y Luisa acude, como mujer, acompañando al primo de Delia con la intención de dar celos a Roberto y Delia, respectivamente, pues el primo está enamorado de la prometida de Roberto. Rocío Dúrcal, muy guapa, ataviada con un vestido rojo y unos largos guantes blancos, protagoniza un número musical desde el prisma vocal pero también con sus sinuosos movimientos al ritmo de la música, que procede de un conjunto musical que ameniza la velada en directo. La secuencia tiene movimiento gracias a los pasos de baile y al vestuario, que dan colorido y sensación sinuosa y, desde el punto de vista musical, la canción ya antecede la estructura propia de las canciones contemporáneas con la repetición del estribillo una vez más un semitono superior, con la intención de que la voz de Rocío Dúrcal, en este caso, brille aún más.

[321] Véase al respecto el VÍDEO 40 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=gxkfyxfrxrM [Última consulta: 21 de enero de 2013].

Fotograma nº 169. Bloque musical 15, “Más bonita que ninguna”.

El último número musical de *show* que Rocío Dúrcal interpreta tiene lugar en el cabaret El molino verde donde, tras enfadarse con Roberto, regresa a trabajar como artista. Tras interpretar el pasodoble “Si yo tuviera rosas” en el bloque 23 (1:35:47 – 1:38:47), Luisa se hace pasar nuevamente por un chico para interpretar la única canción tradicional de la Banda Sonora Musical, “Caracoles”, en el bloque musical 24 (1:39:28 – 1:45:07). Debido a que la inserción de Rocío Dúrcal en este estudio se debe a su condición de artista musical en la vida real y a la recreación de esa misma faceta en el cine, debemos señalar que es el número musical con mayor relevancia de la danza, llevada a cabo por un numeroso cuerpo de baile masculino y femenino ataviado con vestuario que remite a Andalucía y dando lugar a una espectacular puesta en escena. Este número es el único de los presentados en la muestra que mantiene referencias nacionales a partir de los tópicos musicales de Andalucía, tanto en el prisma sonoro como en el visual a través del baile. No obstante, y a pesar de que no es un número relevante para el argumento sino eminentemente de lucimiento de los artistas participantes, es el último cantable presentado en el *film*, justo antes de la reconciliación entre Roberto y Luisa.

Tras lo comentado, reiteremos que la película “Más bonita que ninguna” dentro de este apartado de mujer artista con apariencia moderna habla, en primer lugar, de cuestiones universales como el amor y la sinceridad, tan importantes para que una relación sentimental sea exitosa y utilizando a Rocío Dúrcal como reclamo no solo de espectadores a través de sus aptitudes musicales. Por otra parte, desde el punto de vista de identidades femeninas observamos cómo el personaje de Luisa presenta un enfoque luchador, pues ésta consigue ayudar a Roberto en la correcta calificación de unos terrenos que consideraban poco valiosos y logra recuperar su amor, pero,

simultáneamente, queda patente que, a pesar de la modernidad del atuendo y los pasos de baile, el personaje encarnado por Rocío Dúrcal mantiene una mentalidad tradicional de necesidad de un hombre a su lado con el fin del matrimonio, como ya queda constancia en los primeros minutos de la película. Por tanto, la imagen ofrecida por la artista en la muestra también responde perfectamente con el gusto del Régimen en estos *films* de estética comercial.

c) Amor en el aire (1967, Luis César Amadori)

En esta cinta Rocío Dúrcal presenta una imagen más madura y moderna que en películas anteriores. *Amor en el aire* cuenta la historia de Clara (Rocío Dúrcal), una azafata que decide triunfar como cantante cuando la suspenden de su empleo por entretener al pasaje con sus dotes musicales tras haberse estropeado el proyector del avisón por culpa de la torpeza de Víctor (Palito Ortega), un viajero. En realidad la joven cuenta con antecedentes familiares en el mundo artístico, pues su abuela fue cantante en una sala, a pesar de que tuvo que renunciar a su sueño y también a su verdadero amor debido a las convenciones sociales y a la distancia. Pero Clara, animada por un diario de su abuela encontrado entre antiguos recuerdos, comienza a buscar un productor musical para iniciar su carrera, personalizado por el señor Fumasoli (José Sazatornil). Casualmente en la oficina del productor vuelve a encontrarse con Víctor, a quien conoció en su último vuelo, un estudiante de ingeniería que también quiere buscar un hueco en el mundo artístico. Una vez que entablan una amistad, ambos intentan ayudarse en sus respectivas carreras pero, además de lograr poder vivir de sus dotes artísticas, encuentran el amor.

Esta producción hispano-argentina presenta los rasgos propios del cine comercial con canciones que tanto éxito contaba durante el franquismo, como hemos venido comentando repetidamente. Como característica propia podemos mencionar que la coproducción entre ambos países queda constatada claramente en el *film* con la convivencia de dos cantantes representantes de ambos países: Rocío Dúrcal y Ramón Ortega, cuyo nombre artístico responde a Palito Ortega. Rocío Dúrcal interpreta, en este caso, a una mujer aparentemente más madura, moderna y con mayor independencia, pues trabaja en una profesión vinculada con la técnica aunque destinada a la atención humana, azafata, pero tiene la opción de elegir su futuro. Cuando queda apartada

temporalmente de los vuelos comienza a dedicarse a una pasión que le viene de familia, la canción. Así, como viene ocurriendo en todos los casos en los que una artista es seleccionada para protagonizar un *film* musical, el argumento siempre es la excusa para presentar las canciones, con temas musicales alternos entre Rocío y Palito e incluso compartidos, dando cuenta de las buenas relaciones entre ambos países.

El amor continúa siendo el centro del argumento y de la mujer pues, por mucha independencia, sofisticación y modernidad que represente Rocío Dúrcal en esta muestra, sus ideales continúan anclados en torno a la necesidad de un marido en el futuro, rasgos propios de la mujer tradicional y de acuerdo con el carácter comercial de esta película. Asimismo, la música también cumple con los rasgos habituales de estas películas con canciones. En esta ocasión la Banda Sonora Musical alcanza los 50 minutos y 18 segundos, un 52,27 % del minutaje total, 96 minutos. La partitura original compuesta por José Torregrosa aparece destinada a los bloques no diegéticos con una función eminentemente expresiva o de relleno sonoro –como ocurre en el bloque musical 19 (01:05:59 – 01:06:36) en que se muestra la belleza de la ciudad de Barcelona como excusa del paseo entre los enamorados–, mientras que los protagonistas sonoros son los cantables interpretados por ambos artistas, cada uno de ellos representantes de la modernidad musical de sus respectivos países a través de canciones, cuyos títulos y autores son plasmados en los créditos iniciales de la cinta.

Fotograma nº 170. Títulos de crédito, canciones de *Amor en el aire*.

El personaje de Clara interpretado por Rocío Dúrcal, protagonista de este estudio por su identidad artística en la filmografía de los años sesenta, aparece presentado ya en el segundo bloque musical (00:06:22 – 00:08:52) tras la música de fondo de los títulos de crédito. Esta primera intervención vocal de la cantante no solo es un testimonio musical sino también narrativo y argumental, pues podemos entender este cantable

como una presentación oficial del personaje al ser inserto nada más comenzar el *film*. En este bloque se presenta una mujer moderna y refinada, con buenos modales, que trabaja en una profesión vinculada con los nuevos tiempos aunque propiamente destinada al ámbito femenino, pues es auxiliar de vuelo, azafata. Por su parte, Víctor, un pasajero torpe, estropea el proyector del avión al no ubicar correctamente su guitarra en el lugar destinado para el equipaje. Con la intención de solventar este contratiempo y entretener al pasaje, Clara se dispone a cantar una canción, y para ello elige "Mascia", un tema en italiano presentado como uno de los éxitos del Festival de San Remo de ese mismo año[322]. Inicialmente parece que la intervención va a ser diegética, pues Palito Ortega, en la interpretación del personaje de Víctor, para tratar de enmendar su torpeza comienza con el acompañamiento instrumental de la canción que va a interpretar el personaje de Clara. Ahora bien, posteriormente se produce la falsa diegesis habitual de los números musicales con la escucha, además, de un acompañamiento orquestal e incluso vocal de los que no observamos procedencia, como fondo de la entonación de Rocío Dúrcal.

Fotograma nº 171. Rocío Dúrcal y Palito Ortega interpretando "Mascia", bloque musical 2.

La canción fue compuesta por los italianos Marcelo Minerbi y Tulio Romano y, para justificar su inserción, y como hemos apuntado, es presentada como una de las canciones que más éxito tuvo en uno de los festivales de canción contemporánea. Rocío Dúrcal, frente a la seriedad que muestra en sus labores profesionales, suelta su pelo y se comporta con gran soltura en sus movimientos corporales, dando cuentas de una depurada técnica vocal y una desenfadada interpretación musical. La inserción de este tema justo en este punto resulta, en nuestra opinión, significativo en relación con varias cuestiones. En primer lugar, la elección de una canción europea para ser inserta en una

[322] La hipotética participación de este tema al festival de San Remo de 1967 es meramente una cuestión argumental puesto que este título no consta entre las canciones presentadas.

coproducción con un país de América Latina demuestra la modernidad y el aperturismo que está sufriendo España en la década de nuestro estudio y, simultáneamente, da cuenta de la relevancia de los concursos europeos de la canción moderna, como el Festival de Eurovisión o el Festival de San Remo, como es el caso, de los que la filmografía de 1960 se viene haciendo eco. Este cantable, "Mascia", quiere demostrar que en España se está al tanto de las novedades musicales europeas y, a través de la interpretación de Rocío Dúrcal, se ofrece una imagen de contemporaneidad correspondiente con el país pero también con la identidad femenina, a través del estilo del tema, de la buena pronunciación del italiano por parte de la cantante y del moderno aspecto externo de la artista.

A pesar del elevado número de números protagonizados por ambos artistas, debido a nuestro enfoque sobre la identidad musical de Rocío Dúrcal también resulta interesante el último cantable en el que ésta canta comparte la interpretación, nuevamente, con Palito Ortega. La convivencia de ambos cantantes en el bloque musical 27 (01:30:06 – 01:36:01) se corresponde con "Amor en el aire", canción compuesta por el propio Ortega junto con Arozamena y Peña y que otorga título a la película[323]. Esta canción es fundamental en la historia, no solo porque la letra resume el argumento y la relación amorosa entre los personajes de Víctor y Clara desde que se conocieron en el avión, sino que también permite el lucimiento de ambos artistas y sirve como herramienta para mostrar el final feliz de su historia de amor.

Fotograma nº 172. *Amor en el aire*, bloque musical 27.

Víctor, estudiante de ingeniería obligado por su padre, ahora trabaja en la empresa de construcción de su padre ante la negativa de que éste se dedique al mundo

[323] Véase al respecto el VÍDEO 41 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=b9rZtb6Q65s (fragmento). [Última consulta: 24 de enero de 2013].

de la canción. Por su parte Clara, que no es capaz de renunciar a su amor por el músico, se dirige a buscarlo a la obra en la que desempeña su labor. Esta circunstancia, el hecho de que sea ella quien va en el encuentro del amor, denota una actitud activa de la mujer, un atisbo de ausencia de machismo en el cortejo puesto que normalmente el agente femenino suelen ser pasivo. Pero Rocío Dúrcal aquí encarna una imagen de modernidad, aunque sin alejarse de la ideología tradicionalista del gobierno de Franco, y es ella quien da el paso de reconciliación amorosa. Así, la canción Amor en el aire es interpretada en primer lugar por el personaje de Víctor mientras la acción transcurre y se muestra la llegada del personaje de Clara. Cuando la joven comienza a ascender por el edificio en construcción, Rocío Dúrcal continúa la canción, coincidiendo con la segunda estrofa y la repetición del edificio. Posteriormente, cuando ambos personajes se encuentran, interpretan conjuntamente la canción completa, en una textura polifónica con la ejecución de Palito de una nueva voz a distancia de tercera mayor. Tanto la letra como el lugar de inserción de la canción sirven como colofón de la satisfactoria historia de amor:

Amor en el aire, que nació del aire, 1ue vive del aire no puedo olvidarlo. Las horas vacías, horas que se han ido, no tienen sentido sin verte a mi lado. Y por eso yo te quiero cada día más y más, cuando esté yo junto a ti, que podrá importarme a mí	Pienso en tus palabras, pienso en tus silencios y en lo que el amor dejó entre tú y yo. Y por eso yo te quiero, cada día más y más, cuando este yo junto a ti, que podrá importarme a mí. amor en el aire, que nació del aire, que vive del aire, no puedo olvidarlo, Amor en el aire.

Letra de “Amor en el aire” (Palito Ortega, Arozamena y G. Peña)

Tras el reencuentro y la reconciliación de ambos personaje, la muestra concluye con la repetición de la melodía de la canción únicamente instrumental en el bloque

musical 28 (01:36:02 – 01:36:14), como ocurre en el primer bloque musical correspondiente con los títulos de crédito, donde ya se presentaba el mismo tema musical. De este modo, se otorga un aspecto cohesionado a la película, tanto por el título de la película como desde el prisma musical. La inserción de esta película en este punto de nuestro discurso se debe al rol que desempeña Rocío Dúrcal, una mujer con apariencia contemporánea y cosmopolita que cuenta en su mentalidad con los ideales de la mujer tradicional defendidos por el Régimen. Además, en *Amor en el Aire* existe una colaboración artística entre el joven cantante y compositor argentino Ramón (Palito) Ortega y Rocío Dúrcal. Un año después, la cantante protagoniza *Cristina Guzmán* (1968, Luis César Amadori), el primero de sus *films* destinado a público mayor de edad y en el que comienza una desvinculación de la artista de la imagen que había ofrecido, hasta entonces ligera y despreocupada, en pro de la recreación de otros prototipos de mujer que aquí no mencionaremos en esta ocasión debido a la adscripción cronológica de este estudio y al prototipo que Rocío Dúrcal encarna en el grueso de sus trabajos de los años sesenta.

Para concluir con el rol femenino que representa Rocío Dúrcal en la mayor parte de películas de los años sesenta, y tras lo que hemos venido apuntando, únicamente nos queda reiterar que los papeles interpretados por la cantante reflejan una personalidad propia tanto en las interpretaciones musicales como en el enfoque de los personajes. En cierto modo se pueden encontrar paralelismos con la imagen que Marisol ofrece en sus películas a partir de 1964, en cuanto a la asociación de tradición en cuanto a ideales con modernidad en relación con aspecto físico, con la diferencia de que en el caso de los roles interpretados por Dúrcal en los años sesenta no se observa un proceso de crecimiento y madurez sino que el prototipo de jovencita con novio y unas aptitudes musicales excepcionales son presentados desde su primera muestra protagonizada. Asimismo, y como ya apuntamos, recordemos que Rocío Dúrcal participa en el cine por su condición como cantante, de ahí que tanto por ser artista en la vida real como por los papeles musicales que interpreta haya sido una de las protagonistas de nuestro análisis en este estudio centrado en diferentes tipos de mujer por aunar una modernidad moderada con rasgos y personalidad propios y diferentes a otras artistas del momento.

3.1.8.4. La cantante moderna.

No necesariamente un prototipo de mujer debe ir asociado en exclusiva a un personaje a pesar de que, como hemos visto, una artista determinada puede llevar paralelamente unidos ciertos valores o ideales, especialmente si hablamos del cine más comercial, en el que destacan las películas con canciones que desarrollan de manera pormenorizada el prototipo de la mujer artista. No obstante, en el caso de la artista moderna, intérprete de canción ligera, destacan diferentes personalidades aunque la música *pop* es el rasgo común. En el panorama musical español de la década de 1960 cabe destacar la moda de los conjuntos musicales masculinos que, influenciados por The Beatles, cuentan con un repertorio vocal similar al del grupo musical inglés, por no hablar del fenómeno fan que estos músicos suscitan entre las jóvenes. Pero también la canción moderna desarrolla el prototipo de cantante femenina moderna o ligera, que es la protagonista de este punto. En torno a este tipo de mujer cabe destacar, de entrada, la presencia de tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el papel determinante de los nuevos medios de reproducción musical, como son las grabaciones de discos; en segundo lugar, la relevancia social de los festivales europeos y latinoamericanos de la canción moderna o ligera y, por último, la importancia del cine como plataforma difusora de las nuevas músicas, en los que la mujer ocupa también un papel visible como protagonista.

Probablemente la primera imagen que venga a nuestra cabeza para referirnos a artista moderna sea el de Concha Velasco en la película *Festival en Benidorm* (1961, Rafael J. Salvia) o interpretando su célebre "Chica *ye yé*" en *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), de la que hemos hablado. Ahora bien, a pesar de que Concha Velasco ha podido interpretar papeles de cantante moderna no debemos olvidar que ella es una actriz que canta por exigencias del guión, no una cantante que, por tal motivo, protagoniza una película. Por esa razón, y por los valores modernos pero convencionales que representa, Concha Velasco fue inserta en este discurso de acuerdo con el prototipo de modernidad estandarizada mientras que en este punto, de acuerdo con las aptitudes musicales, abordaremos la situación contraria: cantantes de música *ye yé* que protagonizan películas, como sucede en el caso de Karina, Ivana o Massiel.

La artista que aborda canción moderna suele aparecer, igualmente, en películas comerciales, como ocurre con los subapartados anteriormente comentados de acuerdo con la mujer artista, y tiene una visibilidad notoria a partir de la segunda mitad de la década de 1960. Son muchas las cantantes que comparten protagonismo en películas donde también se da publicidad a grupos masculinos y, partiendo de esta situación, podemos señalar algunos rasgos comunes de las cantantes modernas representadas a través del cine. Todas ellas gozan de un físico agraciado, que suele ser admirado por el sexo opuesto, y además lucen ropa moderna, destacando las cortas faldas y las piernas al aire.

Desde el punto de vista musical, hablamos de música *pop* y, de acuerdo con nuestro discurso, resultan interesantes las actuaciones en las que desarrollan su talento, los cantables, más que los bloques no diegéticos en los que desarrollan su faceta interpretativa, de ahí la importancia de analizar los números musicales. Pero no solo el cine comercial plasma el prototipo de cantante moderna sino que también el cine más vanguardista muestra el papel de la cantante *ye yé*, especialmente aquella que, por el estilo de su música, participa en los festivales de la canción. Por esa razón, y con la intención de ofrecer una imagen lo más completa y real, también debemos mencionar el prototipo de cantante moderna, desde su acepción más comercial, hasta el que se parodia en la película *1, 2, 3, al escondite inglés* (1969, José Luis Borau e Iván Zulueta). *1, 2, 3, al escondite inglés* es una película con canciones alejada de los postulados del Régimen, de estilo poco convencional y de estética psicodélica. La música original del *film*, compuesta por Pérez Olea, presenta una convivencia con algunos de los conjuntos musicales de la época más conocidos, de diferentes estilos, como Los Ángeles, Los Pop Tops, Los Beta, Los Buenos, Fórmula V, Henry y los Seven, Los Íberos, los Mitos, Shelley y Nueva Generación, The End y el cantautor castellano y leonés Ismael, pero también se realiza una crítica hacia los festivales de canción contemporánea que tanto éxito tenían en la época y que incluso hoy en día perviven. La pantomima hacia los concursos europeos e hispanoamericanos se materializa a través del personaje femenino que presenta la canción para ir a Eurovisión "Mentira, mentira", participación que trata de boicotear un grupo de amigos.

Pero el *film* de Borau y Zulueta no solo persigue la parodia de estos concursos musicales sino también de la figura femenina vinculada a la estética comercial propia de esos eventos, a través de la interpretación musical y la gestualidad exagerada de la intérprete que aparece en primer lugar en la muestra. Se va a celebrar el Festival de la

canción de Mundocanal y, a través de televisión, se presenta la melodía que representará a España titulada "Mentira, mentira", interpretada en esta ocasión por el personaje llamado Marina de Obregón, la autora de la canción. Pero no será ella la encargada de cantar la canción en el certamen sino que, conscientes del tirón de los conjuntos musicales, se hace un llamamiento para buscar un grupo que la interprete, un tema musical, según la autora, "de corte moderno, pero melódico" que puede escucharse en el primer bloque musical (00:01:34 – 00:03:08)[324]. La imagen de la vocalista y pianista no coincide con los cánones de belleza propios de la cantante moderna, y la letra tampoco presenta un mensaje tan trascendente como lo es su furiosa y exagerada interpretación, que llega a ser entendido como de mal gusto por parte de los realizadores del programa de televisión, hasta el punto de cortar la emisión de la actuación, finalizando, de este modo, este bloque musical 1 y dando paso al bloque 2 (00:03:09 – 00:04:59) que coincide con la impresión de los títulos de crédito. La película, alejada de los postulados del Régimen, supone una modernización musical y una presentación de estéticas menos comerciales que las presentes en los actos oficiales de la Administración o el cine comercial.

Fotograma nº 173. "Mentira, mentira", parodia a la cantante moderna. Bloque musical 1.

Retomando la recreación seria del prototipo de artista *ye yé*, una de las cantantes modernas presentadas a través del cine comercial de los años sesenta es Massiel, que interpreta la canción "Él era mi amigo" para la película *Codo con codo* (1967, Víctor Auz), en la que Antonio Pérez Olea se ocupa de la Banda Sonora Musical. Massiel en aquel momento ya era una artista conocida en España, aunque su popularidad se incrementó y traspasó fronteras tras el triunfo en el Festival de la Canción de Eurovisión de 1968 con el polémico tema "La la la". Su vestido corto y aniñado proyectaba, junto

[324] Véase al respecto el VÍDEO 42 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=JJyybY5l868 [Última consulta: 17 de octubre de 2012].

con su larga melena negra, una imagen de modernidad moderada de la que Massiel se hizo, en cierto modo, representante, aún sin darse apenas cuenta. Un año después de la celebración del certamen Massiel participa en la película *Cantando a la vida* (1969, Angelino Fons), donde no solo ocupa el protagonismo argumental sino musical con la interpretación de las canciones. Este es un ejemplo de cómo la popularidad de una cantante moderna permite que se involucre en otro contexto artístico, el cine, y el prototipo de mujer que representa adquiera visibilidad gracias a los medios audiovisuales. Asimismo, también en 1969 Massiel participa con un cameo en la película *El taxi de los conflictos* (1969, Mariano Ozores, José Luis Sáenz de Heredia), donde únicamente tiene relevancia como figura famosa dentro de la muestra, pues su papel no es relevante en la historia y tampoco desarrolla sus aptitudes musicales.

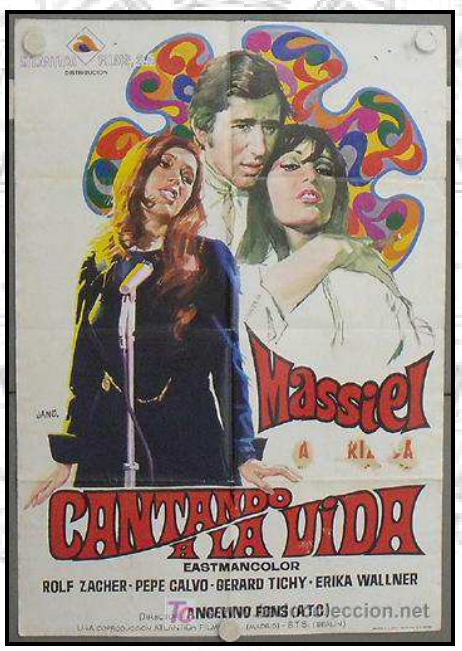


Figura nº 5. Cartel de la película *Cantando a la vida* (1969, Angelino Fons)

Pero Massiel no es la única figura femenina publicitada a través del cine sino que son igualmente numerosos los títulos en los que una cantante ocupa el protagonismo, bien de la acción como tal, bien desde el plano musical. Así, en este punto nos aproximaremos a títulos que abordan el prototipo de mujer artista en su faceta como cantante ligera, con la diversidad que supone las distintas personalidades. Para ello nos acercaremos a algunas de las películas en las que Karina cuenta con visibilidad cinematográfica, como en *Los chicos del Preu* (1967, Pedro Lazaga) o *La chica de los anuncios* (1968, Pedro Lazaga), y también abordaremos el *film A 45 revoluciones por minuto* (1969, Pedro Lazaga), en el que se presenta a la cantante Ivana, que contó con

éxito en la década de nuestro estudio. En las muestras, además de contar con el protagonismo de una cantante real, se habla de la vida de artistas *ye yés*, las dificultades por alcanzar el éxito y las consecuencias de vivir con la popularidad.

a) Karina y sus aportaciones al cine español de 1960

Karina es una de las cantantes modernas de los años sesenta más popular para el gran público, representante de una imagen dulce y aniñada desde su presentación artística. Karina comienza a labrarse un hueco en el mundo de la canción a partir de su participación en el programa de televisión Escala en Hi-Fi, junto con otras jóvenes promesas de la música, y durante la década de 1960 es abanderada de un prototipo de cantante *ye yé* dulce y aniñada. Físicamente responde a una imagen atractiva por su melena rubia, ojos claros y complexión delgada, pero sobre todo Karina representa la dulzura y la inocencia, unos rasgos que se mantienen en sus apariciones cinematográficas.

En la filmografía de los años sesenta participa como cantante de Bandas Sonoras Musicales, pero también cuenta con visibilidad como actriz; no obstante, la elección para participar en las películas tiene que ver con su éxito y sus aptitudes como vocalista más que con la interpretación. La primera película en la que aparece es *Escala en Hi-Fi* (1963, Isidoro M. Ferry), en la que se recrea el homónimo programa de televisión en el que se hace popular, un magazine que había sido dirigido por Fernando García Vela desde 1961 dedicado a ofrecer las novedades musicales del momento. La participación de Karina en el famoso programa de televisión determinó su presencia en esta película, centrada en mostrar la modernidad de España de la mano de los ritmos *ye yés*. Pero es a partir de la segunda mitad de los años sesenta cuando Karina logra un mayor protagonismo fílmico en cuanto a la interpretación de las canciones que formaban parte de sus discos. Es decir, Karina destaca como cantante y sus participaciones audiovisuales tienen que ver con el patrocinio de su carrera y la venta de sus discos. Pero por esa razón, por ser una cantante que participa en el cine, nos centraremos más en las canciones insertas en el cine como tal que en la comprensión de estas interpretaciones como un elemento relevante dentro de la Banda Sonora Musical de las películas en las que participa.

Karina interpreta un papel en la película *Los chicos del Preu* (1967) dirigida por el comercial Pedro Lazaga. Este título ya fue, en parte, objeto de nuestro estudio de acuerdo con otras identidades femeninas, pero en este caso debemos anticipar que Karina ocupa poca relevancia argumental y, a pesar de lo que podríamos pensar inicialmente, la joven tampoco cuenta con mucha visibilidad musical. Karina interpreta en el *film* el papel de Yolanda, la típica niña rica despreocupada por los estudios, como hemos mencionado anteriormente de forma superficial en el comentario de otros tipos de mujer representados a través de la misma película. Musicalmente tampoco ocupa gran protagonismo porque el argumento no la presenta como artista del grupo de amigos, aunque se ocupa de cantar las canciones insertas en el *film* como números musicales, sino que desde el punto de vista musical la película reserva el protagonismo al personaje de Lolo interpretado por Camilo Sesto, que toca la guitarra. En cualquier caso Karina canta dos canciones insertas en tres bloques musicales.

El primer tema musical aparece ya en el bloque musical 1(00:00:00 – 00:02:09), "Los chicos del Preu", compuesto por el conjunto musical Los Pekenikes, como dictan los títulos de crédito. La canción suena durante la impresión de los títulos de crédito y, en este caso, tiene un valor narrativo, pues su letra sirve para poner en antecedentes al espectador del tema de la historia, las aventuras y los desvelos de un grupo de jóvenes estudiantes preuniversitarios. Asimismo, se muestran escenas de la pandilla de amigos, entre los que aparece Karina en su papel de Yolanda, apodada 'Yoyo', pero también en las que Karina interpreta la canción, dando lugar a una convivencia de secuencias que determinan que, en unos casos, la música sea diegética, mientras que en otros no observemos el foco emisor del sonido.

Fotograma nº 174. Bloque musical 1, títulos de crédito.

La segunda vez que escuchamos una canción interpretada por Karina tiene lugar en el bloque musical 16 (00:49:29 – 00:52:11) y no solo asistimos a su interpretación desde el

punto sonoro sino también de forma visual a través de un auténtico bloque musical. En esta ocasión Karina, a través del personaje de Yolanda, interpreta la canción "Igual que hoy" en las fiestas del instituto previas a los exámenes[325]. En esta ocasión el número musical está inserto con un valor social, pues era y sigue siendo habitual contar con actuaciones teatrales y musicales para celebrar el fin de curso, antes o después de las evaluaciones. Además, estamos ante una actuación de ritmo muy alegre con un mensaje optimista, propio de la alegría y la diversión que rodean a la juventud, sin evitar las referencias al amor propias de la edad.

Hoy que todo fue feliz al fin, Hoy que la ilusión brillaba en ti, Hoy he conseguido el ver reír, Quiero vivir siempre así, igual que hoy. Ya no importa nada lo de ayer, Todo lo olvidé, fue sin querer, Pues ahora solo sé reír Quiero vivir siempre así, igual que hoy.	Nunca conocí nadie igual que tú, Aunque yo quisiera no te voy a olvidar, Si te veo triste ya no soy feliz Porque sin tu risa todo me da igual.

Letra de "Igual que hoy" (Los Pekenikes)

El vestuario de Karina en la actuación, por otra parte, no se aleja de su look artístico habitual y remite a la edad que representa el personaje al que interpreta. La cantante luce un vestido corto en color azul, con detalles anaranjados, y unas botas altas blancas, un aspecto juvenil, desenfadado y moderno que se corresponde con la imagen que la propia Karina proyecta, aunque esta canción puede llegar a sorprender el tempo y carácter de la canción, en comparación con otros temas musicales interpretados por la vocalista. En cualquier caso, este número musical no solo da cuenta de las aptitudes musicales de Karina y sirve como medio para publicitar su carrera artística, sino que la inserción de un bloque en este contexto festivo remite a la importancia de la música en el ocio de los adolescentes.

[325] Véase al respecto el VÍDEO 43 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=hA-NqQbvGxY [Última consulta: 24 de enero de 2013].

Fotograma nº 175. Karina interpretando “Igual que hoy”, bloque musical 16.

La última ocasión en la que escuchamos la voz de Karina tiene lugar en el bloque 34 (01:26:46 – 01:28:20), donde nuevamente escuchamos la canción “Los chicos del Preu” que ya aparecía en los títulos de crédito. La inserción del mismo tema musical al principio y final de la muestra ofrecen un sentido de coherencia y cohesión, a pesar de que, nuevamente, Karina no aparece en el escenario. Tras los exámenes, el grupo de amigos aprovecha la ocasión para divertirse juntos antes de comenzar las vacaciones y que cada uno de ellos vuelva a su ciudad de origen con sus familias. En realidad la historia concluía con el personaje de Lolo, interpretado por Camilo Sesto, encima del escenario dando cuenta de sus aptitudes musicales, a pesar de sus pocas dotes para el estudio, pero de repente escuchamos cómo la canción es la interpretada por Karina, que aparecía en la escena entre los asistentes a la fiesta pero no como intérprete. Esta circunstancia denota un pequeño error de sincronía que puede pasar desapercibido para el espectador puesto que ya han sucedido los principales acontecimientos y el *film* ha llegado a su fin. No obstante, y de la misma manera que sucedía en el primer bloque musical, aquí la canción funciona como epílogo, a modo de recapitulación y resumen de la trama y reiterando algunos de los ideales propios de la juventud como la ilusión, la alegría y la amistad.

Chicos y chicas de Preu que viven con la ilusión de conseguir aprobar saben que alguna vez con suerte lo pueden lograr. Los sueños son realidades que el hombre puede alcanzar	Pronto llega el verano El curso terminará Muchos se irán de la ciudad, unos para volver y otros jamás se verán.

con el trabajo, con la amistad, sólo así lograrán. Puede ser que luego los que ahora son amigos de verdad sigan por caminos diferentes, pues el tiempo debe pasar.	Pero en sus corazones aún se guarda el calor De aquellos días que lejos ya no pueden olvidar.

Letra de "Los chicos del Preu" (Los Pekenikes)

Otra de las películas en las que Karina aparece como actriz y cantante es *La chica de los anuncios* (1968, Pedro Lazaga), con música de Antón García Abril, habitualmente vinculado al cine comercial, como estamos comprobando. En la muestra la cantante *ye yé i*nterpreta los temas "Ayer soñé" y "Quiero vivir", ambos compuestos por Juan Carlos Calderón, y "La banderita", éste último un fragmento de la comedia musical, y posterior revista, *Las corsarias*, de Francisco Alonso, Joaquín Jiménez y Enrique Parada[326]. Además de estas apariciones en los *films*, también participa como cantante en otras Bandas Sonoras Musicales de cintas de la década, como *¡Arriba las mujeres!* (1965, Julio Salvador), donde interpreta la canción "No puedo", y en *No somos ni Romeo ni Julieta* (1969, Alfonso Paso), donde entona el tema titulado "Romeo y Julieta". Otra de sus participaciones cinematográficas más relevantes, ya en la década de los años setenta, tiene que ver con la recreación de su participación en Eurovisión, acaecida en 1971, en la película *En un mundo nuevo* (1972, Fernando García de la Vega, Ramón Torrado), pero esta cuestión tendrá que ser objeto de nuestro estudio en otra ocasión.

Por tanto, y tras lo comentado al respecto, podemos reiterar que la relevancia de Karina torno a los años sesenta, contexto de nuestro estudio, radica igualmente como intérprete musical de Bandas Sonoras que como personaje cinematográfico que canta, incluso cuando la película no hace hincapié en ello. En todos los casos encontramos como rasgos identificativos la música *pop* asociada a una imagen dulce e inocente, un prototipo ciertamente diferente al que proyectan otras artistas contemporáneas, como sucede en el caso de Ivana.

[326] http://www.imdb.com/title/tt0062797/soundtrack [Última consulta: 26 de marzo de 2013].

b) A 45 revoluciones por minuto (1969, Pedro Lazaga)

Son muchas las películas dirigidas por Pedro Lazaga a lo largo de la década de los años sesenta y, nuevamente, este *film* es un ejemplo de cine comercial, concretamente centrado en la disciplina musical. En *A 45 revoluciones por minuto*, título que hace referencia a la velocidad del giro de un disco, se presentan nuevos cantantes y grupos musicales consagrados, utilizando, para ello, el poder divulgativo del cine y su finalidad para catapultar al éxito a cantantes. El núcleo de la película persigue mostrar las dificultades que rodean a estas jóvenes promesas del mundo de la canción hasta lograr hacerse un hueco en el plano musical y está protagonizada por los cantantes Juan Pardo e Ivana, así como por los grupos Fórmula V y Los Ángeles.

En el *film*, Juan (Juan Pardo) llega a la capital española para lograr triunfar en la música, pero le resulta complicado a pesar de sus aptitudes musicales como guitarrista y arreglista. Intentando buscar un representante musical conoce a Marcela (Ivana), una muchacha que también quiere triunfar en el mundo de la canción. Ambos se gustan, pero la carrera artística de cada uno de ellos es su prioridad y, aunque pasan tiempo juntos y disfrutan de su compañía, no se plantean nada más allá de una amistad y de sus sentimientos ocultos. Finalmente la joven logra triunfar con el nombre artístico de Ivana gracias a su fuerza, su garra y su belleza, y Juan también puede dedicarse a la música, aunque el mejor triunfo para ambos es haber reconocido sus verdaderos sentimientos el uno hacia el otro.

La partitura de esta película fue firmada por Waldo de los Ríos, que se ocupó de los bloques incidentales, aquellos que conviven con las canciones de los conjuntos y cantantes mencionados. La Banda Sonora Musical abarca un total de 46 minutos y 38 segundos repartidos en los 38 bloques musicales existentes. Así, un 48,3% de los 96 minutos de duración total de la cinta; es decir, casi la mitad del minutaje presenta música. Cabe señalar, como viene siendo habitual en las películas que cuentan con artistas como protagonistas, que son los números musicales aquellos que centrar nuestra atención de acuerdo, en esta ocasión, con el prototipo de cantante moderna. Además, en este caso las actuaciones musicales, en general, son fundamentales de acuerdo con el peso de los cantantes que aparecen en la muestra y con el hecho de que las canciones vertebran todo el *film*.

En primer lugar realiza su aparición el grupo musical Fórmula V que en 1969, fecha de la película, son ya un grupo absolutamente consolidado y conocido por todos.

En la muestra cantan algunas de sus canciones más célebres, y también se representa el fenómeno fan entre mujeres de todas las edades. Ellos son intérpretes de algunos de sus grandes éxitos, como "Tu amor, mi amor", "Cuéntame", "Cenicienta" o "Tengo tu amor". También Los Ángeles, grupo granadino, es ya célebre en estos momentos y, además de haber participado en la película *1, 2, 3 al escondite inglés* (Iván Zulueta), en *A 45 revoluciones por minuto* interpretan los temas "No sé qué hacer", "Momentos" y "Mañana". Por su parte, Juan Pardo ocupa un papel protagonista no solo desde el plano musical sino también argumental, pues su historia de amor con Marcela (Ivana) actúa como hilo conductor de forma paralela al éxito artístico. Juan Pardo, que había formado parte durante toda la década de 1960 de conjuntos musicales herederos de The Beatles, presenta en esta película su carrera como artista en solitario tras dejar el grupo Los Brincos y después de la disolución del Dúo Juan y Junior. En el *film* interpreta "La charanga", su primer gran éxito como solista, que fue número uno en la lista de éxitos, además de los temas "El manzano" y "Busca un amor". Por su parte, Ivana, que da vida al personaje de Marcela y que comparte protagonismo argumental con Juan Pardo, presenta cinematográficamente los temas de su tercer y último single, formado por las canciones "Adelante, pasa sin llamar" y "No me lo puedo creer", y son precisamente estos dos números musicales en los que profundizaremos de acuerdo con el prototipo de artista moderna que aquí proponemos.

Fotograma nº 176. Ivana, bloque musical 32.

Ivana representa el personaje de Marcela en la película de acuerdo con el prototipo de artista *ye yé*, también el de mujer moderna en términos generales, puesto que tanto su papel en la película como en la vida real da cuenta de una mujer independiente que lucha por lograr sus ideales y sus aspiraciones. Físicamente su imagen responde al prototipo de Twiggy, de complexión delgada, melena rubia, cuerpo estilizado y vestuario más destapado, y desde el punto de vista psicológico se

caracteriza por su fuerte carácter y sus ideas fijas, una imagen más segura, adulta y agresiva que la que ofrece Karina, otra de las cantantes modernas de la época, en los años sesenta. *A 45 revoluciones por minuto* muestra a través de Ivana el prototipo de cantante femenina moderna, así como las dificultades que los artistas musicales encuentran a la hora de comenzar una carrera discográfica, más aún en el caso de la mujer.

Ivana contó con visibilidad real en los años sesenta. Graba su primer disco en 1964, interpretando la eurovisiva canción "Qué bueno, qué bueno" mundialmente famosa por la actuación de Conchita Bautista en el Festival de Eurovisión y en 1966 publica un segundo single con dos canciones, "Perdónale" y "Corazón loco". En esta película, una de las muestras dedicadas al *pop* español dentro de la disciplina cinematográfica, Ivana canta las dos canciones que forman su tercer disco, "No me lo puedo creer" y "Pasa sin llamar" en varios bloques musicales. Tras el éxito de su sencillo y su aparición en este *film*, y cuando la artista parecía abanderada de un prototipo de mujer liberal y como sex symbol, Ivana se retira[327] .

Pero retomando su presencia cinematográfica, son los números musicales protagonizados por Ivana los que nos ofrecen información sobre la imagen moderna que representa de acuerdo con el prototipo de mujer artista, concretamente de cantante moderna. La primera canción que escuchamos interpretada por la artista responde al título de "Adelante, pasa sin llamar", que aparece en los bloques 16 (00:41:44 – 00:42:05 / 00:42:19 – 00:42:49) y 20 (00:47:19 – 00:47:48), aunque la melodía es interpretada de forma no diegética en bloques musicales anteriores referentes a la artista, arreglos orquestales de Waldo de los Ríos, como se observa en el bloque 12 (00:31:25 – 00:32:45). En la película tan solo escuchamos unos versos de la letra de la canción, además del estribillo, pero la estructura melódica y el sentido de la letra denotan sensualidad. De este modo Ivana representa una modernidad que nada tiene que ver con lo que representan Marisol o Rocío Dúrcal, mucho menos con Carmen Sevilla. El estilo musical es *pop*, el vestuario también es más actual y, en este caso, no encontramos ninguna alusión a regiones españolas sino que las referencias musicales, así como la imagen que proyecta Ivana, remiten a Europa. Además, de acuerdo con el prototipo de cantante moderna, cabe destacar la importancia del aspecto físico, algo que queda patente con la relevancia de ver publicadas imágenes de la joven en las revistas

[327] http://lafonoteca.net/grupos/ivana [Última consulta: 25 de marzo de 2013].

musicales de la época como reclamo de atención a potenciales compradores de discos de sexo masculino.

La segunda canción interpretada por Ivana en *A 45 revoluciones por minuto* es "No me lo puedo creer", su segunda canción publicada en single el mismo año de la grabación de la película. La primera vez que se escucha es en el bloque musical 27 (01:04:34 – 01:07:40), en una presentación oficial de la artista a la prensa[328], aunque la canción también aparece como número musical en el bloque 32 (01:25:08 – 01:25:38), en una actuación en televisión. En el caso del bloque 27, un primer plano del rostro de la artista interpretando la canción ocupa el protagonismo de la actuación, que se alterna con los rostros de beneplácito de los expertos musicales que asisten al evento. En este caso la canción no requiere una coreografía, ni resulta importante el vestuario, sino que la protagonista es Ivana, sus labios entonando la melodía y su larga melena rubia.

Fotograma nº 177. Bloque musical 27, "No me lo puedo creer".

En realidad la temática de esta canción no tiene mucho que ver con el argumento, pues no existe desamor en este *film* de Lazaga sino todo lo contrario, pues el personaje de Juan está absolutamente enamorado del personaje de Marcela, a pesar de que ésta no le corresponde en la misma medida a lo largo de la muestra. De este modo queda demostrado que el argumento, la película en sí, es la excusa para insertar las canciones de estos cantantes y grupos musicales y que los medios audiovisuales ya en los años sesenta eran una plataforma publicitaria para nuevas figuras artística. La letra de "No me lo puedo creer" habla de la independencia que representa la cantante ligera, vinculada al prototipo de mujer moderna, que no persigue verse atada a un hombre sino que, por el contrario, si no se siente realizada junto a un amor es capaz de dejarlo atrás y afrontar una nueva vida. Parte de la letra dicta lo siguiente:

[328] Véase al respecto el VÍDEO 44 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=LbeC-NE9EGQ [Última consulta: 6 de febrero de 2013].

Ya pasó, ya no hay que llorar En la vida aprenderás que nada hay que lamentar. Si pienso cuánto le lloré, que de rodillas le imploré, Que día y noche le adoré, No me lo puedo creer, no me lo puedo creer, no me lo puedo creer, no me lo puedo creer.	Hoy sé que tengo la vida por delante y que en cualquier instante me vuelvo a enamorar. Cantarle al viento y con el pensamiento volar por esos mundos en busca de una gran felicidad.

Letra de “No me lo puedo creer”.

La película concluye, desde el punto de vista argumental, con el inicio de una historia de amor entre Juan (Juan Pardo) y Marcela (Ivana) de forma paralela al éxito en sus carreras musicales, cada uno de ellos en un contexto diferente. Los últimos minutos de la muestra abordan un último bloque musical, el número 38, que nada tiene que ver con el argumento sino que está formado por una sucesión de fragmentos de canciones de los grupos musicales que participan en la película. En primer lugar aparece la canción “Momentos”, de Los Ángeles (01:34:21 – 01:34:33), seguida de “Cenicienta” de Fórmula V (01:34:34 – 01:34:47), posteriormente el bloque aborda la actuación de Ivana y su “No me lo puedo creer” (01:34:48 – 01:35:08) y finalizado con Juan Pardo y “La charanga” (01:35:09 – 01:35:41). Por tanto, *A 45 revoluciones por minuto* es una película centrada en mostrar el mundo de la canción moderna, las dificultades que entraña el acceso a una carrera musical en la España de los años sesenta y, además, donde se presenta un nuevo prototipo de mujer artista protagonizado por Ivana y caracterizado por un estilo musical *pop*, una independencia del hombre y una relevancia del aspecto físico de acuerdo con la imagen de modernidad. No obstante, y como hemos comentado previamente, el mensaje liberal de la letra de las canciones interpretadas por Ivana no concuerdan de un modo absoluto con la temática amorosa del argumento puesto que, al fin y al cabo, la trama es la excusa para presentar las carreras musicales de todos estos cantantes y grupos musicales.

Para concluir con el prototipo de artista moderna que hemos tratado de vislumbrar en este apartado, reiteremos que este prototipo de cantante suele aparecer reflejado en películas comerciales, muchas de ellas dedicadas a mostrar la modernidad de España a través de la actualización musical que supone contar con cantantes y

conjuntos *ye yés* en producciones audiovisuales. Existen algunos rasgos generales asociados a la diversidad de mujeres dedicadas a la canción moderna, como son la vinculación a la música *pop* y la belleza, aunque también existen rasgos heterogéneos dependientes de la psicología de cada personaje o cada artista, pues en algunos casos predomina la dulzura, como en Karina, y en otros casos la independencia y rebeldía, como sucede en Ivana.

Asimismo, y con la intención de ofrecer una recreación lo más fiel y completa posible al panorama fílmico, existen muestras que critican esta música comercial, así como a la industria que rodea la canción ligera como son los Festivales de la canción, tal como hemos mencionado en relación con el *film 1, 2, 3, al escondite inglés*. Por tanto, encontramos diferentes tipos de cantantes modernas en la filmografía española de los años sesenta, recreadas a través de los números musicales en los que participan en los *film*s, aunque se mantiene una misma esencia musical, así como cuestiones como la importancia del aspecto físico, la representación de una imagen moderna y la valoración de una mujer atractiva para los hombres como reclamo en la venta de discos o en la publicidad cinematográfica.

3.1.8.5. Sara Montiel: la cupletista y el mito erótico.

Un estudio centrado en la unión de música y mujer en la década de los años sesenta no podría estar completo sin mencionar a uno de los mitos más internacionales de la filmografía española: Sara Montiel. Y es que la carrera de la actriz y cantante no solo ha traspasado fronteras geográficas, sino que la identidad recreada en torno al personaje han hecho de Antonia Abad una de las más grandes y particulares personalidades artísticas de la historia del cine y la música españoles. Aunque ya trabaja en el cine en los años cuarenta y cincuenta, es en la segunda mitad de 1950 cuando ya ocupa protagonismo. A pesar de su procedencia manchega, su identidad no aparece asociada con ninguna región de forma específica sino que, al contrario que ocurre con el personaje de Marisol, su imagen es más universal y centrada en un enfoque bien distinto. En todas las películas que protagoniza, independientemente del contexto histórico del argumento de cada *film*, suele representar papeles de artistas profesionales humildes y, desde finales de los años cincuenta y durante los sesenta, el punto fuerte de sus interpretaciones suelen ser los números musicales. En la década de nuestro estudio siempre suele ser protagonista de historias de amor y desamor, además suele ser una chica pobre que, finalmente, logra triunfar.

La música asociada a Sara Montiel en las películas de 1960 suele mantener como rasgo común el verse adscrita a las músicas populares urbanas, a la interpretación de canciones ligeras como cuplés, tangos o chotis, y en cuyos números musicales desborda sensualidad, hasta el punto de lograr convertirse en símbolo erótico. No solo los personajes que interpreta suelen volver loco a su coprotagonista masculino, sino que la elección del vestuario, los diálogos y la interpretación también persiguen exaltar al máximo su belleza y atractivo, contando, para ello, incluso con los mejores diseñadores como Cristóbal Balenciaga. La historia de la música puede reconocerle a Sara Montiel un papel como recuperadora del cuplé e innovadora del género con el empleo del susurro y la ausencia de lamentos.

Ya observamos de forma anticipada rasgos femeninos y musicales presentes en los trabajos de los años sesenta en películas anteriores, como *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña) o *La violetera* (1958, Luis César Amadori). Y en la década de nuestro estudio sus señas de identidad aparecen en todas las películas protagonizadas por Sara Montiel, a pesar de que muchas de ellas no serán objeto de nuestro estudio por estar contextualizadas en otras épocas o culturas, en entornos exóticos o tiempos pretéritos,

como *Noches de Casablanca* (1963, Henri Decoin), *La dama de Beirut* (1965, Ladislao Vajda) o *Esa mujer* (1969, Mario Camus). Pero en todas las películas de los años sesenta, independientemente de su contexto geográfico o temporal, siempre suele recrear el mismo tipo de mito erótico, vinculado a la mujer atractiva de la que hemos dado cuenta en nuestro estudio, casi como *femme fatale* puesto que, independientemente de si el personaje interpretado por Sara Montiel persigue intereses, lo cierto es que los hombres suelen sufrir por ella, al igual que ella por los hombres. Y es que podemos considerar que Sara Montiel emplea el erotismo desde la fascinación en los personajes que interpreta en torno a 1960. Así, pues, y tras haber abordado diferentes identidades de acuerdo con el prototipo de la mujer artista, podemos afirmar que Sara Montiel es el personaje que mayor sensualidad, madurez y seguridad transmite, tanto en sus interpretaciones como actriz como en las canciones que canta, más mujer que Marisol o Rocío Dúrcal.

En nuestro estudio nos centraremos en *Pecado de amor* (1961, Luis César Amadori) y *Tuset Street* (1968, Luis Marquina, Jorge Grau), una muestra que inicia la década y otra que casi la concluye, con la intención de comprobar cómo, de principio a fin de los años sesenta, el personaje de Sara Montiel recrea una misma identidad basada en la sensualidad a través de la interpretación de músicas populares urbanas. Hemos seleccionado estos títulos por contar con historias contextualizadas en España en los mismos años 1960 en los que se han filmado, de ahí que no abordemos, en esta ocasión, otros *films* igualmente interesantes en los que se mantiene la misma identidad femenina, como *Noches de Casablanca* o *La mujer perdida*, tal como hemos apuntado. Por otra parte recordemos que pocos años después Sara Montiel abandona el cine: con el destape y la finalización del cine de estrellas la artista decide poner fin a su carrera debido a que en la década de 1970 los iconos no pueden mantener fácilmente su *status* por la propuesta de unos cines caracterizados por la explicitad y la ausencia de imaginación, siendo *Cinco almohadas para una noche* (1973, Pedro Lazaga) su última película.

a) *Pecado de amor* (1961, Luis César Amadori)

Esta muestra es una coproducción hispano-italiana dirigida por Luis César Amadori que muestra reminiscencias aún de las películas con canciones de décadas anteriores, en parte también debido a que Benito Perojo es uno de sus productores, a pesar de que la historia está desarrollada en los años sesenta. La película narra la historia de sor Belén (Sara Montiel), una monja destinada a la prisión femenina que cuenta pasado antes de dedicar su vida a Dios. Antes de ser monja sor Belén se llamaba Magda Beltrán y era artista en un cabaret, donde trataba de ganar dinero para poder mantener a su hija Esperanza. Sus aptitudes musicales y su gran belleza eran un gran reclamo para los clientes que se acercaban al local, hasta el punto de que, muchos de ellos, caían rendidos a sus pies. Es el caso de Ángel, un jovencito prendado por Magda que no deja de pretender a la mujer hasta que su padre, un importante abogado, interviene para evitar un escándalo en la familia. Pero el padre del chico, Adolfo Vega (Reginald Kernan), finalmente también se enamora de Magda una vez que la conoce, hasta que se produce un escandaloso asesinato que repercute en la carrera profesional de Adolfo y en la vida de Magda.

Para tratar de evadirse, la mujer decide refugiarse en una larga y exitosa gira musical por Europa y Estados Unidos, pero su camino vuelve a cruzarse con el de Adolfo en Grecia, prometiendo iniciar una vida juntos en el futuro. Pero vuelven a suceder complicaciones familiares, pues Adolfo tiene que cumplir con sus compromisos maritales ya que su esposa acaba de abandonar un centro mental. Magda vuelve a quedarse sola y, casualmente, se entera de que su hija, a quien no había vuelto a ver desde el asesinato, había sido adoptada y querida por la familia de Adolfo. Cuando Magda se da cuenta que lo ha perdido todo en la vida, decide hacerse monja y destinar su vida a Dios y a ayudar a todas aquellas mujeres que necesitan consuelo.

Esta dramática historia cuenta con una excelente Banda Sonora Musical compuesta por Gregorio García Segura, unos bloques musicales insertos de forma sincrónica a la historia y con una función expresiva que se funde con lo que sucede ante nuestros ojos en la escena. Pero, tal y como estamos viendo, el elemento más importante de este cine con canciones realizado en España en la década de 1960 sigue siendo el número musical, que es el momento en el que, en esta ocasión, Sara Montiel desarrolla sus capacidades vocales y su sensualidad encima del escenario. El *film* cuenta con un total de 68 minutos y 45 segundos, dando lugar a un 62,2% de música a lo largo de los 110 minutos totales. Es decir, más de la mitad de la muestra se corresponde con el

elemento musical y las intervenciones más extensas incluyen los números musicales en los que la artista interpreta canciones ligeras, como chotis, cuplés e incluso una *chanson* francesa. Sara Montiel protagoniza un total de diez cantables; en comparación con el resto de películas comentadas, es un número muy elevado, lo cual denota cómo las aptitudes musicales de Sara Montiel y los ideales que rodean a la artista han sido las razones de que protagonice esta muestra. Debido a los numerosos y variados números musicales, a continuación incluimos una tabla donde indicamos los bloques musicales en los que se desarrollan los números protagonizados por Sara Montiel, el título de la canción, los autores de las mismas y un fotograma en el que dar cuenta de la relevancia y vistosidad del vestuario en los números protagonizados por la artista.

Nº	**Minutaje**	**Título canción y autores**	**Fotograma**
4	06:25 – 07:50	"Tápame" (Ricardo Yust, Francisco Yust y Antonio López Monis)	
7	11:50 – 14:54	"Pichi" (González del Castillo, Muñoz Román y Franciso Alonso)	
9	17:09 – 20:16	"El día que me quieras" (Alfredo LePera y Carlos Gardel)	

16	31:50 – 35:33	“Serenata apache (Adiós, Ninón)” (Valsier y Lucien Boyer, adaptación española de J.M. Arozamena)	
17	38:58 – 42:16	“Los Nardos” (González del Castillo, Muñoz Román y Francisco Alonso)	
20	48:01 – 51:13	“Flor del mal” (F. Wolter y E. Montesinos. Adaptación española J. M. Arozamena)	
29	1:17:08 – 1:19:19	“Sous les toits de Paris” (Raoul Moretti, René Cailleteau y René Chomette)	
32	1:22:12 – 1:24:33	“Tina ine agapi / Qué será el amor” (Mapkea)	

34	1:28:41 - 1:30:27	"Madreselva" (Francisco Canaro y Luis César Amadori)	
40	1:47:22 – 1:49:53	"Plegaria" (Franz Liszt, adaptación letra y música de Rafael de León)	

Tabla de cantables de Sara Montiel en *Pecado de amor*.

Además de ser numerosos los cantable, como queda reflejado, Sara Montiel interpreta estilos musicales muy variados, que van desde el chotis "Pichi" a la canción griega "Tina ine agapi", pasando por el tango "Madreselva" o incluso una adaptación de música preexistente de concierto, el *Sueño de Amor*, de *Liszt*. En todos los números musicales de *show*, salvo en la adaptación de la obra de Liszt, con la que finaliza la muestra, Sara Montiel desarrolla al máximo sus aptitudes para la canción ligera y su sensualidad, y tanto la elección de las canciones como el vestuario contribuyen en la consecución de un resultado armónico y perfecto de acuerdo con el erotismo y la temática amorosa. Esto queda patente desde el primer número musical, que aparece en el bloque 4 (00:06:25 – 00:07:50), en el que se interpreta el cuplé "Tápame"[329].

El cuplé es un estilo musical popular, en ocasiones portador de un tono picante a través de sus letras e interpretaciones, como ocurre en los números musicales en los que Sara Montiel interpreta el género en sus películas de los años cincuenta y sesenta, como *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña), *La violetera* (1958, Luis César Amadori) o *La reina del Chantecler* (1962, Rafael Gil). En *Pecado de amor* el erotismo y la picardía

[329] Véase al respecto el VÍDEO 45 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=I346CczShZU [Última consulta: 21 de diciembre de 2012].

son presentados en esta primera actuación desarrollada en un cabaret con el tema "Tápame", cuya letra presenta una historia trascendente y jocosa:

Tápame, tápame, tápame, tápame, tápame, que tengo frío. Si tú quieres que te tape Ven aquí, cariño mío. Una tarde de aguacero sin paraguas Soledad se mojaba y la chiquilla iba caladita ya.	Un joven la quiso entonces con el suyo resguardar y llegó tan a buen tiempo que ella dijo sin tardar… Tápame, tápame, tápame, tápame, tápame que tengo frío. Si tú quieres que te tape ven aquí, cariño mío.

Letra de "Tápame" (Ricardo Yust, Francisco Yust y Antonio López Monis)

Este fragmento del cuplé narra una historia poco trascendente y divertida, pero la letra y la música del tema resultan elementos incompletos en torno a la recreación de un prototipo de mujer vinculado con el símbolo erótico. El vestuario atrevido que la actriz luce, y con el que aparece por primera vez en escena, contribuye a la recreación de una imagen de mujer segura y sensual que hace las delicias del público masculino del cabaret, junto con la letra de "Tápame" y sus pícaros gestos y miradas, aunque los géneros musicales interpretados en la sala de fiestas resultan, igualmente, del agrado de las mujeres asistentes para divertirse.

Fotograma nº 178. Bloque musical 4, "Tápame".

La sensualidad que desprende Sara Montiel no se ve exclusivamente asociada al cuplé, sino que el resto de cantables van encaminados al mismo fin de mostrar un prototipo de mujer que transmita erotismo al hombre. En el bloque musical 9 (17:09 – 20:16) el personaje de Magda trata de encandilar a Adolfo Vega, el abogado del que posteriormente se enamorará, a través del tango titulado "El día que me quieras"[330]. En este caso el comportamiento del personaje muestra rasgos de la *femme fatale*, puesto que la cupletista es totalmente consciente de su poder hipnótico con los hombres para entablar conversación con el personaje en cuestión. La interpretación de la canción parece haber surtido efecto, pues ambos personaje entablan una animada conversación. No obstante, y a pesar de que el personaje de Magda parece tener controlada la situación, la historia posteriormente tiene preparada una venganza para ella al enamorarse de su víctima, pues el asesinato que Adolfo Vega comete es encubierto por la mujer y supone el inicio de su desdichada vida.

Fotograma nº 179. Bloque musical 10, posterior al número "El día que me quieras".

Pero la sensualidad de Sara Montiel en su forma de comportarse y en la entonación en las canciones ligeras no es extensible a todos los números musicales, sino que existe una única excepción que coincide con el final de la muestra, en el que se convierte en monja. En el último bloque musical, como hemos mencionado, la artista interpreta la canción titulada Plegaria, una adaptación musical realizada por Rafael de León para coro y solista basada en *Sueño de Amor*, del compositor Franz Liszt. Magda ya ha decidido convertirse en sor Belén cuando se ha dado cuenta que lo ha perdido todo y encuentra la única ilusión de vivir en el sentimiento religioso. En este bloque la

[330] Véase al respecto el VÍDEO 46 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=AzGk5N2EVww [Última consulta: 21 de diciembre de 2012].

canción forma parte de un sacramento, el matrimonio de su hija Esperanza, y es interpretado por un coro de niños, acompañado de órgano, con una melodía solista interpretada por Sara Montiel. La religiosidad de sor Belén queda corroborada por el contexto religioso de la escena, así como por la dulzura que transmite este tema musical que no es sino la reutilización y adaptación de una obra de concierto, insertándola en un contexto audiovisual de acuerdo con las necesidades de la escena. La letra de la canción, además, presenta una función narrativa puesto que, desde el punto de vista argumental, indica la mirada hacia la fe y la intención de la nueva monja de vivir en paz.

Fotograma nº 180. Bloque musical 40, "Plegaria".

Por tanto, y a pesar del final profundo y meditativo, a lo largo de esta cinta se demuestra cómo Sara Montiel fue elegida para protagonizarla debido al prototipo de mujer sensual y segura de sí misma, junto con sus aptitudes musicales, una imagen que desarrolla a través de los cuplés y el resto de géneros de canciones ligeras que interpreta en películas de los años sesenta como *Pecado de Amor*. La forma de hablar y de cantar, junto con su belleza y el acorde vestuario, determinan que Sara Montiel sea un auténtico mito erótico de la década de 1960. Esta imagen se mantiene, como hemos indicado, en otras películas contextualizadas en otros puntos geográficos o en otras épocas pero, de acuerdo con nuestro estudio, nos interesan más aquellos objetos audiovisuales en los que la historia se desarrolla en el mismo tiempo contemporáneo en el que es grabada la película, con la intención de presentar unos prototipos de mujer lo más veristas posibles de acuerdo con la sociedad española del momento. Por esa razón, por tratarse de una película de finales de la década y por la estética totalmente opuesta a *Pecado de amor*, a continuación nos centraremos en el *film Tuset Street*, desarrollado en un contexto aún más moderno propio de la contemporaneidad y del nuevo ocio.

b) Tuset Street (1968, Luis Marquina y Jorge Grau)

Esta película que evoca un contexto vinculado a la cultura *pop* es un intento fallido de crear un producto audiovisual comercial con participantes de la Escuela de Barcelona, una de las líneas vanguardistas llevadas a cabo en la industria cinematográfica durante los años sesenta, como incidamos en su momento. Y es que en *Tuset Street* participan Jorge Grau como codirector, junto con el comercial Luis Marquina, Ricardo Muñoz Suay como ayudante de dirección e incluso Luis García Berlanga aparece vinculado al proyecto, aunque su participación se limita a ser intérprete del papel de Aparicio.

Jordi (Patrick Bauchau) es un *play boy* catalán de buena posición económica que goza de éxito profesional, pero que también disfruta del ocio y de su tiempo libre, especialmente en la calle Tuset, la calle barcelonesa más moderna, aglutinadora de melenas y minifaldas, nacida como inspiración de las grandes calles culturales occidentales, como la Carnaby Street de Londres. Durante una de las numerosas noches de diversión en el Pub Tuset, el local más frecuentado por el muchacho, Jordi se fija por casualidad en una mujer mayor que él y realiza una apuesta con sus amigos; su intención: cautivarla y lograr que caiga rendida a sus pies. Esa mujer es Violeta Riscal (Sara Montiel), una artista que desarrolla sus aptitudes musicales en El Molino, uno de los *cabarets* de El Paralelo. El papel interpretado por Sara Montiel canta y baila en los números musicales asignados en el local, pero de forma complementaria también se dedica a la prostitución para ampliar sus ingresos económicos.

Jordi logra iniciar una amistad con Violeta, hasta el punto de que ella confía en él para sincerarse y darle datos personales de su vida, y finalmente se enamora del atractivo joven, a pesar de la diferencia de edad. Jordi y Violeta –que es el nombre artístico de Ana– comienzan a pasar tiempo juntos, hasta que un día la mujer escucha grabaciones de sus conversaciones amorosas en el Pub Tuset y es consciente de que todo había sido una gran mentira para burlarse de ella. Dolida y despechada, Violeta no quiere volver a ver a Jordi, pero el joven se da cuenta de que está verdaderamente enamorado de ella, y trata de ser perdonado por la artista, obteniendo un resultado negativo. La película concluye de forma inesperada para el espectador, que parece albergar una esperanza de acuerdo con el despertar de Jordi, que está convencido de que

lo único verdadero que tenía, en torno a su artificiosa vida, era precisamente ella ("todo lo triste que tú quieras, pero por lo menos es verdad, ¡Viva El Molino!").

Son muchos los temas que aborda la película, desde la universal diferencia de edad en el amor hasta las diferencias socioeconómicas, así como la disparidad musical. En torno a esta última cuestión resulta fundamental hablar de la Banda Sonora Musical, de la que se ocupó Augusto Algueró. La película cuenta con música durante 46 minutos, de los 89 minutos de duración de la muestra, repartidos en torno a 34 bloques musicales. Es decir, más de la mitad del *film*, concretamente en torno al 51,77% de la duración, es elemento musical. En esta ocasión, y como ocurre en el cine con canciones que tan bien permite aproximarnos a los diferentes prototipos de mujer artista, la partitura compuesta por Algueró convive con canciones preexistentes, todas ellas arregladas musicalmente por el maestro Gregorio García Segura. En este caso, además, existe una convivencia de estilos musicales determinada por el origen musical: los temas musicales de nueva composición de Algueró remiten a la cultura *pop*, tan arraigada en los locales de ocio de la población adinerada, mientras que la población mayoritaria seguía vinculada a la música más comercial, a la canción ligera, como se observa en los temas musicales vinculados a Sara Montiel y al barrio en el que trabaja. Por tanto, Jordi, que pertenece a un nivel económico más elevado y a una temprana edad, representa la cultura musical *pop*, mientras que el personaje de Violeta representa la música tradicional extendida entre la gente de clase media o baja, la canción ligera, frente a la música que suena en el Pub Tuset, tan frecuentado por el muchacho.

Por otra parte, Sara Montiel en esta película, y de acuerdo con el contexto, continúa representando la sensualidad a través de su interpretación de canción ligera, como cupletista, aunque, avanzada la década de los años sesenta, intervienen unas connotaciones diferentes. El personaje de Violeta recrea la identidad de mujer artista de edad madura y también remite a la sensualidad a través de los números musicales que interpreta, pero no es una belleza tan universal como la que representaba en los comienzos sino que la película incide en una visión más grotesca y vulgar. Es decir, el personaje que interpreta Sara Montiel en *Tuset Street* remite erotismo, pero probablemente no es un mensaje recibido por igual por parte de todos los hombres, al menos no en la juventud elitista, como sucede con Jordi, que inicialmente quiere utilizar a esta fémina como un objeto de diversión y de burla. Lo cierto es que, finalmente, la película demuestra cómo, a pesar de las apariencias, de la edad, o de los valores que representara el personaje de Violeta, un chico joven de la posición social de Jordi se

enamora de ella, y ella de él, por su forma de ser, su seguridad y su fuerza para afrontar la vida, a pesar de que sus caminos discurren por mundos diferentes debido a la mala fe inicial de Jordi.

Retomando las cuestiones musicales, las diferencias sociales y generacionales quedan marcadas con las diferencias musicales de los dos barrios en los que transcurre la historia. Por un lado, contamos con la música original compuesta por Algueró, intervenciones no diegéticas, en su mayoría, insertas como música de fondo del local de ocio nocturno de la calle Tuset. También la canción titulada como la película, *Tuset Street*, aparece vinculada a la calle moderna. Por otro lado, contamos con los cantables interpretados por Sara Montiel y correspondientes con el personaje de Violeta, coplas y cuplés, canciones ligeras, al fin y al cabo, pero todos ellos encaminados al entretenimiento de la clase media española, así como a la transmisión de erotismo para contentar a los hombres que van a ver sus actuaciones, en las que destaca el escaso vestuario.

El primero de los números musicales de *show* protagonizado por Sara Montiel en *Tuset Street* tiene lugar en el bloque musical 8 (00:29:08 – 00:32:09), donde interpreta el tema "Verano" sobre un poema de Rafael de León con música de Juan Solano, como parte del trabajo del personaje de Violeta en El Molino, el cabaret en el que desarrolla su carrera artística. La sensualidad queda patente a través de la letra y la forma de pronunciar cada sílaba. Lo mismo ocurre en el bloque 12 (00:44:35 – 00:47:15), donde interpreta "Frenesí", un bolero de Alberto Domínguez que, por su puesta en escena y el arreglo musical contemporáneo llevado a cabo de García Segura, lo convierten casi en un número de revista moderno que forma parte del mismo espectáculo de El Molino en el que trabaja el personaje interpretado por Sara Montiel. La letra de "Frenesí" contribuye a la recreación de esta artista que remite sensualidad y erotismo, ya que es una mujer quien entona un texto que habla de amor y de una actitud activa en la relación amorosa:

Quiero que vivas sólo para mí
y que tú vayas por donde yo voy,
para que mi alma sea no más de ti,
bésame con frenesí.

Dame la luz que tiene tu mirar
y la ansiedad que entre tus labios vi.
Esa locura de vivir y amar
Que es más que amor, frenesí.

Hay en el beso que te di,
alma piedad, corazón.
Dime que sabes tú sentir
lo mismo que siento yo.

Letra de "Frenesí" (Alberto Domínguez).

Asimismo, cabe señalar cómo el vistoso y atrevido vestuario, así como la coreografía, resulta totalmente adecuada teniendo en cuenta el local en el que la historia acoge este número, un cabaret. Las plumas, la pedrería de fantasía y la piel, junto con el numeroso cuerpo de baile, dan un aire diferente al bolero de Domínguez que, inicialmente, remitía intimidad y amor[331]. En el *film Tuset Street*, y a través de este bloque musical protagonizado por Sara Montiel, "Frenesí" remite a los instintos más primarios y se convierte en un ejemplo del ocio nocturno que tenía éxito en los años sesenta para un público de clase media y una edad madura, nada que ver con el ambiente de la calle Tuset.

Fotograma nº 181. Bloque musical 12, "Frenesí".

[331] Véase al respecto el VÍDEO 47 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=NYiJGdijkZE [Última consulta: 22 de diciembre de 2012].

Por otra parte, los dos números restantes igualmente cantados por Sara Montiel también remiten a una España del pasado, a la que pertenece el personaje de Violeta, frente a la juventud recreada a través de Jordi y la música de los locales de ocio nocturno a los que es asiduo en la calle que da nombre a la muestra. En el bloque 16 (00:53:13 – 00:55:31) escuchamos la copla "Tengo miedo", de Rafael de León y el maestro Solano, donde Sara Montiel imposta un artificial acento andaluz para remitir a Andalucía, de acuerdo con el carácter del tema musical, y acompañada por un cuerpo de baile que incluye referencias a la tauromaquia y a la tradición con el traje de corto y el taconeo. Del mismo modo, y como venimos comentando en los cantables anteriores, el protagonismo absoluto del número lo sigue ocupando Sara Montiel, que luce un vestido largo negro con pedrería en el escote y una llamativa flor en su cabello. Musicalmente el arreglo de García Segura incluye una instrumentación más moderna, de acuerdo no solo con la época sino con el contexto, una sala de fiestas. Por otra parte, la sensualidad que Violeta remite a través de sus interpretaciones queda patente con los piropos y comentarios manifestados por hombres de edad media.

Fotograma nº 182. Bloque musical 16, "Tengo miedo".

El último cantable de Sara Montiel se corresponde con el bloque musical 32 (01:24:19 – 01:26:51) donde interpreta la copla "Encuentro"[332], también de León y Solano. Este último tema es fundamental para la comprensión del *film*, pues la música no solo tiene un valor narrativo por ser un número musical, como en anteriores ocasiones, sino que representa una implicación expresiva y descriptiva, ya que la letra habla del final de la historia de amor entre el personaje de Violeta y Jordi cuando ésta se da cuenta del engaño ejercido por el joven. Los ideales que hasta el momento

[332] Véase al respecto el VÍDEO 48 del DVD anexo. Fuente: http://www.youtube.com/watch?v=m5QmZWE_0j4&playnext=1&list=PLAEDCBDC4F80FDB6D [Última consulta: 22 de diciembre de 2012].

representaba Jordi y el modo de vida de Violeta son dos caminos paralelos que no se cruzan, y de los que habla el poema de Rafael de León:

Me tropecé contigo en primavera,
Una noche de abril roja y calina,
Y por ti fue mi sangre enredadera
Bajo el negro farol de aquella esquina.

Me diste la blandura de tu cera,
Y yo te di la sal de mi salina,
Y navegamos juntos sin bandera,
Por el mar de la rosa y de la espina.

Y después a morir,
A hacer dos ríos sin adelfas,
Oscuros y vacíos para la boca torpe de la gente.

Pero ante Dios, dos lunas,
Dos espadas, dos tinturas,
Dos bocas enlazadas,
Y dos arcos de amor del mismo puente.

La moraleja de *Tuset Street*, de acuerdo con esta interpretación, es clara: Sara Montiel es una mujer luchadora en la vida que vive de sus aptitudes musicales, dentro de las cuales el erotismo es un punto importante debido a que trabaja en un cabaret, a pesar de que la verdadera personalidad del personaje de Violeta no tiene mucho que ver con los ideales y la mentalidad de la mujer en su vida privada. Sara Montiel recrea a la perfección, como en la mayoría de títulos de la década de nuestro estudio, la imagen de una mujer atractiva y sensual a través de la interpretación de música ligera, como cuplés, coplas, boleros o tangos, entre otros géneros. Especialmente en *Tuset Street*, donde en ocasiones se ofrece una imagen un tanto burda del personaje femenino, a pesar de representar una España más cañí, anquilosada en el pasado, especialmente en comparación a la estética de la calle Tuset, el atractivo y la sensualidad representadas por Sara Montiel son capaces de atrapar incluso al joven más *chic* de la ciudad, como es el caso de Jordi.

Por tanto, y como hemos venido defendiendo con el comentario de estos dos títulos, Sara Montiel representa una imagen de artista moderna y sensual, de mito erótico que fascina, a través de la interpretación de estructuras musicales que remiten a la tradición más popular del pueblo y a la recuperación del cuplé con su particular forma de interpretarlo. Indudablemente Sara Montiel fue una de las artistas con mayor proyección internacional, ya que también formó parte de la historia de la industria mexicana y hollywoodiense. Como hemos visto, en el cine español de los años sesenta, en el que ya se observan cambios técnicos con la introducción del color y una tecnología de mayor calidad, los papeles de cabaretera y mujer redimida que interpreta, propios del gusto del Régimen y de la mayoría de la población, la catapultan al éxito. Por no hablar de los cantables y números musicales de la artista, que han determinado que los temas de sus películas sean cantados décadas después y se haya convertido en una de las artistas de cine más célebres de la cultura popular española de la posguerra y el franquismo.

CONCLUSIONES

Como hemos indicado, son numerosas las razones que justifican la elección de este tema como objeto de esta tesis doctoral, tal como indicamos en su momento, de la misma manera que también resultan abundantes y de diversa índole las conclusiones a las que hemos llegado tras la ejecución de este trabajo. Desde el prisma personal debo reiterar que la elaboración de una investigación centrada en el cine cubría inicialmente todas mis expectativas académicas y personales, ya que el estudio de los medios audiovisuales permitía aunar una anterior formación musical con una formación artística recibida en la propia Universidad de Salamanca. Tras al elaboración del trabajo puedo afirmar que cuanto mayor es el conocimiento en torno a estas disciplinas, más apasionante encuentro el ámbito audiovisual por las poliédricas visiones que ofrece a la hora de llevar a cabo una investigación.

Hemos podido comprobar desde el punto de vista de la contextualización temporal y geográfica que la década de 1960 representa, desde el plano histórico, una época interesante, como hemos venido apuntando, caracterizada por un paulatino crecimiento económico y un intento aperturista en el ámbito social y cultural por parte del régimen dictatorial de Francisco Franco en esta época llamada del Desarrollismo. Asimismo, el importante número de compositores de calidad que trabajan en esta década queda confirmado con la aproximación realizada a más de setenta títulos, así como la posibilidad de llevar a cabo un estudio etnomusicológico centrado en el valor semántico de la Banda Sonora Musical de los *films* españoles escogidos; como hemos demostrado, si observamos detenidamente la función de la música en torno a personajes femeninos de películas de los años sesenta, comprobamos cómo la Banda Sonora Musical contribuye a la recreación de diferentes estereotipos de mujer dependiendo del estilo musical y de la estética de la película. Una vez reiteradas estas cuestiones iniciales pasamos a comentar de forma más pormenorizada las conclusiones extraídas tras la finalización del trabajo.

Cuando comenzamos a trabajar en esta tesis doctoral podíamos intentar vislumbrar algunas posibles conclusiones al respecto, aunque no imaginábamos que, tras la elaboración de este estudio, fueran a superarse nuestras expectativas. En nuestra opinión el interés del trabajo llevado a cabo es relevante porque, en primer lugar, se demuestra el lugar del cine y las diferentes disciplinas que lo forman como una herramienta auxiliar para obtener un mayor conocimiento histórico y antropológico sobre las sociedades pasadas. En este trabajo hemos realizado un viaje al pasado

apoyándonos en estudios bibliográficos generales sobre historia, cine, antropología y música, de forma paralela al visionado y análisis de varias películas españolas de los años sesenta, así como a sus partituras disponibles. Todo ello nos ha llevado a la conclusión de que la música de cine ocupa un papel fundamental dentro del discurso audiovisual para recrear diferentes tipos de mujer en la filmografía española de la década de 1960. Ahora bien, debido a la amplitud de las cuestiones abordadas, iremos exponiendo las conclusiones extraídas de acuerdo con los diferentes aspectos tratados.

En el primer capítulo, tras la introducción destinada a conceptos metodológicos, nos hemos aproximado al contexto histórico, fílmico, antropológico y musical de la España de 1960. Hemos comprobado de primera mano la riqueza del ámbito audiovisual en las películas españolas de esos años y hemos señalado la existencia de dos principales tendencias cinematográficas que responden a los dos caminos estéticos e ideológicos propuestos en este capítulo. Por un lado, un cine comercial que refleja los ideales artísticos e ideológicos defendidos por las altas esferas; por otro lado, un cine más vanguardista, que muestra caminos artísticos y mentalidades alejadas del Régimen, personificado a través de cineastas adscritos a corrientes como el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona. Asimismo también se atisba un tercer camino expresivo ya en los últimos años de la década, la llamada Tercera Vía, apuntando una línea ideológica y argumental intermedia entre las dos tendencias anteriores y que tiene mayor desarrollo en los años setenta paralelamente a otros cines como el del Landismo, aunque ese camino individual ya cuenta con un reflejo en *Españolas en París*, un título interesante, además, por la riqueza y variedad de roles de género contenidos, como hemos venido apuntando en los capítulos primero y tercero.

En nuestro estudio se puede observar referencia a más películas comerciales que representantes de las otras dos corrientes fílmicas; esto se debe, indudablemente, al mayor número de títulos que representan los ideales del franquismo frente a las obras vanguardistas, por ejemplo. Asimismo, la revolución perseguida por parte de las autoridades en torno a los años sesenta, con el fomento de novedades en el cine y la promoción de ayudas, no solo no se produjo sino que determinó que la industria cinematográfica sufriera una crisis económica a principios de los años setenta debido a los excesos del Fondo de Protección a la Cinematografía, tras las deudas y las descomunales ayudas económicas ofrecidas, a pesar de que dicha circunstancia burocrática no cuenta con un reflejo de manera práctica en los productos artísticos

llevados a cabo por los cineastas. No obstante, y en relación con las conclusiones, podemos señalar que la convivencia de estos tres caminos estéticos, las direcciones ideológicas y artísticas en la creación fílmica en España correspondientes con el cine comercial, el cine más vanguardista y la Tercera Vía, determina que los años sesenta sean recordados como una época interesante y valiosa, no solo desde el prisma histórico y social sino también desde el plano cinematográfico, a pesar de los acontecimientos que rodearon a la propia industria.

Asimismo, la ejecución de esta tesis doctoral ha sido igualmente interesante desde el prisma puramente musical, pues hemos confirmado cómo la música del cine español de los años sesenta es heterogénea y rica, al igual que los productos audiovisuales en los que se integra. De la misma manera que apreciamos dos tendencias principales en el cine de forma general, también se observan claramente dos estilos musicales que dependen de la adscripción a cada una de las tendencias fílmicas y de la personalidad de cada compositor. A lo largo de este estudio hemos llevado a cabo el análisis general y músico-visual correspondiente a más de setenta títulos de la época (cuya localización resulta sencilla al lector través del Anexo 1) y hemos podido confirmar de primera mano la existencia de estas dos tendencias, entre las que se observa la reiterada adscripción de músicos a cada una de ellas. En el ámbito comercial encontramos nombres como el de Manuel Parada, Augusto Algueró, Adolfo Waitzman o Juan Quintero Muñoz, mientras que en las producciones más alejadas del Régimen contamos con el trabajo de compositores como Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halftter o Antonio Pérez Olea. Pero quede constancia con este trabajo que, a pesar de que en la mayor parte de los casos coincide que los compositores que trabajan en los títulos próximos a una corriente más vanguardista responden con unos mismos rasgos estilísticos también en sus composiciones puras, el caso de Antón García Abril es ciertamente diferentes. Como hemos comentado, y como ha sido puesto de manifiesto en las ediciones celebradas del Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, se aprecia una evidente diferencia entre los trabajos de García Abril de música pura, vinculados a la vanguardia, y sus trabajos audiovisuales, en los que se aprecia una estética absolutamente comercial y una falta de unidad estilística en la diversidad de títulos que aborda.

Otra conclusión fundamental extraída tras la elaboración del trabajo es el elevado número de compositores de prestigio que trabajan para cine en la España de

1960. La composición musical fílmica podía ser considerada un trabajo seguro y muchos compositores se aproximaron a ello debido a esta circunstancia, pero algunos de ellos también reconocen haberse inmerso en el mundo del cine por sus posibilidades artísticas y expresivas, como queda constancia a través de las entrevistas concedidas por Carmelo Bernaola o el propio Augusto Algueró. En cualquier caso, el hecho de que compositores prestigiosos como Carmelo Bernaola, Gerardo Gombau, Augusto Algueró, Antón García Abril, entre otros, se ocupen de la música de películas demuestra la importancia del cine en la sociedad de ocio del franquismo, así las como nuevas posibilidades pecuniarias y creativas que el medio ofrecía para los músicos. Simultáneamente, el hecho de que el cine cuente con maestros de primera fila es un reconocimiento a su labor, así como un argumento de autoridad para las propias películas. En cualquier caso, la calidad de todos estos compositores no es un asunto cuestionable y significó desde el primer momento una de nuestras premisas y motivaciones para llevar a cabo este proyecto de investigación.

Por otra parte, tras el análisis de diferentes Bandas Sonoras Musicales podemos confirmar que ya en la década de los años sesenta en España la creación musical para el cine no se limitaba exclusivamente a la composición, pues se advierte la convivencia entre composición original y la inserción de otras músicas preexistentes, en numerosas ocasiones temas musicales populares contemporáneos. La inserción de canciones de moda de la época, melodías, por tanto, que formaban parte de la vida cotidiana de los personajes recreados, permite otorgar mayor verismo a la historia. Pero esta circunstancia puede ser comprendida, además, como un testimonio antropológico de los gustos de los españoles del momento. En cualquier caso, llegados a este punto podemos afirmar que la música es un elemento indispensable en las películas de la década, contando con la presencia de distintas estéticas, como hemos comentado, pero también de los diferentes fines perseguidos en cada película de acuerdo con la ideología y los objetivos de cada cineasta. Ahora bien, a pesar del análisis a un amplio número de títulos, las películas seleccionadas y los análisis expuestos significan tan solo aproximaciones al extenso, complejo y rico legado audiovisual español de 1960.

Del mismo modo, hemos podido comprobar cómo el cine era considerado una importante plataforma de difusión de la nueva música y de los conjuntos musicales contemporáneos en torno a los años sesenta. Esto justifica la incorporación de cantantes y músicos en las películas, como hemos podido comprobar en el caso de Karina en *Los*

chicos del Preu o Juan Pardo y Fórmula V, entre otros artistas, en *A 45 revoluciones por minuto.* Simultáneamente, en la actualidad esta incorporación de artistas en el elenco de participantes en una producción del pasado puede ser comprendida, además, como una herramienta que nos permite conocer las modas sonoras de aquel momento y el camino al que iban dirigidos, en general, los gustos de la población, distinguiendo diferencias estéticas musicales en relación con el *tarjet* al que iba destinada cada producción. Es decir, mientras que encontramos conjuntos musicales que interpretan canciones contemporáneas urbanas en películas dirigidas a un público joven, como sucede en *1, 2, 3, al escondite inglés* o en *A 45 revoluciones por minuto*, paralelamente también observamos un mantenimiento de la música tradicional o de la música ligera más apegada al pueblo, como observamos en *El balcón de la luna* con las interpretaciones musicales de Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla. Por tanto, el cine es un medio de difusión para nuevas promesas de la música y artistas consagrados, dependiendo del público a quien va destinado un objeto audiovisual específico.

En relación con el ámbito antropológico y social, este estudio también ha extraído ciertas conclusiones en relación con la imagen de la mujer en el cine español de los años sesenta, previamente a la elaboración de un análisis musical y de los tópicos identitarios femeninos. Y es que, a pesar de la existencia de un escaso número de estudios que abordan el tema de la mujer en torno a las artes, pudimos comprobar, tras el visionado de la primera selección cinematográfica, que, efectivamente, en ciertos productos audiovisuales se ofrecían diferentes imágenes de mujer. Esto supuso un primer acercamiento y una confirmación de que nuestra inicial hipótesis, la existencia de diferentes tipologías de mujer en la filmografía de los sesenta, era cierta. En los posteriores capítulos, especialmente en el tercero, pudimos confirmar, además, cómo la música, además, era un elemento que, sumado al resto de disciplinas artísticas, podía contribuir a desarrollar o subrayar tipos de mujer diversos, como reiteraremos más adelante.

Tras el estudio de fuentes secundarias históricas, antropológicas y literarias, y posteriormente a la realización de un primer acercamiento a la filmografía española de la década, observamos cómo la mujer española aparece situada en la industria principalmente delante de las cámaras, ofreciendo diferentes roles de género. Asimismo, dependiendo de la adscripción ideológica de cada producto audiovisual se observan unos rasgos diferentes en torno a los personajes femeninos y un lugar distinto en la

historia dependiendo de la estética. Además, ya vislumbramos cómo en algunos casos la música puede confirmar la existencia de ciertos roles femeninos de forma reiterada en diferentes títulos. Esta circunstancia determinó la confirmación de nuestro proyecto y la continuación de un estudio encaminado al análisis de la música en el cine español, de acuerdo con las dos tendencias principales, teniendo en cuenta, principalmente, el elemento sonoro que rodea a los personajes femeninos en una selección de películas. Pero un aspecto fundamental, ya sea a través del argumento, de la imagen visual proyectada o de las connotaciones intrínsecas, es que la mujer refleja las convenciones sociales propias del momento histórico contemporáneo a través de las películas, comprendidas éstas como objetos audiovisuales propios de la era en la que han sido creados.

Planteadas estas cuestiones iniciales, que pudieron ser confirmadas con el estudio documental y fílmico previo, llevamos a cabo la selección total de películas que serían objeto de análisis fílmico y musical, así como la selección de un título representante de cada una de las estéticas principales cuya Banda Sonora Musical sería analizada de forma pormenorizada. El criterio de selección de películas se situó en la convergencia de tres circunstancias: que en una misma producción se diera lugar la presencia de un director con visibilidad en el ámbito artístico de la época, un compositor de calidad y prestigio y la existencia de un lugar relevante de los personajes femeninos en la historia, bien por su protagonismo, bien por la trascendencia argumental o sociológica de los mismos. El resultado fue una larga lista de *films* con los que hemos trabajado, en nuestra compilación se observa un mayor número de películas comerciales, como acabamos de apuntar, puesto que hay más producciones oficiales debido al contexto sociopolítico, a pesar de que hemos tratado de abarcar el mayor número posible de objetos audiovisuales de todas las estéticas, así como englobar cronológicamente toda la década, con la intención de ofrecer un estudio lo más completo, realista y heterogéneo posible.

En relación con el estudio músico-visual llevado a cabo en el segundo capítulo, en aquella ocasión tratamos de ofrecer una propuesta de análisis en la que eran tenidos en cuenta, de forma paralela, un producto audiovisual conjuntamente con las partituras de su Banda Sonora Musical. Dicha propuesta fue puesta en práctica con el análisis pormenorizado de dos títulos de los años sesenta donde los roles de género aparecían bien determinados o tenían un papel visible, como fueron *Tres de la Cruz Roja* (1961,

Fernando Palacios) y *Viridiana* (1961, Luis Buñuel). La elección de dos objetos audiovisuales presentados en el mismo año pero de dos estéticas cinematográficas y musicales tan diferentes pretendía comprobar si, efectivamente, eran tan grandes las diferencias musicales entre estos dos productos, artística e ideológicamente tan lejanos. Efectivamente, así es. Del mismo modo, esas mismas diferencias las encontramos en los personajes femeninos ya que, mientras que *Tres de la Cruz Roja* cuenta con las mujeres a la sombra de sus protagonistas, como compañeras de vida, en *Viridiana* es una joven novicia quien protagoniza la muestra, en la que se produce una metamorfosis paralela a la modernización musical contenida en el último bloque del *film*. Por otra parte, y desde el punto de vista musical, la principal conclusión al respecto es que, de la misma manera que existe un abismo entre los rasgos fílmicos, tanto en cuestiones formales como ideológicas, también la música presenta rasgos opuestos como vamos a comentar, tanto en el origen como en el modo de insertar el elemento sonoro.

En *Tres de la Cruz Roja*, una comedia comercial de Fernando Palacios, contamos con una partitura original de Augusto Algueró caracterizada, en primer lugar, por la perfecta sincronía respecto de la imagen. Tras el análisis de la Banda Sonora Musical, simultáneamente al análisis de la partitura, observamos que la mayoría de los bloques musicales son insertos de forma no diegética, con el predominio de una finalidad expresiva, de acuerdo con los sentimientos de los personajes, y descriptiva, en relación con el subrayado musical de toques cómicos. Asimismo, cabe destacar la rítmica narrativa de los bloques musicales, una circunstancia que demuestra el profundo y minucioso trabajo previo de Algueró, pero también la pericia del compositor, que se confirma con la perfecta inserción de la música y la visualidad de la misma. Por el contrario, en *Viridiana*, el polémico *film* de Luis Buñuel, asistimos a la reutilización de música de concierto preexistente seleccionada por Gustavo Pittaluga, inserta siempre de forma diegética y con un mejorable tratamiento estético, como se observa en los bruscos cortes de los fragmentos musicales. En un primer lugar logramos identificar los temas musicales insertos ante la falta de unidad en su mención en estudios previos, lo cual nos dio la información de que toda la música era clásica o tradicional salvo el último bloque musical, que refleja el aperturismo con la presencia de música *pop* en España estos momentos. Asimismo, analizadas las partituras y las secuencias insertas, observamos que las grandes obras musicales, la mayoría de ellas de carácter religioso, presentaban una inserción en contextos profanos, con una clara intención ideológica y de crítica

política y social. Así, y en comparación con *Tres de la Cruz Roja*, un profundo análisis formal y semántico nos lleva a la conclusión de que la música de *Viridiana* adquiere un relevante papel, tanto por su alusión a la metamorfosis de la protagonista, como por su empleo como instrumento destinado a crítica social y política.

Es decir, mientras que en *Tres de la Cruz Roja* la música persigue adecuarse a la cómica historia e integrar al espectador en ella a través del sentimentalismo y de los toques cómicos subrayados musicalmente de forma sincrónica, rasgos propios del género y de la estética cinematográfica comercial, en *Viridiana* la música, inserta aparentemente de forma verosímil siempre procedente de algún sistema de reproducción del sonido o de un intérprete, es empleada con una finalidad ideológica y crítica como una sátira y un elemento de profanación. En otro orden de cosas, y como hemos apuntado, también las mujeres ocupan un lugar y unos rasgos diferentes dependiendo de la adscripción estética de la muestra; de hecho, en *Viridiana* puede asemejarse el proceso de modernización musical, al concluir la muestra con música popular urbana, con la metamorfosis de la novicia, asumiendo una situación moralmente lejana a los principios que la joven defendía en gran parte de la muestra. Así, esto significa una conclusión relevante pero, simultáneamente, un inicial punto de partida en la relación entre música de cine y mujer existente en el cine español de los años sesenta, una hipótesis confirmada en el tercer capítulo con la propuesta de diferentes tipologías femeninas, cuyas conclusiones abordaremos a continuación.

Una vez finalizado el último capítulo, y tras la elaboración de un análisis músico-visual de forma paralela a un enfoque semántico en los títulos abordados, llegamos a la conclusión de que el cine puede contribuir a la construcción de diversas tipologías de mujer española en los años sesenta y la música, en particular, también puede suscribir dichos roles por tratarse de una de las disciplinas que configuran el medio. Como venimos defendiendo, resulta imposible comprender la música de cine de forma ajena al resto de elementos que configuran conjuntamente el universo fílmico. Pero, además, el estudio de la imagen, los diálogos, el vestuario y la banda sonora parecen verse encaminados a subrayar aspectos específicos de los personajes femeninos en determinadas secuencias, como hemos venido indicando de forma textual, así como a través de los ejemplos audiovisuales contenidos en el DVD anexo.

Atendiendo al desarrollo argumental de los diferentes *films* analizados, y de acuerdo con el estudio de las disciplinas mencionadas (imagen, vestuario, diálogos, música, etc.), a lo largo de estas páginas hemos propuesto ocho tipologías de mujer que se pueden observar en los casos expuestos de la filmografía española de 1960. Tal como hemos realizado anteriormente, queremos reiterar nuevamente que estas categorías son una personal propuesta, un modo de clasificación al que hemos llegado tras el estudio y la reflexión de diferentes modos de inserción musical en relación con el resto de elementos que rodean a una selección de personajes femeninos. No obstante, no es, ni ha pretendido ser en ningún momento, objetivo de esta tesis doctoral ofrecer un listado cerrado y categórico de ejemplos o tipos de mujer sino, más bien, formular un posible modo de entender las heterogéneas imágenes de la mujer española existentes en los años sesenta y reflejadas a través de productos audiovisuales, atendiendo especialmente al cine. Por tanto, el plan aquí expuesto pretende reflejar el trabajo analítico y semántico llevado a cabo con la selección filmográfica realizada.

Para el establecimiento de estas categorías tuvimos en cuenta aspectos cinematográficos y musicales que van más allá de la tradición o modernidad, a pesar de que buena parte de la filmografía de 1960 hace hincapié en estas dos cuestiones antagónicas. Lo cierto es que habría sido del todo inexacto realizar un trabajo reduccionista contando con personajes cinematográficos femeninos tan valiosos y diversos, de ahí que hayamos tenido en cuenta otros aspectos propios del ser humano, como el esfuerzo, la perfidia o la maldad, la inocencia, la belleza, el erotismo o el arte. Teniendo en cuenta estas características, e inspirados en el trabajo que Fernando Alonso Barahona planteó en su libro *Antropología del cine* sobre la posible existencia de cinco tipos de mujer en la industria norteamericana como principal contexto, nos planteamos si sería posible plantear una propuesta personal en el ámbito español. Finalmente en este trabajo hemos expuesto una clasificación original que, en nuestra opinión, plasma la realidad de los años sesenta y da lugar a ocho categorías principales, que quedaron definidas del siguiente modo: la mujer tradicional, la mujer *ye yé* o moderna, la mujer resuelta, la mujer inocente, la mujer pérfida, la mujer atractiva, la *femme fatale* y la artista, contando con diferentes sub-apartados en el ámbito tradicional y también en el artístico, atendiendo a las diferencias musicales en este último caso.

Como ha quedado patente en el desarrollo del tercer capítulo, nuestra propuesta de estereotipos de mujer presentes en el cine español de los años sesenta atiende a una visión artística y fílmica, contando para ello con el análisis de unas muestras que responden a la adecuación de sus personajes femeninos a las ocho categorías indicadas, descartando en nuestro estudio aquellas películas en las que la Banda Sonora Musical no añade ningún matiz a la configuración de roles de género. Es decir, a pesar de que la disposición y la nomenclatura de las categorías han sido establecidas teniendo en cuenta criterios argumentales y musicales, el análisis y la selección de títulos llevado a cabo en esta tesis doctoral comprende finalmente, como hemos venido comentando, únicamente aquellos *films* en los que la música significa un elemento más en relación con los tipos de mujer planteados, junto con el argumento, los diálogos, el vestuario, etc. Además, de todos ellos podemos señalar el predominio de tres estereotipos de mujer por encima de los restantes: la mujer tradicional, la mujer *ye yé* o moderna y la mujer artista.

La visibilidad de la mujer artista en el cine español de los años sesenta se debe a la relevancia del cine musical durante el franquismo, no únicamente en torno a los años del Desarrollismo, que son los que hemos abordado. En este caso, las tradicionales y las nuevas tendencias musicales cuentan con representación a través de artistas como Carmen Sevilla, Marisol, Rocío Dúrcal, Karina o Ivana. En cuanto a las dos restantes categorías citadas, predominantes sobre el resto y que superan a la mujer artista en número y en valor simbólico, la recreación de personajes que se ajustan a la mujer tradicional y a la mujer moderna comprenden una evidente mayoría, tanto en el cine comercial como en el más alejado del gobierno, aunque con diferentes connotaciones dependiendo de la adscripción ideológica de las muestras, como hemos comentado. El debate entre lo que es tradición y lo que significa modernidad, así como los criterios perseguidos para denominar ambas cuestiones, es una constante en la filmografía abordada. Por un lado, la modernidad presentada en el cine comercial afecta sólo a las apariencias de la mujer, como dicta la famosa canción "La chica *ye yé*" de *Historias de la televisión*, ofreciendo además, una connotación negativa sobre la poca conveniencia de una mujer moderna que no sabe abordar las tareas domésticas. Por el contrario, en ciertas películas del Nuevo Cine Español, como *El extraño viaje*, se evidencia que la modernidad incluye aspectos ideológicos, además de los físicos, y queda subrayada, además, por la música, en contraposición a un estilo sonoro atribuido a otros personajes asociados a la tradición y que son los portadores de una connotación negativa por continuar apegados al tradicionalismo del Régimen.

Por otra parte, y retomando los aspectos generales en relación con los estereotipos presentados, en esta tesis doctoral no solo confirmamos la viabilidad de la clasificación presentada por nosotros, las tipologías de mujer principales en la filmografía de los años sesenta inspirados, en un primer momento, por la propuesta que hizo Fernando Alonso Barahona para el ámbito norteamericano, sino que, además, podemos concluir señalando la existencia de diferentes recursos musicales que, empleados reiteradamente, permiten confirmar la adscripción de un personaje a una u otra tipología. Y es que en nuestro estudio de casos hemos observado la recreación de diferentes identidades de mujer desde el prisma sonoro a través de la asociación de un estilo musical específico, la identificación de un *leitmotiv*, la relevancia de la letra de una canción o el modo de empleo del sonido en una secuencia concreta, entre otros empleos de la Banda Sonora Musical. Por ejemplo, en las ligeras comedias y la mayoría de películas comerciales se aprecia un estilo musical posrromántico con predominio de la tonalidad, como se puede observar en *Tres de la Cruz Roja* a través de la música de Algueró o en *La gran familia* con música de Waitzman, entre otro títulos, en los que la atonalidad queda suscrita en exclusiva al incendio del orfanato o al extravío de Chencho en la Plaza Mayor de Madrid, respectivamente.

Por su parte, en *La tía Tula* es el estilo musical predominante en la cinta el que anima, desde el comienzo, a que vinculemos a la protagonista al prototipo de mujer puritana o moral a través de la composición original de Pérez Olea, de estilo posrromántico, presente en las secuencias protagonizadas por Tula o en las que se alude a sus sentimientos, con un predominio de la función expresiva a través de bloques no diegéticos. Paralelamente, y para subrayar esa circunstancia, en la muestra la música moderna aparece asociada a Ramiro, cuñado de Tula, y sus deseos sexuales. Así, en este caso la asociación del estilo musical posrromántico de la composición original se vincula a la imagen de puritana que recrea Tula, junto con el resto de elementos narrativos y visuales, pues la música presente en los bloques protagonizados en escena por Tula resalta los sentimientos y la psicología de la mujer a través de una función expresiva de la música encaminada a la recreación psicológica y moral del personaje.

También el estilo musical puede determinar otros tipos de mujer, como hemos observamos en *El camino*; de hecho la convivencia de dos tipos de mujer en el plano visual tiene su reflejo en el ámbito sonoro con la música de Gombau. El prototipo de mujer tradicional española, representado por la mayoría de personajes femeninos, puede verse asociado al estilo musical regionalista predominante en la muestra, que responde a

un modelo del pasado basado en cantos de tradición oral. Por el contrario, el prototipo de mujer moderna aparece recreado por el personaje de Mica, la hija del indiano, a través de su forma de pensar, de su forma de vestir y de la música asociada a su persona como *leitmotiv*, pues es un tema asociado con la música ligera, un *fox-trot*, el que quiere suscribir su imagen actual. Así, la asociación visual de una mujer con un aspecto físico moderno y una música ligera con ritmos americanos puede ser considerada como *leitmotiv* de la modernidad: la música ligera, moderna, se vincula al tipo de mujer que representa Mica, una joven que disfruta de un buen *status* social en las avanzadas ciudades iberoamericanas, tan actuales en comparación con las ciudades de la España de posguerra.

Por el contrario, es el estilo musical más vanguardista preponderante en *El extraño viaje* el que presenta, en parte, el carácter de Ignacia, la hermana dominante y denominada pérfida en este estudio. Aquellos bloques musicales compuestos por Cristóbal Halffter y que remiten a la vanguardia, con ausencia de la tonalidad y una inserción intermitente, aluden, más allá de mantener la tensión y la atención del espectador de acuerdo con los negros acontecimientos que tendrán lugar, a la psicología del personaje y los sentimientos que su identidad provoca en sus hermanos más apocados. Paralelamente, y a pesar del habitual empleo de tonalidad y atonalidad, sorprende que en esta muestra del cine español de los años sesenta la atonalidad quede suscrita más al personaje de Ignacia que al momento en que se produce el asesinato de la misma, en que escuchamos un pasodoble, dando lugar a un ejemplo de contrapunto orquestal tan defendido ya desde las primeras décadas del siglo XX por la vanguardia soviética.

Pero, además del estilo en la composición musical, también existen otros elementos sonoros que pueden contribuir a la recreación de identidades, como hemos comentado. Tal como comprobábamos en el capítulo tercero, en *La niña de luto* es precisamente la música preexistente, la canción ligera y popular contemporánea, la encargada de confirmar la identidad de la que hemos denominado mujer pasiva, un subgénero más de la imagen tradicional. De forma paralela a la música original de Pérez Olea, lo interesante para nuestro estudio, de acuerdo con el enfoque femenino, es que la música preexistente está inserta en el *film* de forma sincrónica en cuanto a la estética, a la introducción del elemento sonoro de forma armónica, paralelamente a las necesidades argumentales. Además del tema musical vinculado al personaje de Rafael y su paciencia ante la situación familiar de su novia, lo interesante es la asociación de una canción

preexistente al tipo de mujer pasiva y al desenlace de la historia. Inicialmente el bolero *Dos cruces* es presentado en la película como la canción de los dos protagonista y puede ser comprendido, por tanto, como *leitmotiv* de los enamorados una vez que ambos asumen este bolero como canción de pareja. Ahora bien, la letra ya antecede el insatisfactorio final de la relación amorosa determinada por las convenciones sociales y por la supeditación del personaje de Rocío a las órdenes de su madre en esta obra maestra del Nuevo Cine Español.

Uno de los recursos más clásicos en la composición original de Bandas Sonoras Musicales es el empleo del *leitmotiv*, presente no solo en las muestras más comerciales de los años sesenta sino también en algunas de las más críticas o realistas. Ya en *Tres de la Cruz Roja* observamos la presencia de *leitmotiven* asociados a los protagonistas masculinos; de acuerdo con el enfoque del tercer capítulo, observamos una preferencia de este recurso por parte de Bernaola en *Españolas en París* en relación con dos personajes. Hemos comprobado cómo los temas musicales 1 y 3 en esta película aparecen vinculados al personaje de Isabel, prototipo de mujer resuelta y luchadora que sufre, además, una evolución personal paralelamente a la musical en el momento en que acepta su maternidad al final de la muestra. Por su parte, el personaje de Emilia también lleva asociado un tema musical que suscribe su personalidad en torno al tipo de *femme fatale*, a través de un *leitmotiv* cuya estructura melódica remite al minimalismo francés pero con reminiscencias armónicas nacionalistas de la música española.

Entre otros de los recursos musicales observados en la recreación de tipos femeninos nos encontramos con el subrayado musical, un elemento sonoro inserto de forma manida en la filmografía de los años sesenta, principalmente en comedias. Ahora bien, el empleo de subrayados musicales en torno a personajes pérfidos o malvados, como sucede en *Ha llegado un ángel*, confirma la reprobación popular de estos roles, especialmente en el cine comercial. En esta cinta doña Leonor, la tía de Marisol, sufre un tropiezo ambientado con una breve melodía que incide en la comicidad de la escena pero que funciona como un elemento adoctrinador, como un castigo a sus malas acciones futuras con su sobrina, una niña cantante caracterizada por su bondad y generosidad.

También una manifestación sonora real puede verse vinculada a un tipo de mujer específico y, por extensión, al hombre, como sucede en *Peppermint frappé* de acuerdo con el prototipo de *femme fatale*. En la muestra de Saura, más allá de la composición original de Luis de Pablo, son los tambores de Calanda los que atormentan a Julián, el protagonista, a través de su fantasía con Elena, la esposa de su amigo. Los sonidos del tambor, que forman parte de una manifestación artística y religiosa de la Semana Santa de la localidad turolense, se convierten en un elemento hipnótico que remite al erotismo y tormento que el personaje de Elena ejerce sobre Julián, hasta el punto de llevarle a cometer el trágico desenlace.

Por otra parte, el número musical inserto en el cine es un recurso que permite desarrollar diferentes tipos de mujer, especialmente en torno a aquellos personajes que cantan y bailan, a la mujer artista, como hemos denominado. En *Historias de la televisión* ya resulta relevante el número musical en que se presenta la canción de Algueró y Guijarro "La chica *ye yé*" pues, a pesar de que Concha Velasco no es cantante, esta canción quiere presentar, a través del ritmo y la estética, una modernidad que afecta solo a las apariencias y que sirve para presentar el prototipo de mujer moderna defendido por el Régimen y presente en el cine comercial, donde las novedades afectan más al aspecto que a la mentalidad. Por el contrario, en el caso del prototipo que hemos denominado mujer artista, los números musicales de *show* siempre son el núcleo de la historia debido a que las protagonistas han sido seleccionadas por sus dotes musicales previas fuera del celuloide.

La temática de las canciones protagonizadas por las mujeres artistas suele estar centrada en el amor y los números musicales dan rienda a las dotes interpretativas de las cantantes, incluso en ocasiones el argumento es la excusa para presentar la sucesión de canciones. No obstante, hemos hablado de sub-apartados de acuerdo con el estilo musical imperante o las artistas protagonistas, ya que se observa una música y unas cantantes diferentes de acuerdo con el *tarjet* al que va dirigida la película y del enfoque del cineasta. Por un lado, la artista folklórica protagoniza películas destinadas a la población más adulta, como Carmen Sevilla o Paquita Rico, pues se mantiene el modelo cinematográfico de los años cincuenta, mientras que son los ritmos de la música moderna los protagonista de *films* destinados a adolescentes y jóvenes, con la presentación, además, de nuevos grupos musicales y cantantes como Massiel, Karina o Ivana.

Del mismo modo, el cine español de los años sesenta cuenta, además, con el nombre propio de otras mujeres artistas que han pasado a la historia popular a través de sus canciones insertas en películas de esta década. Es el caso de Marisol, de la que se aprecia una evolución personal en torno a estos momentos y una metamorfosis musical, cuyo ejemplo sonoro más claro es la actualización de la melodía tradicional "La tarara". Paralelamente Rocío Dúrcal, igualmente, cuenta con visibilidad a través de las canciones y los *films* de 1960, en los que abandera el prototipo de jovencita con novio. Por su parte, Sara Montiel también copa un gran protagonismo en esta década y es, probablemente, la más mitificada de las artistas de estos momentos por convertirse en un mito erótico ejercido desde de la fascinación que suscita en el público masculino a través de sus canciones y su particular forma de actuar, hablar y moverse.

Así, pues, esta tesis doctoral no solo ha pretendido, por un lado, sumarse a los recientes y crecientes estudios que reivindican el valor de la música dentro del cine y demás manifestaciones artísticas que ponen en relación imagen y sonido, sino, paralelamente, comprender un enfoque musical, antropológico y centrado en los roles de género a través del análisis musical de la Banda Sonora Musical de la filmografía de 1960 con la elaboración de un análisis semántico interdisciplinar que ha dado como fruto final una personal propuesta de categorías sobre las diferentes identidades de la mujer a través del cine español de los años sesenta. Es decir, podemos confirmar que la música, el cine, y la música de cine pueden ser comprendidos como instrumentos para conocer y analizar la cultura de una sociedad determinada: al fin y al cabo, las manifestaciones artísticas recrean los ideales, la estética y las tendencias de una sociedad específica. Por tanto, las disciplinas artísticas, en general, y la música y las manifestaciones sonoras contemporáneas, incluidas las vinculadas con los medios audiovisuales, en particular, pueden recrear identidades femeninas, así como manifestar que la diferente imagen que se ofrece sobre la mujer a través de la música y los medios audiovisuales es fruto del contexto histórico y social en que se gestan estas artes.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDIOS SOBRE HISTORIA DE LA MÚSICA EN EL CINE.

Adorno, Th. W.; Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Trad. Por Fernando Montes. Madrid: Fundamentos.

Arce, J. (2009). "El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927". En M. Olarte Martínez (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, pp. 151-166. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Becerro Viñas, S. (2005). "Viridiana. Una ironía musical". En M. Olarte Martínez (Ed.) *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, pp. 485-495. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Colón Perales, C.; Infante del Rosal, F.; Lombardo Ortega, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Ezquerro Esteban, A.; Armell Femenía, M. (2003). "Música e imágenes hasta la llegada del cine: (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº58, pp. 279-353.

Felipe Marcos, P. (2005). "Los ruidos en 'Belle de jour' de Luis Buñuel". En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, pp. 497-509. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Fraile Prieto, T. (2009). "De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica". En M. Olarte Martínez (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, pp. 83-104. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Fraile Prieto, T. (2010). *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones.

Fraile Prieto, T. (2009). *La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*. Salamanca. http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374 [Última consulta: 14 de mayo de 2012].

García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Gónzalez Lapuente, A. (Ed.) (2013). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, v. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

González Lucini, F. (1989). *Veinte años de canción en España (1963-1983), vol. 2, Libertad, identidad y amor*. Madrid: Ediciones de la Torre.

López-Chavarri, E. (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor.

López González, J. (2009). *Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada. http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178 [Última consulta: 18 de mayo de 2012].

López Hernández, S. (2012). *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral inédita).

Lluís i Falcó, J. (2009). *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959*). Barcelona: Raval Edicions.

Lluís i Falcó, J. (1995). "Paràmetres per a una análisis de la banda sonora musical cinematográfica". *D'Art* nº 21, Barcelona, pp. 169–186. http://usuarios.multimania.es/compositores/JLLF.html [Última consulta: 2 de febrero de 2012].

Marco, T. (1989). *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, bajo la dirección de Pablo López de Osaba. Madrid: Alianza.

Martín Félez, D. (2005). "Existe Antón García Abril dentro de la banda sonora española". En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, pp. 523-526. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Mateo Sabadell, C. (2009). "Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint frappé* (1966)". En M. Olarte Martínez (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, pp. 409-415. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Nieto, J. (1996). *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid: Publicaciones y Ediciones SGAE.

Olarte Martínez, M. (2013). "El cine musical español: bases para su estudio". En *Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, pp. 13-22. Barcelona: Universitat Ramon Llull.

Olarte Martínez, M. (2005). "El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos". En M. Olarte Martínez (Ed.) *La música en los medios audiovisuales*, pp. 101-118. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, M. (Ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, M. (2002). "La música incidental en el cine y el teatro". En: E. Banús (Ed.) *El legado musical del s. XX*, pp. 151-179. Pamplona: EUNSA.

Olarte Martínez, M. (Ed.) (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Ortega y Gasset, J. (2004). "Musicalia". En *Obras Completas*. Madrid: Taurus, vol. II, pp. 365 – 374.

Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

Radigales, J. (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos.

Radigales, J. (2005). “Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos.” En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, pp. 13-32. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Sanz García, J. M. (2009). *Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Valencia: Universidad de Valencia.

Valls Gorina, M.; Padrol, J. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.

Viñuela Suárez, E.; Fraile Prieto, T. (Eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores.

Xalabarder, C. (2005). “Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine”. En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, pp. 33-35. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Xalabarder, C. (2005). “Principios informadores de la música de cine”. En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, pp. 155-204. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

ESTUDIOS SOBRE CINE ESPAÑOL.

Alonso Barahona, F. (1992). *Antropología del cine*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Alonso Barahona, F. (1992). *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Alonso Barahona, F. (1991). *Cine: ideas y arte*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Beltrán Moner, R. (2006). *Ambientación musical en Radio y Televisión*. Madrid: IORTV.

Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.

Caparrós Lera, J. M. (Coord.) (1996). *Cine español. Una historia por autonomías, vol. I.* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Cebollada, P. (1993). *José María Forqué: un director de cine*. Barcelona: Royal Books, S.L.

Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E.; Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Lázaro Reboll, A.; Willis, A. (Eds.) (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Martín Escribá, Á; Sánchez Zapatero, J. (Coord.) (2007). *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil.

Martínez Torres, A. (1973). *Cine español, años sesenta.* Barcelona: Anagrama.

Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Sánchez Zapatero, J; Martín Escribá, Á (Coord.) (2012). *El género negro: el fin de la frontera*. Santiago de Compostela: Andavira.

Stepanian Taracido, E. M. (2011). "La construcción fílmica de la ciudad de provincias en el cine español", pp. 1115-1135, en *Actas I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués, comunicaciones completas*. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca.

Torres, A. M. (2000). *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA MUJER EN TORNO A LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y MUSICALES.

Allen, V. M. (1983). *The Femme Fatale Erotic Icon*. Troy, New York: Whitston.

Álvarez Cañibano, A. (2008). *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cascajosa Virino, C. (2010). "Mujeres creadoras de ficción televisiva en España". En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, pp. 177-198. Barcelona: Laertes.

Frutos Esteban, F. J.; López San Segundo, C. (2011). "La magia del precine (en femenino)", En D. Hidalgo Rodríguez; N. Cubas Martín; M. E. Martínez Quinteiro (Coord.), *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, pp. 97-110. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hidalgo Rodríguez, D.; Cubas Martín, N.; Martínez Quinteiro, M. E. (Coord.) (2011). *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hoff Sommers, C. (1997). *Who Stole Feminism?*. New York: Simon & Schuster.

Huerta Floriano, M. A. (2010). "La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la «tercera vía»". En P. Sangro; J. F. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, pp. 79-96. Barcelona: Laertes.

Mcclary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Mcclary, S. (2001). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.

Muñoz Sánchez, E. (2004). “La Sección Femenina en la Transición española. Historia de una organización invisible”. En I. Sánchez Sánchez, *La Transición a la Democracia en España. Historia y fuentes documentales.* Guadalajara: Universidad de Castilla-La Mancha-ANABAD. Versión online: http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/websCECLM/transici%C3%B3n/PDF/01-07.%20Texto.pdf [Última consulta: 7 de mayo de 2012].

Olarte Martínez, M. (2012). “El protagonismo femenino-masculino en los musicales de Fred Astaire y Gene Kelly: vigencia y actualidad”. En M. Sala (Ed.), *From Stage to Screen*, pp. 197-212. Turnhout: Brepols Publishers.

Olarte Martínez, M. (2001). “Etnografía de la mujer y la música en Castilla y León. Papel y repertorio de la mujer en la tradición oral de casas, calles y conventos”. En *Estudios de Etnología en Castilla y León 1992-1999*, pp. 265-68. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

Olarte Martínez, M. (2005). “La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical”. En C. Sevillano San José (Ed.), *El Conocimiento del Pasado*, pp. 407-424. Salamanca: Plaza Universitaria.

Olarte Martínez, M. (1997). “La mujer española y la enseñanza musical en nuestro siglo”. En W. Stokes (Ed.), *La mujer ante el Tercer milenio*, pp. 161-78. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, M. (2011). “La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española”. En D. Hidalgo Rodríguez; N. Cubas Martín; M. E. Martínez Quinteiro Coord.), *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, pp. 71-83. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Olarte Martínez, M. (1993). “Las 'Monjas Músicas' en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica”. *Revista de Folklore* CXLVI (1993), pp. 56-63.

Olarte Martínez, M. (2009). “Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino”. En M. Olarte Martínez (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la*

imagen desde la musicología española, pp. 601-612. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, M. (2004). "Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte". En *Estudios multidisciplinares de Género I*, pp. 287-299. Salamanca: Universidad de Salamanca, Centro de Estudios de la Mujer.

Olarte Martínez, M. (1992). "Retribución económica de la enseñanza musical de la mujer en los conventos femeninos de clausura". En *La Mujer, creadora y transmisora de culturas en el área mediterránea: el Mediterráneo como ágora de encuentro (1992)*, pp. 275-87. Valencia: Institut Valenciá de la Dona.

Olarte Martínez, M. (2011). "¿Vuelve la españolada? Construcción de una identidad de género a través del número musical de la "niña prodigio". En J. Ruiz San Miguel, T. Sauret Guerrero, A. J. Gómez Gómez (Coord.). *El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*, pp. 105-116. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Reich, N. B. (1987). *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Rieger, E. (1986): "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música". En *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, pp. 175-196.

Sangro, P.; Plaza, J. F. (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

Trillo-Figueroa, J. (2009). *La ideología de género*. Madrid: Libros Libres.

Viñuela Suárez, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK Ediciones.

ANEXOS

ANEXO I.
ÍNDICE DE LOCALIZACIÓN DE PELÍCULAS

1, 2, 3, al escondite inglés (1969, José Luis Borau, Iván Zulueta). 79, 151, 534, 543, 547, 573.

40 grados a la sombra (1967, Mariano Ozores). 143, 144, 422.

A 45 revoluciones por minuto (1969, Pedro Lazaga). 536, 542-547, 573.

Abuelo made in Spain (1969, Pedro Lazaga). 76, 93, 140, 141, 142, 417, 442, 443-448, 454.

Amor bajo cero (1960, Ricardo Blasco). 175, 177.

Amor en el aire (1967, Luis César Amadori). 422, 514, 527-532.

¡Arriba las mujeres! (1965, Julio Salvador). 541.

Atraco a las tres (1962, José María Forqué). 76, 94, 395.

Búsqueme a esa chica (1964, George Sherman, Fernando Palacios). 79, 411, 413, 418-421, 494, 495-499, 515.

Camino del Rocío (1966, Rafael Gil). 479, 480-485, 487.

Canción de juventud (1962, Luis Lucia). 78, 91, 513.

Cantando a la vida (1969, Angelino Fons). 536.

Carola de día, Carola de noche (1969, Jaime de Armiñán). 494.

¡Cómo está el servicio! (1968, Mariano Ozores). 412, 417.

Cristina Guzmán (1968, Luis César Amadori). 411, 514, 532.

Del rosa al amarillo (1963, Manuel Summers). 91.

El alegre divorciado (1976, Pedro Lazaga). 130.

El ángel exterminador (1962, Luis Buñuel). 34, 152, 383, 384, 388.

El balcón de la luna (1962, Luis Saslavsky). 479, 485-492, 537.

El camino (1963, Ana Mariscal). 23, 31, 32, 42, 44, 65, 71, 79, 91, 132, 137, 329, 348, 367, 376, 377-388, 578.

El extraño viaje (1964, Fernando Fernán Gómez). 92, 109, 111, 137, 146, 348, 367, 368-376, 388, 425, 431-438, 441, 579.

El taxi de los conflictos (1969, Mariano Ozores, José Luis Sáenz de Heredia). 411, 536.

El turismo es un gran invento (1968, Pedro Lazaga). 76, 93, 140, 442.

El último cuplé (1957, Juan de Orduña) 549, 554.

El verdugo (1963, Luis García Berlanga). 90, 97, 98.

Esa mujer (1969, Mario Camus). 100, 550.

Escala en Hi-Fi (1963, Isidoro M. Ferry). 537.

Españolas en París (1969, Roberto Bodegas). 42, 81, 138, 139, 390, 396-406, 407, 408, 458, 459-465, 473, 570, 580.

Festival en Benidorm (1961, Rafael J. Salvia). 91, 533.

Gitana tenías que ser (1953, Rafael Baledón). 480.

Ha llegado un ángel (1961, Luis Lucia). 23, 91, 291, 411, 413-418, 419, 425, 426-430, 493, 580.

Historias de la televisión (1965, José Luis Sáenz de Heredia). 42, 91, 348, 350, 351-357, 361, 533, 581.

La bella de Cádiz (1953, Raymond Bernard, Eusebio Fernández Ardavín). 480.

La caza (1965, Carlos Saura). 65, 93, 104, 111, 112, 307, 432.

La chica de los anuncios (1968, Pedro Lazaga). 536, 541.

La chica del Molino Rojo (1973, Eugenio Martín). 494.

La ciudad no es para mí (1966, Pedro Lazaga). 76, 93, 412, 442.

La dama de Beirut (1965, Ladislao Vajda). 550.

La gran familia (1962, Fernando Palacios). 42, 77, 94, 95, 97, 132, 133, 134, 145, 151, 157, 307, 312, 322-328, 441.

La madriguera (1969, Carlos Saura). 93, 111.

La mujer perdida (1966, Tulio Demicheli). 550.

La niña de luto (1964, Manuel Summers). 42, 91, 336, 337-346, 579.

La nueva cenicienta (1964, George Sherman). 91, 151, 494, 500-504, 513.

La reina del Chantecler (1962, Rafael Gil). 554.

La tía Tula (1964, Miguel Picazo). 71, 79, 91, 329, 330-335, 422, 578.

La violetera (1958, Luis César Amadori). 549, 554.

Las cuatro bodas de Marisol (1967, Luis Lucia). 42, 94, 145, 151, 411, 494, 504-511.

Las que tienen que servir (1967, José María Forqué). 76, 93, 358-361.

Los chicos con las chicas (1967, Javier Aguirre). 78, 94.

Los chicos del Preu (1967, Pedro Lazaga). 93, 442, 448, 449-455, 536, 537-541.

Los Tarantos (1963, Francisco Rovira Beleta). 476.

Marisol rumbo a Río (1963, Fernando Palacios). 28, 387, 411, 426, 493.

Más bonita que ninguna (1965, Luis César Amadori). 394, 514, 521-527.

Mentirosa (1962, Enrique Cahen). 411.

No desearás al vecino del quinto (1970, Ramón Fernández). 143.

No somos ni Romeo ni Julieta (1969, Alfonso Paso). 541.

Noches de Casablanca (1963, Henri Decoin). 78, 550.

Nueve cartas a Berta (1966, Basilio Martín Patino). 32, 42, 91, 92, 104, 113, 114, 115, 135, 136, 137, 138, 382, 432.

Operación cabaretera (1967, Mariano Ozores). 78, 390, 391-395, 458.

Operación Mata Hari (1968, Mariano Ozores). 458.

Operación Plus Ultra (1966, Pedro Lazaga). 411.

Pecado de Amor (1961, Luis César Amadori). 78, 550, 551-557.

Peppermint frappé (1967, Carlos Saura). 93, 111, 152, 432, 459, 466-473, 581.

Pero… ¡en qué país vivimos! (1967, José Luis Sánez de Heredia). 98, 100, 101, 102, 168, 361-366.

Plácido (1961, Luis García Berlanga). 65, 90, 96, 97, 98, 151.

Rocío de la Mancha (1963, Luis Lucia). 514, 515-520.

Señora doctor (1974, Mariano Ozores). 158, 407.

Soltera y madre en la vida (1969, Javier Aguirre). 390, 407-409, 411, 422.

Sor Citröen (1967, Pedro Lazaga). 76, 93, 102, 103, 390, 450.

Tómbola (1962, Luis Lucia). 28, 78, 91, 99, 493.

Tres de la Cruz Roja (1961, Fernando Palacios). 39, 42, 48, 152, 153-239, 241, 242, 244, 250, 254, 260, 316, 312, 413, 422, 574, 575, 576, 578, 580.

Tuset Street (1968, Luis Marquina, Jorge Grau). 78, 550, 557, 558-564.

Un rayo de luz (1960, Luis Lucia). 78, 413, 439.

Una vez al año ser hippy no hace daño (1969, Javier Aguirre). 350, 412.

Ventolera (1961, Luis Marquina). 29, 78, 478, 479.

Viridiana (1961, Luis Buñuel). 42, 48, 107, 108, 109, 152, 164, 241-309, 316, 329, 339, 383, 575, 576.

West side story (1961, Robert Wise, Jerome Robbins). 385, 386, 387.