



UAB

Universidad Autónoma de Barcelona
Departamento de Arte y Musicología

LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Música, política y propaganda en
cortometrajes y medietrajes (1936-1939)

Tesis Doctoral dirigida por Dr. Francesc Cortès i Mir
Autora: Lidia López Gómez

Lidia López Gómez

**LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA
CIVIL ESPAÑOLA.**

**Música, política y propaganda en cortometrajes y medietrajes
(1936-1939)**

TESIS DOCTORAL

Dirigida por el Dr. Francesc Cortès i Mir

Departamento de Arte y Musicología



Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona

2014

A Farid

A Mila y Emigdio



Captura de pantalla del film 18 de Julio nº 2 (Madrid) - Imagen cedida por la Filmoteca Española

Agradecimientos (por orden alfabético):

Alfonso del Amo, Filmoteca Española

Josep Maria Caparrós Lera, Universitat de Barcelona

Francesc Cortès i Mir, director de la tesis. Universidad Autónoma de Barcelona

Maria Mercè Dotras Capdevila, hija del compositor Joan Dotras Vila

Mercè Fantova, Archivo SGAE Barcelona

Joxean Fernández, Filmoteca Vasca

Joan Gay, Escola Superior de Música de Catalunya

Iván Iglesias, Universidad de Valladolid

Institut Film-Història, Universitat de Barcelona

Margarita Lobo, Filmoteca Española

Joaquín López González, Universidad de Granada

Margarita Martos, sobrina del compositor Juan Quintero Muñoz

Joaquim Rabaseda, Escola Superior de Música de Catalunya

Trinidad del Río, Filmoteca Española

Rosa Saez, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya

Acrónimos y siglas

| | |
|---------|---|
| CNT | Confederación Nacional del Trabajo |
| CNT-AIT | Confederación Nacional del Trabajo - Asociación Internacional de los Trabajadores |
| CRIM | Centros de Reclutamiento, Instrucción y Movilización |
| DNC | Departamento Nacional de Cinematografía |
| ECESA | Estudios Cinema Español, Sociedad Anónima |
| FAI | Federación Anarquista Ibérica |
| FET | Falange Española Tradicionalista |
| FEIEP | Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos |
| FLIEP | Federación Local de la Industria de Espectáculos Públicos |
| FRIEP | Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos |
| JE | Junta de Espectáculos |
| JONS | Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista |
| PCE | Partido Comunista de España |
| POUM | Partido Obrero de Unificación Marxista |
| PSU | Partido Socialista Unificado |
| PSUC | Partit Socialista Unificat de Catalunya |
| SGAE | Sociedad General de Autores y Editores |
| SIE | Sindicato de la Industria del Espectáculo |
| SUEP | Sindicato Único de Espectáculos Públicos |
| SUICEP | Sindicato Único de la Industria de la Cinematografía y Espectáculos Públicos |
| UGT | Unión General de Trabajadores |

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|------------------------------------|----|
| Presentación del tema | 13 |
| Motivaciones y justificación | 16 |
| Cuestiones a resolver | 17 |

MARCO TEÓRICO

| | |
|---|----|
| ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 19 |
| La música en los medios audiovisuales | 19 |
| Cine y Guerra Civil española. | 22 |
| La música en la Guerra Civil..... | 25 |

MARCO METODOLÓGICO

| | |
|-----------------------|----|
| OBJETIVOS | 29 |
| HIPÓTESIS..... | 30 |
| METODOLOGÍA..... | 30 |
| Nivel contextual..... | 34 |
| Nivel musical..... | 36 |

CONTROL IDEOLÓGICO A TRAVÉS DE LA MÚSICA. LA PROPAGANDA MUSICAL.

| | |
|---|----|
| Introducción a la propaganda como disciplina..... | 49 |
| La música como propaganda..... | 55 |

HIMNOS, CONCIERTOS Y VIDA CULTURAL. LA MÚSICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.

| | |
|--|----|
| La continuidad de la vida cultural musical durante los años de la guerra | 61 |
| El jazz durante la guerra civil española | 66 |
| Himnos y música en el frente | 67 |

EL CINE EN ESPAÑA: DE LA REPÚBLICA AL PRIMER FRANQUISMO.

| | |
|--|----|
| ANTECEDENTES | 71 |
| II República española (1931-1939)..... | 71 |
| GUERRA CIVIL (1936-1939)..... | 74 |
| SECTOR REPUBLICANO | 76 |
| La producción gubernamental y la Subsecretaría de Propaganda | 76 |
| Laya Films | 86 |
| Film Popular | 87 |
| El cine vasco | 89 |

| | |
|--|-----|
| SECTOR NACIONAL..... | 93 |
| Departamento Nacional de Cinematografía | 95 |
| CIFESA | 96 |
| BALANCE Y CONTINUIDAD | 99 |
| Primeros años del franquismo | 99 |
| CRONOLOGÍA DE LOS FILMES ESTUDIADOS EN RELACIÓN CON LOS ACONTECIMIENTOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA | 101 |

ESTUDIOS DE CASO

| | |
|--|-----|
| <i>Los aguiluchos de la FAI por tierras de aragón.</i> | 105 |
| <i>El último minuto</i> | 141 |
| <i>Y tú, ¿qué haces?</i> | 163 |
| <i>Nosotros somos así</i> | 189 |
| <i>Defendemos nuestra tierra</i> | 207 |
| <i>Sierra de teruel. Espoir</i> | 225 |
| <i>Els tapers de la costa</i> | 251 |
| <i>Sunshine in shadow</i> | 263 |
| <i>La mujer y la guerra</i> | 281 |
| <i>(18 de julio), nº 2. Madrid</i> | 293 |
| <i>Guernika</i> | 309 |

| | |
|--|-----|
| <i>Elai-Alai</i> | 333 |
| <i>Homenaje a las brigadas de Navarra</i> | 349 |
| <i>Ya viene el cortejo</i> | 359 |
| CONCLUSIONES | 383 |
| ANEXO 1. Partituras manuscritas generales para orquesta y particellas pertenecientes al film <i>Ya viene el cortejo</i> | 393 |
| ANEXO 2. Fragmento de las partituras manuscritas del film <i>Buen Viaje, Pablo</i> | 422 |
| ANEXO 3. Entrevista realizada a Jaume Mestres por Enrique Fernández en 1957 | 427 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 432 |

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN DEL TEMA

La Guerra Civil española fue un conflicto armado que se desarrolló en España durante los años 1936 y 1939. La contienda comenzó con el declive político de la segunda República española, que había sido instaurada el 14 de abril de 1931, tras la abdicación de Alfonso XIII al saberse los resultados poco favorables para la monarquía en los comicios municipales del 12 de abril (Preston, 1987:33). Pocos meses antes del golpe de estado y tras dos años de gobierno de derechas, las elecciones del 16 de febrero de 1936 dieron la victoria al Frente Popular, nombrando presidente de gobierno a Manuel Azaña. Mientras las derechas se negaban a aceptar la legitimidad de este nuevo gobierno, en la primavera de 1936, la peseta se devaluaba, aumentaba el paro, el desarrollo industrial del país decaía y el déficit aumentaba hasta los niveles de 1925, implicando una gran inseguridad en las calles. La organización de los grupos de derechas como la Falange o los carlistas, así como las noticias de terror que se reflejaban en periódicos como el *ABC*, y el caos reinante en la política tanto de izquierdas como de derechas, permitían prever la inminencia de un golpe de estado.

‘En las Cortes, la violencia de los discursos de José Clavo Sotelo o de la combativa comunista Dolores Ibárruri subrayaba la imposibilidad de cualquier tipo de acuerdo. En

las calles, la Falange reventaba los mítines de la CEDA, y las Juventudes Socialistas atacaban a los seguidores de Prieto. Mientras Largo Caballero enunciaba profecías vanas sobre la revolución, Calvo Sotelo predicaba en términos apasionados y convincentes una contrarrevolución violenta' (Preston, 1987:75).

Este golpe de estado se llevó a cabo en la madrugada del 18 de Julio de 1936, organizado por los generales Sanjurjo, Mola y Franco, quienes tras el asesinato de Calvo Sotelo tuvieron la justificación política para el levantamiento, que se realizó simultáneamente en gran parte de las ciudades españolas y Marruecos:

'En casi todas las ciudades y pueblos, la secuencia que siguió al levantamiento vino a ser la misma: las fuerzas sublevadas salían a la calle y se apoderaban de los edificios oficiales, sobre todos del ayuntamiento. [...] Las organizaciones obreras, la CNT y la UGT, declaraban la huelga general y acudían al gobierno civil en busca de armas, que se les negaban o se les decía que no existían. Levantaban entonces barricadas pero, sin medios para defenderse, eran fácilmente derrotados y muertos por las fuerzas rebeldes [...] En cambio, si las tropas no se decidían a salir de sus cuarteles, o tardaban en hacerlo, y los obreros estaban armados, las cosas sucedían de forma muy distinta: el simple cerco de un cuartel era a veces más que suficiente para conseguir que los sublevados se rindieran' (Beevor 2010:86).

Así, España quedó dividida en dos bandos armados, que lucharon durante tres años, hasta la caída de la República y la instauración de la dictadura franquista, que se mantendría vigente en España hasta 1975.

Durante estos mismos años, el cine, ya en su etapa sonora, comenzaba a ser utilizado no como un mero entretenimiento, sino también como un arma propagandística, ya que los productores, conscientes de la popularidad de las salas de cine que invariablemente estaban reemplazando a los espectáculos teatralizados (Cabeza San Deogracias, 2005:187-192), vieron en el celuloide una forma de divulgar sus ideales políticos, ganar adeptos a su causa, desprestigiar a un enemigo, o incluso solicitar apoyos internacionales. Fue en la década de los treinta, que se mostraron por primera vez documentales de los países en guerra, con imágenes de los conflictos, que permitieron dar a conocer los diversos puntos de vista de los mismos. En este contexto de cine propagandístico, la

música, que configura el tema central de este trabajo, trata de responder al igual que las imágenes, a la intencionalidad política de los autores.

Este estudio propone investigar la banda sonora musical del cine producido durante los años de la Guerra Civil española (1936-1939), tanto en la zona republicana como en la nacional. El análisis propuesto se centra desde una perspectiva musical contextualizada, con procedimientos interdisciplinares; y elaborado mediante el uso de una metodología extraída a partir del análisis semiótico, de los procesos de comunicación y del estudio histórico-contextual.

El trabajo se estructurará a partir de estudios de caso, es decir, mediante los ejemplos más representativos de los filmes de esta época, seleccionados a partir de las siguientes cinco tipologías:

1. Cortometrajes y medimetrajes creados y producidos, no necesariamente estrenados, entre 1936 y 1939 en España, incluyendo también coproducciones con otros países.
2. Que conserven su sonido original,
3. Que no se hallen desaparecidas,
4. Cuya música se trate de una composición original, y no recopilaciones de música preexistente
5. Filmes documentales, o de ficción cuyo argumento refleje la situación política contemporánea¹.

De esta manera, la intención de esta tesis doctoral es la de otorgar una visión más especializada de la música compuesta para los medios audiovisuales desde la perspectiva musicológica en el contexto de la Guerra Civil española, estableciendo una metodología de estudio que pueda aplicarse en futuros trabajos de investigación de temática similar.

¹ Es por este último punto, tal y como se explicará ampliamente en el apartado de la metodología, que no se tratarán los largometrajes en los estudios de caso.

MOTIVACIONES Y JUSTIFICACIÓN

La elección del tema para la realización de esta tesis doctoral responde a la falta de estudios y publicaciones de temática similar al trabajo propuesto, cubriendo así un tópico sobre el cual se encuentran citas y estudios argumentales pero ningún estudio sistemático analítico de su música. Existe una extensa bibliografía, tal y como se verá en el marco teórico, sobre la cultura, la política, o el cine en el conflicto, pero en el momento en que son tratados de forma interdisciplinar, se prescinde de la música en el análisis. Asimismo, nunca se había investigado de una forma comparativa su papel en ambos bandos del conflicto, así como su uso funcional y propagandístico, por lo que en este trabajo se evidenciará un primer estudio interdisciplinar de la relación entre propaganda, cine y música a partir de un método de análisis que vinculará el tiempo musical, el tiempo de imagen, la acción dramática y el entorno contextual.

El hecho de disponerse a dedicar varios años al estudio de un tema concreto, hace que la elección tenga que ser muy cuidadosa, ya que la cantidad de horas destinadas a un proyecto de tal magnitud, han de ser satisfactorias y motivantes para el investigador. En mi caso, la elección viene dada por el interés previo en la materia, tras la finalización del Máster en Musicología y Educación Musical de la Universidad Autónoma de Barcelona con el trabajo de investigación titulado *Prokofiev y Eisenstein. Música, cine y propaganda en 'Alexander Nevsky'*. Este proyecto me permitió trabajar profundamente en la estrecha relación que tienen las tres disciplinas de música, cine y propaganda, llegando a la conclusión de que en un período de conflicto bélico, ninguna se puede entender sin la otra. Así, tras la gran aceptación del trabajo por parte del profesorado y editores², y viendo la necesidad de aportar un punto de vista nacional en la materia, me decido a emprender el nuevo proyecto, del que se muestran los resultados en la presente tesis doctoral.

² Parte de este trabajo previo de investigación realizado dentro del marco del Máster de la UAB está editado en López Gómez, L. (2010). 'Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el período stalinista. El caso de la película *Alexander Nevsky*'. *Artes, la Revista*, 9 (16), 64-75.

CUESTIONES A RESOLVER

El principal planteamiento que surge en el momento de realizar un análisis para la música de cualquier film es: ¿Cuál es la función de la música y del compositor dentro de un proyecto de tal proporción como es la creación de una película? Además, en este caso concreto, las principales cuestiones serán las siguientes: ¿De qué manera influye la situación política, social y cultural de la España de los años treinta en las creaciones artísticas, y concretamente, las creaciones audiovisuales?, ¿Cómo se justifica la necesidad de que la obra de arte refleje y defienda unos ideales políticos determinados?, ¿Cómo es llevada a cabo la función propagandística de la música en la producciones audiovisuales comprendidas entre los años 1936 y 1939 en España? Todas estas cuestiones concretas se tratarán de resolver en cada uno de los estudios de caso, para poder posteriormente extrapolar unas conclusiones aplicables a todo el período, y poder resolver así el principal planteamiento, la función de la música en un proyecto audiovisual.

MARCO TEÓRICO

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La música en los medios audiovisuales

Al comenzar a realizar un estudio sobre la banda sonora de un film, la primera conclusión a la que llegará el investigador es la de que apenas existen estudios previos o fuentes de ningún tipo, que vinculen la música que conforma la banda sonora de las películas a estudiar con el film. En la mayoría de los casos, los estudios fílmicos reflejan el contexto socio-político y cultural en el que las películas fueron creadas, así como un análisis de los planos, secuencias, y en general, de recursos cinematográficos aplicados a la imagen, de los que la música no forma parte, o se menciona como un hecho meramente anecdótico.

Asimismo, en los estudios cinematográficos en los que se trata la música, prevalece una tendencia analítica a utilizar un lenguaje más descriptivo que técnico. Es indiscutible que la música escrita para cualquier película es concebida teniendo en cuenta códigos musicales, así pues, ¿no se debe tener esto en cuenta, y otorgar algo más de importancia al análisis de la parte musical?, ¿es correcto utilizar exclusivamente términos como

lánguida, apenada, alegre o siniestra, en el estudio de cualquier tipo de música? Todos estos términos son utilizados debido a una interiorización cultural de la tradición

musical, pero no son suficientes para entender el funcionamiento de una música. Es por ello, que en el apartado metodológico del presente trabajo se trata de presentar una solución, con una propuesta basada en la semiología para entender los nexos música-imagen, que hasta ahora se han descrito de forma intuitiva, y aunque correcta, algo vaga y sin sustento metodológico.

A pesar de esto, durante estos últimos años se han publicado en España una gran cantidad de estudios con propuestas metodológicas sobre la música y sus funciones en el cine³, y se están llevando a cabo congresos, como el *Simposio Internacional de Música y Medios Audiovisuales*, del cual se ha realizado en los últimos meses su séptima edición, o el MUCA (*Congreso de Música y Cultura Audiovisual*), que se celebrará por segunda ocasión en enero del 2015. En estos eventos podemos observar los esfuerzos de los investigadores por reclamar el espacio que la música debería tener dentro de los estudios propios de cine. Sin embargo, hasta ahora, la disciplina del análisis estudio audiovisual todavía conforma una rama ajena al estudio cinematográfico.

Eisenstein fue uno de los primeros directores cinematográficos que se planteó la influencia que podía tener la música para las imágenes, hablando de una sincronización, en la que mediante los elementos de creación fílmica, se busca transmitir al público ‘toda la gama de percepciones sensoriales humanas’ (Eisenstein, 2001, v.2:123). Asimismo, en sus teorías defiende que no hay un elemento fundamental en el montaje, sino que todos tienen una función –predominante o no-, y que el conjunto no estaría completo si uno de estos elementos fallara. Sus ideas sobre montaje y sincronización de

³ Entre muchos otros, se pueden encontrar: Fraile, T. (2009). *De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica*. Dentro de: Olarte, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca; Lluís i Falcó, J. (2005). *Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga*. Dentro de: Olarte, M. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca; Xalabarder, C. (2005). *Principios informadores de la música de cine*. Dentro de: Olarte, M. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.

sonido, que revelan una atención especial hacia la música, han seguido siendo utilizadas a lo largo de la toda la historia del cine, y se aplican también a otras artes audiovisuales como el teatro o la danza.

Los autores activos hacia la mitad del siglo XX, veían la música del celuloide como un apoyo a la imagen, un sustento que ayudaba a la expresividad de los relatos fílmicos complementando así su carácter. La única función de la música era la de ‘subrayar’ las imágenes. Pero esta función de la música siempre era estudiada desde la visión abstracta o no significativa de la misma, dificultando así el desarrollo de una metodología que permitiera su estudio. Es únicamente a partir de los años 80 que comienzan a escribirse libros y tratados sobre la música en el cine con carácter científico; y es a partir de este momento que los autores comienzan a preguntarse por las funciones que cumplen la música y el sonido dentro de los medios audiovisuales desde un punto de vista semiológico y técnico. Michel Chion, pionero en este tipo de estudios, describe las funciones de la música de cine en su libro *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993). Seis años más tarde de la publicación de Chion, se edita el libro de Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine* (2000), en el que autor hace un propuesta de análisis completamente divergente de la planteada por Chion⁴. Uno de los estudios de más reciente publicación se trata del trabajo de Alejandro Román, que publica en el año 2008 su libro *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Como refleja el título, se trata de un trabajo centrado en el análisis de la música en los medios audiovisuales, estudiando la relación interdisciplinar que se lleva a cabo entre la música y la imagen, desde un perspectiva semiológica y estética, pero a pesar de tener en cuenta los códigos de composición musical que figuran en cualquier partitura de música de cine, se echa a faltar en el ejemplo analítico que proporciona, una interacción mayor entre todos los elementos planteados, ya que analiza, como se explicará más adelante en la propuesta metodológica del trabajo, cada una de las funciones de forma aislada. Su propuesta para el análisis de las funciones de la música en el audiovisual se trata de una compilación de

⁴ Ambos libros son publicados en castellano por la Editorial *Paidós*, en su colección *Paidós Comunicación*.

las propuestas de autores que desarrollan sus teorías a lo largo de los años noventa y primeros años del siglo XXI, como son Prendergast (1992), Gètrudix Barrios (2003), de Arcos (2006), García Jiménez (1994), o los ya mencionados Chion y Pavis.

Cabe reseñar igualmente los libros sobre la música y el cine, que lejos de un interés analítico, reflejan la historia de esta disciplina, como son *La música en el cine*, de Michel Chion (1997), *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias afectivas*, firmado por Carlos Colón Perales, Fernando Infantes del Rosal y Manuel Lombardo Ortega (1997), *Film Music. A very short introduction* (2010), de Kathryn Kalinak, *La música en el cine* (1999) de Rusell Lack, o la breve introducción propuesta por Jaume Radigales, *La música en el cinema* (2007).

Así pues, cuando un investigador se interesa en el análisis musical de los medios audiovisuales, debe buscar principalmente fuentes históricas o cinematográficas, y aplicar posteriormente los nuevos conocimientos al análisis musical, con una metodología propia que parte de una adaptación de las propuestas existentes. Afortunadamente, los estudios cinematográficos son abundantes y exhaustivos, concretamente en el caso del cine de la Guerra Civil española, como se comentará en el siguiente apartado.

Cine y Guerra Civil española.

La Guerra Civil española es un tema que se ha comenzado a estudiar de forma generalizada a partir de los años 80, tras la llegada de la democracia en España. Actualmente, se encuentran gran cantidad de escritos sobre la Guerra Civil, tanto tratados generales, como estudios que reflejan hechos concretos del conflicto, producidos tanto por investigadores nacionales como internacionales. Se deben citar como fundamentales en el proceso de revisión los tratados de Anthony Beevor (2010), Paul Preston (2010) o Hugh Tomas (2011), quienes estudian la Guerra Civil española desde un punto de vista histórico y político, resultando de ellos libros de divulgación.

En cuanto a la producción de fuentes con respecto al cine realizado durante los años de la guerra, se encuentra una amplísima producción de gran número de autores, pero

referiremos únicamente a continuación los autores principales, por número y relevancia de sus obras. Ante todo, cabe mencionar el titánico trabajo de la Filmoteca Española, con Alfonso del Amo a la cabeza, en la edición del *Catálogo general del cine de la Guerra Civil española* (1996). Se trata del registro más completo de las películas documentadas hasta el año 1996, tanto creadas durante los tres años de guerra, como las filmadas posteriormente y vinculadas de alguna manera con la contienda. El catálogo comienza con varios artículos y a continuación un listado de fichas de las películas indexadas. Cada ficha posee los datos técnicos de la película, un resumen argumental, una descripción de su estado de conservación y observaciones, entre las que se explican las diferentes versiones que pudiera tener un film, si se puede ubicar dentro de una serie de películas, o incluso, las diferentes versiones de los historiadores sobre datos no concluyentes tanto de la ficha técnica como del film en sí mismo. Sin embargo, habiendo pasado casi veinte años desde su publicación, encontramos que algunas de las fuentes que citan como desaparecidas o incompletas, han sido finalmente localizadas, por lo que cabe contrastar la información que el catálogo refiere con el fin de actualizar la información⁵.

El primero de los libros publicados en España sobre el cine de la Guerra Civil española, se trata de *La guerra de España y el cine*, escrito por Carlos Fernández Cuenca, y publicado en 1972, mientras aún se mantenía vigente la dictadura. Es por esto que se trata de un libro poco objetivo, con un contenido altamente ideológico en pro de las derechas, y que hace de las descripciones argumentales de los films objeto de la imparcialidad, pero al que no se le puede negar el mérito de ser el primero de los libros escritos sobre el tema, conformando un catálogo a partir del cual se puede extraer gran cantidad de útil información. Otro de los motivos de la poca fiabilidad de esta

⁵ Cabe mencionar que tras una entrevista con el editor del Catálogo y director de la Filmoteca Española, Alfonso del Amo, la selección de películas a tratar en el presente trabajo no se ha modificado en estos años, ya que el nuevo material localizado por la Filmoteca consta exclusivamente de copiones sin sonido, que son irrelevantes para esta investigación. Sin embargo, gracias al trabajo del personal de la Filmoteca, se ha podido localizar y analizar una copia completa de la versión inglesa del documental *Sunshine in Shadow* (Jean Lordier 1938), que en catálogo figura como incompleta, refiriendo únicamente un rollo de dos minutos de duración ubicado en Londres.

publicación es el hecho de que el libro se trata de una interpretación personal basada en un recuerdo subjetivo, ya que como expresa Santiago de Pablo (2006:311).

‘La razón de esta escasa fiabilidad es que Fernández Cuenca visionó en torno a 1942 el material recuperado durante la guerra por el Departamento Nacional de Cinematografía, justo antes de que gran parte del mismo fuera destruido por un incendio [...]. Por ello, en 1972, escribió su libro a base de las anotaciones tomadas treinta años antes, mezcladas con la visualización de parte de los materiales que se salvaron del incendio y con otras fuentes indirectas, metodología que le hace ser muy poco fiable’.

A continuación, y a partir de los años 90 es cuando se encuentra el grueso de la producción literaria sobre el tema. Se pueden citar inicialmente dos de los libros escritos por Magí Crusells: *La Guerra Civil española: cine y propaganda* (2003), y *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria* (2006), libros que trazan un amplio panorama de las películas que fueron producidas durante la Guerra Civil, así como de las películas posteriores inspiradas en el conflicto, tanto durante el franquismo como a partir de los años de la democracia, teniendo muy en cuenta el contexto político que las rodea. Igualmente, cabe mencionar la obra de Josep María Caparrós Lera, concretamente su libro *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)* (1981), que trata todo el contexto político, social y económico del cine español desde la instauración de la II República hasta el final de la Guerra Civil. Otra obra de referencia se trata del libro autoría de Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, publicado en 1986 por la Filmoteca Española. Encontramos igualmente libros que se centran exclusivamente en la producción realizada por el bando nacional, como son *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2011); o el titulado *El cine en la zona nacional 1936-1939*, de Rosa Álvarez y Ramón Sala (2000).

Los libros y artículos dedicados al cine creados en momentos concretos por determinadas empresas o localizaciones específicas de la guerra, merecen también una reseña, como es el caso de las publicaciones de Santiago de Pablo sobre el cine en el País Vasco (*Tierra sin Paz*, 2006), o los artículos de Emeterio Díez sobre el cine anarquista (*Cine libertario. El cine bajo la revolución anarquista*, 2003), así como la

tesis doctoral de Pau Martínez Muñoz, centrada igualmente en el cine anarquista, pero concretamente el producido en Barcelona (*La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, 2008). También hay publicaciones que recogen actas de congresos sobre el cine de la Guerra Civil, y libros realizados a partir de artículos de diferentes autores, como son *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas* (2009), editado por Castro de Paz, o *Cine, nación y nacionalidades en España*, editado por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (2007).

Igualmente, a lo largo de los últimos años, varias revistas cinematográficas han dedicado números especiales a la Guerra Civil, como es el caso de la revista *Archivos de la Filmoteca*, llevada a cabo por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en la que en los años 1989 y 1990 dos números especiales fueron dedicados, el primero a la película *Sierra de Teruel*, y el siguiente a la productora CIFESA (1989).

Finalmente, cabe reseñar la reciente publicación de la colección de cuatro DVDs, titulada *La Guerra Filmada*, producida por la Filmoteca Española en 2009, y a cuyo material prácticamente íntegro se puede acceder desde el canal de YouTube de la Filmoteca Española: *Colección Guerra Civil*, donde constan sesenta y cuatro documentos completos y remasterizados, entre documentales, filmes y capítulos de noticiarios⁶.

La música en la Guerra Civil

Si bien decíamos anteriormente que el estudio de la música en el cine se trataba de una disciplina relativamente reciente, el estudio de la música española durante los años 1936 y 1939 es prácticamente de nueva creación. Los estudios consultados que tratan genéricamente la música del siglo XX en España (Fernández Cid, 1973; Marco, 1982; o González Lapuente; 2012) hacen pequeñísimas referencias a la época de la Guerra

⁶ La URL para acceder a la *Colección Guerra Civil*:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL29F65DB88380D711>

Última comprobación del enlace 24.03.2014

Civil, cuando no tratan este período como un mero ‘paréntesis’ en cuanto a la creación musical y de espectáculos. Está claro que la mayoría de los himnos republicanos no tuvieron cabida en los escritos de las décadas de los 40 a los 70 debido a la censura del gobierno franquista, pero pasan ya casi cuarenta años desde la caída del régimen y aún es hace cinco o diez años que se observa una reciente atención hacia los himnos y canciones de guerra, como así los demuestran las recientes publicaciones, como por ejemplo el libro de Francesc Cortès y Josep-Joaquim Esteve (2012), *Músicas en tiempos de guerra*, donde a pesar de tratar el tema desde el año 1503, los autores dedican un capítulo completo a la época que concierne a este trabajo, o la obra de Joaquina Labajo. Asimismo, encontramos un estudio extranjero, realizado por Laurence H. Birsdey como trabajo de grado y posteriormente publicado en un libro, *A Lyrical War: Songs of the Spanish Civil War*, que trata sobre los himnos y cánticos en el contexto de la Guerra Civil española. Ya en la introducción de su tesis, escribe sobre la falta de fuentes que se pueden obtener sobre el tema explicando los posibles motivos de esta desinformación:

‘Music histories as well have been surprisingly mute concerning songs of the Spanish civil war. On brash author unequivocally states ‘the civil war had a relatively small effect on Spanish music’. Other authors follow suit. *A Short History of Spanish Music* ignores the civil war and popular music in their entirety. Such disregard is not surprising in light of how musical historians frame their studies. Their works are devoted to the study of high culture music - classically-trained musician who compose expressly for artistic purposes’. (Birsdey, 2004:7-9)⁷.

⁷ Los dos libros que menciona se tratan, en este orden, de los trabajos de Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX*, (1982), y de Ann Livermore (1972).

[T. del A.] Los escritos sobre música han sido sorprendentemente silenciosos en cuanto a las canciones de la Guerra Civil española. Un impetuoso autor declaró inequívocamente que ‘la Guerra Civil tuvo un efecto relativamente pequeño en la música española’, y otros autores siguieron su ejemplo. *A Short Story of Spanish Music*, ignora completamente la Guerra Civil y su música popular en su totalidad. Tal indiferencia no sorprende, a la luz de cómo los historiadores musicales enmarcan sus estudios. Sus trabajos están dedicados al estudio de la música de la alta cultura - de compositores de formación clásica que componían estrictamente con fines artísticos (Birsdey, 2004:7-9).

Así, todavía falta un estudio fiable sobre la música de la Guerra Civil española en el que se contemple la labor de los compositores durante los tres años del conflicto, así como la vida cultural y concertística, ya que es sabido que no por estar en guerra, cesaran los conciertos y otras manifestaciones culturales en las ciudades de la retaguardia de ambos bandos. La única excepción se trata de la tesis doctoral de Marco Antonio de la Ossa, *La música en la Guerra Civil española*, editada como libro en 2011, que pese a su amplitud innegable, se configura como una enumeración de biografías de los compositores que se encontraban en su etapa productiva en la década de los 30, así como una lista de himnos de ambos bandos, faltando un estudio más profundo sobre las prácticas musicales de esta etapa.

A pesar de la carencia generalizada (con las excepciones anteriores) de un estudio genérico sobre la música en la Guerra Civil española, sí se encuentran recientes publicaciones que tratan temas concretos de la vida musical española en los que se estudia la época de la Guerra Civil. Tal es el caso de la tesis doctoral de Iván Iglesias (2010), que en breve será publicada como libro, titulada *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*, los estudios de Joaquina Labajo sobre las canciones de las brigadas internacionales (2004), o los artículos sobre la música del bando nacional escritos por Igor Contreras Zubillaga (2011).

Así pues, para poder redactar un capítulo a modo introductorio sobre la música de la Guerra Civil española, cabe consultar las diversas fuentes disponibles que permitan elaborar un discurso centrado en los tres años del conflicto, estudiando a cada compositor o intérprete de forma individualizada para poder obtener de esta manera un resultado global que integre la labor de los compositores, la vida concertística y la situación de los músicos durante la guerra.

MARCO METODOLÓGICO

OBJETIVOS

El objetivo principal de la presente tesis doctoral es aportar una visión especializada desde la perspectiva musical de los filmes producidos durante la Guerra Civil española.

En cuanto a los objetivos específicos, se pueden enumerar los siguientes:

- Analizar los filmes seleccionados dentro de su contexto cultural, social y político, atendiendo al clima bélico reinante en los años de su creación.
- Estudiar los fines propagandísticos de las películas, desde la influencia de la ideología sobre la música, los guiones y el montaje fílmico.
- Investigar los posibles cambios de significado de la música según el contexto bélico en el que fueron realizados los filmes y su banda sonora.
- Estudiar la aplicación de las canciones e himnos bélicos en los filmes producidos en este período.
- Establecer las similitudes o diferencias que puedan surgir en las músicas compuestas por los diferentes bandos contendientes en la guerra, y las películas

de cada bando entre sí, atendiendo a características como el compositor, productora o año de creación.

- Proponer una nueva metodología que atienda a los procedimientos musicales que se utilizan para componer música para cine.

HIPÓTESIS

El desarrollo del presente trabajo se centra en dos hipótesis principales:

- La música de los filmes producidos tanto en el bando republicano como nacional viene condicionada por la situación política y social de la España contemporánea.
- La música tiene diferentes características de identificación émica dependiendo de si su composición fue realizada para un film del bando nacional o del republicano.
- La utilización de himnos bélicos y canciones populares en los filmes creados durante la Guerra Civil española cumple funciones propagandísticas y de vinculación a un determinado sector político

METODOLOGÍA

Para el análisis contextual y la aproximación histórica se realizará un estudio basado en el recuso instrumental de ‘documentación y revisión bibliográfica’, ya que el objeto a estudiar tiene una consideración histórica, ubicándose en la década de los años 30 del siglo XX. Este tipo de instrumento es que mejor se adecúa a esta propuesta de modelo de investigación, siendo su principal ventaja la de aportar gran cantidad de información escrita, como artículos, tesis, libros; que abarcan un período muy amplio, pudiéndose

obtener bibliografía tanto actual, como contemporánea a la época de producción de los filmes. Dicha ventaja, la gran cantidad de información disponible, conlleva el inconveniente de tener que realizar una selección de la documentación correcta y eficaz, pero que no queden sin estudiar documentos relevantes, o que conduzca a trabajar con fuentes que resulten de escasa adecuación a la finalidad del trabajo de investigación.

Sin embargo, para el análisis de los filmes, se utilizarán fundamentalmente las fuentes primarias, es decir, los filmes originales, conservados en su mayoría en las filmotecas del estado español. Algunos de los filmes, por otra parte, han sido asimismo publicados en soporte digital o incluso alojados en páginas web.

Para seleccionar los filmes a analizar se ha realizado un trabajo de revisión de documentación, tanto teórica como audiovisual, mediante el que se han podido establecer el número concreto de filmes a analizar. La principal fuente de información ha sido el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil Española* (Amo, Ferradas, 1996), que a pesar de su fecha de publicación es una de las bases de datos más actualizada y fiable para llevar a cabo la catalogación. Asimismo, se ha confirmado tras una entrevista personal con su autor, Alfonso del Amo, que no existen nuevas fuentes que puedan ser incluidas en el presente estudio, ya que desde la fecha de publicación del *Catálogo*, los nuevos documentos que pudieran ser relevantes carecen por completo de cinta sonora.

Así pues, se han seleccionado los filmes a partir de los siguientes criterios:

- Cortometrajes⁸ y medimetrajes creados o producidos, no necesariamente estrenados, entre 1936 y 1939 en España.
- Películas que conserven su sonido original. Copiones sin sonido, o remasterizaciones han sido descartados.
- Filmes que no se hallen desaparecidos.

⁸ El término *mediometraje* se refiere a un film cuya duración oscila entre 30 y 60 minutos.

- Películas cuya música se trate de una composición original, y no recopilaciones de música preexistente.
- Filmes tanto de ficción como documentales.

No se han tenido en cuenta los filmes creados a partir de música preexistente ya que la música originalmente compuesta para la imagen conlleva un trabajo compositivo en el que el autor elige unos u otros recursos en su proceso creativo como medio para encontrar una música acorde a las imágenes, que en la mayoría de los casos, son previas y ya están montadas. Este tipo de composición permite realizar un análisis musicológico basado en los parámetros musicales que se enumerarán a continuación; para intentar determinar las funciones de la música en la pantalla según las intenciones del compositor. En el caso de la música preexistente, dichos parámetros no son relevantes, ya que la música ha de adaptarse a unas imágenes previamente concebidas, y es difícilmente modificable (de hecho, en la mayoría de las ocasiones sólo se altera su duración). En este caso, la música presenta características de compatibilidad y fusión con la imagen que le permiten llevar a cabo las mismas funciones que la música compuesta originalmente para un film.

Tampoco se incluyen en la selección de material los largometrajes, ya que éstos, además de no tratar habitualmente temas políticos o propagandísticos, desarrollan una trama en una duración media de 90 minutos, en la que la música no está presente en la totalidad del film y su protagonismo se reduce. Varios ejemplos los podemos encontrar en los filmes *La Millona* (Antonio Momplet, 1937), *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938) o *Un anuncio y cinco cartas* (Enrique Jardiel Poncela, 1936-1937), los dos primeros producido por un equipo de tendencia republicana y el tercero de tendencia nacional, en los que la trama refleja una situación completamente ajena al conflicto. En los cortometrajes y medimetrajes, además de mostrar un argumento bélico, tanto la banda sonora como el narrador son los encargados de enlazar las imágenes y portar el discurso narrativo.

Así, tras la selección de material, se establecerá el análisis de las siguientes películas, organizadas por bandos y productoras, ya que éstos engloban características comunes:

- *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Estampas de la revolución antifascista* (SUEP para CNT-AIT, 1936).
- *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. (Reportaje nº 2)* (SUEP para CNT-AIT, 1936).
- *El último minuto* (Bosch Ferrán, CNT-FAI, 1936).
- *Y tú, ¿qué haces?* (Ricardo Baños, SIE Films para CNT-FAI, 1937).
- *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González, SIE Films, 1936).
- *Defendemos nuestra tierra* (Juan M. Plaza, Subsecretaría de Propaganda, 1938).
- *Sierra de Teruel*⁹ (André Malraux, Subsecretaría de Propaganda, Productions Corniglion-Molinier, 1939).
- *Els tapers de la costa* (Ramón Biadiu, Laya Films, 1937).
- *Sunshine in Shadow* (Jean Lordier, Ministerio de Instrucción Pública, 1938).
- *La mujer y la guerra* (Maurice A. Sollín, Film Popular, 1938).
- *(18 de Julio), nº 2 Madrid* (Arturo Ruiz- Castillo, Izquierda Republicana, 1936).
- *Guernika* (Nemesio M. Sobrevila, 1937). *Elai-Alai* (Nemesio M. Sobrevila, 1937).
- *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Fernando Delgado, CIFESA, 1937).
- *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, Juan de Orduña para CIFESA, 1939).

La metodología propuesta en este trabajo se divide en dos niveles principales, nivel contextual y nivel musical. En el apartado contextual se describirán las situaciones bélicas que rodearon la creación o estreno del film, y se realizará una reseña sobre vida y obra del compositor de la música de la película, tratando con especial profundidad su vinculación con la música para el celuloide. El apartado analítico de nivel musical se segmentará en tres partes: la primera de ellas, consistirá en una descripción de las funciones que cumple la música en el film, la segunda se configurará a partir de un

⁹ A pesar de ser un largometraje, el film *Sierra de Teruel* ha sido incluido en el presente análisis ya que la presencia de la música se limita a la escena final del film, de nueve minutos de duración.

cuadro de ubicación de las músicas en el que se vinculará cada uno de los temas musicales con las imágenes, planos o secuencias del film, y finalmente un análisis narrativo de la música del film o documental a analizar, organizado a partir de las escenas o secuencias que conformen la película:

Esquema de propuesta analítica

| | |
|------------------|--|
| Nivel Contextual | <ul style="list-style-type: none">- Contexto- Compositor |
| Nivel Musical | <ul style="list-style-type: none">- Funciones de la música en relación con la imagen- Cuadro de ubicación de las músicas- Análisis narrativo de la música del film o documental. |

Nivel contextual.

Para poder realizar un estudio de cualquier tipo de música, no sólo en el caso audiovisual, es imprescindible tener en cuenta el contexto social, cultural y político en el que fue creada. Evidentemente, no se podrán analizar desde el mismo punto de vista un film que esté ambientado en China o África, un documental producido durante la segunda guerra mundial, o la banda sonora de una comedia romántica de comienzos del siglo XXI. Aun así, ‘el hecho de basarse en el contexto histórico, aunque resulta esencial en cuanto a protección teórica, no constituye realmente un método de verificación’ (Aumont, Marie, 1990:270). Esto quiere decir que una enumeración de hechos históricos contemporáneos al film a estudiar no es necesariamente relevante para el estudio, pudiendo no funcionar como herramienta analítica, y llegando en algunos casos a resultar como un inventario o enumeración, o incluso como un elemento

meramente anecdótico. Es por esto que únicamente se habrán de seleccionar los elementos relevantes que puedan ser referenciados en el análisis.

Especialmente en época de conflictos bélicos, y tal y como se expondrá en el capítulo referente a música y propaganda, la música en el cine cumple unas funciones y tiene unas metas diferentes que la música que no se haya producido en un clima de guerra, y está claro que las necesidades políticas y culturales varían de una época a otra. Como un ejemplo de contextualización imprescindible, se puede ver el caso de la producción fílmica de la Guerra Civil española, donde es sabido que la principal prioridad para los productores y directores cinematográficos durante los años 1936 y 1939 fue la de realizar una labor propagandística, ya que durante estos años

‘[Se impusieron] los intereses partidistas por encima de los artísticos culturales. El cine se pondría al servicio del conflicto bélico, y los filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios [...] (Caparrós Lera, 2006)’.

En este caso, esta contextualización es indispensable, ya que permite presuponer que la música de la película escogida para el análisis cumple con la norma general de producción fílmica de la época bélica. En caso de que fuera el caso contrario (que no contenga ningún fin propagandístico en ningún caso), esta sería la característica más reseñable de la música del film.

Así pues, en el presente trabajo, cada uno de los estudios de caso estructurará su nivel contextual atendiendo a los siguientes elementos, siempre y cuando existan los datos suficientes para poder realizar las afirmaciones pertinentes: género del film y duración, fecha y lugar de estreno, circunstancias históricas que envolvieron al rodaje o a las proyecciones del film, argumento, datos sobre las autorías de dirección y producción, y especialmente, y dedicándole un apartado completo, la autoría de la composición musical.

Nivel musical.

El nivel musical del análisis se dividirá en dos apartados principales. El primero de ellos será el referente a las funciones que cumple la música en relación con la imagen, y el segundo, el análisis de los elementos propiamente musicales desarrollado a partir del modelo de ‘análisis reportaje’, que basándose en el libro de Patrice Pavis:

‘respondería al modelo de reportaje deportivo que se realiza en directo en la radio; comentaría el desarrollo de la representación como un partido de fútbol, indicando lo que ocurren en el escenario entre los jugadores, aclarando la estrategia utilizada y destacando el resultado, los objetivos/goles alcanzados/marcados por los equipos en liza. Se trataría de captar el espectáculo desde su interior, la vivacidad de la acción, y de restituir el detalle o la fuerza de los acontecimientos [...]’ (Pavis, 2000:25-26).

1. Funciones de la música en el film

Eisenstein fue uno de los primeros directores cinematográficos que se planteó la influencia que podía tener la música para las imágenes, hablando de una sincronización aplicable a todas las artes, en la que mediante los elementos de creación fílmica se busca transmitir al público ‘toda la gama de percepciones sensoriales humanas’ (Eisenstein, 2001, v.2:123). Igualmente, en sus teorías defiende que no hay un elemento fundamental en el montaje, sino que todos tienen una función (predominante o no), y que el conjunto fílmico no estaría completo si uno de estos elementos fallara¹⁰. Sus ideas sobre montaje y sincronización de sonido, que revelan una atención especial hacia la música, han seguido siendo utilizadas a lo largo de toda la historia del cine, y se aplican también a otras artes audiovisuales como el teatro o la danza. Se puede observar que a lo largo de estos últimos años predomina esta tendencia analítica, ya que los estudios que se están llevando a cabo enfocan sus análisis desde una perspectiva en la que la música de una película forma parte del denominado ‘todo fílmico’: la música

¹⁰ Supone que la imagen no funcionaría con la misma fuerza, o carecería completamente de sentido, sin el sustento de la fotografía, los vestuarios, o la música.

funciona como uno más de los elementos creadores y forma parte imprescindible de la narración.

Los autores activos hacia mitad del siglo XX, veían la música del celuloide como un apoyo a la imagen, un sustento que ayudaba a la expresividad de los relatos fílmicos complementando así su carácter. La única función de la música era la de ‘subrayar’ las imágenes. Pero esta función de la música siempre era estudiada desde la visión abstracta de la misma, dificultando así el desarrollo de una metodología que permitiera su estudio. Es a partir de los años ochenta que comienzan a escribirse libros y tratados sobre la música en el cine con carácter científico; y es a partir de aquí que los autores comienzan a preguntarse por las funciones que cumplen la música y el sonido dentro de los medios audiovisuales desde un punto de vista semiológico y técnico. Michel Chion, pionero en este tipo de estudios, describe las funciones de la música de cine (1993:51-61): unificar o reunir, puntuar, anticipar y separar.

La primera de ellas, y la más importante, es la de ‘unificar o reunir’. En este caso, la música funciona como un nexo entre los dos elementos más importantes en una narración fílmica: el tiempo y el espacio. La música puede enlazar planos y escenas cinematográficas distantes en el tiempo o el espacio geográfico creando la ilusión fílmica de que la narración no se corta en ningún momento, y proporcionando así una continuidad visual.

La función de ‘puntuación’ es definida por Chion basándose en la similitud de la misma con el término lingüístico y gramatical. Implica ‘poner comas, [...] signos de exclamación, interrogación, puntos suspensivos, que modularán el sentido y el ritmo del texto [fílmico], o lo determinarán incluso’ (Chion, 1993:52). Es decir, que la función de puntuación de la música aporta claridad en la exposición de la narrativa del discurso fílmico, ayudando, en los momentos que sea oportuno, a realzar determinadas acciones. Se ve una gran similitud con la única de las funciones que era señalada para la música de cine a mediados de siglo.

La tercera de las funciones descritas por Chion se trata de la función de ‘anticipación’. Como refleja el propio término en su definición, anticipar consiste en adelantar, en desvelar antes de lo esperado un hecho o acontecimiento. La música ayuda a que ‘el audioespectador localice, consciente o inconscientemente, unas direcciones de evolución, [...] y verifique seguidamente si esta evolución iniciada se realiza como ha previsto’ (*op. cit.*, p.58).

Finalmente, así como la música posee una manifiesta función unificadora, también se puede encontrar su antagónica: la función de ‘separación’. Para cumplir la función de separación, Chion explica que el elemento imprescindible es el silencio, que funciona como la negación del sonido. La alternancia de secciones sonorizadas musicalmente, y secciones sonorizadas únicamente con ruidos y el ‘silencio específico’ de una localización, permite al público separar auditivamente dos escenas o secuencias.

Seis años más tarde de la publicación de Chion, se imprime el libro de Patrice Pavis *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, en el que el autor enumera las ‘funciones de la música en la puesta en escena occidental’ (2000:152-153). Estas funciones son las siguientes:

- Creación, ilustración y caracterización de una atmósfera. Mediante esta función, el espectador puede identificar el tema musical, y realizar la asociación necesaria con el personaje o la acción que se lleva a cabo en la escena.
- Decorado acústico. Función utilizada para situar el lugar de la acción.
- Efecto sonoro. Busca que una situación se reconozca. Puede lograrse mediante clichés, o mediante temas escuchados previamente en la representación.
- Puntuación de la puesta en escena. En este caso, Pavis comenta la puntuación como una ayuda musical durante las pausas.
- Efecto de contrapunto. La música subraya la acción, pero no necesariamente la apoya. Puede darse una situación contradictoria en la que en pantalla se observa

una escena muy dramática triste, y la música responde, por ejemplo, a un minueto de Mozart.

- Centro de atención. Esta función se da en el momento en el que la música prima sobre la imagen, y se convierte en una acción por sí misma.

Uno de los estudios de más reciente publicación se trata del trabajo de Alejandro Román, que publica en el 2008 su libro *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Como refleja el título, se trata de un estudio que se centra en el análisis de la música en los medios audiovisuales, estudiando la relación interdisciplinar que se lleva a cabo entre la música y la imagen, desde una perspectiva semiológica y estética, pero teniendo siempre en cuenta los códigos de composición musical que figuran en cualquier partitura de música de cine.

Su propuesta para el análisis de las funciones de la música audiovisual se trata de una compilación en la que figuran treinta funciones divididas en externas, internas y técnicas. Todas estas funciones parten de las enumeradas por Chion, Pavis, y de autores que desarrollan sus teorías a lo largo de los años noventa y primeros años del siglo XXI como Prendergast (1992), Gèrtrudix Barrio (2003), de Arcos (2006), o García Jiménez (1994). Así, la elección de este autor viene dada por la cercanía temporal y amplitud del estudio, en el que toma como punto de partida de su propuesta a los autores anteriormente mencionados, tales como Chion o Pavis.

Alejandro Román enumera tres tipos de funciones que puede cumplir la música en relación con la imagen. Las funciones externas se refieren a aquellas que subrayan la acción, ampliando así la función de puntuación enumerada por Chion, en la que se ‘remarcan o subrayan los elementos visuales reflejados en la imagen’ (Román, 2008:113). Las funciones internas son aquellas que se relacionan con la psicología o estado anímico de los personajes; y las funciones técnicas son aquellas que tienen que ver con la elaboración de la narración fílmica, aquellas que son ‘relativas al funcionamiento puramente cinematográfico’.

Para poder determinar las funciones de la música en los medios audiovisuales de forma que se adecúen a la presente tesis doctoral, se ha utilizado el recopilatorio de funciones de la música en el cine presentado por Alejandro Román (2008:111-130), modificado para una mayor adaptación al análisis de las funciones de la música en el cine de la Guerra Civil española. Como se ha comentado anteriormente, es prácticamente imposible establecer una metodología universal, por lo que no se pretende aquí abarcar todas las funciones de la música en el film, sino aquellas relevantes para el análisis propagandístico y de los filmes de los años treinta, por lo que se han dividido las funciones en dos bloques principales: funciones estructurales, y funciones expresivas:

Funciones de la música en el audiovisual

| Funciones estructurales. | Funciones expresivas |
|--|---|
| <p>Técnicas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Función unificadora 2. Función transitiva 3. Función estructuradora 4. Función decorativa 5. Función delimitadora-identificativa <p>Estéticas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Función temporal-referencial 7. Función elíptico-temporal 8. Función indicativa-temporal 9. Función local-referencial 10. Función cinemática | <ol style="list-style-type: none"> 1. Función pronominal 2. Función reveladora 3. Función ilusoria 4. Función transformadora 5. Función emocional 6. Función anticipativa 7. Función informativa |

Las funciones estructurales son aquellas referidas a la constitución fílmica, tales como secuencias, escenas o planos así como su aspecto visual, como localizaciones o

fotografía. En el apartado de las funciones estructurales técnicas se engloban aquellas en las que la música ayuda a conformar la estructura fílmica:

- La función unificadora es la que permite identificar al film como un bloque y ubicar las diferentes escenas o secuencias dentro de un todo fílmico, otorgando de esta manera unidad a la película.
- La función transitiva de la música es la que cumple el efecto de unir varios planos, agrupando las imágenes y permitiendo verlas, no como un conjunto de planos, sino como un discurso narrativo continuo en el tiempo, pudiendo aplicarse asimismo a escenas o secuencias.
- La función estructuradora cumple el efecto contrario a la anterior, separando los diversos momentos fílmicos a partir de diferentes temas musicales o pausas en la banda sonora.
- La función decorativa, ya definida por Michel Chion, es aquella en la que la música acompaña a las imágenes como un fondo neutro.
- La función delimitadora-identificativa es la que permite, según la descripción de Alejandro Román, identificar un programa mediante una sintonía o cabecera. En el caso de este trabajo, la función delimitadora-identificativa de la música vendrá dada bien sea por el uso los himnos bélicos propios de cada uno de los bandos contendientes, como por la identificación de la sintonía de una determinada productora al inicio de un film.

En el apartado de las funciones estructurales estéticas se encuentran las siguientes:

- La función temporal-referencial es la que permite a la música la creación de una atmósfera, como puede ser la hora del día o el clima.
- La función elíptico-temporal, que se trata de la función que permite evocar el paso del tiempo.

- La función indicativa temporal es aquella que recuerda un período histórico.
- La función local-referencial permite ubicar al espectador en una localización o cultura concreta a partir de la música.
- La función cinemática o de puntuación es aquella que subraya la acción fílmica.

Las funciones expresivas engloban siete actitudes de la música que refieren a los estados anímicos y psicológicos de las imágenes o de sus protagonistas.

- La función pronominal, en la que la música es encargada de caracterizar a un personaje, objeto o situación.
- La función reveladora es aquella que permite descubrir las emociones o naturaleza de un personaje.
- La función ilusoria hace que la música discrepe con las imágenes y juegue con la audiencia sobre lo que está pasando realmente en la escena.
- La función anticipativa permite revelar implicaciones de una situación aún no vista.
- La función transformadora acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático.
- La función emocional de la música permite la creación de una emoción o sentimiento en el espectador.
- La función informativa es la que permite, mediante la música, dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla.

A lo largo del análisis se definirán las funciones utilizadas, especificando qué elementos musicales hacen que se puedan llevar a cabo, como por ejemplo, una tímbrica de metales asociada a un ritmo de corchea con dos semicorcheas remitirá velozmente al oyente a un clima militar o bélico. En el análisis no se aplicarán todas las posibilidades,

sino que se priorizarán aquellas que tengan importancia en relación con la imagen en curso, así como los hechos históricos relevantes, para poder así estudiar la complementariedad de las imágenes con la música, funcionando ésta como un elemento narrativo más.

2. Análisis narrativo de la música del film

En los últimos años, la rama analítica de la musicología ha dado un gran cambio, premiando propuesta analíticas que van más allá de la más ‘matemáticas’, más allá de entender una obra musical como un objeto de estudio estructurado exclusivamente a partir de la armonía, la forma o el ámbito de las melodías, comenzando de esta manera a entender la música como una disciplina que es capaz de transmitir significados propios, emociones, y que debe ser comprendida y estudiada dentro del contexto histórico en el que fue compuesta, considerándose asimismo para que audiencia fue escrita, y con qué recursos.

A pesar de que esta disciplina, para los analistas, encontraba únicamente un significado extramusical a partir de sus textos, como en el caso de la ópera y de la música programática, autores como Lawrence Kramer (1995, 2002), o Susan McClary (1991) defienden la teoría contraria, subrayando ‘la importante carga ideológica que la música puede otorgar si se aborda como una construcción cultural creando y reflejando actitudes hacia elementos cotidianos como el trabajo, las clases sociales, el género, o la sexualidad’ (Robinson, 1997:3). En esta nueva tendencia caben también autores como Leo Trebler, Anthony Newcomb, Joseph Kerman o Edwar T. Cone (*op. cit.* p.3).

Así pues, en la presente tesis doctoral, se buscará en el estudio de las bandas sonoras la relación de la música con su contexto a partir de un análisis narrativo, que no contemple de forma exclusiva términos musicológicos, que interrelacionará el contexto con la imagen y con la música. De esta manera, la utilización de determinados elementos musicales, como pudiera ser la utilización de una instrumentación basada en vientos metales con ritmos de corchea y dos semicorcheas, se vinculará, tal y como lo permite la asociación cultural y contextual en el que la música fue creada, con una llamada de

guerra, de batalla, y no exclusivamente con el elemento tímbrico o rítmico que puede aportar. La misma situación ocurre con la utilización de himnos o canciones bélicas, cuya apropiación social y cultural en un film es más relevante para este estudio, que el hecho de que sean conformados a partir de los grados tonales de una escala.

Como ya se ha mencionado en el apartado correspondiente al marco teórico, en los estudios cinematográficos prevalece una tendencia a utilizar un lenguaje más descriptivo que técnico, recurriendo únicamente al significado final (*alegre, triste, de batalla*), sin reflexionar cuales son las herramientas de la música para llegar a transmitir tales sensaciones al oyente, es decir, cual es el significante de la música. Para evitar esta situación, en el caso de este trabajo, la vinculación de la música con la imagen resultará definitiva para la identificación de significante y significado, por lo que el análisis se desarrollará relacionando en todo momento los dos elementos, primando en la imagen su montaje a partir de planos, escenas y secuencias; y en la música, la estructura, la forma, relacionadas con el resto de los elementos analíticos musicológicos, e interrelacionados con el contexto y sus funciones.

2.1 Tipologías de música frente al análisis musical: Música Original / Música Preexistente

En la música compuesta para la pantalla, la procedencia de la composición musical es un elemento determinante a la hora de llevar a cabo un análisis. La música originalmente compuesta para la imagen conlleva un trabajo compositivo en el que el autor elige unos recursos musicales determinados en su proceso creativo, para incorporarla a las imágenes, que en la mayoría de los casos, son preexistentes y ya están montadas¹¹. Este tipo de composición permite realizar un análisis musicológico basado en los parámetros de ‘altura, ritmo, textura, timbre, forma y melodía’; como un medio

¹¹ Esta afirmación se cumple en su totalidad en los filmes de la época a estudiar, sea por causas de economía de recursos, necesidad de una rápida velocidad de edición, o exigencias del montaje para un pronto estreno del film en las salas, para evitar que las temáticas exhibidas vigencia en el momento del estreno.

de intentar determinar las funciones de la música en la pantalla basándose en la escritura del compositor, ya que la música, así sea compuesta para la pantalla está concebida a partir de códigos musicales, y no exclusivamente como un elemento de puntuación fílmica.

En el caso de la música preexistente, dichos parámetros no son relevantes, ya que la música ha de adaptarse a unas imágenes previamente concebidas, y es difícilmente modificable por provenir de discos previamente grabados. De hecho, en la mayoría de las ocasiones sólo se altera su duración, presentando características de compatibilidad y fusión con la imagen que la hacen diferir de la música compuesta originalmente para un film.

2.1.1. Música Original

Así, en el caso de la música original, el análisis se realizará a partir de parámetros musicológicos, primando la *estructura formal*. Como se ha comentado anteriormente, cualquier composición¹², se concibe a partir de códigos musicales, por lo que la estructura y forma de una pieza, aunque sea cortada posteriormente en el montaje, será el eje generador de la música. Asimismo, la música de los filmes a analizar es principalmente temática, por lo que se identificará a partir de temas que conducirán a estructuras mayores. Estos temas musicales se definen como ‘elementos musicales reconocibles que toman una función formal por ocurrir en puntos estructurales’ (Cook, 1987:9). Así pues, cada uno de los temas que surjan en el film será detallado para poder examinar la forma musical general de la partitura. Cada tema se vinculará con las imágenes a partir de un *cuadro de ubicación de las músicas*, integrado por el tiempo, la acción fílmica, los temas musicales, y en los casos que los derechos de autor lo permitan, imágenes ilustrativas, tal y como se muestra en el siguiente ejemplo:

¹² Al generalizar el término ‘cualquier’, nos referimos al tiempo del presente estudio, en donde se trabaja la música del primer tercio del siglo XX. No se pueden aplicar estos parámetros analíticos para partituras actuales, ya pueden ser incluso generadas por ordenador de forma aleatoria, sin llegar a mediar la intención compositiva.

Fragmento del *Cuadro de ubicación de las músicas* del estudio de caso correspondiente al film *¿Y tú que haces?*

| Escena | Escena 5 | | Escena 6 | |
|---------------------|--|--|---|----------------|
| Captura de Pantalla |  |  |  | |
| Metraje | 16'18'' - 17'15'' | 17'15'' - 18'09'' | 18'09'' - 19'41'' | |
| Música | Bombas y tiros en primer plano. Pequeños fragmentos del 1º movimiento intercalados | 1º movimiento de la 9ª Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák (17'15'' - 17'57'') | - | <i>Foxtrot</i> |
| Acción | Batalla en el frente. Se intercalan las imágenes de archivo con primeros planos superpuestos de Manolo, protagonista de la historia. | Se muestra a los combatientes en situación más reposada. Recogen sus cosas. Cartel: "Ocho días de licencia" y un tren. | Los combatientes llegan de nuevo a sus casas. De camino, se encuentran con un grupo de hombres y mujeres en un café. Ellos, de clase burguesa, no participan en la contienda. | |

Una vez ubicada la forma musical dentro del filme en relación a las secuencias y escenas, se pasará a analizar con parámetros de análisis musicológico los diferentes temas como un medio de poder identificar los puntos de unión empática o anempática de la música con las imágenes¹³. No se aplicarán en cada uno de los temas o motivos musicales de la música del film todas las posibilidades de análisis, sino que se priorizarán aquellas características que tengan importancia en relación con la imagen. Los parámetros analíticos que se han tenido en cuenta son: melodía, ritmo, armonía, timbre y textura. Estos cinco parámetros que se encuentran interconectados en cualquier

¹³ Los términos son definidos por Michel Chion de la siguiente manera: en la música empática, ésta 'expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo [...] en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, la emoción y del movimiento'. Por otro lado, la música anempática 'muestra una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito' (1993:19).

composición han sido seleccionados a partir de la revisión bibliográfica de diferentes tratados sobre el análisis de la música del siglo XX, como son los libros de Nicholas Cook (1987), Jan LaRue (2004), Teresa Catalán (2003) o Joel Lester (2005).

La utilización de todos estos elementos interconectados resulta, si existe el conocimiento necesario de los códigos culturales utilizados, en una comunicación efectiva entre el emisor y el receptor del mensaje, entendiendo al emisor como el compositor de la música, y al receptor como a la audiencia. Asimismo, el análisis no se limitará a una descripción de las características de la música en relación con la imagen, sino que dichos argumentos descriptivos serán apoyados a partir de transcripciones de la música de los filmes. Éstas se realizarán, debido a la carencia de partituras originales en la mayoría de las ocasiones¹⁴, a partir de una escucha de la banda sonora de los filmes originales, cuya calidad auditiva es variable dependiendo de su conservación. Es por esto que dichas transcripciones se han de considerar como un elemento orientativo para el análisis, y en ningún caso como una reproducción de las partituras originales de los filmes.

2.1.2 Música Preexistente

En el supuesto que la música del film a analizar se trate de música preexistente¹⁵, el primer paso será el ubicar históricamente las composiciones que aparezcan en la película, determinando su autor, y el lugar y momento histórico en el que fueron compuestas. Este dato, tan relevante durante el proceso de contextualización, no lo es menos a nivel musical.

En un clima bélico, la selección de las músicas para una película implica una coherencia por parte de los creadores. Un recurso muy utilizado es el uso de las composiciones de los grandes sinfonistas de los siglos XIX y XX, ya que configuraba uno de los

¹⁴ Únicamente se han podido localizar, a lo largo del trabajo de investigación, las partituras correspondientes a los filmes *Ya viene el cortejo*, y *Espoir*, *Sierra de Teruel*.

¹⁵ Recordemos que, según la limitación del tema propuesta al inicio de la propuesta metodológica (pág. 31), en la presente tesis doctoral se estudiarán únicamente los filmes que contienen música original.

repertorios más cercanos al público contemporáneo, aunque siempre era empleado después de pasar por un filtro de selección ideológica. Por poner un ejemplo, durante la segunda guerra mundial sería impensable un documental o film alemán en que la banda sonora del film estuviera conformada por composiciones de Tchaikovsky, ya que éste era ruso, y la tendencia ideológica comunista de este país, lo convertía en el principal enemigo del régimen fascista de Hitler. Asimismo, ningún productor republicano permitiría, durante la Guerra Civil española, utilizar músicas asociadas al bando nacional, a no ser que fuera en tono irónico o de burla.

Asimismo, existen determinadas músicas (ya sean melodías, acordes o fragmentos completos), que por enculturación, son asociadas a conceptos concretos. Existen gran cantidad de ejemplos, pero uno especialmente significativo podría ser el uso del último movimiento de la sexta sinfonía de Tchaikovsky, denominada 'Patética', que se trata de la última obra del compositor; caracterizada por sus tetracordos descendentes, y sobre la que se ha escrito en múltiples ocasiones, relacionándola siempre con el ocaso y el final de la vida (L. Jackson, 1999), como sucede en el caso del documental de la Guerra Civil española 'Catalunya Màrtir' (Laya Films, 1938) en el que se utiliza esta música en la última escena del film, donde se muestran las consecuencias humanas y materiales de los bombardeos en diversos pueblos de la provincia de Barcelona.

Para finalizar el análisis del nivel musical, es recomendable elaborar, al igual que en el caso de la música originalmente compuesta para un film un cuadro de ubicación de las músicas, en el que queden representados una secuenciación fílmica, y los diferentes temas musicales mediante un íncipit para mayor facilidad de lectura y comprensión del análisis.

CONTROL IDEOLÓGICO A TRAVÉS DE LA MÚSICA.

LA PROPAGANDA MUSICAL

INTRODUCCIÓN A LA PROPAGANDA COMO DISCIPLINA

En este apartado se tratarán de definir las funciones que puede cumplir la música dentro de la disciplina propagandística, partiendo del paradigma de que la música no es propaganda en sí misma, pero sí actúa como tal dependiendo del contexto cultural, social y político en el que se ubique. Para ello, se presenta a continuación una introducción a la disciplina, que se relacionará con las funciones propagandísticas de música en el apartado subsiguiente, como una forma de acercar al lector a la propaganda, sus orígenes y sus formas de aplicación.

El uso de la propaganda ha sido parte fundamental a lo largo de la historia, pudiéndose encontrar antecedentes sobre los intentos de influir en la opinión pública incluso desde

la Grecia Antigua¹⁶. Sin embargo, es desde el siglo XVI que se instaura el término *propaganda*, de la mano del Papa Gregorio XIII (1572-85) quien estableció una comisión de tres cardenales, la *Congregatio de Propaganda Fide* que tenía como fin la difusión de la religión católica y donde fueron instauradas las raíces de las técnicas propagandísticas actuales (Fellows, 1959:182). En 1622, Gregorio XV creó una organización más formal, y en 1627, el Papa Urbano VIII constituyó el *Collegium de Propaganda*, cuya finalidad era entrenar misioneros. Así, aunque históricamente ya se puede hablar de propaganda, el término se mantuvo exclusivamente en el vocabulario eclesiástico hasta prácticamente el siglo XVIII, y su caracterización religiosa solamente se pierde por completo a partir del siglo XX (Domenach 1963:50)

‘Primeramente, el término ‘propaganda’ se aplicaba para cualquier organización que hubiera sido conformada para propagar una doctrina; posteriormente, el término se usaba para definir la doctrina en sí misma, y finalmente, vino a significar las técnicas empleadas para cambiar opiniones y expandir la doctrina. Así fue como nació el uso actual de la propaganda’ (Qualter, 1962:4).

Durante los años de la Reforma, y con la invención de la imprenta, se llega un punto de inflexión para la historia de esta disciplina, ya que la difusión de determinados ideales, como es el caso de los panfletos propagandísticos de Lutero, se expandió gracias al invento de Gutenberg pudiendo llegar a una gran parte de la población (Thomson 1977:75), igualmente, los trovadores actuaban como propagandistas, a partir de sus interpretaciones de himnos y canciones. Posteriormente, en el siglo XVII, la propaganda

¹⁶ Un ejemplo se puede encontrar en la historia de Pisistratus (siglo VI a.C.), que utilizó dos técnicas propagandísticas atemporales para influenciar a la opinión pública (Marlin 2002:44). La primera de estas técnicas es la actualmente llamada ‘hegemonía de las víctimas’, basándose en el sentimiento de apoyo público que surge hacia la víctima de un comportamiento injusto. En este caso Pisistratus, se autolesionó haciendo ver que lo habían intentado asesinar, consiguiendo con ello una guardia personal con la que después atacó a la Acrópolis. La segunda de las técnicas fue la convencer a los receptores que se encontraba bajo protección divina para lograr su apoyo. Este hecho se ha repetido a lo largo de toda la historia de la humanidad, desde las cruzadas, hasta guerras de hoy en día.

comenzó a desarrollarse tanto en ámbitos religiosos como políticos. Sin embargo, la propaganda emerge en el siglo XVIII, con los desarrollos habidos en cuanto a medios de transporte y la imprenta en nuevos formatos, como el papel. Se hizo frecuente el uso de materiales que transmitían sus mensajes de forma gráfica, mediante dibujos -debido a la alta tasa de analfabetismo- creando así un nuevo ‘lenguaje visual’ (Jowett, O’Donnell 1992:55), de donde surgirán los carteles que abundaron durante todo el siglo XX y significaron uno de los mayores recursos propagandísticos.

La propaganda, tal y como la conocemos hoy en día, se inicia a comienzos del siglo XX, cuando las nuevas tecnologías de comunicación de masas, como la fotografía, el cine o los periódicos permitieron llevar los mensajes propagandísticos a la gran mayoría de la población con muchas menos limitaciones. Asimismo, se trata del siglo de los grandes conflictos bélicos a nivel mundial, y por ello la propaganda se institucionaliza pasando a formar parte incluso de las organizaciones gubernamentales.

Finalmente, la propaganda entra en simbiosis con la publicidad¹⁷, particularmente ‘en el momento en que las técnicas de captación de audiencia se vuelven más sofisticadas y exactas’, por lo que la propaganda se convierte en ‘parte integral de la vida social, política y económica en durante el siglo XX’ (Jowett, O’Donnell 1992:78).

Definición y técnicas

La propaganda ha sido definida en muchas ocasiones y con diferente terminología a lo largo del siglo XX. Leonard W. Doob, (1948:390) fue uno de los pioneros a la hora de realizar una definición del término ‘propaganda’, refiriéndose a la ética dudosa con la que la disciplina lleva a cabo sus mecanismos.

¹⁷ La principal diferencia entre la propaganda y la publicidad, es que la segunda tiene una finalidad principalmente económica, y la primera trata de transmitir primeramente ideas o comportamientos, aunque en muchos casos, también derivan en un beneficio económico para el propagandista.

[Propaganda means] the attempt to affect the personalities and to control the behavior of individuals towards ends considered unscientific or of doubtful value in a society at a particular time¹⁸.

Sin embargo, reconsideró años después su propia definición, y en 1989 escribe otro libro en el que explica que debido a la complejidad de los elementos que rodean a la disciplina, no es posible crear una definición concreta para la propaganda (Jowett y O'Donnell, 1992:03). En 1973, Jacques Ellul, (1973:61) la define como un método de manipulación psicológica:

‘Propaganda is a set of methods employed by an organized group that wants to bring about the active or passive participation in its actions of a mass of individuals, psychologically unified through psychological manipulations and incorporated in an organization’¹⁹.

Una de las definiciones más recientes del término viene de la mano de Pizarroso Quintero, quien explica que la propaganda se trata de una disciplina cuya finalidad es la de ‘controlar el flujo de la información, dirigir la opinión pública, y manipular los modelos de conducta’ (Pizarroso Quintero 1993:28), de una forma masiva, es decir, llegando a la mayor parte posible de los individuos de la sociedad para que éstos sean proclives a adoptar los mensajes del emisor o propagandista. Sin embargo, la definición más reciente, y que sigue la línea de la propuesta de Pizarroso Quintero, la ofrecen Jowett y O'Donnell en su libro *Propaganda and Persuasion*, cuya última edición data del año 2012 (2012:07):

¹⁸ [T. del A]. ‘La propaganda significa el intento de afectar a las personalidades y controlar los comportamientos individuales mediante fines considerados no científicos o de dudoso valor moral en una sociedad en un tiempo concreto’.

¹⁹ [T. del A]. ‘La propaganda consiste en el conjunto de métodos empleados por un grupo organizado que quiere lograr la participación de un grupo de individuos en sus acciones, de forma activa o pasiva, que se encuentran unidos por manipulaciones psicológicas, e incorporarlos a una organización’.

‘Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist’,²⁰.

De esta definición cabe remarcar algunos términos, que son los que hacen de ella la referencia más completa de la disciplina. Al referirse los autores a un ‘intento deliberado’, se expresa que la propaganda no puede surgir por casualidad, sino que tiene que existir un propagandista que tenga la intención de transmitir algún tipo de mensaje. Igualmente, los términos ‘manipular’ y ‘dirigir’ implican que la propaganda no podrá cambiar radicalmente unos ideales o creencias, pero sí podrá enfocar determinado pensamiento hacia el ámbito de control del propagandista. Finalmente, la palabra ‘favorecer’ refleja que los resultados que se puedan obtener de determinada campaña propagandística no son necesariamente determinantes o definitivos, sino que ayudan a que la respuesta del público a esta campaña se acerque a un resultado final positivo.

En cuanto a las estrategias para llevar a cabo la propaganda, Domenach (1963:53) establece ‘seis técnicas principales para elaborar un mensaje propagandístico’ que siguen siendo utilizadas hoy en día y que constituyen un factor clave a la hora de analizar la función propagandística de la música, o de cualquier otro elemento. Estas reglas son las siguientes: *simplificación*, *desfiguración*, *contagio*, *orquestración*, *transfusión* y *contrapropaganda*.

La regla de *simplificación* implica una comunicación concreta y efectiva de los mensajes a transmitir. Para la recepción convincente de la propaganda no es válido enviar tesis heterogéneas, aunque sean compatibles, ya que de esta manera la recepción no es tan directa. Para ello, las ideas se difunden mediante los *eslóganes* o *consignas* que se caracterizan por su brevedad y concisión, haciéndolas memorizables y repetibles, y por lo tanto, asumibles por la opinión pública.

²⁰ [T. del A]. ‘Propaganda es el intento deliberado y sistemático de dar forma a las percepciones, manipular conocimiento y dirigir el comportamiento para lograr una respuesta que favorezca la intención deseada por el propagandista’.

La *desfiguración*, también denominada por Domenach, regla de *exageración*, consiste en elevar la importancia de determinados testimonios que puedan ser relevantes para el ejecutor de la propaganda, y resultar así más trascendentes para el público al que van orientados los mensajes. Cualquier comentario o acción, por pequeños que sean, son lícitos para ser exagerados y llegar a la opinión pública, como por ejemplo, una grave acusación o una acción heroica.

La *orquestración* se refiere a la repetición modificada de un mismo eslogan para mayor efectividad del mismo, pero sin transformar nunca el mensaje. Se trata de un sistema de propaganda que evita la monotonía en la recepción y llega al público desde diversas fuentes, todas ellas centradas en el mismo objetivo, que consiste en ‘la permanencia del tema central, aliada a la variedad de su presentación’²¹.

La regla de *transfusión* se trata de una norma de la propaganda mediante la que ningún mensaje a transmitir puede ser exclusivamente de nueva creación. Cada una de las ideas que se busquen introducir satisfactoriamente en la opinión pública, deben proceder de una idea previamente asumida por los receptores, ya que de otra manera podrían resultar simplemente inverosímiles.

La *unanimidad* o *contagio* es la técnica por la cual la propaganda se difunde y expande a todo el público, sabiendo la evidente presión que crea un grupo sobre un solo individuo. Una opinión aislada no tiene prácticamente peso cuando la mayoría opina de forma diferente; asimismo, esta opinión individual se puede modelar conforme el pensamiento mayoritario.

La *contrapropaganda* funciona como una técnica propagandística, pero su función exclusiva es la de desmontar las tesis del adversario. En esta técnica, Domenach

²¹ El ejemplo más claro que otorga Domenach para este caso es el relativo a la campaña antisemita que llevó a cabo Hitler, donde la propaganda, siempre con el mismo mensaje, partía de películas, carteles, revistas, etc. Que ‘informaban y polemizaban acerca de la noción de raza’.

establece siete subcategorías, en las que establece las reglas para llevar a cabo la *contrapropaganda*:

- ‘Analizar los temas del adversario’, para que una vez se haya profundizado en el mensaje, y éste se haya desmontado, se pueda combatir más fácilmente.
- ‘Atacar los puntos débiles’. Se trata de uno de los puntos más importantes de la contrapropaganda. El menos sólido de los argumentos del contrincante puede ser rebatido, y llegar entonces a ser incluso negado por la opinión pública.
- ‘No atacar nunca de frente la propaganda adversa cuando es muy poderosa’. Si se realiza esta acción, se puede llegar a obtener incluso el efecto contrario al deseado, que en este caso sería el de reforzar y magnificar las teorías enemigas.
- ‘Atacar y desprestigiar al adversario’. Atacar de forma personal a los líderes de la propaganda enemiga; tanto sea por escándalos personales, como por posibles declaraciones anteriores que se contradijesen con la política contemporánea.
- ‘Poner la propaganda del adversario en contradicción con los hechos’.
- ‘Ridiculizar al adversario’. Utilizando el arma de la burla, mediante chistes o historietas cómicas, se satiriza a un adversario, haciendo caer su popularidad.
- ‘Hacer predominar su clima de fuerza’. No dejar nunca que el adversario se haga con el control de las fuentes de información. No olvidemos que la información es poder, y el que controle estos medios, será el que llegue al público de forma más efectiva.

LA MÚSICA COMO PROPAGANDA

Así, como se ha visto, la propaganda se hace servir de infinidad de medios y herramientas para transmitir sus mensajes de forma convincente, especialmente en momentos de conflictos bélicos, donde la opinión pública y la aceptación de unos

ideales por parte de la población puede ser determinante a la hora de la resolución del conflicto. Basándonos en estudios generales sobre el estudio de la propaganda, como los escritos por Domenach o Pizarroso Quintero, se observa una constante a lo largo de la historia en la que la música forma parte de esta disciplina, ya sea en ‘los cantos guerreros de la Antigüedad, los cantos religiosos de todas las épocas, los himnos, las canciones revolucionarias, las letrillas satíricas cantadas, etc.’ (Pizarroso Quintero 1993:31). Pizarroso Quintero expresa que estas músicas ‘han servido para fortalecer la cohesión de los grupos’, y ‘para introducir en ellos nuevas ideas fáciles de retener y repetir’. Igualmente, en el libro de Francesc Cortès y Josep-Joaquim Esteve (2012:10) se refieren a la música como ‘un mirador privilegiado’ para el estudio histórico.

‘Los cantos y los himnos modelan las comunidades en un momento determinado de la historia; y a la vez su testimonio es un registro valioso sobre el que quedó impresa una marca de la memoria histórica. Unos materiales que, en apariencia, son deleznable y que además se crean a partir de elementos musicales y poéticos sencillos pueden ocultar sentimientos identitarios de toda la colectividad. Son el reflejo de aquello que en otros momentos exteriorizó un grupo social, el grito contenido, la proclama fervorosa y el relato desgarrador. Pueden ser la imagen calculada -no siempre espontánea- que una clase quería difundir’.

Esta cita ayuda a comprender cómo la música forma parte implícita de la disciplina propagandística, además de que al tratarse de un arte abstracto, concierne directamente a las emociones o sentimientos, y es por esto que puede ser utilizada como un medio muy efectivo para manipular los modelos de conducta. Pongamos por ejemplo una canción bélica en la que se aluda al grupo enemigo para desprestigiarlo, o bien realce las virtudes del propio grupo. En este caso, el significado propagandístico inicial proviene de la letra de la canción, y es sólo después, una vez que la audiencia haya relacionado la música con la letra, que ésta tomará funciones propagandísticas. En el caso de que una música no tenga letra, sus funciones propagandísticas vendrán dadas por el uso dado por parte del emisor del mensaje. Si el propagandista es capaz de asociar una música a una persona o un conjunto determinado, y lleva a cabo un ‘contagio’ favorable, entonces hará que los receptores de la propaganda vinculen este conjunto con una determinada

música, como es el caso de la relación que se ha establecido entre Wagner y Hitler desde la admiración de este último por la música del primero (Köhler, Taylor 2000:07).

Otra cuestión es el carácter de la música. Tonalidades mayores o menores reflejan alegría o tristeza, un pulso que acelera, excita o relaja al oyente, pero ¿este tipo de apreciaciones siempre es debido a la recepción cultural? John Blacking hace una justa apreciación en su libro ‘¿Hay música en el hombre?’ (2006:100):

‘Por sí mismo, el movimiento de la música parece despertar en nuestro cuerpo todo tipo de respuestas. Y, aún así, las respuestas de la gente a la música no pueden explicarse plenamente sin hacer alguna referencia a sus experiencias en la cultura de la cual las notas son signos y símbolos. Si una pieza musical emociona a una variedad de oyentes, probablemente no sea por su forma externa, sino a causa de lo que ésta significa para cada uno en términos de experiencia humana. La misma pieza puede emocionar de modo distinto a diferentes personas, en la misma medida, pero por diferentes razones’.

Asimismo, las relaciones extramusicales, como el poder relacionar un acorde con un sentimiento, como ocurre con el acorde ‘Tristán’ de Wagner, se trata ya de un lenguaje adquirido intelectualmente, que permite la identificación del mismo, dentro del fenómeno de la ‘enculturación’ musical que ‘implica la asunción de los contenidos culturales de la propia sociedad tanto de manera consciente como inconsciente’ (Martí 2000:64).

A pesar de esto, no sería correcto afirmar que la música pueda ser propaganda por sí misma, ya que la música funciona como propaganda únicamente en el momento en que se introduce en el contexto social y cultural correcto, cuando se enfoca hacia el público adecuado que posee las claves necesarias para entender el mensaje, ya que la música no se entiende exclusivamente desde su forma externa, sino desde la experiencia humana personal (Blacking, 2006:100).

José Antonio Muñiz Velázquez establece dos posibilidades de llevar a cabo la propaganda en relación con la música: propaganda musical y música propagandística (Muñiz Velázquez, 1998:345). Para evitar la posible confusión entre ambos términos, se

modificará la nomenclatura y se establecerán: música propagandística aplicada y música propagandística original. El término ‘música propagandística aplicada’ se refiere a aquella música compuesta anteriormente al uso propagandístico que se le otorga. Es decir, una música preexistente es aplicada a nuevos recursos propagandísticos, modificándose de esta manera su significado original y pasando a formar parte del nuevo mensaje. La ‘música propagandística original’ es aquella compuesta con la finalidad de llevar a cabo una manipulación psicológica, ya sea activa o pasiva. Puede funcionar individualmente, como un himno o una canción de guerra; o dentro de un contexto más amplio, como es el caso de la música en los medios audiovisuales, relacionándose en primer término con la imagen.

Muñiz Velázquez señala también en su artículo algunas de las funciones que puede cumplir la música como propaganda, principalmente en situaciones de conflictos bélicos (Muñiz Velázquez, 1998:350):

- Disminución de la capacidad crítica.
- Simbolización del poder
- Entretenimiento o diversión
- Refuerzo y conformidad hacia las normas sociales
- Cohesión del grupo social

Asimismo la música, por sus cualidades de identificación emocional, permite la construcción de una identidad sonora colectiva establecida mediante la apropiación cultural de determinadas músicas, ya sean populares o tradicionales o sean de nueva composición, y su consiguiente plena identificación por parte de un grupo o una nación. Según escribe Díaz de Viana:

‘Nada hay menos objetivo que una canción nacida al fragor del combate; nada tan auténtico, sin embargo, cuando expresa de verdad un sentimiento colectivo. La historia que cuentan las canciones es, pues, en cierto modo, la historia contada por el pueblo que vivió’ (1985:15).

Un claro ejemplo de la importancia que le fue dada en la guerra a los himnos y canciones es la publicación de gran número de cancioneros, como pueden ser, en el bando republicano, el *Cancionero de la Guerra de España* (1937), el *Cançoner Revolucionari Internacional* (1937) o el libro *Canciones de las Brigadas Internacionales* (1938). En el bando franquista también se le otorgó especial importancia a la organización y clasificación de himnos y canciones, cabiendo reseñar la labor de la Sección Femenina en cuanto a la creación del *Archivo de Folklore*, consultable desde la página web de la Biblioteca Nacional de España²².

²² http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=18&volverBusqueda=irBuscarFondos.do

HIMNOS, CONCIERTOS Y VIDA CULTURAL. LA MÚSICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

LA CONTINUIDAD DE LA VIDA CULTURAL MUSICAL DURANTE LOS AÑOS DE LA GUERRA

Al contrario de lo que se pudiera pensar, la vida cultural continuó en las ciudades españolas a pesar de la guerra. Los obreros de ambos bandos trabajaban arduamente desde la retaguardia para paliar las necesidades de los soldados en el frente de batalla, pero el ocio y la cultura resultaron actividades necesarias e imprescindibles, vistas tanto como un modo de evasión por parte de la ciudadanía, como de propaganda política por parte de los gobiernos y sus colaboradores. Sin embargo, al inicio de la guerra, esta continuidad no fue absoluta, sino que durante todo un mes se paralizaron la práctica totalidad de expresiones culturales. Aunque en ciudades como Barcelona se insistió en crear una situación de ‘fingida normalidad’ desde el inicio del conflicto, no es hasta la segunda quincena de agosto de 1936, que se pueden volver a encontrar en los periódicos y en los medios de comunicación alguna noticia relacionada con músicos, conciertos o programaciones culturales, que no se refiera exclusivamente a la programación radiofónica, que si se mantuvo intacta desde el inicio de la contienda.

En las ciudades que quedaron del lado republicano, la música se incluyó dentro de la socialización que llevó a cabo la CNT²³, ya que ésta abarcó a la práctica totalidad de los teatros dentro de los nuevos planes económicos. El primer teatro del que se tiene constancia de su reapertura fue el Tívoli, en Barcelona, que el 22 de agosto de 1936 comenzaba su temporada de ópera con la representación de *Aída*, de Verdi, con el tenor Hipólito Lázaro como cabeza de cartel²⁴. En los medios de comunicación se dio a conocer esta temporada como la temporada de ‘Ópera Socializada’, tal y como se puede observar en el diario *Solidaridad Obrera*, donde encuentra una referencia a este inicio de temporada, reflejado de una forma completamente politizada y propagandista:

‘Porque han desaparecido, como fascistas al avance de nuestros milicianos, todas las trabas que tenían aherrojado [*sic.*], esclavizado, e ignominiosamente explotado el arte lírico. Ni empresarios -con dinero ajeno, siempre-, ni babosos protectores, ni ‘claque’, ni ‘tifus’, ni sablistas. Esta fauna parasitaria a la que se temía entre los cantantes más que a la gripe, ha sido borrada del censo ciudadano por el sistema expeditivo que, con tanta seriedad, está poniendo en práctica la CNT. Limpio como el ambiente creado por la revolución, fue el primer espectáculo de ópera cenetista donde, si dejaron de verse algunos voceros defensores de las celebridades de ‘doublé’ -los desaparecidos no cuentan-, acudieron con el fervor de verdaderos deleitantes, muchedumbres de trabajadores que hubieron de testimoniar reiteradamente a sus hermanos los artistas, el entusiasmo por la magnífica interpretación que éstos dieron a la espectacular obra verdiana’. [...] (*Solidaridad Obrera*, Martes 25 de agosto, 1936:12)

Igualmente, durante la primera etapa de la guerra, y a raíz de la reapertura de los teatros, premiaron los conciertos benéficos en honor a los caídos, que servían como un medio de recaudación de fondos para enviar materiales, armas y alimentos al frente.

²³ *Cfr.* en la página 80

²⁴ En esa misma función cantaron también Concha Oliver, Concepción Callao, Ricardo Fuster, Canuto Sabat, Gas y Farrás, acompañados de una orquesta (sin mencionar) de cincuenta profesores dirigida por José Sabater (*La Vanguardia*, 22 de Agosto de 1936:7)

La situación general de los intérpretes no se encontró en una situación tan favorable como la de aquellos que pudieron trabajar en los teatros socializados. Así, en la zona republicana, los músicos y profesores se asociaron en sindicatos, haciendo llegar una queja a los periódicos en la que se reflejaba la inestable situación profesional que vivían los músicos. Los argumentos parten principalmente de la situación en la que se encontraba el colectivo tras la cancelación de las fiestas mayores, por lo que los músicos no habrían cobrado cantidades salariales habituales, (Solidaridad Obrera, 16 Agosto, 1936:12). La respuesta no se hizo esperar, y en algunas localidades se llegó a un acuerdo para ‘para solucionar provisionalmente la crisis de trabajo que sufren los músicos profesionales’ haciendo que ‘un conjunto de doce profesores actúe cada semana consecutivamente en todos los cine de esta ciudad [Mataró], en una sola sesión cada uno, para lo que se establecerá un orden correlativo’ (*La Vanguardia*, Domingo, 16 de agosto, 1936:5). De esta manera, se observa que desde los comités y las organizaciones obreras se trató de facilitar el acceso al trabajo a gran parte de los músicos, que quedaban en una situación desfavorable desde julio de 1936. La reapertura de los teatros a partir de septiembre de 1936, significó la reinserción de estos músicos en sus puestos habituales.

Sin embargo, a pesar de la relativa calma y continuidad, la situación política implicó cambios en las programaciones, ya que determinados compositores o programas podían ser malinterpretados. Por ejemplo, ‘en el sector republicano, interpretar a Wagner podía ser entendido como una provocación por ser el autor predilecto de Hitler’, mientras que ‘entre los franquistas, Stravinsky, o cualquier compositor soviético o demasiado vanguardista, olía a revolucionario’ (Cortès, Esteve, 2012:276). A pesar de esta afirmación, se pueden encontrar numerosas excepciones, como fue el caso del concierto de reapertura del Liceu, en el que bajo la batuta de Pau Casals, se tocó la tercera sinfonía de Beethoven, la obertura *Egmont*, y la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*, sin mencionar la autoría de Wagner, que es descrita en una de las reseñas periodísticas como una marcha que ‘sonaba a sentido homenaje a los héroes que han ofrendado su vida por la causa de la libertad’ (*La Vanguardia*, Martes, 15 de Septiembre, 1936:5).

Ya se ha hablado anteriormente sobre la socialización de los espectáculos que tuvo lugar al inicio de la guerra, y cabe remarcar que esta socialización no afectó únicamente a la industria cinematográfica, sino que todos los autores, escritores, poetas, músicos... que se mantuvieron en el bando republicano participaron directa o indirectamente con esta colectivización. A continuación se reproduce un llamado a la creación para autores y compositores publicada en la revista *Solidaridad Obrera* el 27 de Agosto de 1936:

‘Sindicato único de Espectáculos Públicos de Barcelona. Comité Económico del Teatro.

A los autores y compositores de Cataluña-

Este Comité Económico del Teatro se dirige a todos los compañeros autores y compositores de Cataluña, recordándoles que tienen que prestar su apoyo al teatro socializado.

Este comité, al lanzarse a la nueva forma liberadora de socialización teatral, se vio precisado, por la premura del tiempo, ante la necesidad de abrir urgentemente los teatros para contribuir a la pacificación del ambiente ciudadano, a utilizar el viejo repertorio teatral, hasta el de ciertos autores cuyo nombre no es de nuestra devoción. Esto ha de terminar. Todos los autores, grandes y pequeños, geniales y vulgares, tienen el deber de ofrecernos las nuevas flores de su ingenio, y deben ocupar los carteles de los teatros. Piensen los autores que la nueva época de libertad se debe a que unos hombres de corazón libertario, de raigambre proletaria, dieron su vida en la calle para arrancar la espada de las manos fascistas.

Si hoy el teatro es libre y no está sometido a la férula y a la coacción de la escuela y la casulla, debe únicamente al pueblo, que ha roto todas las cadenas. El teatro libre se debe al pueblo libre. Los autores tienen una deuda con el pueblo liberador. Es innoble que los autores solamente ofrezcan al público aquellas comedias ya estrenadas en pasadas épocas, que las vayan explotando pacíficamente y saboreando las utilidades que le produzcan, merced a la actitud heroica de unos hombres que, después de jugarse heroicamente la vida, al tratar de renovar la vida del teatro han abierto, en pleno verano, once teatros de Barcelona, época que en años anteriores sólo permitía el funcionamiento de uno.

Pensad, autores y compositores, que no son vuestros admiradores los que llenan las salas de los teatros. El teatro puede funcionar en Barcelona por la simpatía que el pueblo demuestra para sus héroes. El público que va al teatro es la masa antifascista y libertaria, que da una prueba de adhesión a la C.N.Y y a la F.A.I., organizadores de la socialización teatral.

Poco se os pide, autores y compositores. No se os invita a ofrecer el sacrificio de vuestras vidas en los frentes de combate. No. Sólo se os pide que cumpláis con vuestro deber. Se os pide y se os exige. No es que este Comité quiera que escribáis obras deudoras para los hombres del momento actual. Esto nos humillaría a todos. El pueblo no quiere adulaciones; no exige premios para sus sacrificios. El pueblo sólo quiere justicia. Es preciso que el pueblo sepa si tiene autores dignos de los tiempos modernos. Es indispensable que el pueblo aquilate si los autores de ayer son dignos de mantener el teatro de hoy. En estos días, Guimerá se ha mantenido en su viejo y rebelde 'Manelic'. Ahí está un ejemplo.

No queráis, autores y compositores, caer en el pecado de que os acuse el pueblo. Lazaos contra la murmuración que asegura que no estrenáis obras por el egoísmo de que sólo se puede representar por las tardes y esto mermaría vuestros ingresos. Este sería un pecado capital, y el pueblo os borraría de sus listas.

Autores y compositores: Tenéis once teatros abiertos en Barcelona; en las listas de compañía figuran los nombres de más prestigio. No se trata de un prueba. Se trata de nuevo orden revolucionario del teatro. Por ese orden os exigimos que deis fe de vida para demostrar que la renovación no os ha encontrado con el alma muerta y que no os ahogáis con el aire de libertad.

¡Autores, compositores, jóvenes y viejos: A la lucha por la renovación teatral, para haceros dignos del pueblo que os ha sostenido!'

En el caso de la zona ocupada por los franquistas, no existieron temporadas estables de conciertos y la música sirvió principalmente como un elemento de propaganda, hecho del que se encuentra un claro ejemplo en el artículo de Gemma Pérez Zaluondo:

‘La música, además de constituirse en símbolo, ser vehículo de ideologización e inflamar los espíritus, también formó parte de la vida cultural de las ciudades española a lo largo de los tres años de la guerra. Si los éxitos en el frente de batalla eran importantes, para las fuerzas franquistas no lo eran menos los conseguidos en la disolución de la herencia republicana en cualquier ámbito cultural y en la posterior puesta en práctica de la política del nuevo Estado, de la que formaba parte la música’ (Pérez Zalduondo, 2012:103).

EL JAZZ DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En los años precedentes al estallido de la guerra existió una época de esplendor del jazz, introducido en Madrid y Barcelona a finales de 1919. El jazz se trataba, en esos años, de un entretenimiento elitista, al alcance exclusivo de la clase burguesa. Este auge se dio, según afirman algunos autores, por la afluencia de los músicos provenientes de París, que marchaban de la ciudad escapando de la primera guerra mundial aprovechando la neutralidad de España durante la misma. Sin embargo, otro motivo más acorde cronológicamente es que la gran competencia y altos impuestos que había en París a finales de la década de 1910, obligaba a los músicos a buscar nuevos lugar donde desarrollar su actividad artística (Iglesias, 2010:71-72).

No se puede encontrar una definición de estilo clara del jazz que se realizaba en España a partir del 36, ya que además de conservarse pocos referentes sonoros, en la mayoría de las ocasiones los términos con los que se definían las piezas se intercambiaban sin un criterio específico, como explica Iván Iglesias en su tesis doctoral:

‘Fox, e incluso Fox-trot eran en estos años prácticamente un sinónimo de jazz, y sus bailes derivados se diferenciaban, normalmente, por la velocidad (de más amenos vivos, quick-step, fox-trot, fox medio, slox-fox y one-step), o por el carácter (melódico, coreable, humorístico). El nombre era tan genérico y estaba tan difundido en España que podía designar partituras y grabaciones tan diferentes como las canciones de Irving Berlin y George Gershwin destinadas a musicales de Broadway, tema como Caravan, o Blues in my Heart, que por entonces eran ya imprescindibles en el swing norteamericano, e incluso el célebre St. Louis Blues, de W. C. Handy. En 1939, la

editorial musical Unión de Compositores todavía promocionaba a sus compositores de foxtrots como ‘los más celebrados autores de jazz españoles’ (Iglesias, 2010:100-101).

Al igual que en las salas de conciertos de música clásica, varias agrupaciones de jazz establecidas en las principales ciudades, ofrecían conciertos benéficos, y la música de jazz, que en la década anterior estaba limitada a la clase burguesa, amplió su público, llegando a tener una importantísima presencia en las dos ciudades capitales al final de la guerra. A partir del año 1939 el jazz no sufrió la censura que sí afectó a otras expresiones artísticas, lo que hizo que el jazz ‘se erigiese como uno de los géneros más activos de la inmediata posguerra’ (Iglesias, 2010:138)

HIMNOS Y MÚSICA EN EL FRENTE

El papel más importante que jugó la música en la Guerra Civil, además de la evasión de la situación política dentro del contexto de las grandes ciudades, fue el de servir como propaganda directa para ambos bandos combatientes. Para ello, los himnos, cumplieron una función fundamental. Como explican Cortès y Esteve en su libro,

‘La música adquirió una presencia mucho mayor de lo que se podría suponer durante la Guerra Civil. Continuó ocupando su función en el ocio de la cotidianeidad; nunca faltó en los mítines; se utilizó como elemento propagandístico de las distintas ideologías; exteriorizó la representación del poder político en los actos oficiales; actuó como arma disuasoria contra el enemigo; se mantuvo e instrumentalizó como un supuesto de normalidad en los dos bandos, intentando ocultar lo dramático, desesperado e inhumano de la situación’. (2012:271).

En los frentes de guerra, la llegada de la radio supuso, además de un medio de comunicación prácticamente inmediato, una forma de transmitir los himnos a los soldados como un modo de levantar los ánimos de los combatientes y rebajar la moral de los enemigos, a partir de programas como *Altavoz en el frente*, un producto del Subcomisariado de Propaganda republicano, que retransmitía desde 1936, a partir de las nueve de la noche desde Madrid, himnos, canciones y charlas de carácter republicano (Pérez López, 2012:248). Un ejemplo se recoge en el periódico *La libertad*, de Madrid

(29-02-1937), que transcribe una charla de general Miaja dedicada a los combatientes del ejército faccioso:

‘Me dirijo a todos los soldados españoles que están en esas trincheras, en nombre de España, que sufre y quiere horas de paz [...] El pueblo español ha dado siempre pruebas de su ideal y sus antecedentes, fue tenar en la lucha contra el invasor y magnánimo con el vencido. No permitió tiranías nacionales extranjeras ni nacionales ¿Qué ola de locura os hace continuar luchando? [...] Todos los evadidos que vienen a nuestras filas reciben el trato de hermanos [...] No temáis por vuestra vida. Os lo dice un general que habla la verdad, que prometió ser fiel a la República y ha cumplido su promesa. Vuestros jefes y oficiales también prometieron ser fieles al régimen y no lo fueron: le engañaron como os traicionarán a vosotros’.

Los himnos cantados durante la guerra, según Javier Pérez (*op. cit.*, p. 246), definen características diferentes según el bando en el que fueran compuestos o utilizados. En los himnos y canciones del bando franquista se observa una homogeneidad en su forma textual, utilizando argumentos que atendían a los principales preceptos franquistas, como la patria o la iglesia, impidiendo derivaciones que pudieran resultar de los diversos grupos que conformaban el ejército: falangistas, requetés, carlistas... Asimismo, se utilizaron especialmente las métricas arcaizantes de los romances, o coplas de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Los himnos republicanos no llegaron a esta uniformidad, ya que cada uno de los diferentes grupos políticos y tropas de milicianos creaban sus propios himnos, cánticos o poemas. Así, los grupos anarquistas cantaban *A las barricadas* e *Hijos del Pueblo*, los comunistas y grupos de las Brigadas Internacionales cantaban *La Internacional* y *La Comintern*, y los republicanos *El himno de Riego*, entre otros. Uno de los casos más reseñables es la publicación del cancionero *Canciones de las Brigadas Internacionales*, trabajo de recolección y edición del brigadista y compositor Ernst Busch, encargado desde el Comité de Propaganda y Comisariado de las Brigadas Internacionales, con tal éxito, que en junio de 1938 se publicaba ya su quinta edición (Requena Gallego, 2007: IX).

Tanto las canciones transcritas en este cancionero, como los himnos que se cantaban en el frente en ambos bandos, se pueden clasificar en dos amplios grupos según su procedencia. Primeramente se encuentran aquellas canciones que provenían de eventos históricos anteriores nacionales o internacionales, como pueden ser el *Himno de Riego*, *Trágala*, o *La Marsellesa* u otras canciones importadas por las Brigadas Internacionales en el caso de los republicanos, o canciones provenientes de las guerras carlistas del siglo XIX en el caso de los nacionales. En el otro grupo de canciones, figuran las canciones compuestas durante y para la Guerra Civil española, que tanto eran improvisadas por soldados en la batalla o escritas por compositores que se encontraban en el frente o en la retaguardia (Birdsey, 2012:27).

EL CINE EN ESPAÑA: DE LA REPÚBLICA AL PRIMER FRANQUISMO.

ANTECEDENTES

II República española (1931-1939)

Al inicio de la II República, y tras la implantación del cine sonoro en España, hubo un gran auge en la industria cinematográfica que ha sido calificado por muchos historiadores como ‘la edad de oro del cine español’ debido a que durante estos años se alcanzó la cuota de público más elevada, así como la mayor prosperidad industrial en la península.

Entre los cambios sociales que se impusieron con el inicio de la II República se encuentran la reducción de la jornada laboral de los trabajadores y los incrementos salariales, hechos que impulsaron notablemente el consumo cultural (Gubern, 1977:9). Durante estos años, la práctica totalidad de las salas cinematográficas del país acogían películas de producción extranjera, la mayoría de ellas provenientes de Hollywood y de

los estudios franceses de Joinville. Sin embargo, la industria de Hollywood atrajo a actores y directores para rodar en castellano sus producciones, como un medio de poder abarcar el amplísimo mercado hispanohablante (Pozo Arenas, 1984:29). Cuando las películas no eran filmadas en castellano, se doblaban, lo que conformaba una situación insostenible para la incipiente industria cinematográfica española, quien tomó cartas en el asunto a partir de 1931, tal y como se refleja en el siguiente cuadro.

Films en Español realizados en Hollywood según año y productora. (Caparrós- Lera, 1981:16)

| Productoras | 1930 | 1931 | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 |
|--------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Paramount | 6 | 2 | - | - | - | - |
| Metro G. Mayer | 16 | 13 | - | - | - | - |
| Fox | 7 | 9 | 5 | 8 | 6 | 6 |
| Universal | 2 | 2 | - | - | 1 | 1 |
| Warner Bros. | - | 2 | - | - | - | - |
| Columbia | - | 4 | - | - | - | - |
| Otras | 11 | 2 | - | - | - | 2 |
| <i>TOTAL</i> | 42 | 34 | 5 | 8 | 7 | 9 |

Así, en 1932, se fundaron en Barcelona los primeros estudios de cine sonoro habilitados para rodar largometrajes: *Orphea Films*, ubicados en el Palacio de la Química construido con motivo de la Exposición Universal de 1929. En estos estudios se rodaron la mayor parte de las películas producidas en España entre 1932 y 1933 (Sánchez Oliveira, 2003:80). Sin embargo, y según expresa Román Gubern, ‘la industria republicana del cine sonoro española fue una industria modesta, modesta sobre todo en relación con la vastedad de su extenso mercado potencial de cien millones de castellanoparlantes’ (Gubern, 1977:71). Se exponen a continuación las cifras de producción de filmes a partir de 1932 y hasta el inicio de la guerra:

Películas producidas en España en 1932 y 1936. (Gubern, 1977:72)

| Lugar de Rodaje | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 | |
|------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----|
| Barcelona | 6 | 12 | 8 | 18 | 13 | |
| Madrid | 0 | 3 | 13 | 19 | 13 | |
| Resto de España | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | |
| <i>TOTAL</i> | 6 | 17 | 21 | 37 | 28 | 109 |

Durante los años previos a la guerra, llegó a haber en España un total de 3337 salas de cine distribuidas de la siguiente manera a lo largo de la península y sus islas:

Distribución geográfica de las salas de cine durante la II República. (Pozo Arenas, 1984:40)

| Región | Salas Sonoras | Salas Mudas | Total |
|---|----------------------|--------------------|--------------|
| Cataluña, Aragón y Baleares | 525 | 563 | 1088 |
| Valencia y Murcia | 348 | 308 | 656 |
| Andalucía, Canarias y Norte de África | 237 | 281 | 518 |
| Madrid, Castilla León, Castilla La Mancha | 147 | 271 | 418 |
| País Vasco, La Rioja y Navarra | 155 | 130 | 285 |
| Galicia | 79 | 79 | 158 |
| Asturias y Cantabria | 51 | 68 | 119 |
| Extremadura | 26 | 69 | 95 |
| <i>TOTALES</i> | <i>1568</i> | <i>1768</i> | <i>3337</i> |

GUERRA CIVIL (1936-1939)

La Guerra Civil no implicó, ni muchos menos, la desaparición del cine, o como escriben algunos autores, un ‘paréntesis’ para las artes. A pesar de las incuestionables implicaciones de la guerra en el cine, no por ello se dejaron de hacer películas, sino todo lo contrario. Como expresa Caparrós Lera (2006:2-3),

‘Los intereses partidistas [se situaron] por encima de los artístico-culturales. El cine se pondría al servicio del conflicto bélico, y los filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios’.

Durante los años de la guerra hubo un gran crecimiento en la producción de documentales y cortometrajes, un género apenas producido hasta este momento, aunque sí es cierto que se constata una importantísima disminución en número de producción de largometrajes, que eran mucho más costosos, difíciles de producir y no respondían, por norma general, a necesidades políticas.

De las producciones de entre los años 1936 y 1939, se conservan un total de 592 documentos audiovisuales, a pesar de que se tiene constancia de la creación de al menos 860.

Cuadro de la producción cinematográfica durante la Guerra Civil española. (Ibáñez Ferradas, 1996:31)

| Producción Guerra Civil de 1936 a 1939 (592 títulos) | | | |
|--|---------------------------|----------------------|---------------------|
| | Republicana: 426 72,1% | Nacional: 136 23% | Neutral: 29 4,9% |
| Españolas 453 (76,5%) | 360 | 93 | - |
| Extranjeras 138 (23,5%) | 66 | 43 | 29 |
| No localizadas 268 (45,3%) | 227(53,2%) | 35 (27,7%) | 6 (20,6%) |

La mayoría de los documentos almacenados son copias, o únicamente se conservan fragmentos de los mismos. Esta situación se debe principalmente al incendio accidental

en 1945 de los laboratorios de *Cinematiraje Riera*, en Madrid, donde se destruyó casi la totalidad de los originales conservados del material cinematográfico producido en los años de la Guerra Civil. Del total que se conserva, es bastante llamativa la desigualdad de los materiales provenientes de los bandos republicano y nacionalista.

Así, como se observa claramente en el cuadro anterior, durante la época de guerra, el bando republicano prestó indudablemente mucha más atención a la creación de filmografía que el bando nacionalista. Existen diversas hipótesis para esta situación, siendo la principal que tras el golpe de estado, las dos ciudades españolas con más medios tecnológicos (Madrid y Barcelona), pertenecían a la zona republicana, por lo que los nacionales no disponían de material para rodar; aunque más avanzada la guerra, esta desigualdad se atribuye a que ‘la principal política de producción que desarrollaron las fuerzas agrupadas en el franquismo era negativa’ (Amo García, 2009:12), es decir, que no se basaba en la producción, sino en la censura. Sin embargo, hubo otros muchos factores que pudieron favorecer esta desigualdad, como la falta de una política cultural clara, aunque marcadamente arcaizante.

Igualmente, a esta desigualdad contribuye el hecho de que, al igual que en la política general de ambos bandos de la guerra, se encuentra unidad en la zona nacional, mientras que en la zona republicana existen un gran número de delegaciones. Así, en el bando nacional las principales fuentes de creación cinematográfica provenían de iniciativa privadas, tales como son CIFESA o Films Patria, y el DNC; mientras que el bando republicano, además de la minoritaria iniciativa privada, con empresas como CIFESA²⁵ o Ediciones Antifascistas Films, contaba con la participación de centrales sindicales y delegaciones gubernamentales que actuaban individualmente, como son principalmente el Gobierno republicano central mediante la Subsecretaría de Propaganda y el Ministerio de Instrucción Pública, el Gobierno de la Generalitat de Catalunya, el Gobierno vasco, el PCE o la CNT.

²⁵ Para la ambigüedad en cuanto a la identidad política de la compañía CIFESA, véase pág. 96

SECTOR REPUBLICANO

La producción gubernamental y la Subsecretaría de Propaganda

El comienzo de la Guerra Civil española implicó la creación, el 21 de agosto de 1936, de la Oficina de Propaganda e Información de la Subsecretaría de la Presidencia del Gobierno. Así, el principal motivo de su creación fue el de renovar el prestigio de la República, tambaleante desde el comienzo del conflicto, y favorecer la situación cara al público nacional e internacional mediante la prensa escrita, el cine, la radio y los carteles (Iglesias Rodríguez 2002:32). El Decreto original se recoge en la Gaceta de Madrid, núm., 235, del 22 de Agosto²⁶:

‘Las actuales circunstancias imponen la necesidad de dar unidad y plena eficacia, en servicio de la República, a todos los de propaganda e información que en la actualidad dependen de distintos Centros oficial, como asimismo se ha preciso coordinar dichos servicios con los que ha organizado, con el mismo fin, otras entidades.

Atento a tal necesidad de acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta de su Presidente,

Vengo en disponer lo siguiente:

Artículo 1º. Se crea la Presidencia del Consejo, dependiente de la Subsecretaria, una Oficina de Propaganda e Información, la cual asumirá la dirección y ordenará la organización definitiva de todos los servicios de Prensa, radio, cine, etc., que con carácter oficial u oficioso funcionan actualmente en los distintos Ministerios y que se relacionan con la información y la propaganda, tanto en el interior de España como en el extranjero.

Artículo 2º. El personal actualmente adscrito a dichas funciones en todos los Ministerios y Centros oficiales pasará a depender, en la forma y condiciones que se estime oportuno, de la Subsecretaría de la Presidencia del Consejo de Ministros, la cual podrá

²⁶ Gaceta de Madrid, núm. 235, de 22/08/1936, página 1403. (Referencia en el Boletín Oficial del Estado: BOE-B-1936-12156).

disponer también de los créditos o fondos de todas clases destinado actualmente a dichos servicios, a fin de darles su mejor aplicación.

Artículo 3º. La Presidencia del Consejo dictará todas las disposiciones convenientes para el buen funcionamiento de la Oficina que se crea, y a su propuesta, los Ministerios respectivos dictarán las órdenes necesarias para dar cumplimiento a este Decreto.

Dado en Madrid a veintiuno de Agosto de mil novecientos treinta y seis.

MANUEL AZAÑA

El Presidente del Consejo de Ministros.

JOSÉ GIRAL PEREIRA'

La manipulación y confusión de los medios, especialmente en los primeros momentos de la contienda, afectó enormemente a la imagen internacional de la República, ya que los corresponsales de guerra se veían imposibilitados para comprobar la veracidad de las fuentes. Dos ejemplos se observan en el libro de Beevor (2010:118):

‘[...] Cuando informaron a sus lectores sobre un grupo de obreros de Barcelona que, dijeron, estaban cubiertos de sangre, por la matanza que habían llevado a cabo el 19 de Julio y que eran, en realidad, trabajadores de matadero que habían salido a la calle con sus ropas de trabajo para luchar contra la rebelión militar. O cuando respaldaron las noticias más estrambóticas, [...] como la de los guardias de Asalto de Barcelona recorriendo victoriosos y cansados las calles tras la batalla del 19 de Julio y que la propaganda nacional convertiría en milicianos dedicados al saqueo y la requisita. Se ofrecieron cifras casi imposibles sobre los muertos: los nacionales afirmaban que había habido medio millón de asesinatos en la zona republicana’.

Sin embargo, la creación de esta Oficina de Propaganda se caracterizó por la disparidad de criterios que surgían los diferentes organismos políticos y militares que llevaban a cabo la propaganda. Cada uno de los partidos políticos realizaba campañas a favor de sus ideales, que no necesariamente coincidían con la imagen unificada que quería dar el Gobierno. Por esto, el 5 de noviembre de ese mismo año se creó el Ministerio de Propaganda dirigido por Carlos Esplá. El Ministerio comenzó su labor organizándose en diferentes departamentos, cada uno de ellos focalizado hacia un elemento propagandístico, aunque primando una intención unificadora. Estos departamentos se

organizaron de la siguiente manera: Servicio de Información, que suministraba a la prensa las noticias que merecían ser publicadas; Servicio Español de Información, donde se seleccionaba la información que sería enviada a Europa como propaganda; Ediciones y Publicaciones, Cine, Radio, Discoteca, Servicio Fotográfico; y la Oficina de Prensa Extranjera, donde se alojaba a los periodistas internacionales y se les informaba de los hechos que iban aconteciendo en el país (Iglesias Rodríguez 2002:35).

Una de las mayores dificultades para la cohesión ideológica gubernamental se encontraba en los nacionalismos presentes en el territorio español. Tanto la Generalitat de Catalunya como el Gobierno Vasco ejercieron competencias propias en el campo de la propaganda (Pizarroso Quintero, 2005). En Catalunya se creó el Comissariat de Propaganda, dependiente del gobierno de la Generalitat, que a cargo de Jaume Miravittles trabajó centrándose en la creación de nueva prensa, películas y documentales desde un enfoque catalanista, mientras que en el País Vasco se creó el Servicio de Propaganda del Gobierno Vasco, que tras la conquista de Bilbao el 14 de Julio de 1937, pasó a ejercer sus funciones desde París y Barcelona.

El 17 de Mayo de 1937, después de la dimisión de Largo Caballero como jefe de Gobierno, Juan Negrín López se hizo cargo del puesto y formó gobierno apoyado por los grupos comunistas y los republicanos liberales. En cuanto a la labor propagandística, Negrín suprimió el Ministerio de Propaganda, pasando a convertirlo en la Subsecretaría de Propaganda dependiente del Ministerio de Estado, y quedando a cargo de Leonardo Martín. Sin embargo, a pesar de los cambios propulsados por esta nueva entidad, no se solucionaron los problemas que impedían la unidad de criterios propagandísticos, por lo que el Gobierno de Negrín optó por medidas de censura. Impidieron la libre expresión de programas radiofónicos y de la prensa, y hubo casos como la cancelación del periódico del POUM, *La Batalla*, y la posterior ilegalización del partido, por acusaciones de fascismo el 16 de Junio de 1937 (Beevor, 2010:402).

Inicialmente, la primera intención de la sección de cinematográfica de la subsecretaría de Propaganda fue la de tratar de recolectar la mayor cantidad de material fílmico

posible, para poder crear documentales a partir de las cintas prestadas (Sala Noguera, 1993:164). A continuación, y además de una labor como distribuidora, la Subsecretaría de Propaganda creó varios filmes, entre los que se encuentran *España 1936* (1937) *Atentado a Madrid* (1937), *Una año de guerra* (Arturo Ruiz Castillo, 1937), *Palabras del Excmo. Sr. Presidente del Consejo, Doctor Negrín* (1938), *Los trece puntos de la victoria* (1938), *La batalla de Guadalajara* (1938) o *Campesinos de ayer y de hoy* (1938).

Fue en el año 1938 que la labor de la Subsecretaría de Propaganda comenzó a despuntar, tal y como se refleja en un artículo de la publicación *Mi revista* (15 Julio, 1938:117):

‘La Sección Cinematográfica de la Subsecretaría de Propaganda comienza a dar señales de actividad. Bien es verdad que hasta ahora, por unas u otras causas, su labor estaba detenida en un punto muerto, del que parecía difícil arrancar. El actual subsecretario del departamento, señor Sánchez Arcas, amante del buen cinema y conocedor exacto de la fuerza e importancia que en el aspecto de la divulgación y propaganda, dentro y fuera de nuestra patria, representa la pantalla, ha dado a la sección un vigoroso impulso y está dispuesto a incrementarlo progresivamente y con rapidez hasta imprimir a la producción oficial la preponderancia que se merece.

En la actualidad se están rodando diversas consignas vivas atinadas, de corto metraje, pero de interés y eficacia indiscutibles, las cuales responden a diversos aspectos de las necesidades del momento relacionadas con nuestra lucha. De su realización se han encargado varios directores, seleccionados entre los más destacados de nuestra pantalla.

En este movimiento de la producción oficial justo es consignar el nombre de D. Fernando Gay, jefe de la sección, que, secundando los planes de la labor del subsecretario, ha puesto a contribución su inagotable capacidad de trabajo junto con su buen sentido cinematográfico y probada afición al celuloide nacional’.

Además de la labor de la Subsecretaría de Propaganda, la labor gubernamental se complementaba con varias organizaciones dependientes, entre las que destacaron el Comisariado General de Guerra, el Estado Mayor del Ejército del Centro, la sección de

Información y Propaganda del Ejército, el Servicio de Información Gráfica de Ingenieros de Madrid, el Comité Pro-Ejército Popular Regular, la Dirección General de Carabineros, las Milicias de la Cultura del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, y la Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (Crusells, 2003:67).

La producción anarquista y la colectivización de los espectáculos públicos

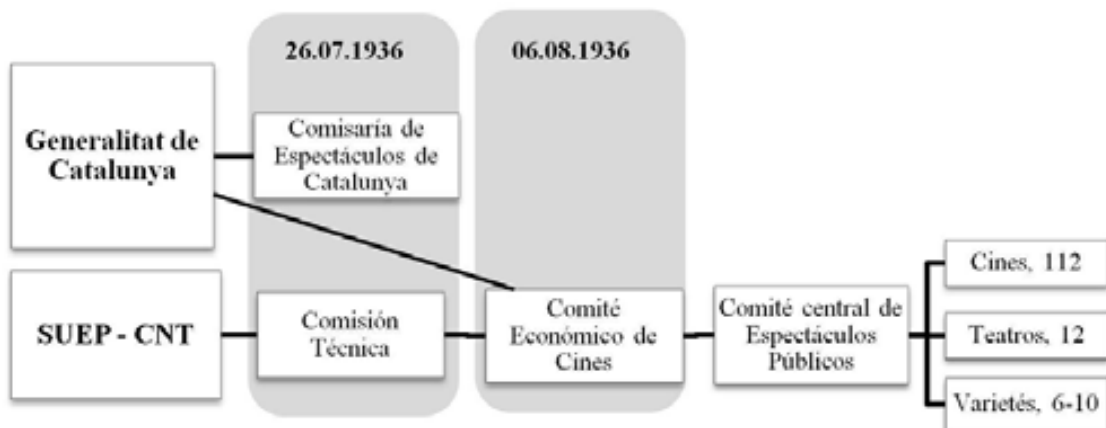
El mayor exponente del cine anarquista se sitúa en Barcelona a partir del comienzo de la guerra. La CNT fue el sindicato representante del anarquismo español, que contaba con 800.00 afiliados en 1934 (Díez 2003:52), y asimismo, el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos) dependiente de la CNT acreditaba, al inicio de la guerra y desde su creación en 1930, con una importante presencia en el sector de los espectáculos con mil quinientos afiliados (Martínez Muñoz, 2008:58)²⁷.

Al comienzo de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, la industria cinematográfica fue forzada a un paro, pero pronto se trató de normalizar la producción, así como las representaciones en teatros y salas de cine, a partir de una colectivización que fue llevada a cabo mediante diferentes procesos en todo el país. En Barcelona, el 26 de julio de 1936, la CNT creó una comisión técnica para gestionar íntegramente la industria existente de espectáculos (Cobos i Guixé, 2004:38), aunque en esta misma fecha, la Generalitat de Catalunya dictó un decreto mediante el que se conformó la Comisaría de Espectáculos de Catalunya, con el fin de normalizar y controlar las empresas de espectáculos. Sin embargo, estas disposiciones de la Generalitat se vieron superadas por la acción obrera.

²⁷ El SUEP puso al frente del sindicato a Miguel Espinar, y nombró como secretario al compositor y director Jaume Mestres, autor de la música de otro de los filmes estudiado en esta tesis: *Nosotros somos así*.

Así, el 6 de agosto, la asamblea de trabajadores decidió que la propiedad y gestión de todas las salas de cine pasarían a depender de ellos mismos a través de un Comité Económico de Cines inscrito en el SUEP. Cuando se puso en práctica, esta decisión fue ratificada por la Generalitat, y poco después se creó un Comité Central de Espectáculos Públicos, dividido en tres comités económicos: Cine, Teatro y Variedades.

Esquema cronológico del proceso de colectivización de espectáculos en Cataluña:



En el año 1937, con la intención de estar presente en las tres ramas de la industria, el SUEP decidió crear una nueva distribuidora que diera a la producción anarquista un sello propio, por lo que se creó SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo).

Todo este proceso de colectivización implicó una reestructuración económica y jerárquica, en donde el CEC (Comisión Económica de Cines) estableció los salarios y pagas de todos los trabajadores, incluyendo a aquellos que integraban la plantilla de forma previa a la colectivización. Para llevar a cabo esta nueva organización se creó un proyecto de estructuración económica en donde figuraban las bases del nuevo sistema, incluyendo incluso los sueldos que debían percibir los trabajadores, de donde se puede extraer, entre otras informaciones, la importancia de los músicos dentro de la organización. Este proyecto fue publicado en la revista *Solidaritat Obrera* el domingo, nueve de agosto de 1936 (Cobos i Guixé, 2004:41):

‘Art. 7º Las diferentes características de trabajo tendrán el siguiente porcentaje:

Sindicato, 100 por ciento

Operadores, 100 por ciento

Taquillas, 90 por ciento

Suplente de taquilla, 50 por ciento [...]

Músicos (18 por cine), 100 por ciento

Orquesta tunante de 18 músicos, cada músico, 100 por ciento

Maestros, seis efectivos y un suplente, cada maestro, 100 por ciento. [...]

Igualmente, a finales de 1937, el CEC hizo público el balance económico del sindicato, del que se extraen a continuación los gastos de socialización mensuales, así como desde el inicio de la socialización hasta finales de 1937, en pesetas (Díez, 2003:65)²⁸:

Cuadro del balance económico de la CNT en relación al proceso de colectivización de cines.

| PARTIDA DE GASTOS | GASTOS SOCIALIZACIÓN AL MES | GASTOS SOCIALIZACIÓN |
|---|--------------------------------|--|
| | | De 9 de agosto de 1936 a 31 diciembre de 1937. |
| Nómina personal salas | 1.257.524 | 17.018.552 |
| Otros sueldos fijos | | 164.576 |
| Nómina orquestas | 99.616 | |
| Maestros directores-concertadores | 6.116 | |
| Nómina artistas <i>varietés</i> | 34.944 | |
| Nóminas empresarios | 43.620 | 549.582 |
| Personal del comité | 4.392 | |
| Subsidios enfermedad, vejez e invalidez | 20.000 | 120.000 |

²⁸ Según figura en la fuente consultada, el apartado referido a los gastos de socialización al mes es extraído de Miguel Espinar, (1937:10-11); y los gastos de socialización anuales parten del número 33 del 30 de Enero de 1938 de ‘Mi Revista’. Las diversas fuentes ofrecen la posibilidad de que algunos de los datos representados sean erróneos o incompletos, como es el caso de que el alquiler de locales tenga el mismo presupuesto anual que mensual, y el hecho de que las nóminas de orquestas, maestros directores y artistas de *varietés* no figuren en el cómputo total.

| | | |
|---|----------------------------------|-----------------------------------|
| Subtotal Nóminas | 1.466.212 (61 por ciento) | 17.856.558 (62 por ciento) |
| Alquiler de películas | 400.000 (18 por ciento) | 6.029.805 (21 por ciento) |
| Alquiler de locales | 81.000 | 81.000 |
| Reparación de locales | 60.000 | 618.230 |
| Conservación cabina | 50.000 | 403.711 |
| Obras en nuevos locales | 20.000 | 252.128 |
| Gastos menores locales | - | 42.645 |
| Pagos a Western Electric por equipos | - | 20.000 |
| Subtotales | 211.000 (8 por ciento) | 1.411.714 (5 por ciento) |
| Impuestos al Estado | 88.000 | |
| Impuestos a la Generalitat | 80.000 | |
| Arbitrios municipales | 45.000 | |
| Subtotal Impuestos | 213.000 (9 por ciento) | 683.397 (2 por ciento) |
| Autores | | 180.503 |
| Prensa y Publicidad | 16.000 (1 por ciento) | 819.533 |
| Teléfono | 3.300 | 56.031 |
| Agua | 6.500 | 50.977 |
| Electricidad | 70.000 | 1.002.160 |
| Gastos de oficina | | 61.718 |
| Seguros | | 4.024 |
| Sanciones gubernativas | | 2.300 |
| Gastos generales organización | | 341.061 |
| Acreedores antiguas empresas | | 52.524 |
| Otros Gastos | | 91.618 |
| Subtotal gastos generales | 79.800 (3 por ciento) | 1.662.413 (6 por ciento) |
| Total gastos | 2.386.012 | 28.649.961 |
| Gastos películas locales y del frente | | 5.474 |
| Anticipo Comité de Producción de Cine | | 1.004.796 |
| Anticipo para el Comité Económico de <i>Music-Halls</i> | | 11.965 |
| Anticipo para estudios cinematográficos socializados | | 109.793 |
| Saldo en caja | | 123.750 |
| Subtotal activo | | 1.255.778 |
| Ingresos | | 29.905.739 |

Sin embargo, esta socialización tenía detractores tales como el PSUC, la UGT, la Generalitat de Catalunya y el mismo gobierno central. Manuel Azaña escribe lo siguiente en su testamento político, el libro ‘La velada en Benicarló’ (Azaña, 2011:60-62):

‘¡Si eso es un contrato...! ¡Qué remedio! Todos iguales, a tres duros, el tramoyista y la primera tiple. Teatro lleno, pero tres duros. Es que estamos colectivizados. Recaudan en teatros y cines más de veinte mil duros diarios y a nosotros no nos dan nada. Nadie rechista. Una noche hubo escándalo porque me negué a repetir mi numerito. ¡Que lo repita el tramoyista! ¿No ganamos lo mismo? Pero todos se aguantan [...]

Igualmente, y tal y como se refleja en el informe del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, titulado *L'estat actual de la cinematografia a Catalunya* de diciembre de 1936, las críticas al sistema y especialmente a su gestión, eran tajantes:

‘[...] En mans d'un sol individu, extaquiller d'un cinema de Barcelona [...] s'ha voltat d'una força coercitiva armada i ha tirat al dret aprofitant-se de la prudència, el seny i la responsabilitat de la Generalitat (...). No s'ha atès cap reclamació. No s'han pagat els deutes del passiu. No s'ha reconegut cap indemnització pels actius inventariats. No s'ha pagat cap lloguer dels locals. Els empresaris, en la majoria dels casos, no han estat reconegut i els que ho foren no ha cobrat des de fa mesos, després que se'ls obligà violentament a disoldre (sic.) la seva associació. No s'ha pagat cap impost ni a l'Ajuntament, ni a la Generalitat, ni a Hisenda, ni tan sols els de protecció a la Infància²⁹.

²⁹ Conservado en el archivo Monserrat Tarradellas i Macià, y citado en este trabajo a partir de: Rimbau, (2011:45) [T. del A.] En manos de un solo individuo, ex- taquillero de un cine de Barcelona. [Éste] se ha rodeado de una fuerza coactiva armada y ha seguido hacia delante aprovechándose de la prudencia, el sentido común y la responsabilidad de la Generalitat [...] No se ha atendido a ninguna reclamación. No se han pagado las deudas del pasivo. No se ha reconocido ningún tipo de indemnización por los activos

A pesar de los detractores, en agosto de 1937, la SIE contaba en Cataluña con más de veintitrés sindicatos locales y 13.360 militantes, debido al hecho de que formar parte del sindicato era condición indispensable para poder tener posibilidades de encontrar trabajo. Sin embargo, esta situación dio pie a que una gran parte de los militantes no disponía de ningún tipo de formación previa ni plena concienciación ideológica, por lo que finalmente, la gestión y manejo de la industria fue siendo cada vez más deficiente. Así, la Generalitat de Catalunya, basándose en el decreto del 20 de Noviembre de 1937³⁰ intervino a la Industria del Espectáculo de Catalunya. Evidentemente, el SIE no estaba dispuesto a ceder fácilmente, y en enero de 1938 convocó una huelga general cerrando los casi ciento cincuenta locales de espectáculos de Cataluña. La imposición de la Generalitat se acabó aceptando en el momento en que los dirigentes de la CNT pasaron a formar parte de la nueva comisión interventora (Cobos i Guixé, 2004:63).

Laya Films

Fundada en septiembre de 1936, Laya Films fue el nombre que tomó la sección del Departament de Cinema, dependiente del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. La productora llegó a crear, desde esta fecha hasta el final de la guerra un total de 137 películas, 27 documentales y más de cien números de su noticiario *Espanya al dia* (Iglesias Rodríguez, 2002:104).

La labor de Laya Films se inició como distribuidora e importadora de reconocidos filmes del cine soviético, pero posteriormente transfirió estas actividades a la empresa

inventariados. No se ha pagado el alquiler de los locales. Los empresarios, en la mayoría de los casos, no han sido reconocidos, y los que sí lo fueron no han cobrado desde hace meses, después de que hubieran sido obligados violentamente a disolver sus asociaciones. No se ha pagado ningún impuesto ni al Ayuntamiento, ni a la Generalitat, ni a Hacienda, ni tan solo [los impuestos] de protección a la Infancia.

³⁰ Este decreto permitía a la Generalitat apropiarse de cualquier empresa con el fin de mejorar su rendimiento.

Catalonia Films S. A. como un medio de disponer de un canal autónomo que pudiera hacer frente a la labor de la CNT en cuanto a distribución. (Gubern, 1986: 27). A partir de ese momento su cometido se centró en la producción de filmes.

En Enero de 1937 se inauguraron los nuevos estudios de la productora, encontrándose una noticia que hace referencia al acto en el diario de *La Vanguardia* (Edición Barcelona, 24 Enero 1937:4)

‘Ayer tarde tuvo efecto el acto de inauguración de los estudios *Laya Films*, pertenecientes al comisariado de Propaganda de La Generalitat de Catalunya, creados para la edición y divulgación de películas sociales, culturales y reportajes de actualidad. El compañero Jaime Miratvilles explicó a los periodistas la labor que se realizará en los nuevos estudios, y destacó la importancia del cinema como vehículo de la moderna pedagogía. Al frente de los estudios está el compañero Juan Castanyer, cuyos conocimientos cinematográficos, adquiridos a lo largo de muchos años de estancia en estudios extranjeros, son una garantía’.

Un año más tarde, en 1938, Laya Films contaba ya con archivo propio de 90.000 metros de película y más de 130.000 de copias para distribución (Gubern, 1986:28).

La producción más importante que realizó fue la creación del noticiario *Espanya al dia / España al día*, estrenado en enero de 1937, y realizado en coproducción a partir de su quinto número con la empresa Film Popular, de la que se hablará en el siguiente apartado. Este noticiario se mantuvo en este formato de coproducción hasta abril de ese mismo año, cuando Laya Films y Film Popular continuaron con sus respectivos noticiarios aunque manteniendo los títulos originales. Este noticiario se editó también en francés y en inglés pensado para su emisión en el extranjero. Román Gubern describe el funcionamiento de estos noticiarios en su libro:

‘*Espanya al día* fue la obra colectiva de un equipo muy bien organizado, en el que actuaban como montadores Antonio Graciani, Joan Serra y Conchita Martínez, el locutor era Ramón Martori, un doblador de la casa Metro-Golwyn Mayer, los

comentarios los redactaba Joan Castanyer, del sonido era responsable el francés René Renault, mientras actuaba como operadores Manuel Berenguer, Ramón Biadiu, Josep Maria Maristany y Sebastià Parera. En circunstancias difíciles y a veces pintorescas, los operadores de Laya Films filmaban todo cuanto era noticiable' (*op. cit.*, p.28).

Otras producciones que cabe destacar de Laya Films son *L'enterrament de Durruti* (1936), *El president d'Euzkadi, hoste d'honor de Catalunya* (1937), *Els tapers de la costa* (Ramón Biadiu, 1937) o *Catalunya Màrtir* (1938). La actividad de Laya Films termina poco antes del final de la guerra, en el momento que las tropas franquistas entran en Barcelona, pasando el material fílmico a quedar en manos del nuevo gobierno. El DNC requisó toda la producción, almacenándola en los Laboratorios de Cinematiraje Riera, que como se ha comentado anteriormente, sufrió un incendio en 1945 que destruyó gran parte de los materiales (Crusells, 1995:49).

Film Popular

Film Popular fue el principal organismo responsable de la política cinematográfica del PCE, el PSUC y la UGT. Su sede estaba ubicada en Barcelona, lugar más adecuado para la producción fílmica que Madrid, debido a su cercanía con Francia, por ser una ciudad abierta al mar, y evidentemente, por no encontrarse asediada, al inicio de la guerra, por el ejército franquista (Gubern, 1986:20-21).

Film Popular inició su carrera como productora con ánimos de mantenerse ajena a los partidismos, actitud que mantuvo a lo largo de la guerra. Fue lanzada como una 'firma comercial antifascista, al servicio de la República' (Sala Noguer, 1993:129), con la siguiente carta de presentación:

'Film Popular inicia sus tareas en instantes francamente críticos para la España republicana. Esto es altamente significativo. Film Popular, nueva entidad cinematográfica, no será una organización más; nacida al calor de la guerra, de nuestra guerra de libertad, esta casa que surge al alborear la España verdaderamente

democrática cumple un fin al crearse: el de posibilitar a las masas la visión del cine auténticamente revolucionario. Artística y culturalmente procurará inculcar un criterio más amplio del que debe ser el cinematógrafo, abriendo ante el pueblo que trabaja y lucha las ilimitadas perspectivas de un cine completamente nuevo' (*op. cit.*, p.129).

La empresa se dedicó especialmente a la tarea de distribución y producción, presentando filmes soviéticos especialmente en mítines políticos, y más adelante produciendo filmes y documentales propagandísticos. Al igual que Laya Films, su tarea más importante fue el noticiario *España al día*, que como se ha comentado anteriormente, fue coeditado con el grupo catalán durante 1937. Al terminarse esta colaboración, Film Popular continuó con el noticiario creando igualmente ediciones en francés e inglés para su distribución internacional tituladas *Nouvelles d'Espagne* y *Spain Today* respectivamente.

Entre otras de sus producciones se encuentran documentales que versan sobre temas civiles, folklóricos o didácticos, así como documentales de guerra, entre los que se pueden destacar *La cerámica de Manises* (Ángel Villatoro, 1937), *Tesoro Artístico Nacional* (Ángel Villatoro, 1937), *Con la 43 División* (Clemente Cimorra, 1938), o la que será analizada en el presente trabajo, *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938) (Crusells, 2006:56).

El cine vasco

Al inicio de la sublevación militar, el País Vasco quedó dividido en dos bandos enfrentados ideológicamente, ya que mientras Guipúzcoa y Vizcaya se mantuvieron fieles a la República, la provincia de Álava se adhirió al bando Nacional.

Políticamente, el gobierno leal a la República de Euskadi se conformó a partir de una coalición entre el Frente Popular y el PNV (Partido Nacionalista Vasco), con José Antonio Aguirre a la cabeza. Los nacionalistas, quienes por su ideología católica no querían inicialmente implicarse en la contienda, dieron el visto bueno a esta alianza

viendo que era la única opción de poder implantar el Estatuto de Autonomía por el que llevaban años peleando, algo que no conseguirían de ninguna manera con los ideales centralistas del bando de Franco, y que se instauró finalmente el 1 octubre de 1936³¹. La ofensiva contra Vizcaya comenzó en Marzo de 1937, dando ventaja desde un primer momento al ejército nacional, que contaba con grandes apoyos de las aviaciones alemana e italiana, mientras el gobierno vasco no disponía ni de aviones, ni de cobertura antiaérea, ni tan siquiera de ayuda por parte del gobierno de la República. Esta ofensiva supuso el primer ataque indiscriminado a una población civil en toda la historia, en las ciudades de Elorrio y Durango, y posteriormente en Guernica. El 19 de Junio de 1937 cayó Bilbao, suponiendo la conquista por parte del bando nacional y el final de la guerra en el territorio vasco (Beevor 2010:331-336).

Sin embargo, y de forma similar al resto de España, los cines y espectáculos públicos siguieron funcionando prácticamente al mismo nivel que antes de la guerra, a pesar de las poco propicias circunstancias políticas y sociales³². En la provincia de Álava, zona ocupada por los nacionales, los niveles de audiencia cinematográfica se situaron, a partir de 1938, incluso por encima del número de espectadores que acudían a las salas antes de la guerra, y

‘[...] El ambiente de la exhibición cinematográfica se insertó en el clima del nacional catolicismo imperante, y así, entre 1937 y 1940, la audición del himno nacional fue

³¹ La situación político-religiosa en el País Vasco es especialmente llamativa, ya que el gobierno presidido por el PNV, procesaba una doctrina social cristiana, defendiendo a la Iglesia y condenando el anticlericalismo reinante en los partidos sindicales como la CNT, a pesar de que tanto el Vaticano como la Iglesia daban su apoyo a la causa de Franco. Para el PNV, premiaba lograr un Estatuto Vasco que les permitiera la gestión política propia.

³² Según Garitaonandía (1996:96) ‘El número de cines en Vizcaya, Guipúzcoa y Álava fue aumentando hasta alcanzar la cifra del ciento treinta antes del 18 de Julio, sin contar con otras casi veinte salas, pertenecientes a colegios religiosos y entidades vascas. [...] Vizcaya y Guipúzcoa tenían el mayor número de salas (119), la mayor parte de ellas de exhibición sonora (91). Álava, por el contrario, tan sólo contaba con once salas, cuatro de las cuales de exhibición sonora’.

obligatoria antes de cada proyección, mientras una diapositiva con la efigie de Franco ocupaba la pantalla (de Pablo, 2006:33)'.

En cuanto a la producción, los franquistas llevaron a cabo una campaña contrapropagandística durante la que se crearon documentales como *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* (Miquel Pereyra, 1937)³³, o *Bilbao para España* (Fernando Delgado, 1937). Ambos documentales insisten en culpar al gobierno republicano de los ataques de Durango y Guernica, así como en la perfidia de los representantes eclesiásticos vascos (de Pablo, 2012:130). El conjunto de producciones documentales realizadas durante los años de la guerra es bastante reducido, siendo además la mayoría de los filmes producidos por empresas extranjeras. Se conservan exclusivamente nueve documentales con temática sobre el País Vasco producidos en la España franquista (de Pablo, 2006:34).

En el otro bando, el gobierno vasco realizó una amplia labor de creación y distribución cinematográfica, tal y como se puede confirmar en los escritos de Santiago de Pablo o de Joxean Fernández³⁴, que completan (y en algunos puntos, corrigen) las fuentes publicadas anteriormente. Dicho gobierno, constituido en octubre de 1936 tras la aprobación del Estatuto de Autonomía, creó la llamada Sección de Propaganda de Relaciones Exteriores del Gobierno de Euzkadi, dirigida por Bruno Mendigueren, integrante del PNV, quien contrató a Nemesio Sobrevila³⁵ para dirigir la sección

³³ La autoría del director no está confirmada, pero sí se sabe que se trató de un documental producido por la Sección de Cine de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS (de Pablo, 2012:130).

³⁴ Santiago de Pablo ha escrito la mayor parte de la documentación vigente sobre el cine en el País Vasco. Una de sus mayores aportaciones se trata del libro publicado en 2006, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda*, publicada en la editorial Biblioteca Nueva, Madrid. Susana Torrado dice de este libro que 'es la obra sobre la Guerra Civil y el cine en Vasconia que pone a cada uno en su lugar [...] (2008:141). Asimismo, la tesis doctoral de Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, contiene un capítulo completo sobre las producciones realizadas durante el período de la Guerra Civil.

³⁵ Nemesio Sobrevila es el director de las dos películas de procedencia vasca tratadas en la presente tesis doctoral.

cinematográfica³⁶. Una vez que la caída de Bilbao era inminente, el gobierno hubo de trasladar sus sedes a Barcelona y París, desde donde cumplía sus funciones legislativas centrándose especialmente en tratar de cubrir las necesidades de los exiliados vascos, en su mayoría niños, y aumentar el prestigio de la causa. Dicho gobierno, con la finalidad de dar a conocer internacionalmente la situación en el País Vasco, produjo varios documentales, entre los que caben resaltar *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), *Semana Santa en Bilbao* (1937), *Guernika* (1937), *Elai – Alai* (1937), o *EuzkoDeya* (1938) (Fernández, 2006:163).

Sin embargo, las funciones propagandísticas de este gobierno no se centraron exclusivamente en el cine, sino que disciplinas como el fútbol, los grupos musicales y de danza o los periódicos y revistas fueron de vital importancia, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro:

Gastos en propaganda de la Delegación del Gobierno vasco en París durante 1937. Extraído de la tesis doctoral de Joxean Fernández (2006:172-173)

| PROPAGANDA 1937 Delegación París Gobierno vasco | GASTOS |
|--|----------------------|
| EuzkoDeya (Periódico) | 251.361 francos |
| Equipo Foot-Ball | 88.835,90 francos |
| Coro Nacional | 996.551,48 francos |
| Propaganda general | 452.387,75 francos |
| Elai – Alai (coro) | 57.881,30 francos |
| Cine propaganda | 185.409,45 francos |
| TOTAL | 2.012.426,88 francos |

³⁶ Anteriormente a la conformación del gobierno vasco, los organismos oficiales que llevaban a cabo la labor de distribución cinematográfica eran las Juntas de Defensa, quienes se limitaban a la aplicación de una censura previa a los filmes, tal y como se les era encomendado desde el gobierno central (de Pablo, 2006:79).

La labor del gabinete cinematográfico del gobierno vasco finalizó a mediados de 1938 debido, en gran medida, al aislamiento administrativo de los gobernantes en el exilio, y especialmente, a las dificultades económicas que atravesaba el país, aunque llegó a producir durante su última etapa breves documentales montados a partir de imágenes y música preexistentes, que alargaron la actividad del gabinete cinematográfico hasta finales de año (Fernández, 2006:206-208).

SECTOR NACIONAL

En el bando nacional, la campaña propagandística arranca tardíamente con la publicación de dos revistas, ya que en los momentos iniciales de la contienda, Madrid y Barcelona, las dos grandes ciudades del territorio que pertenecían a la zona republicana, eran las que disponían de los medios materiales para rodar y grabar películas (cámaras, rollos de película, etc.), por lo que los franquistas dispusieron de muy pocos medios para llevar a cabo su labor de difusión ideológica. *Fotos y Vértice* fueron las revistas estrenadas en febrero y abril de 1937 respectivamente, que se convirtieron en el principal medio de propaganda hasta el final de la guerra (R. Tranche, 2007:98). En cuanto a las imágenes, las primeras que reflejan la causa nacional provienen de noticiarios extranjeros ‘obtenidas por los corresponsales llegados a poco de iniciarse el conflicto’ (Fernández Cuenca, 1972:206).

El auge propagandístico se inició con la creación del partido unificado de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), resultado de la fusión de la Falange Española, los grupos tradicionalistas Carlistas y militantes de Acción Popular en abril de 1937 (Beevor 2010:374). Anteriormente, el 14 de enero de 1937 se había constituido la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, aunque no fue hasta febrero de 1938 cuando se estableció la nueva Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dirigida por Ramón Serrano Suñer, conocido como el ‘cuñadísimo’, por ser el cuñado de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco (Pizarroso Quintero, 2005). Esta delegación se dividió en dos competencias: La Dirección General de Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo, y la Dirección General de Prensa, a cargo de José Antonio Giménez Arnau. Asimismo, se realizó una división en la que se establecieron los departamentos de Teatro, Plástica, Ediciones, Servicio de Radiodifusión, Propaganda en los Frentes, Propaganda Directa y el DNC, Departamento Nacional de Cinematografía (R. Tranche, 2007:97).

El bando franquista buscaba crear una ‘propaganda total’, como un ‘intento de adoctrinar desde todos los ámbitos, no sólo con la propaganda de choque presente en

prensa, radio y cine; sino a través de la cultura, la escuela, la religión y hasta la ordenación de lo cotidiano' (R. Tranche, 2007:97). Sin embargo, la principal arma propagandística del partido se basó en la censura y la contrapropaganda que sí estuvo activa desde julio de 1936³⁷. Los periódicos de derechas siguieron funcionando supeditados a la censura, convirtiéndose en la principal forma de hacer llegar al pueblo los ideales del partido. El decreto sobre la ley de prensa del 22 de marzo de 1938, que se mantuvo vigente hasta 1966, imponía entre otros puntos, un director designado por la Falange a cada uno de los diarios, establecía un registro obligatorio de periodistas, y llevó a cabo la homogeneización de la información mediante el uso de las consignas.

Asimismo, el bando franquista otorgó gran importancia a la propaganda radiofónica, censurando e interviniendo las programaciones de las emisoras en la primera etapa de la guerra, y creando nuevas emisoras como Radio Nacional de España (RNE) en Enero de 1937 con el soporte técnico de Alemania e Italia (Pizarroso Quintero, 2005). Cabe resaltar las conocidas intervenciones radiofónicas del general Queipo de Llano, caracterizadas por su agresividad verbal, que aún leales a los ideales franquistas, ponían nerviosos a los jefes de la Falange. José Cuesta Monereo, teniente coronel del Estado Mayor, expone en unas Instrucciones para la Censura de la Prensa, en septiembre de 1936, lo siguiente:

‘En las charlas radiadas del General, suprimir todo concepto, frase o dicitio que, aun cuando ciertos, debido, sin duda a una vehemencia exaltada manifestación patriótica, no son apropiadas, no convincentes para su publicación, por razones bien conocidas de la discreción e inteligencia de nuestros periodistas que tantas pruebas viene dando de ellos al aplicar su criterio con una prudencia y tacto dignos de encomio (Díez, 2008:109)’.

³⁷ Contrapropaganda, utilizando el término descrito por Jean Marie Domenach (1963:83), consiste en la acción propagandística que tiene como fin desmontar las tesis del adversario.

Departamento Nacional de Cinematografía

El DNC quedó a cargo de Manuel Augusto García Viñolas, escritor y corresponsal para el periódico *El Debate*, en Roma, así como soldado en la Legión una vez iniciado el conflicto. Viñolas fue quien organizó y estructuró al DNC para que cumpliera cuatro funciones principales: extender la producción cinematográfica a divisiones ajenas al Departamento Nacional de Cinematografía, potenciar la iniciativa privada de creación de cinematografía nacional, vigilar y ordenar ‘la orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria’, y producir noticiarios y documentales de propaganda (Fernández Cuenca, 1972:238). Su sede principal estuvo situada en Burgos, y disponía de un número muy limitado de personal, contando, en mayo de 1938 con quince funcionarios encargados de todas las tareas (Crusells, 2006:78).

Para llevar a cabo las cuatro funciones propuestas, con los pocos medios de los que disponía, García Viñolas tomó como prioridad la creación de un noticiario, el *Noticiario Español*, considerado el precursor del NO-DO³⁸, y del que se realizaron diecinueve números de una duración aproximada de diez minutos cada uno, aunque su exhibición en las salas, al tener que enviar a montar y sonorizar las noticias a Portugal y Alemania por la falta de recursos cinematográficos en la zona nacional, resultaba muy tardía, teniendo un desfase habitual de un mes desde el momento de rodaje de las noticias (Tranche, Sánchez-Biosca, 2011:101).

En cuanto a las labores de control y orientación del cine producido, aparece en el BOE del 1 de julio de 1938 un decreto que

‘obliga a las casas productoras que ruedan en el frente a poner ‘en todo momento su negativo a disposición del Estado, sin que por ellos pierdan sus derechos de propiedad’

³⁸ El acrónimo NO-DO hace referencia a la entidad productora Noticiarios y Documentales Cinematográficos.

y a entregar ‘una copia positiva de aquella parte de este negativo que dediquen a la difusión’ (*op. cit.*, p.90)’.

De este modo, todo el material producido por la zona nacional, pasaría por la censura y vigilancia del DNC. Asimismo, se creó la Brigada de Recuperación, que incautaba el material republicano de las ciudades recientemente conquistadas, tales como libros, diarios, revistas, carteles o películas, enviándolo a la central de propaganda. El material recogido por esta Brigada, ofrecía un servicio inigualable tanto en los procesos judiciales de depuración política, como en las campañas propagandísticas, manipulando el material para darle un fin completamente diferente de para el que había sido concebido, como es el caso del film de Mateo Santos, *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* (1936), del que se utilizan gran cantidad de planos en el documental *España Heroica* (Joaquín Reig, 1938).

Además del noticiario, el Departamento Nacional de Cinematografía, produjo títulos como *La batalla del Ebro* (Antonio de Obregón 1938), *La Ciudad Universitaria* (1938), *La liberación de Barcelona* (1939), *La liberación de Madrid* (1939) o *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939) (Crusells, 2003:83). Al finalizar la guerra, el DNC había creado unos treinta noticiarios, veinte de documentales, y un total de 500.000 metros de película impresionada (Álvarez Berciana, Sala Noguera, 2000:177).

CIFESA

La situación de la compañía CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A.) fue una de las más reseñables a lo largo de la Guerra Civil, ya que fue capaz de mantener sus sedes en ambos bandos del conflicto. Estuvo presente tanto en Madrid, Valencia o Barcelona, ciudades adheridas a la República; como en Sevilla o Córdoba, una de las primeras ciudades en ser ocupadas por Queipo de Llano.

La compañía fue fundada en Valencia el 15 de Marzo de 1932. En los inicios de su actividad, funcionaba exclusivamente como empresa distribuidora, y poseía el

monopolio en España de la productora de Hollywood, *Columbia Pictures*. No fue hasta 1934 que comenzó su labor como productora cinematográfica. Los primeros filmes que sacó al mercado, entre los años 1934 y 1936, fueron reconocidos títulos como *El agua en el suelo*, *El novio de mamá*, *La hermana de San Sulpicio*, *Rumbo a El Cairo*, *Rataplán*, *Es mi hombre*, *Nobleza Baturra*, *La verbena de la Paloma*, *Morena Clara* o *La reina mora*. Todos ellos supusieron un innegable éxito, tanto a nivel nacional como internacional, especialmente en Hispanoamérica (Rotellar, 1990:16-23).

Así, al inicio de la Guerra Civil, CIFESA se situaba en un punto privilegiado dentro del panorama cinematográfico español, con un carácter marcadamente capitalista, hecho que fue posiblemente el factor más importante para poder mantenerse en ambos bandos del conflicto.

Las simpatías que a esta empresa le suscitaba la causa rebelde no son un secreto, y la lucha para evitar que sus sedes en Madrid, Barcelona y Valencia se integraran en la colectivización que llevó a cabo la CNT no se hizo esperar:

‘CIFESA, a través de sus abnegados empleados supo esquivarlas [las amenazas de las colectivizaciones] con habilidad innegable; primero, escudándose en un Comité de Control Obrero creado para el caso: después, amparándose en las medidas de intervención del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. (Álvarez, Sala, 1990:29)’.

De esta manera, la producción de la rama republicana de CIFESA constó de una producción casi fantasma, que evitaba los recelos de los sindicatos. Se produjeron exclusivamente películas sin ninguna intención propagandísticas, con temáticas completamente alejadas de la guerra, y que a pesar de ser aptas para ser proyectadas en los cines republicanos, también lo fueron durante los años del franquismo.

En el territorio controlado por el bando nacional, la compañía se encontró un ambiente más confortable y acorde a sus ideales. Produjo un total de diecisiete filmes a lo largo de la guerra, entre los que cabe mencionar: *Hacia la nueva España*, *Bilbao para España*, *La gran victoria de Teruel*, *Asturias para España*, *Reconstruyendo España*,

Sevilla rescatada y *Frente de Aragón*. Ninguna de estas películas supuso grandes beneficios económicos para la productora, por lo que se puede afirmar que las ganancias de la empresa durante estos años vinieron dadas por su retomada faceta como distribuidora, ahora de filmes provenientes de Alemania e Italia (Álvarez, Sala, 1990:32-33).

BALANCE Y CONTINUIDAD

Primeros años del franquismo

En los años posteriores a la guerra, tras la victoria de Franco, la política cinematográfica pasó de estar controlada por una sola institución, el Departamento Nacional de Cinematografía, a ser desempeñada por gran cantidad de organismos estatales. ‘Entre 1939 y 1951 el cine estuvo bajo la influencia de hasta cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General de Movimiento y Educación y los Sindicatos Verticales’ (Gubern, Monterde, et. Al, 1995:189).

Durante estos años, y siguiendo la tendencia que había comenzado ya durante la contienda se llevaron a cabo varios mecanismos de control, para vigilar e intervenir, en caso de que fuera necesario las creaciones cinematográficas. El primero y más importante de estos mecanismos de control fue la censura.

A partir del 15 de julio de 1939 se estableció la censura previa de guiones cinematográficos, afectando ésta exclusivamente a las películas de producción nacional. Una vez pasada la censura previa, los filmes ya terminados se presentaban a la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica, quien se encargaba de aprobar o rechazar los filmes para su exhibición. No existió un criterio unificado sobre la censura hasta el año 1946, por lo que hasta esta fecha la única guía que podían tener los autores para saber si su obra podía pasar los firmes sistemas censores era adecuar los guiones al dogma de moral católica (Añover Díaz, 1991:23-24), ya que la alianza existente entre la Iglesia y el Partido Único, concordato denominado ‘Nacionalcatolicismo’, permitía definir los elementos característicos de la ideología política del régimen (Ferrer Senabre, 2011:2).

Por otra parte, las películas importadas internacionalmente, pasaban por otro estilo de censura. Se trata de la obligatoriedad del doblaje de los filmes extranjeros a partir de un decreto ministerial del 20 de Octubre de 1939. Como una medida para proteger el cine nacional, se otorgaban licencias de doblaje de filmes a cambio de la creación de cine

nacional. Es decir, dependiendo de la calidad, o de la inversión realizada en una producción española, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía otorgaba un número determinado de licencias, cuyo número oscilaba habitualmente entre una y cinco, resultado un 70% de las películas agraciadas obra de no más de nueve realizadores. Estas medidas supusieron una inflación en el dinero que se invertía en la creación de cada filme, que dificultaba la recuperación de las inversiones realizadas (Gubern, Monterde, et. al, 1995:197-198). De esta misma manera, la obligatoriedad del doblaje y las licencias restringidas que se otorgaban, permitían a la censura adecuar los diálogos originales a la ideología y premisas franquistas.

Viendo el gobierno que la creación de cine español se realizaba principalmente como medio de conseguir autorizaciones para exponer en las salas películas extranjeras, se obligó a las salas de cine a proyectar cada estreno español un determinado número de tiempo, estableciéndose en 1941 que de cada seis semanas de cine internacional, se había de proyectar una semana de cine español. Asimismo, se crearon los Premios Nacionales de Cinematografía, como aliciente a la producción, aunque los premios eran otorgados siempre a los mismos autores. Entre las películas que se pueden reseñar de la producción española durante los primeros años de la dictadura, se encuentran *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *El difunto es un vivo* (Iquino, 1941) o la consabida *Raza*, (Sáenz de Heredia, 1941), que consiste en un manifiesto cinematográfico de los puntos de vista de la política dictatorial de Franco (*op.cit.*, p.200-220).

CRONOLOGÍA DE LOS FILMES ESTUDIADOS EN RELACIÓN CON LOS ACONTECIMIENTOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

| Fecha | Acontecimiento Histórico | Filmes |
|-------------|--|--|
| 1936 | | |
| 17.07 | Inicio de la Guerra Civil española | |
| 18.07 | Triunfa el golpe de estado en Sevilla, Valladolid y Zaragoza | |
| 20.07 | Fracasa el golpe de estado en Barcelona, Madrid, Málaga, Bilbao, Santander, Asturias, Murcia, Almería y Cartagena. | |
| 22.07 | Salen de Barcelona las primeras columnas a Aragón | |
| 28.08 | | Estreno del Film <i>Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. (Estampas de la Revolución Antifascista)</i> - Republicano |
| 04.09 | Largo Caballero forma nuevo Gobierno sin la CNT | |
| 12.09 | | Estreno del Film <i>Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Reportaje nº 2)</i> - Republicano |
| 29.09 | Franco se nombra Generalísimo y Jefe de Gobierno del Estado. | |
| 05.11 | Largo Caballero forma nuevo Gobierno con la CNT | |
| 09-23.11 | Combates en las afueras de Madrid | |
| 1937 | | |
| 20.01 | | Estreno del Film <i>El Último minuto</i> - Republicano |
| 6-23.02 | Batalla del Jarama | |
| 26.04 | Bombardeo de Gernika | |
| 4-7.05 | <i>Los Hechos de Mayo</i> | |
| Junio | | Se inicia el rodaje de <i>Nosotros somos así.</i> - Republicano |
| 03.06 | Muere el general Mola | |
| 13.06 | El Gobierno vasco abandona Bilbao | |
| 07-25.07 | Batalla de Brunete | |
| 28.10 | El Gobierno republicano anuncia su traslado a Barcelona | |
| 14-31.12 | Ofensiva y combates en Teruel | |
| 1938 | | |
| 30.01 | Franco forma su primer Gobierno | |

| | | |
|--------------|--|--|
| 31.01 | | Estreno del film <i>Y tú, ¿qué haces?</i> - Republicano |
| | | Grabación en París de los audios de <i>Elai-Alai</i> - Republicano |
| 22.02 | Los nacionales recuperan Teruel | Se estrena el film <i>Nosotros somos así</i> - Republicano |
| 16-18.03 | Bombardeos ininterrumpidos de la aviación italiana en Barcelona | |
| 15.04 | La zona republicana queda partida en dos territorios. | |
| 05.07 | El comité de No-Intervención aprueba los planes para la retirada de voluntarios de España. | |
| 25.07 | El ejército popular desencadena la ofensiva del Ebro | |
| 10.09 | | Estreno en Barcelona del documental <i>La mujer y la guerra.</i> - Republicano |
| 23.12 | Gran ofensiva nacional sobre Cataluña | |
| 1939 | | |
| 15.01 | | Se suspende el rodaje de <i>Sierra de Teruel</i> - Republicano |
| 26.01 | Las tropas franquistas entran en Barcelona | |
| 28.02 | Manuel Azaña dimite como presidente de la República | |
| 29.03 | Los nacionales entran en Madrid | |
| 01.04 | Franco anuncia que la guerra ha terminado | |
| 30.04 | Se disuelve el comité de No-Intervención | |
| 19.05 | | Se estrena el film <i>Ya viene el cortejo</i> - Nacional |
| Julio/agosto | | Se estrena en Francia <i>Sierra de Teruel</i> - Republicano |
| 01.09 | (Internacional) Hitler invade Polonia | |
| 03.09 | (Internacional) Inicio de la II guerra mundial | |

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL CINE DE LA GUERRA CIVIL.

ESTUDIOS DE CASO

LOS AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN.

SUEP para CNT-AIT (1936) / Música: Joan Dotras Vila

CONTEXTO.

Los aguiluchos de la FAI

Unas semanas después del golpe de estado que supuso el comienzo de la Guerra Civil española, el bando republicano se sumió en un estado de calma generalizada tras las primeras victorias, y la mayor preocupación de los anarquistas en Barcelona era la posible caída de Zaragoza, por lo que se enviaron varias columnas de milicianos para proteger la comunidad de Aragón (Beevor 2010:113). A todos los combatientes que partieron de Barcelona se les designó con el apelativo *Aguiluchos*, término que utilizaba simbólicamente a este animal para referirse a la firmeza en la lucha para lograr la victoria, así como la vigilancia constante para ‘el buen desarrollo de los postulados revolucionarios en los pueblos por dónde pasaban’ (Martínez Muñoz, 2008:122).

Los documentales analizados en el presente capítulo narran el avance de la columna dirigida por Buenaventura Durruti a partir del momento en la que ésta se establece en

Bujaraloz, antes de lograr la ocupación de las ciudades de Pina, Gelsa y Osera. Buenaventura Durruti (1896-1936) fue uno de los líderes anarquistas más reconocidos a

nivel nacional e internacional, proveniente de una familia humilde y quien trabajó durante sus primeros años en la Unión Metalúrgica de la UGT de León, de donde fue expulsado debido a su radicalización durante la huelga general de 1917. Desde allí se trasladó temporalmente a Asturias, donde conoció el ideario de la CNT (Confederación Nacional de Trabajo) de la mano del anarquista Manuel Buenacasa. En 1917, y debido a presiones policiales, parte como exiliado a Francia, donde vivirá hasta 1920 trabajando como mecánico y músico en una orquestina (Ríos, Paz, 1998).

Durruti tocando la guitarra. Imagen extraída del documental *Durruti en la revolución española*. (Ríos, Paz, 1998).



La inestable situación de la CNT, fundada diez años antes, hizo que se decidiera por volver a España y se presentara en abril de 1921 en la delegación de San Sebastián, donde Manuel Buenacasa lo incorporó al grupo denominado ‘los justicieros’, del que ya formaban parte Francisco Ascaso y Rafael Torres Escartín, ambos reconocidos militantes anarquistas (Ríos, Paz, 1998). Una de las acciones que llevó a cabo con este grupo fue el atentado al Arzobispo de Zaragoza, Juan Soldevila, el cuatro de junio de 1923.

Unos meses más tarde, tras el golpe de estado del general Primo de Rivera, la CNT pasa a la clandestinidad, y el grupo de ‘los justicieros’, que pasó a denominarse ‘los

errantes', se exilió en América hasta 1926. Ese mismo año, sus integrantes volvieron a Francia coincidiendo con la visita oficial del Rey Alfonso XIII a París, y organizaron un atentado que tendría que llevarse a cabo el 14 de julio, que finalmente resultó fallido, y que implicó la detención de todo el grupo por parte de la policía francesa (Martínez Ruiz, 1999:131). Tras salir indultados de Francia, se instalaron con falsas identidades en Bélgica, viviendo en Bruselas de incógnito durante cuatro años. Finalmente, regresaron a España el 14 de Abril de 1931, con la implantación de la segunda República (Ríos, Paz, 1998).

Durante los años de la Guerra Civil española, Buenaventura Durruti dirigió una de las columnas que se desplazaron desde Barcelona al frente de Aragón. En noviembre de 1936, Federica Montseny, ministra de Sanidad y Asistencia Social, solicitó a Durruti en nombre del gobierno, que desplazara su columna al frente de Madrid. A regañadientes se presentó en el frente, y entre el 15 y el 23 de noviembre, libró batalla en la Ciudad Universitaria de Madrid. Fue una batalla que prácticamente se libró cuerpo a cuerpo, habitación por habitación, en el edificio en construcción del Hospital Clínico. Esta batalla sirvió al bando republicano para ganar tiempo en la defensa de Madrid, aunque la ciudad vivió desde ese momento en un constante asedio. El 19 de noviembre, durante los días centrales de la contienda, Durruti resultó herido en combate, falleciendo al día siguiente. La causa de su muerte no quedó esclarecida, y hay tres versiones que se mantiene vigentes hoy en día: la primera explica que su muerte fue causada por una bala perdida que le alcanzó en el pecho; igualmente, se dijo que su muerte fue un accidente con su propio fusil; y la tercera, que fue asesinado por uno de sus hombres, que no estaba dispuesto a acatar las políticas que disponía el anarquista. (Thomas, 2011:529-533).

‘Durruti fue sin duda el líder anarquista más popular. Personaje casi barojiano, su vida había transcurrido en la rebelión permanente y se había ganado la reputación de ser un Robin Hood revolucionario. Su entierro en Barcelona, al que asistieron cerca de medio millón de personas, constituyó la mayor manifestación de duelo que jamás se había producido en la capital catalana. Su reputación era tan grande, y no sólo entre los anarquistas, que tras su muerte muchos quisieron apropiarse de su figura. La Falange

dijo que tanto él como sus dos hermanos eran simpatizantes falangistas de corazón, en tanto que los comunistas manifestaban su certeza de que Durruti estaba a punto de ingresar en el partido' (Beevor, 2010:271).

Existe un gran número de filmografía anarquista que relata historias sobre la figura de Durruti y su columna a pesar de que únicamente se conservan breves imágenes cinematográficas sobre su persona. Además de su aparición en la serie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, únicamente consta una breve aparición en el film *Aragón trabaja y lucha* (SIE Films, 1936). Sin embargo, su fama y popularidad como líder, hizo que se le dedicaran varios filmes póstumos como son *El entierro de Durruti* (CNT-FAI, 1936), y *L'enterrament de Durruti* (Laya Films, 1936), dos documentales que relatan el entierro que fue llevado a cabo en Barcelona tras el fallecimiento del líder anarquista³⁹.

Finalmente, un año más tarde, fueron producidas dos películas conmemorativas tituladas *Veinte de noviembre* (Comité Nacional de la CNT – SIE Films, 1937), y *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha, compañero?* (CNT-FAI, 1937).

Los documentales

Los Aguiluchos de la F.A.I. por tierras de Aragón conforman una serie de cuatro documentales que ilustran las jornadas de la columna Durruti en Aragón, en Huesca y Zaragoza. Existen tres documentales producidos por la CNT con el título *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Todos ellos se identifican por su número, y en el caso del número uno y el número tres, se reconocen además con los subtítulos *Estampas de la revolución antifascista*, y *La toma de Siétamo*, respectivamente. El

³⁹ La primera de ellas, la más conocida, muestra, además de imágenes del cortejo, imágenes extraídas de la de la serie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*.

cuarto documental perteneciente a la misma serie se trata del titulado *La batalla de Farlete*⁴⁰.

El primero de los documentales de la serie de *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* relata las tareas de aprovisionamiento de la columna en la localidad de Bujaraloz y el avance de la columna hasta los pueblos de Pina del Ebro y Gelsa. Fue estrenado en Barcelona el 28 de agosto de 1936 en los cines de Savoy, Actualidades, Publi-Cinema y Atlàntic, tratándose así del primer reportaje de guerra. Asimismo, sus primeras críticas reconocieron la importancia testimonial de las imágenes, así como su ‘fidelidad extrema’ sobre la situación en el frente (Martínez Muñoz, 2008:128). El segundo de los documentales no posee un título específico, sino que es identificado como el *Reportaje nº2*, y supone una continuación del primero, cuyas imágenes muestran a los combatientes en Pina del Ebro y Gelsa, y posteriormente en Osera, la más reciente conquista de los milicianos. Este documental se estrenó el día 12 de Septiembre en el cine Actualidades de Barcelona y se mantuvo en cartelera de forma continuada durante prácticamente dos meses, llegando a ser programado hasta en once salas de la ciudad (*Íbid op. cit*, 2008:139).

El tercer documental, *la Toma de Siétamo*, se centra, tal y como reza el título del reportaje, en la conquista del pueblo de Siétamo (Huesca) ilustrando el recorrido de la columna desde el cuartel general hasta el final de la batalla en dicho pueblo. La serie se completa con un cuarto documental, titulado *La Batalla de Farlete*, situado temporalmente durante los meses de septiembre y octubre de 1936. A pesar del título, el documental no hace mención alguna a la batalla de Farlete, sino que la acción se centra

⁴⁰ Tras estos cuatro documentales, la CNT-FAI produjo la serie *Madrid tumba del Fascio*, que se suponen la continuación de la serie de *Los Aguiluchos...* debido a su doble numeración en la cabecera. La primera numeración de la serie *Madrid tumba del Fascio* se establece en jornadas, del uno al cinco en cada documental, pero igualmente aparece una numeración con la identificación documental y su numeración, comenzando en el número 5. Los materiales conservados de esta serie están incompletos (a excepción del nº 2, que se conserva en la Library of Congress), conservándose los fragmentos en la Filmoteca Española y en el Instituto Nacional de Archivos de París (Amo, Ibáñez: 1996:613-614).

en la preparación de una ofensiva y la batalla en Osera. Asimismo, este último documental difiere estilísticamente de los tres primeros, lo que será explicado en el apartado posterior. Cabe reseñar la rapidez de montaje de los materiales fílmicos para la exposición en salas y su vigencia durante los meses consiguientes a los estrenos, ya que tras la ocupación de Osera y Pina en agosto de 1936, las tropas de Durruti, a petición del Coronel Villalba, permanecieron a la espera dieciocho meses antes de atacar Zaragoza por miedo a quedar aislados (Thomas, 2011:345).

Esta serie fue rodada inicialmente por los operadores Adrien Porchet, Pablo Wescheuk y el periodista y dibujante Ángel Lescarbourne, quienes se sumaron a los milicianos de la columna de Durruti en el frente (Sánchez Biosca, 2007:30). El grupo cinematográfico fue configurado finalmente por nueve personas, la mayoría sin ningún tipo de experiencia cinematográfica, algo que se observa especialmente en la hechura final de los dos primeros documentales. El trabajo de estos reporteros tuvo que ser defendido por Ángel Lescarbourne, cuyo testimonio es recogido en la revista *Solidaridad Obrera*:

‘Se ha hablado con cierto desdén de aquellos camaradas que cuando se trató de filmar en los frentes de batalla, se ofrecieron voluntarios sin vacilaciones [...] Dejaron familia, posibles sillones de Comités o cafés de la ciudad, etc. Fueron al frente e hicieron cuanto pudieron. La experiencia de ellos era necesaria y a ellos fueron importándoles bien poco eso que muchos eternos fracasados llamaron fracaso. Pero, por esta vez no vale decir que fracasaron [...] Cuando en los días que ha de venir se quieran animar anécdotas de los momentos revolucionarios que vivimos ¿a qué fuente documental se recurrirá? ¿Dónde encontrar los tipos que han sido y que van muriendo por tierras de España? [...] Ya hoy en día se recurre a nuestros descartes’⁴¹.

En este mismo texto se refiere también a la hostilidad con la que fueron recibidos los cineastas en el frente (algo que no se refleja en los filmes), ya que ‘hasta que no demostraron ser unos valientes más entre quienes se jugaban la vida en el frente, no

⁴¹ ‘Alborear del cinema revolucionario’, *Solidaridad Obrera* (10 diciembre 1936), dentro de: Martínez Muñoz, (2008: 124).

fueron reconocidos ni aceptados por la tropa de milicianos' (Martínez Muñoz, 2008:125).

EL COMPOSITOR. JOAN DOTRAS VILA

Joan Dotrás Vila fue un compositor y pianista nacido en Barcelona en el año 1900. Su educación musical comenzó de la mano de su padre, y posteriormente prosiguió sus estudios en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, donde recibió clases de Lluís Millet, Enric Morera y Pellicer (Carbonell i Guberna 1999:IX,185).

A partir de 1925 comenzó a involucrarse con la música de escena, dirigiendo a la Orquestina que llevaba su nombre, *Orquestina Dotras-Vila*, en el teatro Tívoli de Barcelona, donde acompañaba las proyecciones de cine de cine mudo. En este teatro, el compositor estrenó gran número de composiciones para filmes, como son el caso de *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *The King of the Kings* (Cecil B. DeMille, 1927) o *Die Meistersinger von Nürnberg* (Ludwig Berger, 1927). Tras la llegada del cine sonoro, Joan Dotras comenzó a ejercer más asiduamente como compositor, oficio que compatibilizaba con la dirección. Su primera banda sonora fue la perteneciente al film *El paraíso recobrado* (Lluís i Falcó, 2009:20-21), resultando ser uno de los compositores más prolíficos en cuanto a composición cinematográfica de toda España, habiendo escrito la música y colaborado en un total de dieciocho películas (*Íbid op. cit*, p.197-198):

1935 - *El paraíso recobrado* (Xavier Güell)

1936 - Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Estampas de la revolución antifascista)

1936 - Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje número 2

1937 - *Barrios Bajos* (Pedro Puche)

1937 - *Bohemios* (Francisco Elías)

1938 - *¡No quiero... no quiero!* (Francisco Elías)

- 1939 - *Manolenka* (Pedro Puche)
- 1940 - *Salomé* (Feliciano Catalán)
- 1948 - *Doce horas de vida* (Francesc Rovira i Beleta)
- 1950 - *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar)
- 1951 - *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo)
- 1951 - *El final de una leyenda* (Ricardo Gascón)
- 1951 - *Luna de sangre* (Francesc Rovira i Beleta)
- 1954 - *Elena* (Jesús Pascual)
- 1954 - *Once pares de botas* (Francesc Rovira i Beleta)
- 1955 - *Pleito de sangre* (Ricardo Gascón)
- 1957 - *Manos sucias / La norte ha viaggiato con me* (José Antonio de la Loma)
- 1958 - *Música de Ayer* (Juan de Orduña)

Precisamente sobre el último de sus títulos se recoge en la sección de cinematografía del periódico *La Vanguardia*, en 1958, una nota en la que se menciona su colaboración como actor en el film. Esta cita permite observar el renombre que tenía el compositor tanto como compositor como experimentado director.

‘El maestro compositor director de orquesta Juan Dotrás Vila sabe de cine rato largo, tan largo como desde la época en que las películas mudas eran presentadas con adaptaciones musicales -que hacía él- a acá. Pero su fotogenia le había tenido muy sin cuidado hasta ahora. Mas he aquí que el productor y director Juan de Orduña le encargó los arreglos musicales de la película *Música de ayer*, la resurrección del género chico, y ya metidos en faena, a la hora de rodar los planos del teatro, lo ha comprometido para interpretar ante las cámaras al director de orquesta de un coliseo madrileño de la época. Dotras Vila no ha tenido escapatoria y ha actuado ante las cámaras con la misma ilusión que un extra primerizo, al que le toman un gran plano. ¿Lo habré hecho bien? - se preguntaba. Terrible duda para un hombre que lleva tres lustros dirigiendo orquestas con pleno éxito’. (*Música de Ayer. La Vanguardia*, Ed. Barcelona, Miércoles 1 de octubre de 1958, p. 25).

Durante los años de la guerra, como se ha visto en el catálogo de sus filmes, colaboró con películas de tendencia republicana, llegando a ser detenido en septiembre de 1939

acusado de componer el himno utilizado por la CNT, *A las barricadas*. En el periódico de la Vanguardia, en su edición del Sábado, 2 de septiembre de 1939, se refleja la siguiente noticia:

‘Detención de un músico. Por el rondín antimarxista ha sido detenido el maestro Juan Dotras Vila, que está acusado de haber compuesto el himno anarquista *A las barricadas*, y formado la banda de música del C.R.I.M [Centro de Reclutamiento, Instrucción y Movilización] de Barcelona’ (*La Vanguardia*, 2-IX-1936:6).

Sin embargo, un mes más tarde, se puede leer la siguiente noticia,

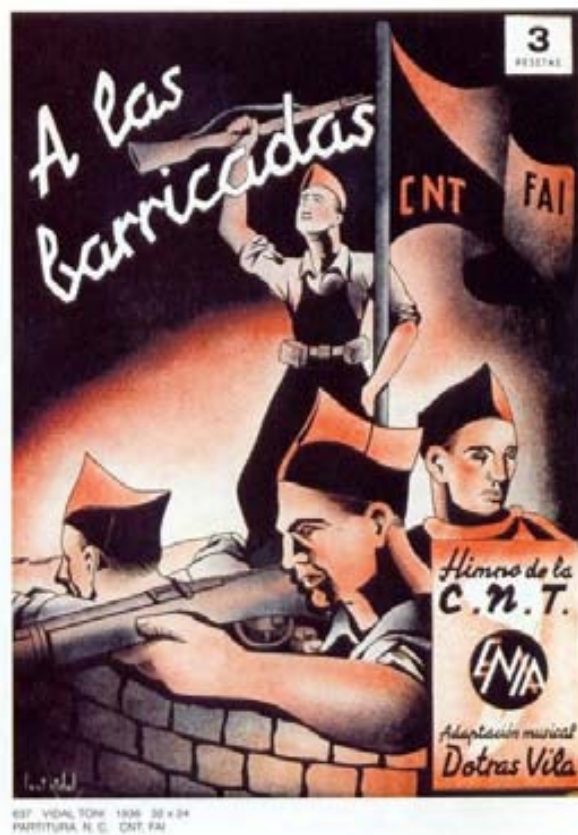
‘El maestro Juan Dotras Vila depurado. Días pasados fue puesto en libertad a las pocas horas de ser presentado a la Auditoría de Guerra, el maestro Juan Dotras-Vila, una vez que jurídicamente se ha demostrado que el himno *A las barricadas*, cuya paternidad se le achacaba, era una canción polaca llamada *La varsoviense*, que la F.A.I se apropió como canto de guerra. El maestro Dotras-Vila, totalmente depurado, ha sido reivindicado de la acusaciones que contra él existían’. (*La Vanguardia*, 7-X-1939:6).

Esta detención tiene varios supuestos motivos principales, presentados aquí como hipótesis: el primero, sería la detección de la utilización de este himno en la serie de documentales del presente estudio de caso, *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, y el segundo, el argumento que sostiene Josep Lluís i Falcó, sería que su nombre aparece como compositor de esta música con motivo de un concierto multitudinario que fue llevado a cabo en en Barcelona. Dicho artículo se encuentra en el periódico *La Vanguardia*, datado en septiembre de 1936:

‘En la segunda parte del concierto fue interpretado el himno anarquista ‘Fills del poble’, que fue coreado por una buena parte del público; ‘Egmont’, obertura, del inmortal Beethoven, composición aplaudidísima y magníficamente ejecutada, ‘La Dolores’, obra de T. Bretón, y el himno de la C.N.T. ‘A les barricades’, de Dotras Vila, que también, por los aplausos del público, hubo que repetir’ (*La Vanguardia*, 1-IX-1936:2).

Y el último es la aparición como autor de la adaptación musical en la portada de una partitura publicada en 1936 del himno *A las barricadas*:

Portada de la partitura del himno a las barricadas, publicada en 1936⁴².



Igualmente, durante los años de la guerra no se dedicó exclusivamente a la composición de música cinematográfica sino que es el autor de varias zarzuelas y revistas, entre las que caben reseñar *Romanza Húngara* (1937) y *El ramo de la Fuensanta* (1938). Al terminar la guerra, dejó de lado la composición para el celuloide durante ocho años, desde la producción de *Salomé* en 1940 hasta *Doce horas de vida*, película estrenada en 1948, y durante este tiempo comenzó a trabajar como pianista y docente, llegando a ser catedrático de Piano, Repertorio de ópera y Estética de la música en el Conservatorio Municipal de Barcelona y el Conservatorio del Liceo en el año 1942 (Periódico *ABC*:

⁴² Extraída de la página web de la CNT con URL [<http://www.cnt.es/noticias/hijos-del-pueblo%E2%80%A6-%C2%A1-las-barricadas-la-recuperacion-de-dos-himnos-historicos>]

1978:45). Durante sus años como docente, siguió componiendo⁴³, y a partir de los años cincuenta comienza su labor empresarial. Fue secretario del Montepío de Maestros Directores y Concertadores de Barcelona, y a partir del año 1958 se comenzó a vincular con la SGAE, llegando a ser consejero delegado de la sección musical en julio de 1975 (Lluís i Falcó, 2009:25).

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LOS DOCUMENTALES.

A lo largo de los cuatro documentales de la serie, se encuentran varias diferencias estilísticas, haciendo que los dos primeros documentales se asemejen, pero difieran de los dos segundos. En el caso de los dos primeros documentales, encontramos que la música se estructura a partir de diferentes secciones musicales separadas en relación a las secuencias fílmicas. Es decir, cada secuencia fílmica se corresponde con un tema musical diferenciado. La banda de sonido no incluye ningún ruido de ambiente, utilizando exclusivamente a la música y al narrador. A pesar de que el equipo de rodaje contaba inicialmente con dos camiones de sistema de sonido FOX, esta situación pudo ser debida a que el técnico encargado de grabar el sonido en el frente desertó tras los primeros días de rodaje (Martínez Muñoz, 2008:142). Igualmente, afectó la necesidad de montar rápidamente el material fílmico para realizar los más prontamente posible las primeras exhibiciones de los documentales en Barcelona.

En los dos primeros filmes la música utilizada pertenece, como se ha explicado anteriormente, al compositor Joan Dotrás Vila, mientras que los dos segundos filmes carecen de música, a excepción del uso del himno *Hijos del Pueblo* en sus títulos de crédito y en los minutos finales del documental. Para paliar la falta de música en el tercer y cuarto documental, los montadores de sonido incluyeron diálogos ficticios

⁴³ En esta etapa figuran obras como *La Reina Chulapa* (1941), *Estrellas Futuras* (1943), *Paralelo a la vista* (1943), *Adoración* (1944), *Barcelona, gran ciudad* (1944), *Mambrú se fue a la guerra* (1945) o *De la Seca a la Meca* (1946) (Lluís i Falcó, 2009:23)

superpuestos de forma posterior, como un medio de lograr la verosimilitud de los hechos. Algunos ejemplos se encuentran en el momento en que los milicianos ayudan a un hombre herido en combate, mientras los diálogos expresan:

- Dame algodón y una venda
- Aquí lo tienes hombre.
- ¡Bravo! Has sido un valiente
- Ya está. Podéis llevarlo
- ¡Cuidado! ¡Cuidado!
- Ayuda a subirlo, despacio.

Otro de los añadidos que se puede encontrar en este film es el silbido de varios de los milicianos en la columna, que tararean durante breves segundos el inicio del himno *La Internacional*.

El análisis se centrará en los dos primeros documentales, y en ellos se encuentra que el compositor incluye tanto composiciones originales como adaptaciones de los dos principales himnos anarquistas: *Hijos del Pueblo* y *A las barricadas* de forma intercalada a lo largo del documental.

A las barricadas fue el himno más cantado por parte de los anarquistas tanto nacional como internacionalmente y que en España reemplazó en popularidad a *Hijos del Pueblo*. Originalmente, se trata de un himno tradicional proveniente de Polonia, denominado *La Warshawianka* (o Varsoviana) cuya posterior letra fue escrita por Wacław Świącick en polaco en 1883 y traducida al ruso en 1897. Irónicamente, la versión original de este himno trata sobre el levantamiento de Polonia contra la ocupación rusa en 1863, pero su innegable asociación a la lucha de la clase trabajadora convirtió este himno en un referente a nivel internacional, siendo utilizado incluso en la revolución rusa de 1917 por Lenin (Bunin, 1998:33). En España toma relevancia a partir de 1911 tras la conformación de la CNT, quien la toma como himno, ya que representa los ideales anarquistas de la confederación. La autoría de la letra en castellano de este himno se le adjudica a Jacinto Toryho, uno de los directores de la revista anarquista *Solidaridad Obrera*, jefe de la oficina de prensa y propaganda de la CNT-FAI, y

además, autor de los comentarios de los tres primeros documentales *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Campbell, 2009:84).

Transcripción del himno *A las barricadas*⁴⁴

Ne - gras tor men - tas a gi - tan los - ai - res, nu - bes os - cu - ras - nos im - pi - den ver.

Aun - que nos es - pe - reel do - lor y la muert - te con - tra el e - ne mi - go - nos man da el de - ber. El

bien más pre - cia - does - la li - ber tad - Hay que de - fen - der - la con fey con va - lor
 pie pue - blo o - bre - ro a la ba - ta - lla Hay que de - rro - car a la re ac - ción

Al - za la ban - de - ra re - vo - lu - cio - na - ria que del tri - un fo sin ce - sar nos lle va en pos.
 A las ba - rri - ca - das A las ba - rri - ca - das por el tri - un fo de la con - fe - de - ra - ción.

Al - za la ban - de - ra re - vo - lu - cio - na - ria que del tri - un - fo sin ce - sar nos lle - va en pos. En con - fe - de - ra - ción.
 A las ba - rri - ca - das a las ba - rri - ca - das por el tri - un - fo de la.

Hijos del Pueblo se trata de un himno cuyo origen no está confirmado, pero presumiblemente data de 1885 con autoría del alicantino Rafael Carratalá Ramos. Su presunto autor era director de una banda militar en Barcelona, y existe la hipótesis de que presentó la canción a la sección de música revolucionaria del primer certamen

⁴⁴ Cabe reseñar que las partituras de los himnos transcritas en este trabajo, así como las armonizaciones propuestas, no intentan plasmar una versión definitiva de las músicas, ya que los himnos se tratan de música popular de tradición oral, por lo que lo aquí presentado cumple únicamente una función de guía para el lector.

socialista organizado por el Centro de Amigos de Reus, afiliado a la Primera Internacional (Grez Toso, 2007:357).

Transcripción del himno *Hijos del pueblo*

Hi-jo del pue-blo teo pri-men ca de - nas, yesa in-jus - ti - cia no pue-de se-guir, Si tue-xis-

ten-cias un mun-do de pe - nas an-tes que es - cla - vo pre-fie-ro mo - rir. En la ba-

ta - lla la hie - na fas - cis - ta por nues-tro es - fuer - zo su - cum - bi - rá, yel pue - blo en

te - ro con los a - nar - quis - tas ha - rá que triun - fe la li - ber - tad.

Tra - ba - ja - dor, no más su - frir, el o - pre - sor ha de su - cum - bir

le - ván - ta - te, pue - blo le - al al gri - to de re - vo - lu - ción so - cial.

Fuer - teu - ni - dad de fey deac - ción pro - du - ci - rá la re - vo - lu - ción,

nues - tro pen - dón u - no ha de ser so - lo en lau - nión — es - tá el ven - cer

Este himno se convirtió poco tiempo más tarde en uno de los símbolos musicales anarquistas más utilizados tanto a nivel nacional como internacional, del que se pueden encontrar actualmente distintas variantes musicales o relativas a la letra en países de

Sudamérica, como por ejemplo Chile, aunque en ciertas ocasiones el término ‘anarquistas’ de la letra original, se sustituye por ‘socialistas’ (*Ibid.op. cit.*, 357).

Portada de la partitura del himno Hijos del Pueblo con portada del ilustrador Toni Vidal en 1936⁴⁵.



⁴⁵ Extraído de la página web de la CNT con URL [<http://www.cnt.es/noticias/hijos-del-pueblo%E2%80%A6-%C2%A1-las-barricadas-la-recuperacion-de-dos-himnos-historicos>]

Funciones de la música en relación a la imagen

En cuanto al nivel funcional de la música en estos documentales, se observa que las funciones tanto estructurales como expresivas que cumple la música a lo largo del film se mantienen estables, salvo excepciones que serán mencionadas a lo largo del análisis. Así pues, en cuanto a funciones estructurales, se puede contemplar primeramente la función unificadora, ya que el uso recurrente de los dos principales himnos anarquistas permite al documental mostrar una unidad temática musical unificando no sólo un film, sino los cuatro pertenecientes a la serie. Está igualmente presente la función transitiva, ya que, a lo largo del film, las imágenes pasar a mostrar una secuencia diferente una vez acabado cada tema musical. Un ejemplo se encuentra en el inicio del documental, donde el narrador explica la situación de la columna de Durruti con el himno ‘Hijos del Pueblo’ sonando⁴⁶, pero cuando este himno termina para dar paso a otra secuencia musical, el narrador pasa a explicar la situación de los hombres de la columna, tema, aunque similar, más específico que el anterior. Cabe reseñar que el montaje del film hace que no correspondan simultáneamente los cambios musicales con los cambios de plano, pero estos desfases de sincronización son únicamente de unos pocos segundos. También está presente la función delimitadora-identificativa, ya que aunque no se trata de una cabecera o un programa de televisión, el hecho es que la música de apertura del film se trata del himno *Hijos del Pueblo*, lo que hace advertir a la audiencia que se trata de un film republicano, y más concretamente, de un film anarquista, ya que este himno, como se ha explicado anteriormente, fue uno de los más utilizados como este grupo ideológico. La función indicativa temporal, que igualmente aparece en la película aplica para el público contemporáneo y no a los espectadores que veían el documental durante la Guerra Civil española, ya que el uso de los himnos militares en un documental es una característica propia de los filmes de entre los años 1936 y 1939.

En cuanto a funciones expresivas, a la largo del documental se puede identificar únicamente la función emocional, definida como aquella que permite crear una emoción




⁴⁶ La partitura del himno se muestra íntegra, aunque sin repeticiones.




o un sentimiento en el espectador. En este caso, la música del film cumple unas funciones emocionales que son las que tienen como resultado la conformación de la ‘nación sonora’ descrita por Muñiz Velázquez (1998:344), establecida mediante la apropiación de determinadas músicas, y su consiguiente plena identificación por parte de un grupo o nación.



Finalmente, cabe reseñar que a lo largo del documental no se encuentra ningún tipo de sonido diegético, sino que la voz del narrador y la música tienen un predominio total, conjugándose con las imágenes.

Cuadro de ubicación de las músicas. *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Estampas de la revolución antifascista)*

| Escena | Títulos de crédito | Escena 1 | Escena 2 |
|---------------------|---|---|---|
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 00'00'' - 00'24'' | 00'25'' - 01'04'' | 01'04'' - 03'10'' |
| Música | Himno: <i>Hijos del Pueblo</i> (Completo) | | Tema 1 (A-B-A) |
| Acción | - | Se presenta el pueblo de Bujaraloz, donde se encuentra la columna de los Aguiluchos de la FAI, protagonista del documental, convertido en su cuartel general. | Se muestra a los milicianos que conforman la columna en sus acciones cotidianas: descansando, lavándose y sacrificando ganado para alimentarse. Se muestra a la cruz roja y varios coches de la CNT y la UGT, que según el narrador, representan ‘la alianza revolucionaria’. |

| | | | | |
|---------------------|--|---|--|---|
| Escena | Escena 3 | Escena 4 | | Escena 5 |
| Captura de pantalla |  |  | |  |
| Metraje | 03'11'' - 04'44'' | 04'45'' - 07'25'' | | 07'26'' - 08'50'' |
| Música | Tema 2 | Himno <i>A las barricadas</i> (4'45'' - 6'06'') | Himno <i>Hijos del pueblo</i> (6'06'' - 7'25'') | Tema 3 |
| Acción | Se muestran en plano medio a varios de los combatientes. A continuación, los milicianos reciben la llegada del avión de bombardeo pilotado por el capitán Meana. A continuación, los planos muestran al capitán. | Se muestra el avance de la columna. Primero, con el himno de <i>A las barricadas</i> , muestran a los hombres que van en los coches y autobuses. A continuación, con el himno, <i>Hijos del Pueblo</i> , muestran el transporte de las piezas de artillería, y del resto de la columna. | | La columna se para, y se muestra por primera vez la figura de Durruti. Se lo compara incluso con don Quijote, ya que, según el narrador, ostenta 'los fervores justicieros del Hidalgo de la Mancha'. A continuación se muestra como la columna se separa, yendo una parte hacia el pueblo de Gelsa, y la otra parte, hacia Pina. |

| | | | |
|---------------------|---|--|---|
| Escena | Escena 6 | Escena 7 | Escena 8 |
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 08'50'' - 09'50'' | 09'51'' - 13'08'' | 13'08'' - 16'27'' |
| Música | Tema 4 | | Tema 5 |
| Acción | Se muestra en plano medio a una miliciana, que está enrolada en el frente. A continuación, las imágenes muestran a la columna de nuevo avanzando. | La columna recoge un autobús dejado en el camino por los fascistas. Un tractor remolca al autobús, el resto de la columna espera protegiendo la carretera. | Los siguientes planos muestran los cerros que rodean al lugar de la acción, definidos como puntos clave para la conquista. A continuación, de nuevo el avance de los milicianos, y finalmente, muestran los cañones de artillería preparados para repeler los ataques enemigos. |

| Escena | Escena 9 | Escena 10 |
|---------------------|--|---|
| Captura de pantalla |  |  |
| Metraje | 16'27''-17'48'' | 18'10'' - Final |
| Música | A las barricadas | Hijos del Pueblo (17'48'' - Final) |
| Acción | Explican el uso del periscopio. El terreno está tranquilo, y la columna puede avanzar. El narrador explica que todos los vehículos llevan las siglas de la CNT-FAI | El narrador explica que los fascistas destruyen lo que encuentran a su paso, y pone por ejemplo una barcaza que servía para cruzar el río Ebro. Muestran el pueblo de Gelsa, para finalizar el documental, explicando que los campesinos retoman sus tareas habituales, mientras éstos saludan con el puño en alto. |

Análisis narrativo de la música del primer documental: *Los Aguiluchos de la F.A.I. por tierras de Aragón. Estampas de la revolución antifascista.*

El primero de los documentales de la serie *Los Aguiluchos de la FAI* presenta inicialmente a la columna de milicianos provenientes de Cataluña en el pueblo de Bujaraloz, donde se los muestra realizando las actividades rutinarias del frente mientras no se encuentran en batalla: lavándose, alimentándose, descansando. A lo largo del documental, las imágenes muestran el avance de la columna, incluyendo tanto a los milicianos como a la artillería con la que contaban. En el camino, encuentran un autobús fascista al que remolcan y que pasará a formar parte de la columna. Finalmente, los milicianos llegan al pueblo de Gelsa, donde son recibidos fervorosamente por los campesinos.

Títulos de Crédito y Primera Escena

Ya en los títulos de crédito del film se presenta por primera vez el himno *Hijos de pueblo*. Este himno inicia musicalmente el film, y se mantiene presente durante toda la

primera escena, donde se muestra el pueblo de Bujaraloz, en Zaragoza, que ha sido convertido en el cuartel general de la columna de Durruti, los Aguiluchos de la FAI. La música se sitúa en un primer plano en los títulos de crédito, pero al iniciarse el documental la música pasa a un segundo plano, para hacer que la alocución del narrador se escuche más claramente⁴⁷:

‘He aquí el pueblo ignorado hasta ayer, cuyo nombre aparece constantemente en todos los periódicos, en todas las conversaciones: Bujaraloz, Cuartel General de la columna de los Aguiluchos de la FAI, dirigida por el camarada Durruti. Pueblo mísero sometido a vil cacicato de dos personajes siniestros, a quienes la presencia de nuestros compañeros puso en vergonzosa fuga’.

Con el final de la primera aparición íntegra del himno *Hijos del Pueblo*, termina la primera escena.

Segunda Escena

Seguidamente, en el minuto 01’04’’, aparece un nuevo tema musical, al que denominaremos *Tema 1*, y que se trata del primero de los cinco temas musicales diferenciados de los himnos que aparecen a lo largo del documental.

Tema 1, Frase A



Este tema comprende íntegramente la segunda escena del film, en la que son presentados los hombres que conforman las milicias de la CNT y de la FAI. El tema musical se divide en dos frases, estructuradas como *ABA*, en la que cada una ellas se corresponde con un apartado fílmico de la siguiente manera: el aseo de los milicianos

⁴⁷ La transcripción de las intervenciones del narrador ha sido realizada a partir de la copia fílmica original.

toma la *Frases musical A*; la alimentación es representada con la *Frases B*; y en el momento en que se muestran los servicios sanitarios, la música retoma *Frases A*.

Se trata de un tema expuesto en un tempo *allegro*, en tonalidad mayor, instrumentado con trompetas y metro regular, que refleja objetivamente tanto las imágenes como el discurso del narrador, que expresa:

‘Quebraron ya el sueño los que descansaban, y allí están, gozosos ante el abrevadero del lugar, convertido en palangana colectiva. El frescor del agua ahuyenta el cansancio, como puede observarse en los rostros de satisfacción de nuestros aguiluchos. Rostros de satisfacción y de optimismo, que les hace creerse los amos de mundo’.

En cuanto a la relación música-imagen, se observa que la música no ha sido elegida en este caso por su sincronización con las imágenes de forma detallada o a pequeña escala, sino que ésta representa el carácter optimista general de las imágenes, y distribuye las tres temáticas fílmicas que se tratan en la escena mediante la diferenciación de las frases musicales.

Tercera Escena

La tercera escena se desarrolla a partir de un tema musical estructurado en dos frases contrastantes. La primera, que será denominada *Introducción a Frases C*, mostrada en la siguiente imagen, se utiliza únicamente durante los primeros segundos de metraje de esta tercera escena (03’11’’-03’24’’) en la que se muestran dos planos, cada uno correspondiente con cuatro compases musicales.

Tema 2, Introducción a *Frases C*



Durante los primeros cuatro compases se ve el plano de un camión de la FAI rodeado de milicianos ocupados en sus tareas; y en los cuatro siguientes, se muestra este mismo camión, pero de forma aislada, sin gente a su alrededor. Este motivo musical se ha denominado *Introducción a Frase C*, debido, además su corta duración, a que los dos planos a los que acompañan configuran un nexo temático entre la segunda y la tercera escena, donde todavía no habla el narrador.

Seguidamente, en el momento que comienza la *Frase C*, y el plano muestra a varios milicianos en planos medios, el narrador explica:

‘Caras conocidas. Los cámaras del Sindicato único de Espectáculos Públicos, autores de este film, tuvieron la feliz ocurrencia de captar en primeros planos semblantes conocidos. Alguien de la sala estará viendo de cerca en estos momentos al hijo, al hermano, al padre, al novio, al compañero. Todos ellos luchadores de un ideal. Todos ellos sonríen, porque tienen fe en sí mismos, en su voluntad, en la victoria’.

Tema 2 Frase C (Motivos α y β)



La *Frase C* se divide en dos motivos temáticos, iniciándose el tema con varias repeticiones del motivo α . Seguidamente, suena el motivo β , cuyo final coincide con el de la narración y con un cambio de plano fílmico. Tras este cambio se muestran a varios hombres yendo hacia un avión que regresa victorioso, y la música, con el ánimo de reflejar la victoria, pasa a mostrar el motivo α , cambiando de modalidad al pasar de Do menor, a su homónima Mayor.

El tema se mantiene en tonalidad mayor hasta el momento en que el narrador termina de describir el avión como un ‘aliado eficaz por el que los facciosos sienten un terror

indescriptible'. En este momento, la música comienza, tras un corte posiblemente realizado en el momento del montaje, unas escalas ascendentes en tonalidad menor que llevan de nuevo al motivo α , con el que se finaliza la escena.

Cuarta Escena

La cuarta escena del film vuelve a retomar el uso de los himnos, utilizando a lo largo de su minuto y medio de duración, los reconocibles *A las barricadas* e *Hijos del Pueblo*. En ambos casos, los himnos se muestran en una versión instrumental. La columna de coches, autobuses y camiones avanza por la carretera, y la música, tras la breve intervención del narrador al inicio de la escena, sube el volumen y predomina como protagonista narrativa durante varios segundos. Hasta el minuto 06'06'', la música se alterna con breves frases del narrador, hasta el momento en que se muestra el transporte de la artillería. En este momento, la música da paso al himno *Hijos del Pueblo*. Suenan las primeras notas a modo de introducción, y el narrador realiza una breve intervención:

‘Piezas de artillería desfilan no tan rápidas. ¿A dónde van esos hombres? A Zaragoza. A dar la vida por nuestros hermanos los proletarios de Aragón, que gimen bajo la tiranía criminal del militarismo fascista’.

La última frase ‘que gimen...’ no tiene música de fondo, y el silencio que se produce tras la frase del narrador antes de que comience de nuevo la música cumple una función emocional, resaltando la importancia del himno que escucharemos a continuación. Este himno se reproduce de forma íntegra y como elemento principal de la banda sonora hasta el final de esta escena, a pesar de otra breve alocución del narrador en los últimos segundos, cuyo final coincide con el final del himno, y de la escena.

Quinta Escena

En esta quinta escena, que continúa reflejando el avance de la columna, se presenta por primera vez la figura de Durruti. La música se mantiene en un segundo plano, mientras el narrador describe las cualidades del comandante, definiéndole de la siguiente manera:

‘[...] Ahí anda Durruti, nuestro Durruti. Durruti, armazón de gigante y corazón de niño, músculos de acero, voluntad inquebrantable. Todo donde hay sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende del Empecinado y de Don Quijote. Posee la valentía y la temeridad del bravo guerrillero de la independencia, que con sus cachorros, hundió en el fango las glorias del invasor Bonaparte, y posee también los fervores justicieros del Hidalgo de la Mancha, esencia de nuestro propio espíritu. El nombre de Durruti, vuela hoy en romances de cariño por pueblos y aldeas, como el de todos los tipos recios de nuestra raza. [...]’⁴⁸

Tema 3



La música en esta escena se mantiene en un plano secundario, por debajo del discurso del narrador. En el inicio de este tema se muestra la música con la máxima orquestación, con predominancia de las cuerdas, y con tensión armónica creciente, por lo que se puede observar que crea un clima de tensión. Este carácter se mantiene hasta el momento en que el narrador expresa ‘todo donde hay sencillez’, en donde la orquesta se estabiliza tonalmente y pasa a representar un carácter más lírico, con una melodía en valores rítmicos más largos, y que se puede asociar a la sencillez de la que habla el narrador.

Al final de esta escena se aprecia un corte en el que tanto la imagen como la banda se sonido, se quiebran abruptamente, dando paso, sin una cadencia previa a la siguiente escena.

⁴⁸ La asociación al pasado, que únicamente se relacionaba con el bando franquista se encuentra también en este film, como una manera de buscar la unión entre todos los diferentes ideales y partidos que hubo en la república durante la guerra.

Sexta y Séptima Escenas

La sexta escena tiene una duración de un minuto, en el que el tema musical se caracteriza principalmente por el acompañamiento de castañuelas, que otorgan al fragmento un aire asociado al folklorismo. Las imágenes están manifestando la igualdad de géneros a partir de un plano en el que muestran a una miliciana enrolada en el frente, situación de género impensable en el bando contrincante. Así pues, la temática mostrada en este fragmento del film, es positiva, y casi se podría definir como festiva, ya que por un momento, aleja al espectador de la guerra y el avance de la columna y se detiene en mostrar, igual que al comienzo del documental, planos medios de los integrantes de la columna, en este caso, de una mujer.

El tema musical desarrolla dos motivos principales: el *motivo γ*, reflejado en el segundo compás del ejemplo, y el de los dos últimos compases, que configura el *motivo δ*. Sendos motivos serán utilizados de forma independiente en la siguiente escena, pero variando su armonización, altura, instrumentación y textura, para lograr una música acorde al contexto y emociones que se tratarán a continuación.

Tema 4. Escena 6

The musical score for Tema 4, Escena 6, is presented in a two-staff format. The top staff is for 'Viento Madera' (Woodwind) and the bottom staff is for 'Castañuelas' (Castanets). Both are in 4/4 time and G major. The 'Castañuelas' part features a rhythmic pattern of eighth notes with trills (tr) in the second, third, and fourth measures. The 'Viento Madera' part contains melodic lines with 'motivo γ' in the second measure and 'motivo δ' in the last two measures.

Durante el inicio de la séptima escena, el narrador describe un ataque que sufrió la columna. Como las imágenes no muestran este ataque, sino que continúan mostrando los coches en la carretera, la música es la encargada de mostrar la gravedad de la situación. Por esto, el *Tema musical 4*, es utilizado en este caso tonalidad menor, e instrumentado con vientos metales, asociados con la solemnidad por su tímbrica, y no con vientos madera como ocurría en la escena anterior. En este caso, el tema se utiliza de forma íntegra, con los dos motivos que lo comprenden.

En la misma escena, se muestra a continuación como los militantes recogen un autobús abandonado en la carretera. Varios camiones y numerosos hombres vigilan la zona. Cuando se consigue recoger el autobús, la música cambia a tonalidad mayor, y realiza un gran *accelerando* final como una forma de representar el éxito de la columna. A continuación se muestra un ejemplo de los usos armónicos y modificaciones melódicas del motivo δ del Tema 4 tanto en el inicio como en el final de la séptima escena.

Usos armónicos del motivo δ del Tema 4



Octava Escena

La octava escena es la más larga de todo el film, que con una duración de tres minutos y medio comprende el tema musical más largo de todos, además de tratarse de la escena en la que menos interviene el narrador, con el consecuente ensalzamiento de la parte musical. Este tema, con un acompañamiento rítmico, incisivo y constante en las cuerdas graves, refleja la conquista de los cerros, punto clave para la columna ya que se tratan de ‘[...] Atalayas desde las que se otea el horizonte. El horizonte, que hay que conquistar como sea y a costa de lo que sea, pero que se conquistará’.

Tema 5



La melodía principal del tema continúa siendo instrumentada por los metales, que como se ha dicho anteriormente, en este film reflejan la gravedad de una situación, que en este caso se trata de la conquista. La percusión realiza incisos a contratiempo, con timbales e instrumentos graves de viento metal, que podría relacionarse con el sonido de bombas explotando. Según pasan las imágenes, la música va realizando modulaciones, siempre a una tonalidad con un semitono ascendente de diferencia, hecho que aumenta la tensión en la escucha, y refleja la ansiedad y miedo que los milicianos padecen en el frente. Este tema termina con una gran cadencia en la que es remarcado el acorde de tónica precedido de la dominante, realizando una cadencia perfecta, e instrumentado con un *tutti*, con la intención de otorgar una sensación conclusiva plena a la secuencia⁴⁹.

Cabe reseñar que la melodía principal de este tema tiene grandes similitudes con el motivo β del *Tema 2*, lo que da una sensación de unidad a los temas musicales, y engloba la música dentro de un ‘todo fílmico’. El *motivo β* del *Tema 2* de la tercera escena comparado con la melodía principal del *Tema 5*, muestra claramente la relación por aumentación.

Comparación motivos del Tema 5 y Tema 2



⁴⁹ En este caso, la armadura de Sol *b* menor, posiblemente no se corresponda con la tonalidad original, ya que, en muchas ocasiones, el paso del tiempo en las cintas producen que la altura del sonido baje, y por tanto, la música llegue a sonar hasta un semitono por debajo del original. Sería más coherente, pensando en un lenguaje orquestal, que la partitura original estuviera escrita en Sol menor, medio tono por encima de la presente transcripción y en una armadura con dos bemoles, mucho más práctico de interpretar para cualquier instrumento presente en la orquesta sinfónica, incluso para los transpositores.

Novena Escena

La novena escena surge tras un breve silencio, propiciado por la cadencia anteriormente escuchada, y retoma de nuevo el himno de *A las barricadas*. En este caso, la música es utilizada desde el estribillo del himno, obviando la primera parte. Una vez mostrado el tema, el narrador comienza su alocución haciendo pasar a la música a un segundo plano:



‘Los que se dirigieron a Gelsa, despliéganse en guerrillas de vanguardia a campo descubierto, con una ilimitada confianza en sus fusiles y en su inextinguible entusiasmo. El periscopio es un elemento imprescindible en la guerra. Con él, se observa perfectamente la lejanía, con él estudian los nuestros el terreno, a fin de seguir adelante con seguridad. El panorama tranquilo y sereno parece invitar al avance’.




El discurso termina coincidiendo con el final del himno, que se inicia de nuevo desde el principio de la música escrita tomando el protagonismo durante varios segundos. Cuando la música llega al estribillo, con un cambio de plano se muestra nuevamente el avance de la columna mientras el narrador explica que todos los coches llevan escrita la misma inscripción, la de la CNT-FAI. Durante este último plano, finaliza el himno *A las barricadas*, y suena una introducción que llevará a presentar, por última vez, y a modo de conclusión, el himno *Hijos del pueblo*, el primero que se escuchó en el documental durante los títulos de crédito iniciales.

Décima Escena

Así, la última escena del documental utiliza el himno que ya había sido anticipado en el final de la secuencia anterior. El narrador, tras las primeras notas de *Hijos del Pueblo*, explica cómo ‘los fascistas, en su huida, lo devastan todo’, remarcando hechos como la quema de puentes y medios de transporte para atravesar el Ebro. Con la última frase del breve discurso del narrador se aprecian varios cortes poco perceptibles en la música, presumiblemente realizados en el momento del montaje, para poder hacer coincidir de nuevo el momento de inicio del himno con los planos que muestran el pueblo de Gelsa, el final del viaje.

Cuadro de ubicación de las músicas. *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje nº 2*

| Escena | Títulos de crédito | Escena 1 | Escena 2 |
|---------------------|---|---|--|
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 00'00'' - 01'19'' | 00'19'' - 02'58'' | 02'58'' - 05'17'' |
| Música | Himno: <i>Hijos del Pueblo</i> (Completo) | Tema 1 'Jota' | Tema 2 |
| Acción | - | Los milicianos descansan junto a una tienda de campaña cerca del pueblo de Pina. Artilleros posan para la cámara. Hombres bañándose en un estanque y en el río Ebro | Avanzadillas en la otra orilla del Ebro. Varios milicianos abren trincheras, y se muestra a varios hombres estudiando el terreno. A continuación muestran el emplazamiento de la artillería y los disparos hacia la ciudad de Pina, todavía en poder de los fascistas. |

| Escena | Escena 3 | Escena 4 | Escena 5 |
|---------------------|---|---|---|
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 05'18'' - 05'56'' | 05'56'' - 06'28'' | 06'29'' - 07'10'' |
| Música | Tema 3 | Tema 4 | <i>Hijos del Pueblo</i> |
| Acción | Se muestra el avance bélico de la columna con planos de varios milicianos apuntando con fusiles en una trinchera, intercalado con planos panorámicos de la estación de Pina, hacia donde disparan los milicianos. | Se muestran varios planos de destrozos en el pueblo de Osera, mientras el narrador describe que los fascistas se vieron obligados a evacuarlo y lo dejaron en ruinas. | Los hombres que entraron en Osera posan para las cámaras con los fusiles en mano. |

Análisis Narrativo de la música del segundo documental: *Los Aguiluchos de la F.A.I. por tierras de Aragón. Reportaje n°2.*

Continuando con la trama reflejada en el primero de los documentales, el Reportaje n° 2 se inicia en las afueras del pueblo de Pina, donde descansa la columna de miliciano. Los siguientes planos muestran a los hombres en facetas bélicas, abriendo trincheras cerca del pueblo, donde aún se establecen algunos franquistas. Mientras, varios voluntarios anarquistas estudian el terreno para preparar la ofensiva de Osera. El avance bélico de la columna hacia Pina resulta fructífero, estableciéndose el pueblo como una locación republicana. A continuación, los milicianos llegan a Osara, encontrando la localidad arrasada por los enemigos que huyeron antes de la llegada de las tropas republicanas. Finalmente, los hombre de las columna, posan para las cámaras con los fusiles en alto.

Títulos de crédito

Al igual que el primer film de la serie, los títulos de crédito tienen como música el himno *Hijos del Pueblo*, que se alarga hasta ya comenzada la primera escena del documental. El himno utilizado en este segundo film se sitúa exactamente en la misma tonalidad, misma instrumentación y mismo tempo que el anterior, lo que permite suponer que la música grabada para el primero de los documentales fue reutilizada para el segundo.

Primera Escena

La primera escena muestra a los milicianos descansando junto a una tienda de campaña cerca del pueblo de Pina, y a varios hombres bañándose en un estanque y en las orillas del Ebro. Al igual que en el primero de los documentales, tanto la temática como la música representados en el inicio del documental hacen referencia a acciones positivas y de entretenimiento, mostrando a la columna en sus quehaceres cotidianos y no en acciones relacionadas con el combate.

La música de esta primera escena, el *Tema 1* del documental, realza su carácter español a partir de determinados clichés musicales como son los *ritardandos* previos a la

presentación del tema principal, los acompañamientos acéfalos contrapuntísticos o los trinos y ornamentos en la melodía. Asimismo, el narrador, en esta escena, ilustra esta característica folklórica de la música con el siguiente discurso:

‘El Ebro, el rey de la Jota. Nuestros valientes milicianos bañándose en él frente a las ametralladoras enemigas’.

Aunque las características formales de este tema no se pueden relacionar con la jota, sí que se trata de un fragmento, que por su sonoridad, se asocia con el folklore tradicional español, sin referir un estilo concreto que sea asociable a alguna región específica. Esta música recalca el ambiente festivo que se representa en la escena, funcionando igualmente como una reivindicación regionalista y anti totalitaria.

Tema Musical 2



Segunda Escena

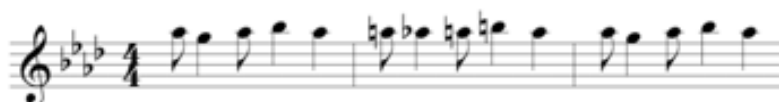
La música de esta escena resulta claramente contrastante con la de la escena anterior, cumpliendo la pauta iniciada en el anterior documental, donde la música cambiaba su carácter, tornándose más compleja y tendiendo a tonalidades menores hasta el momento del desenlace. Así pues, en esta escena, en la que se muestran varios destacamentos en las orillas del Ebro, hombres construyendo barricadas, y los emplazamientos de la artillería, la música parece ser compuesta como un bloque independiente con sentido musical propio. Al igual que en el primer documental, se encuentra la estructura ABA para una sección musical comprendida en una escena.

Tema Musical 2, motivo α



En este caso, el *Tema 2*, se basa en un motivo principal, denominado *motivo α* . Este motivo es el generador temático de toda la sección, apareciendo íntegro en toda la parte A de este tema, y modificado con una variación de la ubicación de las síncopas durante la parte B central. Por sus características armónicas y especialmente, sus características rítmicas, la música de esta escena marca un carácter notablemente militar. Este tema termina con una cadencia muy marcada, evidenciado que la composición original se ha reproducido en el film de forma íntegra, dando paso inmediato a la siguiente escena.

Tema Musical 2. Motivo α modificado.



Tercera Escena

Esta tercera escena se trata de la más breve del film, con sólo cuarenta segundos de duración. Se trata de los pocos momentos en toda la serie de documentales en los que se muestra el avance de la columna a partir de un enfrentamiento directo, aunque en ningún momento se muestra el bando enemigo. Los planos descubren a milicianos con fusiles en posición horizontal y en actitud de ataque, combinados con varios planos panorámicos de la estación de Pina, que ya era mostrada en la escena anterior, en donde se encuentran los fascistas a los cuales disparan los combatientes anarquistas.

La música marca la tensión del comienzo de la escena con una melodía fragmentada por silencios, de una forma que podría referir las paradas que realizan los milicianos entre los pequeños avances en el terreno. Sin embargo, música e imagen no están sincronizadas, y los movimientos de los combatientes no se corresponden con los

silencios musicales. Durante estos planos, los silencios son cada vez más cortos y las melodías ascendentes cada vez más inmediatas y breves, dando sensación de celeridad. A continuación, en el momento que el acecho termina, y la batalla comienza, la música pasa a tocar con toda la orquesta al completo, con instrumentación de vientos con escalas ascendentes en su registro grave y trémolos en las cuerdas, en su registro agudo, resultando un tema sin una melodía definida, que refleja ya el desconcierto de la batalla.

Tema Musical 3



Cuarta Escena

En la cuarta escena del film se describe la situación del pueblo de Osera a la llegada de los milicianos, tras la retirada del ejército enemigo. El narrador explica el estado de las viviendas y las calles argumentado que

‘Los fascistas, cuando se ven forzados a evacuar un pueblo, ante la impetuosidad temeraria de nuestros aguerridos milicianos, hacen todo lo posible por reducirlo a ruinas previamente. Tal intentaron con Osera, y de lo cual es una muestra indesmentible lo que ante los ojos tiene el público de la sala. Pero ni aun así, pueden impedir nuestro avance triunfal’.

Cabe reseñar, como una excepción al estilo que se determina como tónica habitual en las películas anarquistas, que tras la palabra ‘triumfal’ del final del discurso del narrador no hay un cambio significativo del tema musical. El tema musical de esta escena funciona como un modo de reflejar la impotencia que supone el no poder evitar los daños materiales tras un ataque, y esta situación se muestra específicamente con unos

planos en los que se ve la entorno lamentable del interior de una vivienda. Este tema se instrumenta con una trompeta y una flauta como solistas intercalados, con una melodía constituida a partir de cromatismos tanto en la voz principal como en los acompañamientos.

Tema musical 4



Quinta Escena

En la quinta escena se muestra a los milicianos victoriosos, posando para las cámaras con los fusiles en alto. El cambio de música desde la secuencia anterior es abrupto y el himno *Hijos del Pueblo* corta la melodía de la escena anterior. Igualmente, el himno no se representa desde su inicio, sino que se muestra la sección en compás de 2/4. El final del film no se conserva, por lo que no se puede afirmar que el himno estuviera representado de forma íntegra hasta sus últimos compases.

FICHAS TÉCNICAS

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Estampas de la revolución antifascista)

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:125-126)

1936, España

Productora: SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), para CNT-AIT

Comentario: Jacinto Toryho

Locución: José Soler

Fotografía: Adrián Porchet, Pablo Willy

Sonido: J. Bosch Ferrán

Adaptación y dirección musical: Joan Dotras Vila, Orquesta del SUEP⁵⁰

Estudios sonido: La Voz de España

Laboratorio: Cinefoto

Duración: 20'

Idioma Original: Castellano

Tendencia: Republicana

Conservación: Filmoteca Española⁵¹

⁵⁰ En el *Catálogo de cine de la Guerra Civil española* figura como adaptación y dirección musical el nombre de José Dotrás Vila, en lugar de Joan Dotras Vila. Entendemos que se trata de un error de transcripción, ya que en los títulos de crédito del documental, la referencia aparece con el nombre de Mtro. Dotras Vila.

⁵¹ El documental también puede ser consultado a través de la siguiente página web:
<http://www.youtube.com/watch?v=BEJ6lZi5dz8> (Última comprobación del enlace: 10.04.2013)

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Reportaje n° 2)

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:126)

1936, España

Productora: SUEP, para CNT/AIT

Comentario: Jacinto Torio

Redacción de títulos: Llorit y Les

Locución: José Soler

Fotografía: Adrián Porchet, Pablo Wesckeuk

Sonido: J. Bosh Ferrán

Adaptación y dirección musical: Joan Dotras Vila⁵², Orquesta del SUEP

Estudios de sonido: La Voz de España

Laboratorios: CISAE, Cinefoto

Idioma Original: Castellano

Conservación: F.E, incompleta

⁵² Al igual que en el caso del documental anterior, en *el Catálogo de cine de la Guerra Civil española* figura como adaptación y dirección musical el nombre de José Dotrás Vila.

EL ÚLTIMO MINUTO

Bosch Ferrán (1936) / Música: Conrado Bernat

CONTEXTO

El último minuto se trata de un cortometraje de ficción, producido por la CNT-FAI, que refleja desde el punto de vista de las izquierdas anarquistas la situación de injusticia social de la clase obrera durante los últimos años de la República y el inicio de la guerra. Supone igualmente una llamada al proletariado para participar en la lucha armada.

El film fue estrenado en Barcelona en Enero de 1937 en los cines Atlantic, Savoy y Publi-Cinema; y una de las primeras críticas al film, en la que éste es considerado como ‘la historia sintética que recoge el proceso de la Revolución’, la hace el diario de *La Vanguardia*, en su edición del domingo 24 de enero de 1937 (p.4):

‘Acaba de hacer su aparición en nuestras pantallas el primer film, cuyo contenido responde a la hora histórica que estamos viviendo. Hasta ahora sólo habíamos visto reportajes de la lucha antifascista en los frentes; cuyo valor documental es innegable,

pero que estaban huecos de todo contenido ideológico. Documentos animados fotográficos animados, pero fríos, que sólo nos mostraban la guerra con todos sus horrores, siendo en el fondo contraproducente su exhibición. En cambio, el film doctrinal, tan necesario en los actuales momentos en que se está estructurando la base del nuevo Estado, y teniendo en cuenta la enorme fuerza del cinema como vehículo de propaganda, estaba descuidada.

En ‘El último minuto’, película editada por la C.N.T y la F.A.I, escrita y dirigida por Ferrán, saludamos a los primeros metros tanto tiempo añorados. ‘El último minuto’ es la historia sintética que recoge el proceso de la Revolución desde su gestación hasta el momento presente, magnífico aguafuerte de bruscos contrastes en el que las imágenes adquieren un gran fuerza expresiva y una extraordinaria belleza plástica’.

El último minuto fue dirigida por Bosch Ferrán, quien fuera técnico de sonido de la CNT-FAI, colaborando en los dos primeros films de la serie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Se le atribuye otro film como director, titulado *Mil novecientos treinta y seis* (1936), que se encuentra desaparecido. No existen más referencias de Bosch Ferrán como director o técnico de sonido, por lo que la hipótesis que plantea Pau Martínez en su tesis doctoral, sobre que Ferrán formó parte de los colaboradores del SUEP exclusivamente durante los primeros meses de la guerra y es por ello por lo que su actividad cinematográfica es tan breve, cobra gran relieve (Martínez Muñoz, 2008:197-180).

El film. Argumento

El film es dividido en tres secuencias claramente diferenciadas. La primera muestra la situación de la clase obrera española durante los años de la República, reflejándose únicamente las dificultades por las que pasaban los trabajadores: los primeros planos muestran a un hombre en la cárcel⁵³, a continuación se muestra a una niña con su madre mirando a un escaparate con alimentos, un hombre en su infructuosa búsqueda de

⁵³ Estos planos hacen referencia a la ‘Ley de Defensa de la República’ instaurada el 20 de Octubre de 1931. Esta ley dio poderes especiales al gobierno para evitar revueltas y tratar de controlar el malestar social desde la censura. Algunos de sus artículos prohibían algunos de los siguiente puntos: ‘Toda acción o expresión que redunde en menosprecio de las instituciones u organismos del Estado’, o ‘La difusión de noticias que puedan quebrantar el crédito o perturbar la paz o el orden público’. Así, la aplicación restringió de esta ley en gran medida la libertad de expresión, especialmente de los medios de comunicación asociados a las facciones consideradas como radicales, tanto de derechas como de izquierdas. (Álvarez Tardío, Villa García, 2010:163) Las consecuencias de esta ley, implicaron entre otras cosas, el encarcelamiento de gran número de anarquistas.

trabajo, y finalmente, el estado de desesperación y pobreza de una familia. A continuación, el film comienza una escena completamente contrastante, mostrando la situación de la clase burguesa de una forma sarcástica, casi cómica, (comiendo de forma obscena o completamente ebrios), que supone la reprobación de su actitud por parte de la audiencia. En estas escenas se muestra cómo esta clase social es la que apoya a la cause rebelde, y por tanto se muestran como culpables del golpe de estado y de la guerra. Finalmente, la película termina con un discurso aleccionador por parte de un miliciano, quien en primer plano y hablando hacia la cámara, insta a los espectadores a formar parte activa de la lucha armada, tanto en el frente como en la retaguardia.

EL COMPOSITOR. CONRADO BERNAT

Poco se sabe de la vida u obras de este compositor, aunque esta situación puede ser debida a la posibilidad de que Conrado Bernat fuera uno de los exiliados judíos que llegaron a España huyendo de Alemania durante la primera guerra mundial y españolizaron su nombre con el fin de ocultar su procedencia. (Heinik, dentro de De Pablo 2006:123).

Las únicas fuentes encontradas relativas a su producción compositiva se refieren a la música creada para películas durante el período de la Guerra Civil, con la excepción de dos filmes previos, ambos fechados en 1935, consistentes en un documental y una película de ficción. El documental, titulado *Símbolos eternos (Catedrales de España)* (Carles Gallart, 1935) fue producido por Interfilm y muestra las catedrales de diferentes ciudades españolas como Burgos, Valladolid, Granada o Sevilla. El periódico de *La Vanguardia*, en su edición del sábado 26 de octubre de 1935, hace una mención específica a la música del documental:

‘[Los cineastas] ‘Han llevado a cabo su labor basándose en principios estrictamente musicales... el «andante» majestuoso de la Catedral de Burgos, «l’allegro» (*sic.*) encantador de San Gregorio, de Valladolid, y el «presto» severo de la Sagrada Familia.

[...] El maestro compositor Conrado Bernat, que ha escrito una magistral partitura especialmente para este film'. (*La Vanguardia*, 26 octubre 1935:17-18)'.

La edición del domingo 27 de octubre de 1935 de este mismo periódico describe la música como 'una adaptación musical sensible y moderna, llena de matices' (27 octubre 1935:14), así como la revista *Després*, donde se dice sobre el film que se trata de un 'documental que, dintre del seu gènere, és una obra mestra. [...] És tracta d'un assumpte curt que ha estat portat a cap amb la màxima curiositat i que farà honor al nostre cinema nacional' (27 octubre 1935:6)⁵⁴.

El otro filme para el que Conrado Bernat hizo la música fue el titulado *Hombres contra hombres*, rodado en 1935 y dirigido por Antonio Momplet. El film, cuya referencia al compositor se encuentra únicamente en el catálogo de la Filmoteca de Catalunya⁵⁵, describe como el personaje de Alberto Cortès, protagonista del filme, trata de impedir que su amigo, el científico Daniel Suárez, lleve a cabo experimentos para crear un nuevo gas letal.

El primer documental durante la Guerra Civil española para el que compuso la música Conrado Bernat fue *El último minuto* (Ferrán, SIE Films, 1936), y sus siguientes trabajos cinematográficos fueron el documental *Guernika* (Nemesio Sobrevila, 1937), también analizado en la presente tesis doctoral, y la música para el largometraje de ficción *La Millona* (Antonio Momplet, 1937). El film, que relata la historia de una mujer que busca un matrimonio de conveniencia para limpiar su pasado, cuenta con una

⁵⁴ T. del A. 'Documental que, dentro de su género, es una obra maestra. [...] Se trata de un asunto corto que ha sido llevado a cabo con el máximo esmero y que hará honor a nuestro cine nacional'.

⁵⁵ La película se encuentra disponible en la Filmoteca de Catalunya desde abril de 2012. Su ficha técnica completa y su descripción argumental detallada se encuentran en el Repositorio web de la Filmoteca, accesible desde la siguiente dirección: <http://filmoteca.cesca.cat/handle/11091/7836>

presencia muy reducida de la música a lo largo del mismo, apareciendo únicamente durante seis momentos puntuales del metraje⁵⁶.

Posteriormente, durante la Guerra Civil española escribió también la música para otros dos documentales estrenados en 1938: *El paso del Ebro* (Antonio del Amo), y *El telar* (Ángel Villatoro). Del primero se conservan copias en la AEURSS (Comité de Archivos del Gobierno de Rusia), en la Filmoteca Española y la FAB (Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlín), aunque únicamente se tratan de copiones sin sonido. El documental *El telar*, que describe el proceso de producción de telas a partir del algodón en Cataluña, se conserva parcialmente, aunque sin sonido, en la AEURSS y la Filmoteca Española (Amo, Ibáñez, 1996:720,834).

⁵⁶ La película original ha sido consultada en la Filmoteca Española en Marzo de 2012. Producida por *Selecciones Capitolio* en 1937, se duda de su fecha concreta de estreno, oscilando entre el 29 de Abril de 1937, y el 11 de septiembre de 1939. El material conservado está incompleto, faltando el primer rollo, que se corresponde, supuestamente, con los títulos de crédito del film, que supondrían el séptimo momento musical del film. Este film, al tratarse de una película de ficción, cuyo argumento no se relaciona en absoluto con el conflicto bélico español, no ha sido objeto de análisis en la presente tesis doctoral.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM




Funciones de la música del documental




A lo largo del documental, la música se encuentra presente en las dos primeras secuencias, sirviendo como soporte a las imágenes y como elemento narrativo indispensable, situado incluso por encima de la presencia del narrador, que es únicamente ocasional. En la tercera secuencia, la preeminencia pasa al discurso del miliciano, quien habla sin ningún tipo de banda sonora adicional.




Así, la música presenta las siguientes funciones a lo largo del film: en cuanto a funciones estructurales técnicas, primeramente, y la más reseñable, se observa la función estructuradora de la música en el film, ya que la delimitación de las escenas y secuencias viene dada por la inclusión de nuevos temas musicales. El contraste entre estos temas se hace especialmente relevante en el cambio de la primera secuencia, en la que se muestra la clase obrera, a la segunda, en la que se muestra a la burguesía. Las funciones transitiva y unificadora están igualmente presentes, pero únicamente en los pequeños niveles visuales, es decir, en la relación de planos con escenas: la música unifica las escenas, pero separa las secuencias. Referente a las funciones estructurales técnicas, se puede definir exclusivamente la función cinemática, que se encuentra presente especialmente en la tercera escena de la primera secuencia, donde la música sincroniza cada acorde con los movimientos del protagonista de la escena.




En cuanto a funciones expresivas, se puede mencionar especialmente la función pronominal. Un momento clave en el uso de esta función es en el inicio de la segunda secuencia, ya que la música caracteriza a la clase burguesa con sátira y burla, como se verá más detenidamente en el apartado dedicado a esta secuencia.

Cuadro de ubicación de las músicas

| Escena | Títulos de crédito | Secuencia 1 | |
|---------------------|---|--|---|
| | | Escena 1 | Escena 2 |
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 00'00'' - 00'41'' | 00'41'' - 01'00 | 01'00'' - 01'14'' |
| Música | Introducción | Tema 1 | Tema 2 |
| Acción | - | Varios planos muestran a un hombre en una prisión, mientras el narrador expresa: 'los mejores de los nuestros en la cárcel'. | El narrador prosigue 'niños sin pan'. Las imágenes ilustran a una madre con su hija mirando un escaparate de una tienda de comestibles. |

| Escena | Secuencia 2 | | |
|---------------------|--|--|--|
| | Escena 3 | Escena 4 | |
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 01'14'' - 02'16'' | 02'16'' - 03'05'' | 03'05'' - 03'22'' |
| Música | Música sincronizada | Tema descendente | Tema 3 |
| Acción | Un obrero busca trabajo. Se ven carteles con mensajes que señalan que no hay puestos vacantes. Finalmente, se muestra al obrero pidiendo limosna | Se muestra la situación desesperada de algunas familias obreras | Se muestra a un hombre de la clase burguesa comiendo con groseros modales. El narrador interpela: 'Y ellos, mientras tanto...' |

| Escena | Escena 2 | Escena 3 | Escena 4 |
|---------------------|---|--|---|
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 03'22'' - 03'45'' | 03'45'' - 04'03'' | 04'04'' - 04'10'' |
| Música | Tema 5 <i>bailable</i> | Tema 6 <i>tensión</i> | - |
| Acción | Tras rellenar un zapato de mujer de champagne, un hombre cae dormido ebrio. | Un hombre quema un billete para encender un puro | Un hombre pide un aumento de sueldo, que se le niega. |

| Escena | Escena 6 | | Secuencia 3 |
|---------------------|---|--|--|
| | Escena 5 | Escena 6 | Escena 1 |
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 04'10'' - 04'30'' | 04'31'' - 05'42'' | 05'42'' - 06'37'' |
| Música | Tema 7 <i>misterio</i> | Tema 8 <i>vértigo</i> | - |
| | | Tema Introducción | Toque trompeta |
| Acción | Se muestra la corrupción de la clase alta | El narrador expresa 'Y por encima de todo esto, la cobarde traición de unos militares sin honor'. Se muestran imágenes de armas, militares, y una explosión. Se superpone un cartel con el texto '19 de Julio' | Un miliciano exhorta a la audiencia para unirse al frente o colaborar de la forma que sea posible. |

Análisis Narrativo de la banda sonora del film

Títulos de Crédito Iniciales

En los títulos de crédito del film la música comienza tras el primer cartel de presentación de la productora ‘CNT-FAI presenta:’. Se trata de una música orquestal, reutilizada en otros films de la compañía, como son el film *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1938), transcrita en el segundo anexo de este estudio de caso. Cabe reseñar que a lo largo de esta presentación musical, y posiblemente como una alusión al título del film, la música mantiene audible la claqueta, haciendo que éste sonido se relacione con un reloj que marca los segundos, como el mostrado en la imagen en la que se presenta el título del film:

Transcripción del inicio de la música presente en los títulos de crédito del film. *Tema Introducción*



The musical score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'Presto' and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system starts at measure 6, marked 'accel.' and 'A Tempo', with a 'simile' marking at the end. The third system starts at measure 11 and continues the rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.



Primera Secuencia – Clase obrera

En el momento que se inicia el film propiamente dicho, la música deja de sonar y las imágenes se muestran sin ningún tipo de sonido de fondo durante los primeros segundos, en los que se muestra a un hombre mirando tras las rejas de una cárcel. Estos primeros planos muestran una clara alternancia entre la música, el narrador y las imágenes, desarrollada de la siguiente manera:

Alternancia música, narrador, imágenes. Primera escena, primera secuencia

| | | | |
|-----------------------------------|---|--|---|
| Primera Escena, Primera Secuencia | Plano 1 (00'41'') | Plano 2 (00'47'') | Plano 3 (00'51'') |
| |  |  |  |
| Banda Sonora | - | Tema 1 | N: 'Los mejores de los nuestros en la cárcel' Tema 1A |

De esta manera, al comenzar la música, ésta se asocia con los planos del hombre en la cárcel. A continuación, el narrador, que habla mientras no hay música, hace que ésta pase a un primer plano en el momento que vuelve a sonar, mostrándola así como un elemento narrativo más, y no relegándola a la función de 'fondo sonoro'. El *Tema musical 1* está instrumentado con viento metal, con textura homofónica, grandes crescendos, en tonalidad menor y con cortes súbitos de la frase musical, por lo que hace




ver este tema como melancólico o pesimista⁵⁷. Esta sensación de desaliento se acrecentará en las escenas posteriores con apoyo de la música y de la trama argumental.

Tema musical 1



La segunda escena de esta secuencia muestra a una madre con su hija mirando un escaparate, rápidamente el plano muestra que este escaparate no expone juguetes, vestidos, o algún elemento que se puede asociar con el ocio o el lujo, sino que muestra bandejas con comida. El narrador espera a comenzar su frase justo en el momento que cambia el plano, para que el efecto contrastante sea mayor. En esta escena, la utilización de la música es idéntica a la de la primera, tal y como se muestra en el siguiente esquema.

Alternancia música, narrador, imágenes. Segunda escena, primera secuencia

| | | | |
|-----------------------------------|---|--|---|
| Segunda Escena, Primera Secuencia | Plano 4 (01'00'') | Plano 5 (01'06'') | Plano 6 (01'10'') |
| |  |  |  |
| Banda Sonora | Tema 2 | N: 'Niños sin pan' M ^a : Enlace a Tema 2 | Tema 2A |

⁵⁷ El Tema 1A se diferencia exclusivamente del Tema 1 en la dilatación del motivo durante un compás más que el original, densificando la armonía de forma previa a su resolución hacia el acorde de Do Mayor en segunda inversión.

En el primero de los planos (plano 4) se presenta el *Tema musical 2*. El segundo plano, el del escaparate, a diferencia de la primera escena sí que está musicado, pero la melodía del oboe funciona como un enlace que lleva al siguiente tema, que se inicia en el momento en que el plano vuelve a mostrar a la madre y a la hija. La instrumentación en este momento se realiza a partir de los vientos madera, con especial importancia del oboe, que es quien lleva la melodía principal. El *Tema 2A* es prácticamente idéntico al *Tema 2*, con la única diferencia de que en el segundo compás, la melodía principal la lleva el clarinete en vez del oboe. Así, en esta secuencia, se podrían asociar los tresillos descendentes con una sensación de melancolía.

Tema musical 2 y 2A



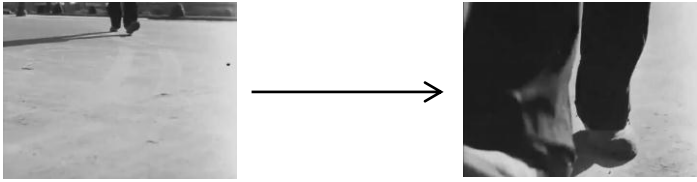



A continuación, la tercera escena, en la que un hombre busca trabajo, ha sido definida como ‘una metáfora visual que expresa la denigrante vida del trabajador’. (Martínez Muñoz, 2008:182). Al igual que en las escenas anteriores, la presencia del narrador se limita a una breve frase: ‘Hombres sin trabajo’. Veamos ahora la importancia de la música en el montaje de esta escena. Durante el inicio de la misma, se observan dos planos contrastantes: las piernas de un hombre caminando, y carteles que avisan al trabajador de que la empresa en cuestión no necesita más trabajadores. Estos planos conllevan una manipulación ideológica en la que se contrasta la figura de trabajador desgraciado con la del empresario o burgués, que es el que decide dar o no trabajo a la población. La consecución de estos dos tipos de planos se repite en hasta en diez ocasiones:

Capturas de pantalla. Tercera escena, primera secuencia



En este momento, la música cumple una función cinemática, haciendo que cada nota musical se sincronice con uno de los pasos del obrero. Estos planos están instrumentados con fagotes y cuerdas graves (violonchelos y contrabajos), instrumentos con un registro que se puede relacionar con un andar pesado y con la pesadumbre que padece el obrero. La melodía se mantiene en un ritmo constante de negras, y se detiene en un acorde disminuido con efecto disonante cada vez que las imágenes muestran uno de los carteles.





Desarrollo de las imágenes y la música en el inicio de la tercera escena, primera secuencia

| | | |
|--|--|---|
| Inicio Tercera Escena, Primera Secuencia | Plano 7 (01'14'') | Plano 8 (01'20'') |
| |   |   |

Como se ha comentado anteriormente, en esta escena, la alternancia de planos se repite diez veces, pero en cada una de las apariciones, se acorta la duración de los planos, y por ende, la de la música. La progresión de negras que se observa en el séptimo plano, se acorta cada vez más hasta llegar a tocar solamente una nota e intercalarla inmediatamente con el acorde.

Al final de esta escena cambia esta alternancia, ya que se muestra la última etapa del recorrido del hombre, que es la mendicidad. Se ve por primera vez su figura completa, aunque como una sombra reflejada en el suelo. La música pasa a tocar notas largas, más lentas que en la ocasión anterior, y solamente se modifica en el momento que se muestran los pies de los ricos, en el que la música satiriza sus pasos.

Desarrollo de las imágenes y la música en el final de la tercera escena, primera secuencia

| | | | |
|--|---|---|---|
| Segunda Escena | Plano 26 (02'06'') | Plano 27 (02'10'') | Plano 28 (02'13'') |
| |  |  |  |
|  | | | |

Para realizar esta sátira, la melodía del clarinete se sincroniza con la imagen, y despliega un acorde de Fa#m descendente con apoyaturas en cada una de las notas. El final de esta escena se limita musicalmente a dos notas graves, descendentes, que podrían significar la decadencia de la situación que se ha visto a lo largo de los planos previos.

La última escena de esta primera secuencia muestra a una familia en su hogar. Sin embargo, antes de mostrar a la familia, la escena comienza con un plano de situación que expone la fachada de un edificio en mal estado. La cámara va bajando desde el techo hasta el portal, mientras la música efectúa un movimiento contrario entre la melodía descendente que lleva el viento madera y la ascendente de los trémolos de los violines, terminando en un Do#₅ en la cuerda en el momento en que se muestra el portal de la casa. En este caso, la música, de una forma conceptual y subjetiva, muestra el contraste de la situación crítica que el espectador está por ver.

Música inicio de la cuarta escena, primera secuencia



Los planos pasan a mostrar el interior de la casa. En esta escena, la música vuelve a funcionar como en el caso de las dos primeras, con una estructura ABA', pero añadiendo una pequeña coda al final de la exposición de la A'. Así, el primer plano presenta a una mujer tumbada en la cama, mientras se introduce el Tema musical 3. Este tema suena en los vientos madera graves (clarinetes y fagotes), en un tempo lento. La armonía resultante, en la que se encuentran quintas por movimiento directo y faltan las terceras en los acordes formados por las diferentes voces, se podría definir como hueca, creando una sonoridad inestable y sin direccionalidad. Dicha sonoridad funcionaría como una metáfora de la situación que está padeciendo esta familia. El tema, tal y como está representado en el ejemplo, suena dos veces de forma idéntica.

Tema musical 3



Los dos siguientes planos se corresponden musicalmente con el enlace. En la pantalla se muestra primero a un niño llamando a su padre y a continuación al padre, a quien le falta una pierna y mira con pesadumbre a su alrededor. La música correspondiente a estos planos se caracteriza por sus disonancias, ya que suenan dos clarinetes, quienes presentan dos melodías independientes pero paralelas, de la que resultan gran cantidad de intervalos de segunda. Al igual que en la presentación del tema, hay muchas armonías huecas, tanto de quintas como de octavas, por lo que la sensación de falta de dirección se mantiene vigente.

En el momento que se vuelve a presentar el Tema 3, esta vez modificado, vuelve a mostrarse el plano de la mujer en la cama. El Tema, al igual que en su primera aparición, suena dos veces, aunque en la repetición la melodía se establece a distancia de un intervalo de segunda por encima del original. La coda del tema musical se establece a partir del mismo motivo, comenzando a partir de la última nota que sonó en la segunda aparición, y se desarrolla de la siguiente manera.

Tema musical 3 – Coda



Esta coda, más disonante si cabe que el tema en sí mismo, no tiene un carácter conclusivo, y hace que el cambio de planos y secuencia resulte abrupto para el espectador, quien pasará de la calma y tristeza que se ha mostrado en el film hasta el momento a la lujuria que representará a continuación con la clase burguesa.

Segunda Secuencia – Clase burguesa

Esta segunda secuencia comienza mostrando a un hombre en una mesa elegante, refinadamente vestido, con una servilleta en la pechera y comiendo con las manos, con unos modales que se podrían considerar groseros. La música en este momento, es uno de los elementos más contrastantes entre ambas secuencias. De unos elementos musicales lentos y disonantes, se pasa a un tema con un acompañamiento rítmico muy marcado, con carácter de danza y con apoyaturas en cada una de las notas, que otorgan al tema un carácter jocoso. Sin embargo, este tema, asociado con las imágenes, produce un efecto antitético en relación con la situación que se presentaba en la secuencia anterior.

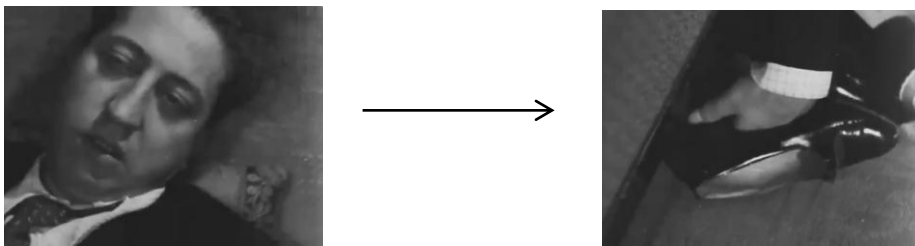

Música e imágenes. Primera escena de la segunda secuencia



La siguiente escena muestra un baile de la clase alta, y a continuación un hombre sirviendo champán en un zapato de mujer hasta que éste rebosa el líquido. La música

marca un ritmo de *chachachá* con una trompeta solista, de modo acorde con lo que podría sonar en un baile. A continuación, tras un cambio de plano, muestran a un hombre visiblemente ebrio. La imagen muestra un plano descendente desde un primer plano de su cara hasta su mano, donde se observa el zapato de la mujer ya vacío de licor. Así, estas actitudes de la burguesía se contraponen a los ideales anarquistas, para quienes la lujuria se consideraba la perdición del hombre, más grave que un delito. La música, en esta ocasión, mantiene el tema escuchado anteriormente y se va modificando en el momento en que el plano desciende, pasando la melodía principal a un trombón, que realiza igualmente un motivo hacia los graves:

Relación Música-Imágenes. Segunda escena, segunda secuencia

| | |
|-----------------------------------|---|
| Segunda Escena, Segunda Secuencia | Plano 5 Segunda secuencia (03'40'' - 03'45'') |
| |   |

A continuación, la siguiente escena muestra como un hombre quema un billete. Este tipo de acciones, especialmente para la audiencia a la que esta película estaba destinada, son claramente punibles, por lo que la música ya no necesita reforzar el mensaje de la escena, ni causar sarcasmo, y en este caso se limita a ofrecer una atmósfera de tensión a través de la melodía fragmentada en tempo allegro, armonía basada en acordes disminuidos, y los acompañamientos con trinos de la cuerda. Igualmente, para reforzar esta sensación, el tema se desarrolla con una progresión ascendente por segundas menores.

La siguiente escena, establecida en un solo plano, se halla exenta de música. Por primera vez en todo el film aparecen diálogos al margen de las pequeñas intervenciones del narrador. En este caso, un hombre pide un aumento de sueldo que le es negado por su superior, y cinematográficamente tanto la caracterización de los personajes como los planos en como son enfocadas las figuras, hacen ver la supremacía y prepotencia de la clase burguesa sobre la clase obrera.

(04'05'') Cuarta secuencia, segunda escena.



- ¿Pides aumento de sueldo?
Hombre, ¡Estás loco! Te lo rebajaré

El inicio del nuevo tema musical coincide con el cambio de escena. Aquí vuelve a intervenir el narrador, de nuevo con una corta frase: ‘Corrupción en todas partes’. Las imágenes muestran las manos de dos hombres, uno le pasa un cigarro puro con un cheque enrollado al otro. La música desarrolla el nuevo tema en el que la melodía es llevada por una trompeta y el acompañamiento se realiza a partir de *pizzicatos* en las cuerdas. La melodía se trata únicamente de una nota tenida sincopada, creando así tensión en el espectador, ya que no hay una sensación de pulsación clara ni una resolución armónica o melódica. Igualmente, los *pizzicatos* se pueden relacionar con el ‘andar de puntillas’ y con el misterio, como se puede observar en el libro de

Zamecnik⁵⁸. En el momento en que se muestra el cheque la música realiza una cadencia conclusiva, para dar paso a una nueva escena y un nuevo tema musical.

La siguiente escena comienza con otra frase del narrador: ‘Y por encima de todo esto, la cobarde traición de unos militares sin honor’. Durante esta escena se observa a varios militares estudiando un mapa, haciendo llamadas telefónicas, escopetas, munición y armas escondidas tras libros en estanterías. Finalmente, se muestran varias armas cargadas y la escena termina abruptamente con el plano general de una explosión, momento en que el tema musical que se ha venido desarrollando, también acaba. La música de esta escena, la primera de todo el film que muestra un carácter militar mostrado a partir de los ritmos de corchea dos semicorcheas de los metales, no se corresponde con las técnicas de montaje que se han venido observando a lo largo del film, ya que en este caso, la música no se sincroniza plano por plano con las imágenes, sino que cumple una función estructural unificadora, ayudando a mantener la coherencia del discurso, que refleja la historia del complot para llevar a cabo el golpe de estado hasta el momento de inicio de la guerra. La música crea un carácter vertiginoso, debido a los ritmos de las trompetas protagonistas y al acompañamiento, que desarrolla escalas cromáticas ascendentes y descendentes, desequilibrando la armonía, y reflejando la situación de falta de equilibrio y normalidad que implica el inicio de un conflicto bélico.

⁵⁸ J. S. Zamencnik publica en 1913 el libro de partituras *Sam Fox Moving Picture Music*, que contiene músicas apropiadas para tocar al piano durante las sesiones de cine mudo. La música que representa el misterio (p.15) es la siguiente



:

Capturas de pantalla. Final de la sexta escena, segunda secuencia.



El final de esta escena, tras la imagen que muestra la explosión, presenta un cartel superpuesto en el que se puede leer '19 de Julio de 1936', que corresponde con la fecha de inicio de la Guerra Civil española. En este momento, y tras el paro abrupto de la música que supuso el plano de la explosión, comienza otro tema que se corresponde con una música prácticamente idéntica a la que aparecía en los títulos de crédito del film. Esta música es la misma que aparecerá en el mediometraje de la SIE Films *Nosotros Somos Así*, y aunque la presente película es anterior en el tiempo⁵⁹, la música completa se encuentra cortada en relación al mediometraje posterior, si bien se llegan a identificar las primeras notas del himno *Hijos del Pueblo*.

Tercera Secuencia - Adoctrinamiento

La tercera secuencia muestra a un miliciano en primer plano sobre un fondo negro. La música que venía sonando se ha cortado abruptamente, para dar paso a la proclama del combatiente:

‘Ayudadnos con la moneda, ésta se convertirá en armas, armas para vencer al enemigo. Ayudadnos con vuestra disciplina, para que las olas del desorden de la retaguardia no minen al muro de nuestra defensa.

Ayudadnos con vuestro esfuerzo personal, colaborando en todo trabajo de vital importancia. Evitad que el frio nos atormente en las trincheras. Recordad que la falta de alimento anula todo esfuerzo muscular.

⁵⁹ El rodaje de *Nosotros somos así* comienza seis meses después del estreno de *El último minuto*.

¡Ingresad en las filas de los titanes que forjan nuestras armas de defensa! El toque de guerra convoca a la batalla decisiva.

¡Hermanos, nuestra llamada no debe sonar en vano!

¡Retaguardia, Adelante! ¡Adelante!’

Hacia la mitad del discurso (‘Evitad que el frío nos atormente’), el primer plano pasa a convertirse en un plano medio corto. Justo antes de comenzar la frase ‘el toque de guerra convoca a la batalla decisiva’, hay un breve intervención musical, un toque de llamada con trompetas, y el miliciano mira hacia su derecha. En este momento, el plano vuelve a convertirse en un primer plano, y el fondo, antes negro, muestra la imagen del soldado superpuesta a imágenes de guerra y bombardeos.

Tono de llamada. Tercera Secuencia



Una vez terminado su discurso, comienza una nueva música, pero está cortada. El motivo de este corte es que todas las copias conservadas de este film están incompletas existiendo una versión en la Filmoteca Española, y una segunda en el Cinemateket-Svenska Filminstitutet. De ambas versiones se conservan únicamente 6’51’’ de la película original. La Filmoteca aclara que ‘el material conservado por la Filmoteca Sueca acaba bruscamente y sin justificar la posible razón para el título que figura en cabecera’ (Amo, Ferradas; 1996:858)⁶⁰.

⁶⁰ Para el presente estudio de caso ha sido consultada la versión conservada en la Filmoteca Española.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:858-859)

Productora: SIE Films para CNT-FAI

Director: Bosch Ferrán

Argumento: Bosch Ferrán

Fotografía: Pablo Willy

Música: Conrado Bernat

Estudios de Sonido: La Voz de España

Laboratorio: C.I.S.A.E.

Idioma Original: Castellano

Conservación: Filмотeca Española / Cinemateket-Svenska Filminstitutet.

Y TÚ, ¿QUÉ HACES?

Ricardo Baños (1937) / Música: Jaume Mestres

CONTEXTO

Y tú ¿qué haces? Es un film de ficción producido por SIE Films para la CNT-FAI, y estrenado el 31 de enero de 1938, aunque ya había sido terminado de rodar a mediados del año 1937. Sin embargo, el argumento del film habla sobre los primeros milicianos que parten al frente de Aragón, confirmándose esta ubicación temporal en un plano fílmico en el que se puede apreciar en la portada de un periódico la fecha de ‘Martes, 11 de agosto de 1936’. Así, los hechos del film no son actuales en el momento del estreno, fecha en la que ya había comenzado la contraofensiva de los nacional en el frente de Teruel, y Franco constituye su primer gobierno.

El director del film fue Ricardo Baños (1882-1939), quien trabajó durante los primeros años del siglo XX con las compañías de cine mudo *Gaumont e Hispano Films*. En 1916 fundó la productora Royal Films, en donde dirigió, entre otras películas, *La cortina verde* (1916) o *Juan José* (1917). La mayoría de los filmes que produjo en esos años pertenecían al género que le era más familiar a Baños: los filmes costumbristas,

ambientados como dramas románticos (González López, 1984:809). A partir de los años 30, rodó únicamente dos películas, *El Relicario* (1933), con gran éxito de público, aunque no de crítica, y el presente film. Como explica Martínez Muñoz en su tesis, ‘parece ser que Ricardo de Baños se encontraba enfermo cuando se inició el rodaje de la película y su implicación con SIE Films fue meramente coyuntural’ (2008:337).

El film. Argumento

La trama del film cuenta la historia de Manolo, un obrero que se alista en las milicias para defender su patria. Forma parte del Sindicato y de una familia ejemplar. Durante sus días de permiso, vuelve a la ciudad, y observa con ira y sorpresa a los hombres jóvenes que no participan en la contienda. Cuando ha de volver al frente, su cuñado, Julián, de clase alta, cambia sus ideales y se presenta con él para alistarse. A pesar de tratarse de un film de ficción, la trama argumental está centrada en el conflicto bélico, con claras intenciones propagandísticas, y las imágenes de ficción se mezclan con imágenes de archivo, algunas de ellas pertenecientes al documental *Los Aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón*.

El film, altamente propagandístico, trata de convencer a la audiencia de la importancia de la participación activa en el conflicto tanto en el frente como en la retaguardia, reflejando una situación que se dio a lo largo de la Guerra Civil española, y posteriormente en la II guerra mundial, denominada *La quinta columna*. Esta columna estaba compuesta por simpatizantes del golpe de estado que residían en ciudades leales a la República aunque trabajaban para las tropas franquistas. Sus funciones principales eran las de sabotear, espiar, infiltrarse o proporcionar documentación falsa, entre otras (Cervera Gil, 1997:98). Durante los años de la guerra, era habitual encontrar propaganda contra la quinta columna, como se puede observar en el siguiente cartel del PSU:

Cartel republicano del PSU alertando contra la quinta columna. (Andrés Sanz, 2010:143)



En el film, la quinta columna está presente subliminalmente durante todo el metraje, pero la referencia directa la hace el padre de Manolo, en un diálogo con su hijo en la séptima escena del film:

‘Padre: La raza de los emboscados, Manolo. La de los cobardes, la de los enchufistas, la columna sin nombre de los que cobran para entorpecer nuestra causa que ellos no sienten. Los enemigos que en la retaguardia tiene nuestra revolución. Los responsables sin responsabilidad que juegan a ser los amos. Los ciegos de alma que no ven nuestros dolores, ni quieren nuestra libertad.

Manolo: Los Judas, ¡los Judas! ¡Canallas!’

EL COMPOSITOR. JAUME MESTRES

Jaume Mestres i Pérez (1907-1994) fue un conocido compositor y director de orquesta, vinculado especialmente a la composición de música para espectáculos y revistas. Nacido en Barcelona, en diciembre de 1907, su primera incursión en el mundo de la composición la realizó a la edad de quince años, tal y como se refleja en el diario *Catalunya Express*, en su edición del 18 de Junio de 1977, donde se conserva una de las pocas referencias que hacen mención a sus años de juventud.

‘Jaume Mestres puso los pies en el Paralelo por vez primera a los seis años. Era sobre el año 12 o el 13. Escapaba de la escoba materna, siempre presta si no estudiaba el piano horas y horas, y se iba con sus amigos a jugar al fútbol a los descampados que entonces configuraban la zona. Porque él vivía a un paso: en la calle de Tamarit, e iba al colegio de Sant Lluís, en la Ronda de Sant Antoni. Ahí había un Foment que vería a Mestres estrenarse como compositor, con la zarzuelita *La pena del querer*.

Pero sería a los quince años cuando escribió un número apropiado al lugar: una rumbita llamada *El Cimarrón*, que le cantaba, en el Bataclán, Lola Montiel. Su gran ilusión habría sido, entonces, entrar y oír como la Montiel le cantaba una de sus primeras piezas, pero los guardias de la puerta nunca le dejaban pasar. Poco después estrenaría en el Ast, actual Talía [...]’.

Comenzó a vincularse con el mundo del cine en los años 20, en la etapa del cine mudo, como pianista del cine Condal en Barcelona, y durante la guerra fue nombrado secretario del Sindicato del SUEP (Martínez Muñoz, 2008:58). En cuanto a la composición para cine, su filmografía completa como compositor se compone de seis títulos, de los cuales únicamente posee la autoría completa en tres de ellos⁶¹:

⁶¹ En esta relación se han marcado con un asterisco aquellas películas en las que Jaume Mestres compuso de forma íntegra la banda sonora, ya que también trabajó como compositor de música adicional, o de uno de los temas que formaran el total de un film.

La película *Las cinco advertencias de Satanás* se trata de un film no conservado.

1936 - *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González)

1937 - *Y tú, ¿qué haces?* (Ricardo de Baños)*

1937 - *Las cinco advertencias de Satanás* (Isidro Socías)*

1945 - *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (Ignasi Ferrés e Iquino)

1959 - *Buen viaje, Pablo* (Ignasi Ferrés e Iquino)*⁶²

1960 - *Los claveles* (Miguel Lluch)

Fotografía de Jaume Mestres en la portada del folleto de la revista *Ritmo y Melodía*, publicitando su marcha *¡Oh que calor!* que llevó a la fama a la cantante Rina Celi (a la derecha de la imagen) en los años 40.



⁶² Las partituras generales de piano, así como las particellas de los bloques 22 y 23 pertenecientes a la banda sonora del largometraje *Buen Viaje, Pablo* se encuentran de forma inédita en el archivo de la SGAE, pertenecientes al “Arxiu Jaume Mestres”, en Barcelona, y se reproducen parcialmente, por su importancia documental, en el segundo anexo de la presente tesis doctoral.

Una vez finalizada la guerra, y especialmente a partir de los años 40, comenzó su etapa más prolífica como compositor de música de revistas y música para la escena. En una entrevista, Jaume Mestres asegura haber compuesto ‘unos cincuenta [títulos de revista]’ y ciento sesenta canciones, aproximadamente (diario ABC (Madrid), 30 de Octubre de 1968). Algunas de las revistas más reseñables son *El difunto es un vivo* (1940), *La Gilda del Paralelo* (1949), *Del Paralelo a la Rambla* (1949), *Las mil y una piernas* (1952), *Más mujeres* (1957) o *¡Timoteo! ¿qué las das?* (1959). Igualmente, durante la década de los años 40 fue el director de la *Orquesta del Salón de Té Emporium*, realizando dos sesiones diarias de conciertos en colaboración con el cantante Raúl Abril.

Recorte del panfleto promocional de las actuaciones de *Jaime Mestres* y sus *Nocturnos* en la sala Emporium de Barcelona.



Durante los años 50 fue empresario de los teatros Apolo y Arnau de Barcelona (Lluís i Falcó, 2009:225-227), y en 1958 entra a formar parte del consejo de la SGAE (Sociedad

General de Autores de España), donde llegó a ser nombrado director de la sede de Barcelona.

Otras faceta menos conocida de compositor, pero no por ello menos reseñable, fue su trabajo como compositor de *jingles* publicitarios, en la mayoría de las ocasiones, con Damasco como letrista. Compuso música para una amplia diversidad de productos de conocidas marcas como Turmix, Avecrem, Galletas Solsona, Cerveza San Miguel, Ducatti, Champaña de la Serra o Aceite Vetusta (Archivo Jaume Mestres, SGAE Barcelona)⁶³.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

Al tratarse de una película de ficción, y no un documental, el uso que se le da a la música en el film difiere notablemente de la línea general de los documentales anarquistas. En este caso, no hay una clara alternancia entre los diálogos y la banda sonora musical, que en muchas ocasiones se superponen, y las funciones de la música, tal y como se verá en el correspondiente apartado, difieren notablemente de las utilizadas en documentales.

Jaume Mestres figura como compositor de la banda sonora del film, aunque en esta película se encuentra un claro ejemplo de uso de música de diversa procedencia, ya que aparecen tanto composiciones originales para el film, como música preexistente. La calidad del sonido conservado en la película original dificulta parte del análisis, pero afortunadamente, las secciones musicadas mantienen una calidad superior a aquellas secciones en las que solamente hay diálogos, donde estos resultan prácticamente inaudibles.

⁶³ Con el afán de mostrar el carácter, y en parte, el estilo compositivo de Jaume Mestres, se reproduce a en el tercer anexo de la presente tesis doctoral la entrevista realizada por Enrique Fernández al compositor en 1957, conservada en el *Arxiu Mestres*, de la SGAE en Barcelona.

Orquestas *Demon's Jazz* y *Napoleon's*

En los títulos de crédito del film figuran las orquestas *Demon's* y *Napoleon's* como intérpretes de la música. La primera de ellas, la Orquesta *Demon's Jazz*, recibe su nombre del pseudónimo de su director, el menorquín Llorenç Torres i Nin (1890-1964), apodado Maestro Demon. Durante los años veinte, Demon trabajó como pianista en varios locales, como el *Criterión* o el *Café Catalán*, en Barcelona (Gasch, 1965:61). A lo largo de su carrera, además de director, fue compositor de zarzuelas (*Amor y Melodía*, en colaboración con Pascual Godes), revistas, y fue conocido también por su extensa producción de bailables de *Hot Jazz*. Su relación con el cine comienza en 1933, componiendo la banda sonora del primer film hablado en catalán *El café de la Marina* (Domènec Pruna).

Ilustración publicitaria de la orquesta *Demon's Jazz*. (*Diario ABC Sevilla*, 25.05.1930, p. 36).



La Orquesta *Demon's Jazz* se formó en el año 1924, y en pocos años se convirtió en uno de los referentes musicales de la música de entretenimiento, grabando discos, dando conciertos e incluso grabando bandas sonoras de películas. Durante los años del conflicto armando la orquesta redujo notablemente, aunque no paralizó, sus actividades. Así, al momento de finalización de la guerra, la orquesta fue una de las primeras en

retomar sus conciertos, aunque cambiando su nombre original de *Demon's Jazz*, por *Orquesta Demon*, como un modo de adaptación a los preceptos 'españolizadores' de la dictadura⁶⁴.

Por otro lado la orquesta *Napoleon's*, formada por nueve músicos⁶⁵, alcanzó igualmente un notable éxito, aunque poco después de la finalización de la guerra se disolvió, y sus músicos pasaron a formar parte de otras agrupaciones, como el *Hot Club* de Barcelona. (Pujol Baulenas, 2005:40).

Funciones de la música en el film

La principal función que cumple la música a lo largo del film es la función expresiva pronominal, que caracteriza a un personaje, objeto o situación. En este caso, las diferentes clases sociales son identificadas a partir de la dicotomía culto-popular, aunque al contrario de lo que podría parecer inicialmente, la clase burguesa se asocia a músicas como el jazz (*foxtrot*) o el tango, mientras que la clase obrera se identifica con obras de Dvořák y Berlioz. Asimismo, se encuentra la función técnica unificadora, mediante la cual, a partir de la diferenciación de los dos estilos de música que identifican a los personajes, se establece un nexo entre las diferentes secuencias del film que otorga unidad a la película. La función técnica transitiva de la música se da en esta película especialmente en cuanto a la unión de planos, otorgando continuidad en las pequeñas dimensiones fílmicas, aunque se ve un claro ejemplo de su uso en las mayores dimensiones en el enlace entre la cuarta y la quinta secuencias, donde la novena sinfonía de Dvořák, que acompañará a toda la quinta secuencia, comienza a sonar en los dos últimos minutos de la secuencia anterior. Igualmente, en la transición entre los títulos de




⁶⁴ En la página web de la Biblioteca Digital Hispánica se pueden escuchar grabaciones de la orquesta, tanto anteriores, como posteriores a la guerra.




(<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>)




⁶⁵ Fernando Porredón (trombón, trompeta, violín), M. Catasús (trompeta, violín), José Matas (piano), Magín Munill (trompeta), José Bellés (batería), José Laca (saxofones, clarinete) Mariano Farré (contrabajo), Sebastián Albalat (saxofones, clarinete), Juan Aldrich (saxofones) (Pujol Baulenas, 2005:45).




crédito y la primera secuencia se establece la función transitiva de la música. La función antónima, la técnica estructuradora, se observa en cada cambio de secuencia del film, con las dos excepciones anteriormente mencionadas. Finalmente, se puede observar la función técnica delimitadora-identificativa, ya que aunque en la copia conservada por la Filmoteca Sueca, única que se conserva del film, no aparece la sintonía de la SIE films, sí se puede observar como en un momento de la película en la que se muestran un cartel y un diario en primer plano, la música correspondiente a estos planos es el himno anarquista *A las barricadas*, mediante el cual se identifica musicalmente el origen político del film.




Cuadro de ubicación de las músicas



| Escena | Títulos de crédito | Escena 1 | | Escena 2 |
|---------------------|--|--|---|---|
| Captura de Pantalla |  |  | |  |
| Metraje | 0'00'' - 01'14'' | 01'15'' - 06'39'' | | 06'40' - 07'46'' |
| Música | <i>Foxtrot</i> | <i>Foxtrot</i> (01'15 - 02'01'') | - | <i>Foxtrot</i> |
| Acción | - | La familia de Manolo celebra las bodas de oro de sus padres. Al rato, vienen unos representantes del sindicato, recordando a Manolo y su padre la hora de comienzo de la reunión. Todos comentan la importancia de la labor que se está llevando a cabo. Los hombres se despiden y se van junto a Manolo y su padre. | | Julio, el cuñado de Manolo, lleva a su pareja a una sala de baile. Allí, ella le comenta que su mundo (el proletario) es mejor y más honrado. |

| Escena | Escena 3 | Cartel | Escena 4 |
|---------------------|---|--|---|
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 07'47'' - 08'28'' | 08'29 - 08'40'' | 08'41'' - 12'42'' |
| Música | Pasodoble | Himno <i>A las barricadas</i> | Inicio 1º movimiento de la 9º Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák (11'50'' - 14'28'') |
| Acción | Las mujeres y niños de la familia disfrutaban de un día de feria en el parque de atracciones. | Dos carteles anuncian el inicio de la guerra. A continuación se muestran la portada del periódico <i>Solidaridad Obrera</i> , que reza: 'El proletariado acude en masa a enrolarse'. | En la casa de Manolo, éste prepara su maleta. Se despide de su familia, quienes se muestran orgullosos de él. A continuación entra en la habitación donde duermen los niños y se despide. |

| Escena | Escena 5 | | |
|---------------------|--|--|---|
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 12'42'' - 14'28'' | 14'29'' - 15'49'' | 15'49'' - 16'18 |
| Música | Continuación: 1º movimiento de la 9º Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák (11'50'' - 14'28'') | 4º movimiento de la 9º sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák. (15'30''-15'49'': bombas y tiros en primer plano. | 1º movimiento de la 9º Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák |
| Acción | Batalla en el frente. Se intercalan las imágenes de archivo con primeros planos superpuestos de Manolo | | |

| Escena | Escena 5 | | Escena 6 | |
|---------------------|--|--|---|--|
| Captura de Pantalla |  |  |  | |
| Metraje | 16'18'' - 17'15'' | | 17'15'' - 18'09'' | |
| Música | Bombas y tiros en primer plano. Pequeños fragmentos del 1º movimiento intercalados | | 1º movimiento de la 9ª Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák (17'15'' - 17'57'') | |
| Acción | | | Los combatientes llegan de nuevo a sus casas. De camino, se encuentran con un grupo de hombres y mujeres en un café. Ellos, de clase burguesa, no participan en la contienda. | |

| Escena | Escena 7 | | Escena 8 | | Escena 9 | |
|---------------------|--|--|--|---|---|--|
| Captura de Pantalla |  | |  | |  | |
| Metraje | 19'40'' - 21'35'' | | 21'36'' - 22'27'' | | 22'28'' - 25'46'' | |
| Música | <i>Foxtrot 2</i> | Inicio 4º movimiento de la 9ª Sinfonía <i>Nuevo Mundo</i> de A. Dvořák | <i>Foxtrot 2</i> | - | | Tango (Música diegética) 22'28'' - 24'27'' |
| Acción | Manolo y su padre se encuentran. Hablan sobre la situación de la familia desde que él se fue. Todos estuvieron trabajando y colaborando desde la retaguardia. A continuación, el padre se queja de los hombres que no luchan, refiriéndose a ellos como la 'columna sin nombre'. | | Manolo se reúne con el resto de su familia. Calma y placidez en el hogar. | | Un local nocturno. La gente de la clase alta disfruta comiendo, bebiendo y bailando. La orquesta Demon's Jazz ameniza la velada. Se superponen imágenes del frente y se ve a Manolo, quien señala acusadoramente y pregunta - Y tú, ¿qué haces? La acción se traslada a la entrada del club, donde Manolo (siempre superpuesto) repite la misma pregunta. | |

| Escena | Escena 10 | Escena 11 | Cartel y FIN | |
|---------------------|---|---|--|-------------------------------|
| Captura de Pantalla |  |  | | |
| Metraje | 25'47'' - 28'12'' | 28'13'' - 28'51'' | 28'51'' - 39'21'' | |
| Música | Tema militar | Final del cuarto movimiento 'Marche du Supplice' de la Sinfonía Fantástica de Berlioz | - | Redoble de tambor y trompetas |
| Acción | Un desfile. A continuación las imágenes muestran a Manolo haciendo de nuevo su maleta acompañado de su familia. Otro plano muestra a Julio, el cuñado de Manolo con uniforme de miliciano, decidido a tomar parte activa en la lucha. Se despiden de la familia | Los hombres vuelven a las trincheras | Un cartel trata de concienciar a la audiencia sueca de la terrible situación española. Un último plano con dos hombres en la montaña al que se superpone el cartel de FIN. | |

Análisis Narrativo de la música del film

Primera secuencia

La primera secuencia del film comprende las cuatro primeras escenas. La música se inicia ya en los títulos de crédito, presentando el *foxtrot* que funcionará como *leitmotiv* de la clase burguesa.

Transcripción del fragmento inicial de los títulos de crédito. Tema principal del *foxtrot*.



La primera imagen del film se corresponde con un gramófono, y tras un plano de alejamiento, se muestra a los hijos de Manolo bailando en la casa. En este momento, la música diegética, que proviene de los títulos de crédito, sirve como nexo a las primeras imágenes, sin tomar aún el significado que se le adjudicará a partir de la segunda escena, donde por primera vez se asociará a la clase burguesa. El resto de la secuencia no está musicada, y la acción se desarrolla exclusivamente mediante los diálogos. Se observa que la casa pertenece a una familia obrera, en donde están Manolo, el protagonista; sus padres, su mujer, sus hijos, su hermana y su cuñado, celebrando las bodas de oro de los abuelos. El cuñado, Julio, un joven burgués, critica con su pareja la humildad de la casa.

En la segunda escena, Julio invita a la hermana de Manolo a un club, un establecimiento de clase alta, a bailar. En este caso la música es la misma que se escuchaba al inicio de la película, el mismo *foxtrot*, pero tras un breve diálogo entre los protagonistas de la escena, éste comienza a asociarse de una forma peyorativa a la clase burguesa:

‘Julio: ¿Estás contenta? Éste es otro mundo.

Sole: Prefiero el mío. Es más verdadero y más honrado’.

A pesar de este diálogo, los dos comienzan a bailar juntos el *foxtrot*. En esta escena, las imágenes ceden importancia a la orquesta del bar, cuyos músicos acaparan varios primeros planos. La orquesta protagonista en esta escena se trata de la *Napoleon’s Band*, tal y como se puede concluir tras contrastar las imágenes del film con las que aporta Jordi Pujol Baulenas en su libro *La historia del Jazz en Barcelona* (2005:44)

Músicos de la *Napoleon's Band* en la Escena 2⁶⁶

La siguiente escena del film trata de mostrar la vida cotidiana de los protagonistas antes del golpe de estado, con las mujeres y los niños de la familia disfrutando de un día de feria. En este caso, la música se trata de un pasodoble, con la característica cadencia andaluza, que se limita a funcionar como fondo neutro acompañando a la acción.

Melodía principal del pasodoble de la Escena 3

Cadencia Andaluza: I - VII - IV⁶ - V

En los últimos segundos de la escena, los niños están en una caseta de tiro, y el hijo de Manolo sostiene una escopeta. En el exacto momento que suena el tiro, cambia el plano y se introduce un cartel anunciando el inicio de la contienda:

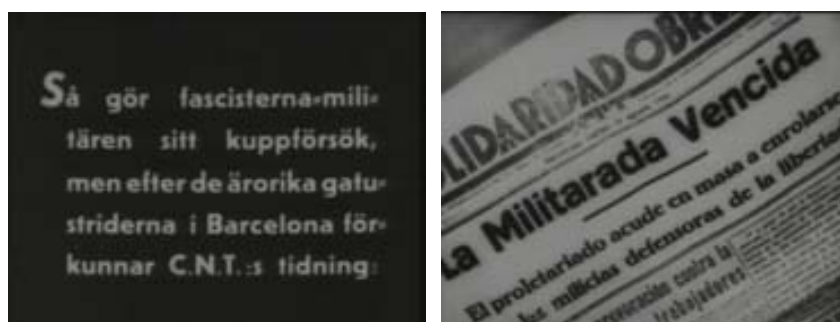
‘Los militares fascistas intentaron su golpe de estado, pero después de la gloriosa lucha en las calles de Barcelona, se proclama en el diario de la CNT:

MILITARES DERROTADOS’.

⁶⁶ Las imágenes ilustrativas del presente estudio de caso han sido extraídas del portal web YouTube, tras haber constatado que se trata de una versión idéntica al original consultado en la Filmoteca Española, a través de la siguiente URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dhYcU0VGeJ4>

A continuación, tras un plano de una imprenta, se muestra la primera plana del periódico *Solidaridad Obrera* en su edición del 11 de Agosto de 1936, que reza ‘La militarada Vencida. El proletariado acude en masa a enrolarse en las milicias defensoras de la libertad’.

Carteles entre las escenas 3 y 4



Durante esta breve secuencia, que ubica temporalmente al espectador en el inicio de la guerra, se escucha una música que difiere del resto de la película, pero que no conforma una excepción en las producciones anarquistas. Se trata del himno *A las barricadas*, en su versión instrumental. La melodía se reproduce desde el inicio del himno, pero se corta abruptamente tras la presentación del estribillo, para dar paso a la siguiente escena.

En el primero de los planos de esta escena, Manolo prepara su maleta para participar como miliciano en el frente. Durante los tres primeros minutos, esta secuencia no tiene música, y la banda sonora está únicamente conformada por los diálogos de la familia, que debido a la calidad de la copia conservada son prácticamente inaudibles⁶⁷. Tras la despedida con los familiares, Manolo va a la habitación de sus hijos, que ya duermen, y los besa para despedirse. En el momento en que abre las puertas para entrar en la habitación, comienza a sonar el primer movimiento de la novena sinfonía de Dvořák,

⁶⁷ Gracias a los subtítulos de la versión sueca, se puede seguir la trama del film, después de traducirlos.

titulada *La sinfonía del Nuevo Mundo*, hecho que podría ser visto como una metáfora de la situación a la que se enfrentará el protagonista.

Inicio de la 9ª Sinfonía de Dvořák.



Sonarán los setenta y seis primeros compases del primer movimiento, mientras Manolo se sitúa mirando a la cámara en la habitación de los niños, y a continuación su figura pasa a superponerse a las imágenes que muestran el conflicto.

Segunda secuencia

La segunda secuencia empieza en la quinta escena del film, temporalmente en el 12'42''. Se trata de la escena más larga de toda la película, abarcando casi cinco minutos del metraje total. La música, que había comenzado al final de la secuencia anterior, con los primeros compases de la sinfonía del *Nuevo Mundo*, se alarga hasta el minuto 14'28'' sin ningún corte. Las imágenes muestran los primeros días del conflicto, desde el alistamiento hasta el avance de la columna de Durruti por Aragón. Recordemos que las imágenes provienen de documentales anteriores, y en este caso, se utilizan las de *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (SUEP para CNT-AIT; 1936), cuya música original se trataba de una composición de Joan Dotras Vila junto con los himnos *A las barricadas* e *Hijos del Pueblo*⁶⁸. Además de la nueva banda sonora, a estas imágenes se les añade sonido ambiental de bombas y tiros, como una manera de crear un clima bélico a partir de unas imágenes en las que originalmente no hay ningún enfrentamiento. La figura de Manolo, a pesar de no ubicarse espacialmente en las imágenes que el espectador está observando, se sitúa como una forma omnipresente

⁶⁸ Cfr. en la página 116.

mediante una superposición de imágenes en varios momentos de la escena, en las que él es el centro de la atención del público, y crea la fantasía de que el actor realmente está formando parte del frente.

Capturas de pantalla escena 5



En el compás 76 de la sinfonía, un corte abrupto hace que las imágenes a partir del 14'28'' sean ahora acompañadas por el cuarto movimiento, pero esta vez, no desde el inicio, como sucedió en la escena anterior, sino obviando la introducción y presentando directamente el Tema A. Este tema se expone con varios cortes que permiten llegar a uno de los momentos de clímax orquestal (Tema B) en el momento en que se muestra la figura superpuesta de Manolo.

Tema A del cuarto movimiento, y Tema B (c.43 - 4ºmov.)



Tema A



Tema B

Seguidamente, con más imágenes de la contienda, se mantiene la música en este mismo movimiento pero con diversos cortes, pasando a sonar la música de diferentes secciones del movimiento. Sin embargo en este momento fílmico (15'30''-15'49''), la música no está en un primer plano, sino que en la banda sonora destaca especialmente el sonido de la artillería que se muestra en las imágenes.

A partir del minuto 15'49'', reaparece el primer movimiento de esta misma sinfonía. En este momento sucederá lo mismo que con la aparición del cuarto: primero se presenta el tema musical, con predominancia sobre las imágenes, y tras un minuto de metraje, la música pierde protagonismo para cedérselo al sonido de bombas y tiros. Las imágenes continúan mostrando episodios bélicos.

Finalmente, a partir del 17'15'', la última sección de esta escena, en la que los milicianos se organizan para volver a sus casas en sus días de permiso, se escoge la parte mayor del primer movimiento de la sinfonía, que transmite musicalmente mucha más calma y tranquilidad, y hace ver que el combate, por lo menos temporalmente, ha terminado. Los últimos planos de esta escena muestran un tren pasando, en donde van los combatientes hacia sus hogares.

Sinfonía *Nuevo Mundo*, 1º movimiento. (cc.144-155)- Final de la Escena 5



Tercera secuencia

La tercera secuencia comienza con la llegada a la estación de tren (cuyas imágenes se corresponden con la Estació del Nord, en Barcelona). Los milicianos son recibidos con afecto por parte de los que allí están y se dirigen a sus respectivas casas. En el camino, se encuentran con un grupo de hombres y mujeres burgueses, en una terraza de un bar.

Los diálogos permiten observar que además de ser de clase alta, tienen gustos sibaritas y exigentes:

‘[Chica refiriéndose a un pitillo que le ofrecen]: Si no es *Lucky*, no lo quiero’.

Igualmente, en uno de los planos de esta escena, se muestra, mediante el enfoque de los zapatos de los presentes, el contraste de clases. Asimismo, comienza de nuevo la parte B del tema musical del *foxtrot*, que ya se relaciona completamente con la clase burguesa que no trabaja y que no colabora con la causa de los protagonistas, prácticamente obligando al espectador de la sala a sentir rechazo por estos personajes.

Capturas de pantalla de la escena 6



La siguiente escena muestra a Manolo y a su padre en su reencuentro. Hablan sobre qué hicieron los familiares durante la ausencia del protagonista mientras éste estaba en el frente. En este momento fílmico, la música es de nuevo un *foxtrot*, pero es utilizado únicamente para otorgar un efecto contrastante con la música que acompañará a las imágenes que siguen a continuación. Dicho *foxtrot* se corta abruptamente y las imágenes muestran a la familia trabajando: la madre y la mujer de Manolo, cosiendo; la hermana, trabajando como enfermera, y el padre en una fábrica. El contraste musical viene dado porque en el momento que comienzan a mostrar a la familia, vuelve a sonar la sinfonía de Dvořák, en este caso, el inicio del cuarto movimiento, hasta el compás quince.

La localización fílmica vuelve a situarse ahora en la cafetería, volviendo asimismo el *foxtrot* que sonaba anteriormente. Se muestra a unos hombres, supuestamente

pertenecientes a la quinta columna, identificables por sus ropas, a quienes Manolo y su padre critican.

Foxtrot 2. Escena 6



La acción principal de la siguiente escena, parece estar incluida dentro de un sueño del protagonista, a quien observamos, antes y después de estos planos, adormecido en el sofá de su casa. Esta escena se ubica en un local nocturno, donde los burgueses disfrutaban de bailes y copas. La música en esta escena vuelve a ser música diegética, en este caso interpretada por la orquesta *Demon's Jazz*, a quienes se puede observar en varios planos.

Capturas de pantalla orquesta *Demon's Jazz* en la escena 9 del film.



La orquesta, acompañando a una cantante, interpreta un tango que es bailado por dos bailarines presentes en la sala. Esta escena, en la que todavía no intervendrá Manolo, se puede relacionar con la tradición del género musical proveniente de Hollywood presente en los últimos años de la República (Martínez Muñoz, 2008:344)

Una vez finaliza el tango, todos los asistentes salen a la pista de baile, en el momento que pasa a sonar una nueva música, asociada completamente a la frivolidad de la clase alta.

Tema musical de la sala de baile. Escena 9



En este momento se comienzan a superponer imágenes de las trincheras, hasta que aparece la figura de Manolo, omnipresente, que señalando con el dedo individualmente a los asistentes, les interpela: *Y tú, ¿qué haces?* Esta situación se repite en los siguientes planos, ahora situados en la entrada del club. La escena termina con una breve imagen del protagonista, de nuevo en el sofá de su casa.

La siguiente escena comienza con las imágenes de un desfile militar, y durante los primeros segundos, suena todavía la música presente en la anterior escena. Ésta desaparece de forma paulatina, y comienza una sintonía militar, instrumentada principalmente a partir de trompetas, vientos y percusión. Los planos se vuelven a enlazar, mostrando en este caso la casa de Manolo, donde de nuevo hace sus maletas para volver al frente. Así, la música en esta sección, funciona como una ruptura del sueño que vivió Manolo anteriormente, volviendo a su realidad, en la que ha de volver al frente. Esta marcha militar se sitúa en un segundo plano por debajo de los diálogos, pero mantiene una presencia constante durante toda la escena, mientras Julio da la noticia de que también se alista en el frente y cuando los dos se despiden de su familia.

Tema militar. Escena 10



La última escena del film, muestra a Manolo y Julio en una trinchera. La elección de la música en esta escena es especialmente llamativa, ya que se trata de la última sección del cuarto movimiento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, titulado *Marche au Supplice* (Marcha al Suplicio). Esta sinfonía, estrenada el 5 de diciembre de 1830, se

trata de uno de los más claros ejemplos de música programática, cuya historia habla de la vida de un joven y temperamental músico que se enamora locamente de una joven, a la que ve en diferentes circunstancias (cada una de ellas conforma un movimiento de la sinfonía), incluyendo sueños fatídicos producidos por el opio.

‘The artist, now knowing beyond all doubt that his love is not returned, poisons himself with opium. The dose of the narcotic, too weak to take his life, plunges him into a sleep accompanied by the most horrible visions. He dreams that he has killed the woman he loved, and that he is condemned to death, brought to the scaffold, and witnesses his own execution. The procession is accompanied by a march that is sometimes fierce and somber, sometimes stately and brilliant; loud crashes are followed abruptly by the dull thud of heavy footfalls. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* recur like a last thought of love interrupted by the fatal stroke (Temperly, 1971:598)’⁶⁹.

En el film, se utiliza la sección final de este movimiento, momento asociado con la guillotina y el caer de la cabeza que se desprende del cuerpo (Plantinga, 1992:228).

Compases 163 - 169 del cuarto movimiento de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, de la versión para piano de Liszt correspondientes con la Escena 11 del film.



⁶⁹ [T. del A.] El artista, sabiendo ahora sin ningún tipo de duda que su amor no es correspondido, se envenena con opio. La dosis de narcóticos, demasiado débil para llevarse su vida, lo lleva a un sueño acompañado de las más horribles visiones. Sueña que ha matado a la mujer que ama, y que es condenado a muerte, llevado al cadalso, siendo testigo de su propia ejecución. La procesión es acompañada de una marcha que por momentos resulta fiera y sombría, y por momentos, majestuosa y brillante; fuertes choques son seguidos abruptamente por el sordo ruido de fuertes pisadas. Al final de esta marcha, los primeros cuatro compases de la *idée fixe* suenan de forma recurrente, como un último pensamiento de amor interrumpido por el golpe fatal.

La adecuación de esta selección musical al film es innegable, ya que el final muestra a los dos protagonistas en el frente de batalla, en una trinchera, con Manolo en primer plano mirando al horizonte, esperando quizás la muerte. Sin embargo, al tratarse de música preexistente, no se puede confirmar si la elección se trata de una afortunada casualidad, o existe una intención por parte de los productores del film. Tampoco se puede confirmar si la selección viene por parte de Jaume Mestres, o de Rosendo Riquer, encargado de sonido del film, por lo que la relación entre el significado del programa de la sinfonía asociado al film, queda en manos de los espectadores.

El final del film, en su versión sueca⁷⁰, se corta para presentar un cartel en el que se explica la situación que se vive en España, y el último plano representa a dos hombres en la cima de una montaña, volviendo de nuevo al tema musical militar que fue presentado en la décima escena.

⁷⁰ Cabe reseñar que el interés de Suecia por la guerra española, y por tanto, el posible motivo por el que este film se comercializara con subtítulos en sueco, proviene desde el año 1935, en que Italia atacó Abisinia (Etiopía). Suecia mantenía buenas relaciones con el país africano haciendo llegar servicios médicos y de educación, y por tal motivo, el ataque italiano a un avión sueco de la Cruz Roja, fue tomado como una grave insulto que propició un ambiente anti italianista. Así, un año más tarde, con el inicio de la guerra civil española, se hicieron varias campañas a favor de gobierno de la República, y varios voluntarios suecos ingresaron en las filas de las Brigadas Internacionales (Soila, 1998:135-136).

FICHA TÉCNICA

(García, Ibáñez Ferradas, 1996:904-905)

1937, España

Título de la versión subtitulada en sueco: *Och vad gör du?*

Productora: SIE Films, para CNT-FAI

Director: Ricardo Baños

Realizada por el Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona.

Intérpretes: José Baviera (Manolo), Isa España (Hermana de Manolo), Esperanza del Barrero (esposa), Matilde Artero (madre), E. C. Espinosa (Julito)

Fotografía: José Gaspar

Sonido: Rosendo Riquer

Montaje: Juan Pallejá

Decorados: Anselmo Domenech

Música: Jaime Mestres

Orquestas: Demon's y Napoleon's

Estudios y Laboratorio: SIE, nº2

Idioma Original: Castellano

Duración: 30'08''

Características: Ficción, 35mm, standard, ByN, sonora

Conservación: SV.F (Cinematket-Svenska Filminstitutet), Filmoteca Española, 35mm, completo, versión original con subtítulos en sueco⁷¹.

⁷¹ La película también se puede consultar a través del portal web *YouTube*, en la URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=dhYcU0VGeJ4> [Última comprobación del enlace: 20.10.2013]

NOSOTROS SOMOS ASÍ

Valentín R. González (1938) / Música: Jaume Mestres, Pascual Godes

CONTEXTO

El film *¡Nosotros somos así!* se trata de un mediometraje musical de treinta minutos de duración estrenado el 22 de febrero de 1938 en la sala Cataluña de Barcelona, coincidiendo con la fecha en que los nacionales recuperan Teruel, a pesar de que la película había sido rodada ocho meses antes. Según señala Martínez Muñoz (2008:384), dicho retraso pudo ser debido a que la película fue considerada excesivamente propagandística, pero en el año 1938 la falta de filmes para proyectar en las salas implicó la reposición de títulos de otras temporadas y posiblemente de títulos rechazados anteriormente. Este film musical ha sido descrito como ‘una combinación de dos lenguajes muy diferenciados: la comedia musical de Hollywood y el folklore español’ (Resina, 1998:83). Fue un filme con poca aceptación por parte del público en su estreno, y considerado posteriormente como un ejemplo de la tendencia de las productoras contemporáneas a realizar filmes con una temática social, muchas veces

logrando únicamente un ‘adoctrinamiento sentimental (con niños)’ poco efectivo (*Op. cit.*, 1998:83).

Su director, Valentín R. González, conocido asimismo con el pseudónimo ‘Belisario’, fue escritor y director de cine. Su carrera comienza en los años de la guerra, dirigiendo películas para la compañía SIE films, con quien estrenó, durante los tres años que duró el conflicto bélico, ocho filmes de los cuales únicamente se conservan los dos primeros: *La silla vacía* (1937), *¡Nosotros somos así!* (1937), *Marimba* (1937), *Cataluña* (1937), *Francisca, mujer fatal* (1937), *Así vive Cataluña* (1938), *Bajo las bombas fascistas* (1938) e *Imágenes de retaguardia* (1938) (Martínez Muñoz, 2008:379). Una vez finalizada la guerra, y tras exiliarse un tiempo en Francia, continuó con su labor como escritor, dedicándose principalmente a redactar artículos para la prensa barcelonesa (Crusells, 2008:125).

El film. Argumento

La acción del medimetraje se desarrolla durante los días del comienzo del conflicto, figurando como fecha central el 19 de Julio. En esta fecha, el levantamiento militar iniciado por el ejército del Marruecos español se extendió a toda la península, pero no fructificó en muchas de las ciudades del Estado. A pesar de que no se especifica el lugar del desarrollo de la acción, se ha de presuponer que se sitúa en alguna de las ciudades en las que no triunfó en golpe de estado inicial, ya que uno de los personajes, el padre de Alberto, de clase alta e ideología de derechas, es detenido por ‘facilitar datos para los bombardeos del enemigo’. (Amo, Ibáñez, 1996:649). Históricamente, en Barcelona, el 18 de Julio de 1936, los grupos anarquistas y diversos partidos socialistas y comunistas como LA CNT-FAI, el POUM o el PSUC consiguieron hacerse con municiones y artefactos para la defensa de la ciudad contra el ejército sublevado a pesar de la negativa impuesta por los gobernantes republicanos, que eran reacios a suministrar armas al pueblo. Al día siguiente, día del inicio de la sublevación en Barcelona, los soldados rebeldes esperaban salir de sus puestos de la periferia y converger en la plaza de Cataluña, pero sus oponentes les esperaban en cada una de las entradas y finalmente se

encontraron en superioridad. Así, el gobierno presidido por Companys, convencido de que el ejército no derrotaría a los obreros, ordenó la intervención de la Guardia Civil y de la policía, que prestó la ayuda definitiva para sofocar la sublevación. Barcelona se mantuvo en el bando republicano hasta el final del conflicto (Thomas, 2011:257-259).

El film desarrolla una trama contemporánea a los acontecimientos que estaban sucediendo en España y cuenta la historia de unos niños de clase obrera que son amigos de Pepito, un niño de clase alta, quien los invita habitualmente a su casa a jugar. Estos juegos consisten principalmente en actuaciones musicales, así como recitales de poesía o danza. Todos ellos se muestran muy alegres, excepto uno, Alberto, que parece descontento con las representaciones y critica a todos los participantes. Comienza la Guerra Civil, y el padre de Alberto es apresado, pero gracias a la intervención desinteresada de los niños a los que anteriormente Alberto había despreciado, su padre se salva. De esta manera, *¡Nosotros somos así!* trata de reflejar el ideal propagandístico del pensamiento republicano, con valores como la igualdad entre clases, la justicia y solidaridad social, e incluso la igualdad entre sexos a través de la moralidad pura e inocencia de los niños protagonistas. La elección de la temática del film pudo venir dada por las circunstancias políticas que rodearon el comienzo del rodaje, iniciado en julio de 1937, ya que el Gobierno de Negrín había creado pocos días antes, el 22 de junio, un Tribunal Especial encargado de sancionar los delitos de espionaje, alta traición, derrotismo y otros análogos (B.O.E., *Gaceta de la República, Diario Oficial*, 174, 1333-1334).

LOS COMPOSITORES

Los títulos de crédito del medimetraje dedican una credencial completa a las músicas que aparecerán a lo largo de la película. Cabe remarcar lo poco habitual que es encontrar una referencia a las música más allá del nombre del compositor en esta época, aun tratándose de musicales. En este caso, se puede observar que el director de la película, Valentín R. González, participó activamente en la composición de la banda sonora, ya que figura con su pseudónimo, Belisario, como letrista de varias de las piezas

musicales; y se observa igualmente, que a pesar de que Jaume Mestres⁷² figura como director musical, la música del medimetroaje tiene diferentes autorías que serán tratadas individualmente en los sucesivos apartados. La música de la totalidad del metroaje es interpretada por los actores del cortometraje y la orquesta *Demon's Jazz*, una de las orquestas de jazz más reconocidas en Barcelona antes y después de la guerra⁷³.

Captura de pantalla (01'04'')⁷⁴



Pascual Godes

Pascual Godes i Terrat (1899-1944) colaboró activamente en la composición de la música para el film. Compositor nacido en Barcelona, recibió sus primeros estudios musicales en la Escolanía de la Iglesia del Pi, y posteriormente en la Escolanía de

⁷² Para la biografía detallada de Jaume Mestres, *Cfr.* pág. 166

⁷³ *Cfr.* pág. 170.

⁷⁴ Autores de la Música / “Soy de Jauja” / Pascual Godes, letra de Belisario / “El Tambor” / Miguel Jo / “Marujita” / E. Bosser / “Jota y Marcha” / Jaime Mestres. Letra: Belisario / Dirección Musical / Jaime Mestres / Orquesta Demons’s Jazz del SIE

^{74a} Las imágenes del film para ilustrar este estudio de caso han sido extraídas del portal *YouTube*, en la siguiente dirección web, tras haber comprobado que se trata de una versión idéntica al original consultada en la FilmotecaEspañola:

<http://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU> (Última comprobación del enlace: 19.10.213)

Monserrat, donde cursó fagot y piano. Ya iniciada su carrera compaginó su labor como compositor y director con la de profesor de los dos instrumentos en que se había especializado en la Escuela de Música Municipal de Barcelona (Lluís i Falcó, 2009:212). Muchos de los datos de su biografía, especialmente aquellos acaecidos durante los años de la República, se conocen a partir del libro publicado por su sobrino, Jesús Mestre i Godes, *Un nen de Sarrià. Memories d'infància (1931-1936)*. En este libro, algunos de los testimonios se refieren al tío del protagonista, que se trata de Pascual Godes.

‘L’oncle Pascual havia assolit a la primera meitat de la dècada dels anys trenta una situació professional molt consolidada perquè, a més de la seva direcció musical a l’empresa de discos i haver-se introduït amb força en el món de la música per a pel·lícules, el que en diem la banda sonora, havia assolit també uns èxits populars amb les partitures de les comèdies musical *L’hereu Riera*, *La Gloriosa* i una revista que va fer furor al Paral·lel, *Charivari*, amb un llibert, entre altres, de Josep M. de Sagarra⁷⁵, (Mestre i Godes, 2000:91).

Así, se confirma que la situación profesional del compositor en los años previos a la guerra, era cómoda y solvente, aunque esta situación cambiaría a partir del inicio de la contienda:

‘Al cap de quinze dies, la Guerra Civil ja havia esclatat. Penso que l’oncle Pascual també estava als llims. Però em fa la impressió que, per desgràcia, a molt altres catalans

⁷⁵ [T. del A.] El tío Pascual había alcanzado en la primera mitad de la década de los años 30 una situación profesional muy consolidada porque, además de ser director musical en la empresa de discos, y haberse introducido con fuerza en el mundo de la música para películas, lo que llamamos la banda sonora; había alcanzado también éxitos populares con las partituras de las comedias musicales *L’Hereu Riera*, *La Gloriosa*, y una revista que hizo furor en el Paralel, *Charivari*, con un libreto, entre otros, de Josep. M. Sagarra.

els passava el mateix. [...] A casa, amb un currículum republicà de primer orde – el meu oncle feia dos anys que era alcalde de barri - , també hi havia por⁷⁶. (*op.cit.*, p.129)

Sus primeros pasos en el cine, al igual que el caso de muchos otros compositores, fueron como pianista acompañante de películas mudas, en este caso, en el cine Bohemia de Barcelona. Desde el año 1935 y hasta el 1941, Pascual Godes compuso música para un total de doce filmes, colaborando habitualmente con el director Josep Maria Castellv ⁷⁷ (Lluís i Falcó, 2009:213):

- 1934 - *Soy un señorito* (Florián Rey)
- 1935 - * Abajo los hombres!* (Josep Maria Castellví)
- 1936 - *Incertidumbre* (Isidro Socias, Joan Parellada)
- 1936 - *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Joan Parellada)
- 1936 - * Nosotros somos así!* (Valentín R. González)
- 1936 - *La Farándula* (Antonio Momplet)
- 1939 - *La linda Beatriz* (Josep Maria Castellví)
- 1940 - *Julieta y Romeo* (Josep Maria Castellví)
- 1941 - *Pilar Guerra* (Félix de Pom s)
- 1941 - *La doncella de la duquesa* (Gonzalo P. Delgr s)
- 1941 - *La madre guapa* (Félix de Pom s)
- 1941 - *El sobre lacrado* (Francisco Gargallo Catalán)

Esta notable producción no continuó su ritmo debido a la muerte prematura del compositor, quien falleció en 1944, a los 45 años de edad.




⁷⁶ Al cabo de quince días, la Guerra Civil ya había estallado. Pienso que el tío Pascual también estaba en el limbo. Pero me da la impresión de que, por desgracia, a muchos otros catalanes les pasaba lo mismo. [...] En casa, con un currículum republicano de primer orden - mi tío hacía dos años que era alcalde de barrio - también teníamos miedo.


⁷⁷ Con el director también participaba en una orquesta de jazz en Barcelona, y junto con otros colaboradores publicaron durante los años 1934 y 1935 la revista de jazz *Música Viva*, y fundaron en 1935 el Hot Club de Barcelona.


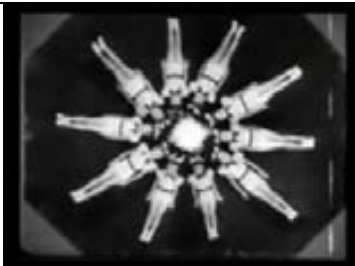

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM




Cuadro de ubicación de las músicas


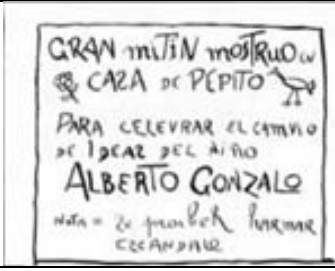
| Escena | Logo de la productora | Títulos de Crédito | Introducción |
|---------------------|---|--|---|
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 0'00'' - 00'25'' | 00'25'' - 02'00'' | 02'01'' - 02'48'' |
| Música | Sintonía de la SIE Films | Canción <i>Nosotros Somos Así</i> | - |
| Acción | - | - | Varias niñas explican la moraleja de la película |

| Escena | Secuencia 1 | | |
|---------------------|---|--|---|
| | Escena 1 | Escena 2 | Escena 3 |
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 02'48'' - 03'35'' | 03'35'' - 06'51'' | 06'51'' - 07'47'' |
| Música | - | Chotis. <i>¡Soy de Jauja!</i> música de Pascual Godes y letra de Belisario | - |
| Acción | Alberto le pide permiso a su padre para ir a jugar a casa de Pepito. El padre se muestra en principio reticente, por la clase baja de los niños que allí van, pero finalmente acepta. | Ya en casa de Pepito, los niños asisten a un espectáculo de otra de sus compañeras. La imagen fílmica entra en la ficción imaginativa de los protagonistas y la cantante y los bailarines aparecen con vestidos tradicionales. | Tras los aplausos, una niña pequeña presenta a 'la hermana de Ricardo', que recitará <i>Mi Gatito</i> . La niña recita entera la poesía con algunas imágenes intercaladas de un gato. |

| Escena | Secuencia 1 | | |
|---------------------|---|--|---|
| | Escena 4 | Escena 5 | Escena 6 |
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 07'48'' - 08'53'' | 08'54'' - 10'18'' | 10'18'' - 11'05'' |
| Música | - | <i>El tambor</i> , de Miguel Jo. (instrumental) | - |
| Acción | Después de que Ricardo le pregunte su opinión a Alberto sobre el recitado de su hermana, Alberto le contesta de forma descortés y se enzarzan en una pelea. Alberto de marcha de la casa. | A pesar de que Alberto se marchara, los niños siguen con sus actividades. Ahora una niña danza la pieza <i>El tambor</i> . Antes de terminar la actuación se ve cómo Alberto vuelve a sentarse junto al público. | Uno de los niños vuelve a preguntarle a Alberto si le gustó la actuación, a lo que responde que no, con lo que los niños comienzan a humillarlo. A pesar de la petición de una de las muchachas para que se quede, Alberto se marcha. |

| Escena | Sección Intermedia | Secuencia 2 | |
|---------------------|--|---|---|
| | | Escena 7 | Escena 8 |
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 11'05'' - 11'59'' | 11'59'' - 14'43'' | 11'44'' - 15'48'' |
| Música | Popurrí de canciones republicanas | 'Niña tocando el piano como una persona adulta'. Se trata de un vals. | - |
| Acción | Sección documental de contextualización introducida en la trama de ficción. Se muestra el inicio de la guerra. | Los niños comentan en la calle la situación bélica que se vivió los pasados días. A continuación vuelven a la casa de Pepito para 'ver a una niña de nueve años tocar el piano como una persona adulta'. Una vez comienza la actuación, el director lleva las imágenes de nuevo a una ilusión en la que se muestra desde planos varias muchachas realizando una coreografía de figuras geométricas. | El padre de Alberto es apresado. Se muestra el momento de despedida de ambos. |

| Escena | Secuencia 2 | | |
|---------------------|--|---|--|
| | Escena 9 | Escena 10 | Escena 11 |
| Captura de Pantalla |  |  |  |
| Metraje | 15'48'' - 17'14'' | 17'15'' - 17'41'' | 17'41'' - 18'15'' |
| Música | <i>Jota y Marcha. Música de Jaime Mestres y letra de Belisario.</i> | - | - |
| Acción | La trama deja a Alberto apartado por un momento y vuelven a mostrar otro espectáculo en la casa de Pepito. En este caso se trata de dos niños bailando una jota. | Cuando termina la actuación, la niña a la que Alberto había despreciado entra en la sala y explica que el padre de éste ha sido arrestado. Otra de las niñas presentes sabe quiénes son los encargados de comité que se encarga de decidir su suerte. | Se muestra una escena en la que los hombres que conforman el comité hablan de unos documentos que comprometen al padre de Alberto. Estos documentos están en posesión del padre de Pepito, en su casa. |

| Escena | Secuencia 2 | Escena 3 |
|---------------------|--|--|
| | Escena 12 | Escena 13 |
| Captura de Pantalla |  |  |
| Metraje | 18'15'' - 22'52'' | 17'15'' - 29'42'' |
| Música | | - Canción <i>Nosotros Somos Así</i> |
| Acción | Alberto va a intentar recuperar los documentos que inculpan como traidor de la República a su padre entrando a escondidas en la casa de Pepito. Mientras, el resto de los niños, piden a sus padres (miembros del comité) que no castiguen al padre de Alberto. Éste, escondido, escucha a todos los niños cuando van a convencer al padre de Pepito para que destruya los documentos. Alberto se descubre, pide perdón por haber sido descortés y finalmente los documentos son destruidos. | Los niños preparan un 'gran mitin monstruo en casa de Pepito para celebrar el cambio de ideas del niño Alberto Gonzalo (sic.)' en donde se establece la moraleja del film. |

Análisis Narrativo de la música del film

Así, se observa que a excepción de la quinta sección musicada del film, la correspondiente a la sección intermedia, en cada uno de los números musicales se paraliza la trama. Son números que no tienen nada que ver unos con otros, ya que argumentalmente se trata de un festival, y cada niño hace lo que quiere y actúa conforme lo que sabe hacer. Así, la temática de las representaciones de los niños es completamente ajena al argumento central del film. Sin embargo, algunos de estos números representan bailes tradicionales de diferentes puntos de España, como son la jota en Aragón, o el chotis en Madrid, observándose de esta manera un reflejo del folklore asociado a lo popular y las clases obreras.

La sección central difiere del estilo del resto de los números musicales del mediometraje. No es un número musical propiamente dicho, sino que se trata de una secuencia en la que no hay diálogos, por lo que la música y la imagen toman el protagonismo. En esta escena se deja momentáneamente apartada la trama de la película y se pasan a mostrar imágenes de archivo⁷⁸ del conflicto, acompañadas por un popurrí de melodías populares bélicas.

Funciones de la música en el film en la sección central

La finalidad principal de la música en esta sección es mostrar las principales canciones revolucionarias de la contienda, cumpliendo con ello funciones estructurales⁷⁹. La primera de ellas se trata de la función transitiva, ya que a pesar de que las imágenes provienen de un montaje previo y ajeno al rodaje del film, la música les otorga coherencia y continuidad. La música cumple también la función estructuradora, ya que

⁷⁸ Entre las imágenes incluidas se pueden observar varias pertenecientes al *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) (Martínez Muñoz, 2008:383).

⁷⁹ A lo largo de esta secuencia, la música no cumple funciones expresivas, sino exclusivamente estructurales, tanto técnicas como estéticas.

la música comienza al iniciarse la secuencia y termina al final de la misma, no habiendo más que diálogos en las secuencias inmediatamente previa y posterior, y ayudando así a marcar la transición de una forma más clara. Asimismo se observa la función delimitadora-identificativa, y aunque esta función se utilice primariamente para reconocer un programa o productora mediante una sintonía o cabecera, en este caso la identificación de las melodías de los himnos republicanos por parte del espectador y la subsecuente delimitación que lleve a cabo, ayudará a entender la identidad política del film. La función estética temporal-referencial de la música se observa a partir de la creación de una atmósfera bélica mediante la utilización de himnos asociados a la guerra, ayudada de las imágenes y el sonido diegético de bombardeos y disparos. Igualmente, las escalas ascendentes con valores de semicorcheas y el uso de una instrumentación basada en instrumentos de metal, más graves y sonoros, ayudan a la música a crear dicho ambiente. El uso de estos himnos expresa claramente que el film se sitúa durante el desarrollo de la Guerra Civil española, por lo que cumple la función estética indicativa-temporal, y la local-referencial.

Análisis de la música en la sección central del film

A lo largo de la secuencia, la música se divide en secciones marcadas por los comienzos musicales de las diferentes canciones populares bélicas, funcionando el resto de los pasajes como enlaces a estos temas. Los temas musicales originales que aparecen, orquestados y sin presencia vocal, son los siguientes: *Hijos del Pueblo*, *La Internacional* y el *Himno de Riego*, todas ellas con un marcado carácter republicano. Se explicarán a continuación el origen y significado de los dos últimos himnos mencionados, ya que *Hijos del Pueblo* ha sido descrito en el estudio de caso referente a los documentales *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*⁸⁰.

⁸⁰ Cfr en la página 105

La Internacional

Aparece como un poema escrito por Eugène Pottier en junio de 1871, que no fue publicado hasta 1887, y al que pone música Pierre Deygeter. Años más tarde, en 1919, y con ocasión del Segundo Congreso Internacional Socialista en Stuttgart, la Internacional se traduce del francés a diversas lenguas y pasa a convertirse ‘en el himno mundial del movimiento socialista y en baluarte de los trabajadores de la nueva era industrial’ (Fernández Taviel, 1994:257), llegando a ser el himno nacional de la URSS hasta 1944. En España, se trata de un himno cantado especialmente por el PSOE, la UGT y el PCE⁸¹ (Díaz Viana, 1985:56-57), y que a comienzos de siglo su partitura fue publicada en varias ocasiones a raíz de la relevancia que tomó al ser cantado por los principales orfeones. Un ejemplo se encuentra en el folleto creado por la Administración de *El Socialista*, que reedita una publicación de 1913, titulada ‘Himnos cantados por el Orfeón socialista madrileño’ (de Luis Martín 1993:71).

Himno *La internacional*⁸²



¡A - rri - ba pa-rias de la tie - rra! ¡En pie! Fa-mé-li-ca le gión, Los pro - le-ta-rios gri-tan
¡gue - rra! gue-rrahas-tael fin de lao-pre - sión... Bo - rrad ras-tro del pa - sa do, ¡A-rri-baes-
cla - vos to - dos en pie! El mun - do vaa cam-biar de ba - se los na-da de hoy to-dohan de

⁸¹ PSOE, (Partido Socialista Obrero Español) y UGT (Unión General de Trabajadores), fundados ambos en 1888.

PCE, Partido Comunista de España, fundado en 1920.

⁸² La letra proporcionada en esta transcripción en la que figura en la edición facsímil de *Canciones de las Brigadas Internacionales*, editado por el Centro de Estudios Andaluces en 2007, aunque existen más versiones del mismo himno en diversos idiomas (*Canciones... op. Cit*, 2007:128-129).



El Himno de Riego

Este himno se comenzó a interpretar a comienzos del siglo XIX, y lo hizo con dos músicas diferentes: la primera de ellas interpretada por las tropas de Riego en Algeciras; y la segunda, la que prevaleció, se debe al veterano de la guerra de la independencia don José María Rear y Copons. La popularidad del himno fue inmediata, por lo que en abril de 1822 fue declarado marcha nacional mediante el siguiente decreto⁸³:

‘DECRETO XIV

DE 7 DE ABRIL DE 1822

Las Cortes, usando de la facultad que se les concede por la constitución, han decretado lo siguiente:

ART 1º Se tendrá por marcha nacional de ordenanza la música militar del himno de Riego que entonaba la columna volante del ejército de S. Fernando mandada por este caudillo.

2º Este decreto se comunicará en el orden de todos los cuerpos del Ejército, Armada y Milicia nacional al frente de banderas.

3º El Gobierno cuidará se cumpla uniformemente la anterior resolución.

Madrid 7 de Abril de 1822 =Cayetano Valdés, Presidente. =Juan Oliver y García, Diputado Secretario. =Vicente Salvá, Diputado Secretario’.

⁸³ Cortes Generales (1822), *Colección de los decretos y órdenes generales expedidos por las Cortes. Desde 1º de Marzo hasta 30 de Junio de 1822*, Tomo IX. Madrid, Imprenta Nacional.

Himno de Riego



Se - re - nos y a - le - gres va - lien - tes yo - sa - do, can - te - mos sol - da - dos el
him - no a la lid. Con nues - tros a - cen - tos el or - be - sead - mi - re, yen no - so - tros
mi - re los hi - jos - del Cid. Sol - da - dos la Pa - tria nos
lla - ma a la lid, ju - re - mos por e - lla ven - cer o - mo - rir.

Sin embargo, solamente fue himno nacional durante dos años, ya que tras la recuperación del poder absoluto de Fernando VII, se restableció la *Marcha Granadera*, y se prohibió su interpretación. A partir de aquí ‘pasaría a ser el acompañamiento inevitable de todos los alzamientos liberales’ (Díaz Viana, 1985:56).

En el siguiente apartado se muestra una transcripción de la música de la escena central del film, que ayudará al lector a referenciar e identificar la ubicación de los himnos. La transcripción propuesta se trata de una reducción escrita para piano de la banda sonora original del film, que en ningún momento trata reflejar un trabajo de reconstrucción musical, sino de servir como una guía que permita la interpretación y análisis musical del fragmento.

A lo largo de la música de esta escena se observan cambios muy abruptos de tonalidad (c.6, c.14, c.21, c.27, c.31) que señalan la importancia de los temas, cada uno mostrado en la que se supone su tonalidad original, mientras que las secciones que han sido señaladas como enlaces sirven para llevar a cabo las modulaciones. Igualmente, los cambios de tempo son relevantes, ya que señalan con claridad el comienzo de cada tema musical por separado.

Este tipo de usos musicales conforma un estilo propagandístico muy directo, y muy utilizado en todo el período de la Guerra Civil, especialmente en el bando republicano. El significado propagandístico inicial de estas músicas proviene de la letra de la canción, y es sólo después, una vez que la audiencia haya relacionado la música con la letra, que ésta tomará funciones propagandísticas por sí misma. En la película, estas músicas se representa sin letras, pero las melodías ya son asociadas con las tendencias políticas que el director quiere incorporar en el film. Así pues, esta música se trata de una referencia completamente directa a las canciones e himnos populares, y no únicamente una referencia metafórica.

Transcripción de la música de la sección central del film

The image displays a musical score transcription for the central section of the film. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second system, labeled 'Hijos del pueblo', features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system, labeled 'La Internacional', shows a melodic line with a triplet and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*, and includes a fermata over the final measure of the 'La Internacional' section.

17 Hijos del Pueblo (Sección B)

Musical score for 'Hijos del Pueblo (Sección B)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, including a triplet. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into four measures, with the first two measures highlighted in yellow and the last two in red.

22 Himno de Riego

Musical score for 'Himno de Riego'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth notes. The score is divided into four measures, with the first two measures highlighted in blue and the last two in red.

26

Musical score for measure 26. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The score is divided into four measures, with the first two measures highlighted in blue and the last two in yellow.

30

Musical score for measure 30. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The score is divided into four measures, with the first two measures highlighted in yellow and the last two in red.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:649)

1936, España

Productora: SIE Films

Director: Valentín R. González

Regidor: Fernando Mourelle

Ayudante de Regidor: Enrique Alba

Ayudantes de dirección: Juan Moix, Ricardo Gascón

Argumento y Guión: Valentín R González

Intérpretes: Fred Galiana (presidente)

Miguel Ángel Navarro (Alberto)

Manuel Jiménez (Pepito)

Joaquín Regález (padre de Pepito)

Salvador Arnaldo (Don Rafael)

Lolita Domínguez (María)

Carmen Campoy

Pauita Muñoz

Rosita Navarro

Berta Violeta

Lolita Baldo

Marujita Cendrá

Rosita Gómez

Salvador Morales

Maruja Nicolás

Margarita Sierra

Grupo Infantil de SIE

Fotografía: Jaime Piquer

Ayudantes de cámara: Filemón Gil, Puig Durán

Ayudante de cámara: Juan Mariné

Foto-Fija: Armando Seville, Emilio Godes

Montaje: Antonio Cánovas (Estudio nº1 del SIE)

Sonido: Jaime Torrens

Dirección Musical: Jaime Mestres

Orquesta: Demon's Jazz, del SIE

Números Musicales: *¡Soy de Jauja!*, música de Pascual Godes y letra de Belisario

El tambor, de Miguel Jo

Marujita, de E. Bosser

Jota y Marcha de Jaime Mestres y letra de Belisario.

Decorados: Lorenzo Burgos, Anselmo Domenech

Muebles: Ramón Miró

Vestuario: Capistrós y Paquita

Maquillaje: Moreno de Cerro, Francisca Cartes

Peinados: Pilar Campals

Laboratorio: SIE nº2 Barcelona

Idioma original: castellano

Duración: 30'40''

Tendencia: Republicana

Conservación: Filmoteca Española, completa.

DEFENDEMOS NUESTRA TIERRA

Juan M. Plaza (1938) / Música: Juan Tellería

CONTEXTO

Defendemos nuestra tierra es un documental creado por la productora gubernamental, y ligada a la Subsecretaría de Propaganda durante los años de la guerra, Estudios Cinema Español S. A. (ECESA). Esta empresa fue fundada en 1933, en Aranjuez, con los mejores recursos de los que se disponía en los años de la República, contando incluso con equipamientos de la empresa Philips, y siendo la compañía CIFESA una de las primeras empresas en rodar en estos estudios. Sin embargo, en 1934 Estudios Cinema hubo de suspender pagos, y sus activos fueron confiscados por Philips. Un año más tarde, se volvió a constituir la empresa, esta vez con el nombre de Estudios Aranjuez S.A., con la adversidad de que un incendio dañó gran parte de las instalaciones. Tras la guerra, los edificios fueron utilizados por CIFESA, cerrando finalmente en 1944 (Cerdán, Gubern, et al, 2013:403).

Juan Manuel Plaza fue uno de los documentalistas españoles de más renombre y una de las personalidades más relevantes en cuanto a su trabajo propagandístico en pro de la República. Trabajó como crítico de cine y posteriormente como director, hasta el momento de su exilio al terminar la guerra. Su labor como crítico le llevó a escribir

numeroso artículos en revistas y diarios tales como *La Voz del Combatiente*, y *Nuestro Cinema*. En estos artículos reflexionaba sobre la necesidad de establecer el cine como un arma propagandística de una forma unificada ya que, a su entender,

‘En España, desgraciadamente, no se ha comprendido la necesidad de una coordinación de estos trabajos. No se puede concebir la propaganda en general sin un criterio orgánico y centralizador. Y mucho menos la propaganda cinematográfica, por la compleja, difícil y varia utilización de instrumentos que se precisan para realizarla. La utilización de los técnicos especializados, los instrumentos mecánicos, el abastecimiento de materias primera y la puesta en marcha de los trabajos, tanto de producción como de proyección, pierden un elevadísimo porcentaje de eficacia si se hace con un criterio disgregante, con pequeñas republiquetas cinematográficas’. (Dentro de Sala Noguer, 1993:154).

Siguiendo las reflexiones de estos artículos, dirigió varios documentales, como *Ametralladoras* (no localizado), o *Camarada Fusil* (1937), en los que con un fin exclusivamente didáctico se explicaban el manejo y funcionamiento de ametralladoras y fusiles. Asimismo, en cuanto las labores administrativas que llevó a cabo Juan M. Plaza, se puede mencionar su labor como jefe de la sección de cinematografía de la Subsecretaría de Propaganda (Sala Noguer, 1993:164). Sus producciones fílmicas realizadas en España durante los años del conflicto, señaladas junto con su participación, son las siguientes (Sala Noguer, 1993; Amo, Ibáñez, 1996):

- *Movilización en el campo* (Guión y Realización, 1937)
- *La No-Intervención* (Guión, 1937)
- *Ofensiva* (Guión y Realización, 1937)
- *Topografía* (Guión y Realización, 1937)
- *Tren Hospital* (Supervisor, 1937)
- *Camarada Fusil* (Dirección, 1937)
- *Escuela Popular de Guerra* (Realización, 1938)

- *Canciones de Madrid*⁸⁴(Dirección, 1938)

El film. Argumento

El film dirigido por Juan M. Plaza se trata de un documental de montaje, es decir, que sus imágenes parten de materiales fílmicos previos de diversa procedencia; y describe de forma crítica la situación que vivían los campesinos durante la Guerra Civil española, y cómo éstos pasan a formar parte fundamental del conflicto bélico. El documental se abre con una serie de carteles, firmados por el director, que constituyen una justificación del trabajo y una sinopsis de lo que se verá a continuación:

‘Las tierras de España han sido heridas por las botas infamantes de invasión extranjera. Los verdes paisajes del Norte, los trigales dorados de Aragón, el suelo emocionante de Castilla la tierra dramática de Andalucía transforman su dolor en energías de independencia. Todo paisaje de nuestra tierra es un paisaje de guerra liberadora. Los campos españoles empatillan (*sic.*) una vez más sobre ansias de paz.

Paz recunda (*sic.*) ganada sobre la tragedia de la guerra, que no rehuimos si se nos impone como condición de libertad. Ahí está nuestro campesino dolorido, pero optimista; asombrado pero activo; confundido, pero seguro de su camino. Un profundo sentimiento de independencia anima su energía de trabajador, de soldado, de español. Los olivares andaluces, la huerta levantina, los viñedos de la Mancha, los trigales de Aragón y Castilla gritan [...]

Por la libertad de nuestra tierra se han movilizado todos nuestros campos. Jamás en España ha habido más bellos paisajes campestres. El hombre, sobre ellos, crea una

⁸⁴ Esta película, no localizada, refiere a una temática relevante para este trabajo, ya que se trata de la grabación de uno de los conciertos que ofreció el cantante norteamericano Paul Roberson en su estancia en España con las Brigadas Internacionales en los frentes de Madrid y de Teruel. Según relata Carlos Fernández Cuenca, ‘en una de estas visitas cantó varias canciones revolucionarias, así como espirituales negros, recogidos con sonido en directo en este filme, que carece de cualquier valor que no sea testimonial, pero que tuvo considerable éxito de público’ (Fernández Cuenca, dentro Amo, Ibáñez 1998:214)

nueva épica. Y la canta con la voz profunda de nuestra decisión de vencer, acentuada con el ruido de las armas. El campo está en su sitio. A él, este film como homenaje.

JUAN M. PLAZA

“*ESPAÑA INVADIDA*”

1938’

EL COMPOSITOR. JUAN TELLERÍA

Juan Tellería Arrizabalaga (Cegama, Guipúzcoa, 1895 - Madrid, 1949) es el compositor de la música de este film. Inició sus estudios musicales de la mano de su tío, el sacerdote y músico aficionado Baldomero Telía, quien tras la muerte del padre de Juan Tellería se hizo cargo de él y de sus hermanos. A los dieciséis años, Tellería se fue a Madrid, desde donde posteriormente partió a París y Alemania, pasando seis años en el extranjero, mientras se dedicó a trabajar principalmente como pianista de cafés (Suárez Pajares, 1996:29). Al volver a España, en 1917, regresa a su pueblo natal y estrena ese mismo año en San Sebastián su obra sinfónica *La dama de Aitzgorri*, estrenada posteriormente en Madrid. Sin embargo, debido a cuestiones económicas, se alejó del sinfonismo y se fue a vivir a la capital, donde siguió su labor como pianista de salas de fiesta y de cine (Ansorema, 1995:70).

En 1934, Tellería compone la canción *Amanecer*, canción que serviría como base al himno falangista, por el que es conocido el compositor, el *Cara al Sol*. La génesis de este himno merece un apartado íntegro en su biografía, debido a la relevancia que tiene para llegar a conocer las motivaciones compositivas e intencionalidades políticas del compositor. Así, Juan Tellería, se encontraba en Madrid el 20 de Julio de 1935, en el café Pelayo, acompañado de José Antonio Primo de Rivera, a quien le mostró su reciente composición, una canción titulada *Amanecer*. Unos meses más tarde, tras un acto de la Falange llevado a cabo en el cine Madrid, José Antonio recalcó la conveniencia de un himno para el recién creado partido, y entre el 3 y 4 de diciembre de ese mismo año, en el restaurante de Madrid *Or Konpón*, José Antonio y varios

escritores⁸⁵, junto con el compositor, escribieron un texto adaptado a la melodía de Juan Tellería, que se acabó convirtiendo en el conocido himno (Suárez Pajares, 1996:54).

Al comenzar la guerra, Juan Tellería siguió viviendo en Madrid, lo que supuso su arresto y entrada en prisión acusado de ser el autor del himno de la Falange, y encontramos en el libro de Tomás Borrás (1964:26-30) la anécdota, completamente dramatizada, de cómo pudo haberse librado del encarcelamiento el compositor:

‘Tellería compone toda la cara de bobo que puede imaginar un vasco, se hace el sonso, se achica y se encorva; las barbas crezcas de jabalí, la pelambre, el hambre, la suciedad, le avejentan. Dice que es de la Milicias Vascas; que le llevaron preso en la confusión y redada de una casa entera, donde alguien hacía señales a la aviación facciosa con un pañuelo, que él es de Cegama, donde se proclamó por el bardo Iparraguirre la guerra contra la obstrucción interregional y por la integridad socialista, y que se llama Josechu Iparragoicoerrotagurreatinsorrio. Los sagaces se convencen de que Juan Tellería es uno de ‘los leales’ [...] Apenas libre de las dos cárceles Modelo y Portier, otra patrulla, ésta en camión de matadero, le metió en la boca del peor lobo. [...] Juanito elevó al cielo clamores de buen antifascista perseguido por los suyos. [...] Juanito se fue al piano. Aquella era su trinchera.

- Soy un artista músico, y el arte es redimido por el humo delas algaradas del pueblo legítimo insuperable.

Tocó con su maravillosa agilidad, improviso el *Nuevo Himno de Riego*, los chiquistas se reían con sus ‘salidas’, tan chuscas, tan palestinoideas (*sic.*).[...]

- ¿De modo que tú no has hecho el himno de la falange?

- He hecho tanto himnos, que ni me acuerdo cómo se llama, ni me acuerdo de su música ¿Vosotros os acordáis?

Milicianos y oficinistas de la entrechecha, entrecomercio (*sic.*), le tararearon el *Cara al Sol*. Tellería hizo en el piano armonizaciones para acompañar el tarareo. Conseguir que en la fábrica de espolio y asesinatos de la fatídica calle de la Ese cantaran el *Cara al Sol*, no era hazaña desdeñable.

⁸⁵ La letra fue escrita conjuntamente entre Agustín de Foxá, José María Alfaro, Luis de Bolarque, Dionisio Ridruejo y José Antonio Primo de Rivera (Cortès, Esteve, 2012:339)

- Pues, no, ni han aprovechado para el plagio ninguna de mis obras. El otro Tellería es más serio, yo soy este.

Y salía por pasodobles que quermés de cadeneta.

- Pero tu serías amigo de José Antonio
- Conozco a los amigos por la voz. Soy amigo de las voces. El nombre no me interesa. Traedme la voz de ese José Antonio, y os diré si era amigo mío.

Un limpiabotas, un camarero y un sacristán le cercaban:

- Pero irías a misa, carcunda.
- ¿Y tú no ibas?

El sacristán se repuchaba:

- Aquellos eran otros tiempos
- Y para mí también'.

Sea ficción o realidad la ‘hazaña’ anteriormente transcrita, el caso es que Juan Tellería salió de la cárcel y se alistó en la CNT, donde trabajó en la sección de música como pianista del cine de la Prensa y realizó la composición de varias bandas sonoras, para el film *Defendemos nuestra tierra* (Juan M. Plaza, 1938), que es el que ocupa el presente estudio de caso, y para el desaparecido film de ficción *Amores de Juventud* (Julián Torremocha, 1939) (Amo, Ferradas, 1996:134).

Tras finalizar la guerra, el compositor cedió los derechos de autor del himno falangista *Cara al Sol* al partido, como una forma de limpiar su nombre y ocultar el hecho de haber trabajado para las uniones sindicales de izquierdas durante los años de la guerra. Así, en 1939, comenzó a trabajar como profesor de música de cámara en el Conservatorio de Madrid, manteniendo ese puesto hasta su prematura muerte, en 1942 (Suárez Pajares, 1996:59). Durante estos años posteriores a la guerra, Tellería compaginó su trabajo de profesor con la composición, dedicándose principalmente a la zarzuela y a las bandas sonoras, figurando como autor en filmes como *Rojo y Negro*, (Carlos Arévalo, 1942), *El tren* (Julio Bravo, 1940) *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), y como colaborador en *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), y *Reses Bravas* (Luis Fernández Salcedo, 1945) (Pérez Castillo, 1996:63-69).

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

Tras estudiar el catálogo del compositor, se ha hallado una referencia que podría corresponderse con la composición original del film, ya que en el catálogo de Belén Pérez Castillo (1996:63-69) figura una obra de música para cine sin clasificar que podría corresponderse con la original de este film. Sin embargo, tras realizar una consulta en los archivos de la SGAE, tanto en Madrid como en Barcelona, el archivo referenciado se encuentra desaparecido.

Funciones de la música en relación a la imagen

En este film se encuentra un caso especial del uso de la música con respecto a las imágenes, siendo su importancia máxima, ya que a lo largo de todo el documental no hay voces, narrador o diálogos en ningún punto del metraje, haciendo que la música tome el cargo, conjuntamente con las imágenes, de narradora.

Así pues, se pueden enumerar las siguientes funciones estructurales en cuanto a la relación música - imagen: la función técnica unificadora, que se observa a partir de la reiteración de determinados temas musicales, y por el hecho de utilizar un mismo tema musical tanto al inicio como al final del documental, creando una unidad fílmica. Asimismo, se encuentra la función técnica transitiva, ya que los diferentes planos se unifican mediante la música. La música cumple igualmente la función técnica estructuradora, ya que aunque la música une los planos, las diferentes escenas y secuencias que conforman el documental se distinguen especialmente debido a los cambios de temas musicales utilizados. La función estética local-referencial surge en el film por el carácter coral y vocal de la música en varias secciones, ayudando a ubicar al espectador en el campo español.

En cuanto a funciones expresivas, la música del documental cumple principalmente la función pronominal, mediante la que se caracteriza a un personaje o situación. Asimismo, en el momento puntual del documental en el que se muestran a unas ovejas

tras unas explosiones, el sonido de *frullato* en los vientos metal se puede considerar una función expresiva transformadora.

Cuadro de Ubicación de las músicas⁸⁶

| Metraje | Secuencias / Escenas | Descripción Fílmica | Música |
|---------------------|------------------------------|--|--|
| 00'00''- 00'44'' | Títulos de Crédito | - | Llamada de Trompeta. Temas 1 y 2 |
| 00'45''- 02'34'' | - | Carteles de presentación del film, escritos por el director, Juan M. Plaza | - |
| 02'34''- 05'12'' | 1ª Secuencia | Imágenes de flores y del campo. Campesino labrando el campo y planos de animales | Temas 3, 4 y 5 |
| 05'13''- 06'50'' | 2ª Secuencia 1ª Escena | Planos contrastantes de explosiones y primeros planos de hombres y mujeres del campo | Alternancia de motivos musicales |
| 06'50'' 11'21'' | 2ª Escena | Imágenes de personas en las trincheras, aviones de guerra y diferentes batallas: a pie, a caballo... | Llamada militar. Tema 1 y 2 Himno de Riego |
| 11'21''- 13'15'' | 3ª Secuencia | Familias comiendo y bebiendo en el campo. Se muestra la 'calma después de la tempestad'. | Tema Inaudible Tema flauta Tema 1 y 2 |

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental

Títulos de crédito y Primera Secuencia

El documental se inicia con los títulos de crédito, cuya música se trata de la misma que encontraremos en la secuencia central, y en varias secciones a lo largo del film, constituyéndose de esta manera como el tema principal musical del documental. Se trata de una música con carácter militar debido a su rítmica y su instrumentación, que sin

⁸⁶ Al no disponer de los derechos de las imágenes del film, no se pueden facilitar imágenes representativas en el cuadro de ubicación de las músicas. El film es consultable en el archivo de la Filmoteca Española.

embargo no se puede relacionar con ningún himno republicano reconocible. Su estructura temática se corresponde con la ternaria ABA, donde A es el *Tema 1*, y es el *Tema 2*, donde suena un solo del violín que funciona como una cadencia concertística.

Tema 1



Tema 2



Como ha sido explicado al inicio del estudio de caso, tras los títulos de crédito, la película muestra unos carteles que describen la situación del campo español, encontrándose este momento fílmico carente de música. En el instante que comienzan las imágenes del documental y comienza la primera secuencia, ésta se dispone a partir de un diseño musical, casi de *rondó*, con la siguiente estructura temática ABACB'A.

Estructura temática musical. Secuencia 1

| Imágenes | Campo y flor | Campeñinos | Flor | Campeñinos / Ovejas | Campeñinos | Flor |
|----------|--------------|------------|------|-----------------------------|------------|------|
| Música | A | B | A | C (c1 + <i>Impro.</i> + c2) | B1 | A |
| | Tema 3 | Tema 4 | T.3 | Tema 5 | Tema 4 | T.3 |

En el inicio se ven imágenes de paisajes, intercaladas con un primer plano de una flor, que aparecerá en varias ocasiones y servirá como imagen recurrente del campo y sus paisajes. El motivo musical asociado a esta flor (*Tema 3*) es el siguiente:

Motivo de la flor (Tema 3)



Fotograma del Film - Secuencia 1



En la misma secuencia se muestra ahora a un hombre arando la tierra con un burro, y el tema musical torna a un carácter más popular, utilizando el recurso de pregunta-respuesta con el coro y un solista vocal masculino. El hombre canta líricamente una melodía, que conforma el *Tema 4*, y cuya letra hace referencia al malestar y a la ‘situación miserable de la vida’, mientras el coro responde cantando ‘turururú’. De esta manera, la música presenta literalmente la situación de los campesinos, desde la óptica

del trabajo sacrificado. Esta escena se cierra con el plano de la flor y con el motivo musical asociado, el *Tema 3*.

Tema 4

The musical score for Tema 4 consists of two staves. The top staff is labeled 'Hombre solista' and the bottom staff is labeled 'Coro Tutti'. Both staves are in 4/4 time. The soloist part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the chorus part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics 'Tu-ru-ru-ru' are written below the chorus staff, with a dash indicating a continuation of the sound.

El siguiente plano muestra a varios campesinos trabajando, y en este caso, la música cambia ligeramente su carácter, además de su instrumentación. Ahora el nuevo tema, en compás ternario, deja como solista al clarinete. Esta sección musical, que se corresponde con el *Tema 5*, se divide a su vez en tres secciones (*A-impro-A*), que se pueden describir de la siguiente manera: primeramente un motivo A, en el que el clarinete es el protagonista; a continuación una improvisación de este mismo instrumento a partir del de este motivo, y finalmente, el motivo a, ahora cantado por el coro. Durante este tema musical, las imágenes muestran planos muy amplios en los que se observan árboles y campesinos trabajando. Cuando el tema pasa al coro, lo que tendría que ser una situación casi solemne, se transforma en algo cómico, ya que las imágenes muestran a unas ovejas pastando plácidamente.

Tema 5, motivo A

The musical score for Tema 5, motivo A, is a single staff in 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

Seguidamente se presenta *Tema 4*. Este tema continúa con el carácter jocos que se había presentado con el *Tema 3*. Las imágenes muestran a un chico arando la tierra con

la ayuda de un burro, por lo que se observa que la alternancia de los temas musicales viene por una cuestión de duración de los planos.

Tema 4, motivo A



Tema 4, motivo B



Este tema se compone de dos motivos, pudiéndose argumentar el cambio de la música como un recurso para no sobreexplotar durante mucho tiempo un único tema musical con el mismo estilo de imágenes. Recordemos que a lo largo de toda la primera secuencia el documental únicamente se muestra al espectador el estilo de vida de los campesinos españoles así como sus paisajes. El primer motivo del *Tema 4* está instrumentado por un clarinete con acompañamiento de cuerdas, mientras el segundo motivo cuenta con una trompeta solista, y acompañamientos en *pizzicatos*. La sencillez rítmica y melódica de este tema funcionará, al igual que el *Tema 3*, como contraste musical con la siguiente secuencia.

La secuencia finaliza con el plano de la flor, en la que ésta es mostrada junto con su tema musical, únicamente unos segundos a modo de recapitulación.

Segunda Secuencia

En esta segunda secuencia, la calma y placidez que transmitían las imágenes de la primera cesa totalmente. Ahora, el documental describe la situación de guerra que se vive en el campo con la siguiente estructura temática:

Estructura temática de la segunda secuencia

| | | | | |
|----------|-------------------------------------|---|--------|--------------------------------|
| Imágenes | Hombres y mujeres en las trincheras | Trincheras y milicianos esperando para la batalla | | El ejército comienza a caminar |
| Música | Sin música | Llamada Trompeta | Tema 2 | Tema 1 |

| | | | | | | |
|----------|-----------------------------|---------------------------------|------------------|--------|------------------|-----------------------|
| Imágenes | Aviones enemigos | Milicianos atacan a los aviones | Batallas a pie | | | Caballería |
| Música | Tema melismático clarinetes | Tema 1 | Llamada Trompeta | Tema 2 | Llamada trompeta | <i>Himno de Riego</i> |

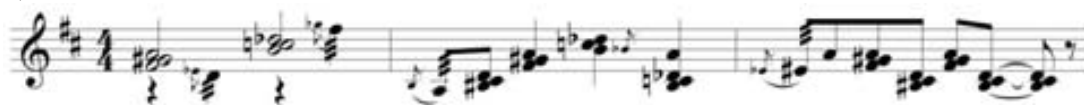
La escena comienza con imágenes de bombas que caen y explotan, así como de animales asustados, mientras la música cumple una función transformadora, realizando *frullatos* en los vientos metales cada vez una bomba explota. Aunque la sincronización no está cuidada, el efecto de la música en este momento se podría relacionar con el recurso utilizado por Strauss en su obra *El Quijote*, donde los vientos tocan acordes disonantes con el efecto de *frullato* para representar la lucha del Quijote contra un rebaño de ovejas (Schneider, 2008:200).

Imagen 8. Ejemplos musicales 6 y 7. Inicio segunda secuencia del documental (a) y extracto de la segunda variación, de *El Quijote*, de R. Strauss (b).

a)



b)



El inicio de la siguiente escena se conforma a partir de una serie de planos en los que se alternan imágenes de primer plano y plano medio de hombres y mujeres del campo con las imágenes de las explosiones. La música también realiza esta alternancia, ya que mientras en los planos de los campesinos la música muestra optimismo: música tonal, en tonalidad mayor, instrumentada con la cuerda; los planos de las bombas se representan con acordes disonantes y acentuados tocados por el piano.

Alternancia musical en la segunda secuencia



Tras estos dos acordes, se vuelve a los planos de animales asustados y más bombas, ahora ya sin caras. La música comienza con un tema ternario, similar al que se escuchó antes de los acordes, y ésta se va modificando armónicamente resultando cada vez más compleja, hasta el momento en el que se muestra el cadáver de una persona en pantalla. En este momento, se silencia la música, reforzando este silencio la importancia y la solemnidad que implican las imágenes.

La siguiente escena comienza todavía sin musicar, y las imágenes muestran a hombres y mujeres en las trincheras. Así, una vez la audiencia se ha ubicado en la batalla, comienza una llamada musical militar instrumentada con una trompeta. El carácter militar de la música viene dado, además de por la instrumentación, por el ritmo, que está compuesto por negras y corcheas con puntillo semicorchea. A continuación, se desarrolla uno de los temas que se habían escuchado durante los títulos de crédito, el cual tiene como solista al violín, y ha sido denominado *Tema 2*. En este caso, a diferencia de los títulos de crédito, aparece con un acompañamiento que marca la pulsación en negras y suprime la sensación de cadencia *ad libitum* que se escuchaba

inicialmente. Con este tema, las imágenes continúan mostrando trincheras y a un ejército de milicianos uniformados, esperando, en formación.

Tema musical 2 en la segunda secuencia



Una vez presentado este tema musical, que permite la asociación con lo escuchado en los títulos de crédito, la música pasa a tocar el *Tema 1* del documental en el momento justo en que el ejército comienza a caminar. Tras mostrar al ejército, las imágenes revelan la presencia de aviones al espectador, y el tema musical pasa a ser completamente melismático, atonal e interpretado por dos clarinetes. Los aviones toman protagonismo en la pantalla, y el cambio musical hace ver que no se trata de aviones milicianos, sino que se trata del enemigo, puesto que la tonalidad mayor y ritmos triunfantes que se escuchaban en los planos anteriores se desvanece completamente. Asimismo, encontramos el único momento del film en el que el sonido ambiente, grabado en estudio, se superpone a la banda sonora musical. El *Tema 1* se retoma justo en el momento en que los milicianos toman un cañón para atacar a dichos aviones, utilizando este tema como un sinónimo de la lucha y la batalla.

Justo en el momento en que tendría que sonar el último acorde de este tema irrumpe una trompeta, de nuevo con una llamada militar, y tras esta llamada, vuelve a iniciarse el *Tema 2*, mientras se ven imágenes que representan batallas de milicianos a pie. La música finaliza con la última llamada de la trompeta.

El final de esta secuencia muestra al ejército republicano montando en caballos y galopando a través del monte, intercalándose con imágenes de unos hombres con escopetas, caminado de forma sigilosa. En esta escena aparece un nuevo tema musical, coral, muy marcado rítmicamente, y en el que encontramos la única referencia literal a

un himno republicano en todo el documental, la sección final del *Himno de Riego*, interpretado en el film por coros y con la letra original.

Himno de Riego. Compases utilizados en el documental



Tercera secuencia

Se trata de la secuencia final, donde se muestra la calma después de la batalla. El inicio de la misma es marcado con la imagen de la flor, cuyo tema musical fue determinante estructuralmente en la primera secuencia. La imagen es breve, con el único fin de ayudar al espectador a relacionarla con la tranquilidad, y el fin de la contienda. En el inicio de la secuencia se muestran de forma intercalada imágenes de del ejercito descansando, de la flor, y de ovejas, todas ellas acompañadas musicalmente de la melodía de un hombre solista, aunque en este caso la calidad del audio original conservado no permite realizar una transcripción de la melodía.

La siguiente escena comienza con la melodía de una flauta solista, instrumento que había carecido de importancia solística hasta el momento, mientras las imágenes muestran la vida de descanso y ocio en el campo. Se ven familias comiendo y bebiendo bajo los árboles, y amplios paisajes. Estas imágenes se intercalan de nuevo con los primeros planos de personas que aparecían en el inicio de la segunda secuencia, como un modo de reflejar fílmicamente que los mismos que ahora están disfrutando de la paz eran los que lucharon por conseguirla. El hecho de que la flauta sea el instrumento elegido para ilustrar la calma, puede venir dado por la convención establecida de que este instrumento responde a la tranquilidad y el sosiego, al carácter *pastorale*, del que se encuentran innumerables ejemplos a lo largo de la historia de la música, como puede ser el inicio de la suite nº 1 *Peer Gynt*, de Edward Elgar, donde se representa el amanecer.

El documental finaliza con una reexposición del *Tema 1*, la marcha, mientras las imágenes exponen a los campesinos caminando acompañados de animales como perros y burros. Mientras los planos se alejan y se cierran, y aún después del cartel de FIN, este tema sigue sonando en su última presentación, esta vez, no solamente en formato instrumental sino que también cuenta con la presencia del coro.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:268)

1938, España

Productora: Cinema Español, de la Subsecretaría de Propaganda

Director: Juan M. Plaza

Guión y Montaje: Juan M. Plaza

Fotografía: S. Ríos, L. Alonso, Juan Andreu

Música: Juan Tellería

Canciones: Interpretadas por los Coros Confederales

Laboratorio: Madrid Film

Estudio de Sonido: Fono-España

Idioma Original: Castellano

Duración: 13'51''

Tendencia: Republicana

Conservación: Filmoteca Española

SIERRA DE TERUEL. ESPOIR

André Malraux (1944) / Música: Darius Milhaud

CONTEXTO

Sierra de Teruel, retitulada *Espoir* en 1944⁸⁷, se trata del único film dirigido por el escritor y cineasta André Malraux (1901-1976), basado en la tercera parte de la novela homónima del mismo autor, escrita en 1937. El Gobierno de la República, mediante la sección de cine de la Subsecretaría de Propaganda, le encargó a comienzos del año 1938 una película que pudiera defender la causa republicana y concienciara a los países adscritos en el pacto de no intervención para participar en la guerra en favor de la República (Michalczyk 1978:344)⁸⁸. La elección del director vino dada por la participación activa de André Malraux en la Guerra Civil, quien llegó incluso a dirigir dos escuadrones internacionales, principalmente comunistas; y por su activa ocupación política, ya que recorrió durante la primavera de 1937 los Estados Unidos y Canadá en

⁸⁷ Se obvió el artículo del título original de la novela *L'Espoir*, para una mejor distinción del film y el libro.

⁸⁸ El Gobierno español produjo el proyecto invirtiendo 750.000 pesetas y 100.000 francos franceses (Crusells, 2006:151)

misión diplomática para el Gobierno de Juan Negrín (Thornberry, 1978:326), además de haber sido nombrado en 1934 presidente de los Comités Mundiales para la Liberación de los comunistas en la URSS y presidente del comité mundial antifascista (Crusells, 2011:634).

El rodaje del film *Sierra de Teruel* se realizó entre mediados de 1938 y comienzos de 1939, durante la última etapa del conflicto. Dicho rodaje hubo de suspenderse el 15 de Enero de 1939, fecha en que Tarragona cayó en poder de los nacionales, ya que el equipo estaba en esos momentos rodando en Cataluña. El rodaje prosiguió en febrero, pero se ubicó en París, en los estudios Joinville y en Villanfranche de Rougere. La película se proyectó por primera vez un año más tarde (julio y agosto de 1939), en una exhibición privada para Juan Negrín y diversas personalidades de la República exiliados en Francia, aunque su estreno oficial no fue hasta 1944 y el film tuvo que esperar hasta marzo de 1970 para su lanzamiento comercial europeo. Esta fecha se retrasó en España hasta el estreno en Madrid el 26 de julio de 1978 (Amo García, A. d, 1996:811-812).

El Film. Argumento

La trama de la película comienza mostrando los funerales de un militante republicano caído en combate. Posteriormente, el comandante Peña y el capitán Muñoz, dirigentes de una unidad aérea del ejército republicano discuten la necesidad de bombardear un puente en la zona de Teruel para evitar que lleguen los refuerzos de los nacionales. A punto de ser llevada a cabo, esta operación se suspende, pero varios pueblos de la retaguarda toman el relevo y tratan de conseguir armamento. En Linás, lejos de donde se estaba mostrando la trama, José (un campesino) revela la existencia de un aeródromo del ejército nacional, e informa al jefe de aviación republicano, quien decide atacar por sorpresa al amanecer. A lo largo de la noche recorren diversos pueblos solicitando coches que al iluminar sus faros permitan despegar al avión, que será guiado por José. Al amanecer, el ataque sorpresa surte efecto, destruyen el aeródromo, y posteriormente se dirigen a atacar el puente mencionado al comienzo del film. Los cazas enemigos dañan uno de los aviones republicanos, aunque como ya ha amanecido, la aviación

republicana aplaca el ataque de los nacionales. Finalmente, debido a los daños en el avión, los protagonistas republicanos se estrellan contra el pico de una montaña. La última escena del film describe el descenso de los heridos y los restos mortales de los milicianos acompañados de un gran cortejo fúnebre formado por los habitantes de los pueblos cercanos y los voluntarios.

Existen cuatro versiones del film, conservándose exclusivamente el montaje del director intacto en una de ellas. Dichas versiones difieren en dos aspectos principales: los cortes cinematográficos de la última sección de la película (la única en la que existe banda sonora, a excepción de los títulos de crédito iniciales), y los prólogos, añadidos posteriormente, sin el beneplácito del director. El siguiente cuadro muestra las características de cada una de las diferentes versiones⁸⁹.

Versiones conservadas del film *Espoir. Sierra de Teruel*

| LIBRARY OF CONGRESS | CINEMATHEQUE FRANÇAISE | LES GRANDS FILMS CLASSIQUES | EASTMAN HOUSE IN ROCHESTER |
|---|---|---|-----------------------------------|
| ORIGINAL: Estreno: 1944 (Museo de Arte Moderno de New York). Reestreno: 1945 (Manhattan Center) | - | - | - |
| Colección Privada | Se proyecta ocasionalmente el Palacio de Chaillot | Pública. Se trata de la versión más accesible | Colección Privada |
| Sin subtítulos | Subtitulada (Añadidos subtítulos aclaratorio para el público internacional) | Subtitulada (Añadidos subtítulos aclaratorio para el público internacional) | - |
| Final completo y original | Final incompleto | Final: faltan dos minutos de metraje | Final: falta un minuto de metraje |

⁸⁹ Cuadro basado en la información del artículo: Michalczyk, J. (1978) The Rediscovered Original Version of "Sierra de Teruel. *Twentieth Century Literature*, Vol, 24, n° 3. Andre Malraux Issue.

Para el análisis de la música compuesta por Milhaud para el film, y para el estudio de las funciones propagandísticas de la misma, no es relevante el hecho de que existan cortes en las diferentes versiones posteriores, ya que este estudio propone analizar contextualmente el film en su momento de elaboración, teniendo en cuenta las intenciones creativas originales. Las nuevas versiones no reflejan el paradigma en el que la película fue creada, sino las intenciones políticas y propagandísticas de los años posteriores. Esto se ve claramente con los prólogos de las diferentes versiones del film. El prefacio original quedó a cargo de Edouard Corniglion-Molinier, productor del film, quien enfatizaba el deseo del director de realizar una película que resultara ‘más humana que social, [...] y que reflejara el intenso deseo del hombre de vivir su vida sin humillaciones’ (Michalczyk 1978:346). Sin embargo, este prólogo no llegó a ensamblarse a la película, y en 1944 se añadió el de Maurice Schumann, en el que se hace un paralelismo con la resistencia francesa de la segunda guerra mundial y los hechos republicanos en España en 1936:

‘Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous! Regardez cette flamme allumée dans les yeux d’hommes intrépides par les feux d’une terre calcinée, et reconnaissez-vous! Regardez Teruel, et reconnaissez Paris!’ (Marion, 1970:101)⁹⁰

El último de los prólogos que se añadió al film (contemporáneamente al de Maurice Schumann), fue el que se puede encontrar con la copia de la versión de la *Library of Congress*, con texto de Iris Barry, que refleja la intención de hacer ver la película como un film de propaganda ensalzadora de la propia causa y no contrapropagandístico, y en el que se ‘dramatizan de una forma solidaria dos incidentes del conflicto que precedieron y presagiaron la guerra global en las que nos encontramos inmersos’. Asimismo, califica la película como una importante referencia testimonial para los futuros historiadores.

⁹⁰ ¡Mirad a esos hombres descamisados y sin armas y reconoceos! ¡Mirad esas llamas que arden en los ojos de los hombres intrépidos debido a los incendios que quemaron la tierra, y reconoceos! ¡Mirad Teruel, y reconoced Paris! (T. del A.)

A pesar de ser una obra analizada por numerosos investigadores, que llegó incluso a ser convertida en objeto de culto por los estudiosos, el análisis de la música compuesta por Darius Milhaud (1892-1974) se encuentra ausente en la práctica totalidad de las referencias bibliográficas del film. A continuación, se tratará de explicar brevemente la relación del compositor francés con el celuloide, ya que reforzará la comprensión del análisis estilístico de la música del film.

EL COMPOSITOR. DARIUS MILHAUD

Darius Milhaud compuso la música para unos veinticinco filmes, desde música para películas de cine mudo, como *L'inhumaine* (1924), cuya partitura se ha perdido, hasta música para filmes y series de televisión durante los años sesenta (Kalinak 2010:50). Su extensa productividad no sólo se observa en las composiciones de música para películas, sino en toda su producción en general, 'llegando a ser criticado por su 'fatal facilidad', y por la irregular calidad en su producción' (Bauer, 1942:157-158). Un ejemplo de estas críticas la encontramos en un artículo de la revista *The Musical Times*, escrita por Arno Huth en el año 1938, en la que apunta que 'es una lástima que escriba tanto, que cada temporada traiga a la luz no dos ni tres, sino cinco o seis nuevas obras', ya que de esta manera el compositor no podrá alcanzar la calidad deseada en todas ellas, porque 'no puede darle el cuidado necesario a cada nota y cada página'. Sin embargo, el crítico reitera que a pesar de su gran volumen de obras, en todas ellas se encuentran muestras de su 'extraordinario talento' (Huth, 1938:707-708)

Sin embargo, y como también refleja esta crítica, Milhaud tuvo un gran éxito en la composición de música para películas, y defendía que la composición para cine requería unas características especiales de escritura musical, ya que el trabajo anterior de montaje cinematográfico era determinante a la hora de definir el estilo compositivo. Asimismo, una película era accesible para un público muy numeroso, por lo que el estilo debía adaptarse a la obra fílmica y resultar comprensible para el gran público.

Cuanto más simple resultara un argumento, mayor control implicaba en el momento de la composición (Bauer 1924:157).

Durante la época del cine mudo, Milhaud componía con el conocimiento de que en la mayor parte de las ocasiones la música escrita se degradaría, al no disponer la mayoría de las salas de proyección de una orquesta estable para ejecutar la partitura original en cada uno de los países de los filmes. En muchos casos estas partituras eran adaptadas o incluso sustituidas para poder adecuarlas a los recursos de las salas. Es por esto que con la aparición del cine sonoro, Milhaud apostó, a pesar de las dificultades técnicas, por la grabación de las bandas sonoras, ya que así la partitura ‘estará grabada para siempre y sonará en todas las partes al mismo tiempo que se proyecta el filme’ (Chion 1997:61-75). Milhaud asumió a partir de este momento que el cine sonoro exigía unos criterios de orquestación diferentes, especialmente pensados para los micrófonos y los sistemas de grabación contemporáneos, y que la escritura musical para el celuloide implicaba contemplar ciertos problemas técnicos ajenos a la composición.

Darius Milhaud compuso en 1939, a petición de André Malraux, catorce minutos de música para la escena final del film *Sierra de Teruel*, cuya partitura es conocida como *Cortège Funèbre para orquesta*⁹¹ y actualmente es interpretada de forma autónoma. Sin embargo, y como explica John J. Michalczyk en su artículo sobre las distintas versiones de la película, la música que se escucha en las versiones comerciales del film no se corresponde fielmente con la partitura, ya que aparecen determinados cortes, que se explicarían por las diversas intervenciones y modificaciones que sufrió la cinta a lo largo de los años que pasaron durante los diversos estrenos y reediciones. Sin embargo, como se ha comentado anteriormente, estas nuevas versiones, a pesar de ser reseñables, no reflejan la intención del director ni del compositor del film.

⁹¹ La edición de la partitura que se ha utilizado para este análisis se trata de la publicada por AMP: Milhaud, D. (1962) *Cortège Funèbre for Orchestra*. Associated Music Publishers, Inc. New York.

‘For some critics the one minute missing from the Eastman House version and the approximately two minute cut in the Grands Films Classiques copy may be insignificant, considering the power of the remainder of the film and the fact that it may reduce a certain repetitiveness of the images. For purists who prefer to see a work of art intact, this alteration in one of the key sequences destroys the primary intentions of the director, who wanted to create and sustain a mood of fraternity in the final “Cortège Funèbre”, it also breaks the continuity of the soundtrack because the musical accompaniment if Milhaud had to be abridged’ (Michalczyk, 1978:348)⁹².

Según Company y Sánchez-Biosca, (1985:13-22) Milhaud se inspiró en la jota aragonesa para la composición de esta partitura, explicando que ‘Darius Milhaud acompaña [la escena] con vibrantes variaciones orquestales sobre la jota aragonesa’. Sin embargo, tras un exhaustivo examen de la partitura se encuentra que no existe tal influencia, ni en cuanto a ritmos, instrumentación o rasgos melódicos, tal y como se explicará en el siguiente apartado. La única referencia a la jota aragonesa y esta escena se encuentra en un testimonio del director de fotografía de la película, Louis Page, recogido en la revista *Tiempo de Historia*, que explica lo siguiente:

El día en que, por fin, pudimos rodar la escena (del descenso de la sierra) Malraux pidió a un cantador de jotas que asistiera a las tomas de las vistas. Quería acompañar a las imágenes de aquella secuencia con un canto folklórico: la jota aragonesa. Por la noche, en una fonda, el cantador nos ofreció las primicias de sus improvisaciones. Todos los intérpretes del film se hallaban presentes. Entonaron a coro cantos revolucionarios. Uno

⁹² ‘Para algunos críticos, el minuto faltante en la versión de *Eastman House*, y los aproximadamente dos minutos de corte en la copia de la casa *Les Grands Films Classiques*, puede ser insignificante considerando el poder evocador del film y el hecho de que este corte puede reducir la reiteración de algunas imágenes repetitivas. Para aquellos puristas que prefieren ver una obra de arte intacta, esta alteración en una de las secuencias clave destruye las intenciones iniciales del director, quien quiso crear y sostener un carácter fraternal en el “Cortège Funèbre” final. Asimismo, se rompe la continuidad de la banda sonora ya que el acompañamiento musical de Milhaud tuvo que ser abreviado’ (Michalczyk, 1978:348).⁹².

de ellos, un tal Peña, recitó poemas de Verlaine, Malraux nos habló de Víctor Hugo y de Chateaubriand, a quienes admiraba. [...] (Matamoro, 1979:102)

Este testimonio nos permite suponer que la jota aragonesa fue utilizada como un *temptrack*⁹³ a la hora de realizar el rodaje de la secuencia final, pero desde luego, y como se verá durante el análisis, la música no se conforma a partir de variaciones sobre este género musical.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

En este análisis se considerará la composición de Milhaud de forma íntegra, señalando los cortes cinematográficos en los que desaparece la música en las versiones contemporáneas comerciales, pero no obviándola del análisis, ya que la estructura musical resultante de los temas que se presentarán a continuación no se entiende sin las partes desechadas por los montadores posteriores a Malraux. Dicho análisis se ha realizado a partir de la versión de *Les Grands Films Classiques*, ya que a pesar de los cortes, se trata de la única versión comercial del film y la publicación más accesible para el lector.

La última escena, y como se ha explicado anteriormente, la única musicada, describe el descenso de los heridos y los restos mortales de los milicianos que estrellaron su avión desde lo alto de la montaña hasta el pueblo cercano, donde pueden acceder las ambulancias con la atención médica necesaria. Los primeros planos muestran hombres heridos ayudados de algunos voluntarios y finalmente, la secuencia muestra el gran cortejo fúnebre que va siendo formado por los habitantes de los pueblos cercanos,

⁹³ El término *temptrack* refiere a grabaciones preexistentes que se sustituyen por la posterior banda sonora. Su utilidad puede ser tanto la de definir la intención narrativa de las imágenes para guiar al compositor, o bien ambientar el rodaje y reforzar la emotividad en la actuación.

solidarizados con los milicianos, que ocupan calles enteras y forman una gran procesión desde lo alto de la montaña.

A lo largo de los catorce minutos de música se intercalan varios temas, mediante los que Milhaud estructura la pieza, y que serán analizados priorizando aquellas características que tengan importancia en relación con la imagen. Así pues, se llevará a cabo un análisis que reflejará la relación música-imagen, consiguiendo ver como la música toma su forma a partir de estructuras existentes, pero de forma complementaria a las imágenes, funcionando así como un elemento narrativo más.

Funciones de la música en relación a la imagen

Durante toda la secuencia, la música surge desde un punto no diegético, cumpliendo funciones estructurales técnicas unificadoras y transitivas. En cuanto a las funciones expresivas, se observan principalmente la función pronominal, ya que la solemnidad de la acción se marca mediante la música; y la función emocional, ya que la música ayuda al espectador a empatizar con el carácter presentado en las imágenes.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| c.1 | c.5 | c.10 | c.15 | c.20 | c.25 | c.30 | c.35 |
|---|---------|--|---------|--|-----------|---|-----------|
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| | | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| | | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| 58'33'' | 58'48'' | 59'06'' | 59'22'' | 59'41'' | 1:00'05'' | 1:00'25'' | 1:00'45'' |
| Bajada de cuerpos y heridos aún sin camillas. | | Planos amplios. Hombres llevando camillas | | Camino más horizontal. Ayudan a bajar a los heridos. | | Cambio de registro en los planos. La acción se traslada al pueblo | |
| | | Plano desde atrás. El general Peña a caballo acompañado de hombres niños | | (Se añaden voces en segundo plano) | | Hombres ancianos deciden ir a ayudar | |

| c.40 | c.45 | c.50 | c.55 | c.60 | c.65 | c.70 | c.75 |
|---|--|---|-----------|-----------|----------------|------|--|
| 1:01'04'' | 1:01'22'' | 1:01'42'' | 1:02'01'' | 1:02'27'' | CORTE IMÁGENES | | 1:02'39'' |
| La acción se traslada de nuevo al cortejo. Un burro carga un ataúd y el plano se acerca | Cambio registro musical. Plano medio de Márquez (hombre herido en camilla) que habla con el Comandante Peña. Dialogan | Cambio marcado de plano. Peña sube la montaña a caballo inspeccionando a los heridos. Habla con una anciana | | | | | Plano general de la gente en procesión |

| c.80 | c.85 | c.90 | c.95 | c.100 | c.105 | c.110 | c.115 |
|---|--|---------------------------|-----------|-----------|-----------|--|-----------|
| 1:02'51'' | 1:03'10'' | 1:03'30'' | 1:03'53'' | 1:04'08'' | 1:04'30'' | 1:04'54'' | 1:05'12'' |
| Cortejo. Aparece un hombre herido en pantalla (Schreiner) | Peña habla con él. ¿Entonces es usted quien derribó el caza? | Peña y Schreiner dialogan | | | | Schreiner se aleja en la camilla. Peña habla con una mujer (mismo plano) | |

| c.120 | c.125 | c.130 | c.135 | c.140 | c.145 | c.150 | c.155 |
|-----------------------|-------|-------|-------|-------|---|--|-----------|
| CORTE CINEMATOGRAFICO | | | | | 1:05'18'' | 1:05'44'' | 1:06'00'' |
| | | | | | Cortejo. Después de verse a algunas personas, aparece un ataúd. | Planos del cortejo llegando al pueblo. | |

| c.160 | c.165 | c.170 | c.175 | c.180 | c.185 |
|--|---------------------------|------------------------------|---|-----------|-----------|
| | | | | | |
| 1:06'19'' | 1:06'38'' | 1:07'00'' | 1:07'20'' | 1:07'39'' | 1:07'57'' |
| Planos medios del recibimiento de los campesinos | Aparece de nuevo el ataúd | Primer plano de una anciana. | Alzan el puño. Los planos se van alejando hasta mostrar la montaña completa y el gran cortejo que la recorre. | | |

| | |
|-----------------------|--|
| Tema A (Solemnidad) | |
| Tema B (Procesión) | |
| Motivos B (Procesión) | |
| Tema C (Dificultades) | |
| Tema D (Final) | |

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental. *Cortège Funèbre*

Tema A (Solemnidad)

Este tema aparece texturalmente como melodía acompañada, y sólo en un par de exposiciones es interpretado por más de un instrumento. La melodía surge creando dos arcos, primero ascendente y posteriormente descendente. En el momento ascendente, se mueve por grados disjuntos y los valores rítmicos son largos, pero en el momento descendente, el ritmo se modifica y pasa a premiar la célula rítmica de corchea con puntillo semicorchea, que constituirá el elemento definidor y más audible del tema. Para finalizar, aparece un ritmo atresillado, que modificará su duración en las distintas apariciones para alargar o acortar la frase y permitir su adecuación formal.

Generalmente, las apariciones de este tema musical se sincronizan con imágenes que representan al cortejo que se va formando a lo largo de la secuencia, con la solemnidad que ello implica en el contexto fílmico. Igualmente, en las apariciones de este tema en las que no se visualiza dicha procesión, el espectador crea un vínculo a partir de las

imágenes mostradas y la música previamente presentada con las imágenes relativas al cortejo, otorgándoles así el carácter grave y solemne que las imágenes por si solas, no transmitirían. Este tema, podría ser denominado el ‘Tema solemnidad’, ya que en cada una de sus apariciones, las imágenes reflejan momentos reivindicativos, emotivos, y evidentemente, solemnes.

Primera aparición del Tema A



Con la presentación de este primer tema comienza la escena de ‘el descenso’. Un plano medio de abajo a arriba muestra a un hombre herido, y varios voluntarios cargando su peso, bajándolo por un estrecho y empinado camino.

El hecho de que la música comience en este exacto momento, en el que por primera vez se muestra a un hombre herido, ayuda a entender la seriedad de la escena. El director ya no busca mostrar exclusivamente las acciones y los personajes, como venía sucediendo a lo largo del film, sino que ahora va más allá, mostrando los sentimientos, la tristeza y la solemnidad del cortejo fúnebre que honra a aquellos que lucharon y resultaron heridos o muertos.

Segunda aparición

En la segunda aparición del tema, éste es interpretado por el piccolo y la flauta, quienes lo modifican rítmicamente respecto a la primera y alternan el protagonismo melódico.

Este tema aparece en la película combinando dos planos diferenciados de la secuencia. Se observan varios hombres ancianos en el pueblo que tras una llamada telefónica explican cómo irán a ayudar a los milicianos caídos. Un joven en la conversación,

exclama: ‘hay que hacer algo útil, ¿qué puedes hacer tú por un muerto?’, a lo que le contesta un anciano: ‘darle las gracias’. En el momento de la frase del joven, comienza de nuevo el Tema A, con lo que se recalca su función expresiva emocional, en este caso, y como siempre con este tema, solemne. Mientras se desarrolla esta segunda aparición, cambia de nuevo el plano, devolviéndolo a la montaña y al descenso, cumpliendo así la música una función estructural transitiva.

Segunda aparición del Tema A

The image shows a musical score for the second appearance of Theme A. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'PICCOLO (c.38-46)' and 'FLAUTA (c.38-46)'. The Piccolo part is in the upper staff, and the Flute part is in the lower staff. The music is in 4/4 time and features a melodic line with a descending interval and a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a final note.

Cabe reseñar que filmicamente, este momento no se encuentra en el guión original, y se podría suponer que Malraux alargó esta escena añadiendo planos ajenos a la montaña para aumentar el dramatismo de la acción y explicar el porqué de la formación de un cortejo de tal magnitud (AAVV. Filmoteca de Valencia, 1989:52-179).

Tercera y cuarta apariciones

La tercera aparición, al igual que la cuarta, y la quinta y sexta de forma parcial no aparecen fílmicamente en la versión estudiada de la película. Como se ha explicado anteriormente, los cortes cinematográficos posteriores a la creación del film y el método de trabajo compositivo para cine que llevaba a cabo Milhaud, que era siempre posterior al montaje, hacen suponer que originalmente sí había imágenes rodadas para este

fragmento musical. La densidad orquestal que revela la partitura, y la complejidad de las armonías observadas durante el análisis hacen de esta sección una de las más importantes musicalmente, pero durante el montaje posterior posiblemente se creyó esta sección como demasiado estática fílmicamente, y se abrevió sin consideración para la música (Michalczyk, 1978:348). Acaso, y ya que se ha observado que este tema refleja la solemnidad, y en la mayoría de los casos esta gravedad se representa mediante el cortejo que desciende la montaña, el pretexto de que estas imágenes resultarían excesivamente repetitivas fue el motivo principal para que la sección fuese descartada.

Cuarta aparición del Tema A



Quinta y sexta apariciones

En el compás 138, un compás después de la finalización de la cuarta aparición del tema, comienza de nuevo interpretado por un instrumento que hasta ahora no había tenido protagonismo: la trompeta. El tema mantiene la relación melódica de la primera aparición del tema, aunque con una reseñable excepción modal: todos los *si* se convierten en bemoles, de la misma manera que las notas *fa* se mantienen naturales, cambiando por completo la sonoridad característica del tema tal y como fue escuchado hasta ahora.

Asimismo, en este caso se han considerado unidas la quinta y sexta apariciones del tema, ya que un compás después del comienzo del motivo de la trompeta, el oboe y los violines primeros y segundos comienzan un canon, que se alargará durante diez compases.

Quinta aparición del Tema A

The image shows a musical score for the fifth appearance of Theme A. It consists of four staves. The top staff is for Piccolo Flute (Picc. Flut), the second for Trumpet (Trompeta), the third for Oboe VI, VII, VIII (Ob. VI, VII, VIII), and the bottom for Trombone and Tuba (Trb. Tuba). The music is in common time (C) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The Piccolo Flute and Trumpet parts are particularly prominent, with the Piccolo Flute playing a series of slurred sixteenth-note groups. The Trombone and Tuba part provides a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns.

Durante esta aparición la densidad orquestal es muchísimo mayor que al comienzo. Musicalmente, la tensión va en aumento, y el hecho de que el tema no suene una vez, sino dos en forma canónica hacen de este momento musical el culmen de toda la sección central de la partitura. La flauta y el píccolo, en su registro agudo, llevan grupos anacrúsicos de siete semicorcheas una vez por compás, el tema suena ahora en cuatro instrumentos simultáneamente y canónicamente, y el acompañamiento en negras es tocado por toda la cuerda graves (violas, cellos y contrabajos), por metales graves (trombones y tuba) y por el fagot. Finalmente, la percusión adquiere mayor densidad tocando blancas pero manteniendo el sonido con trinos.

Como se ha comentado anteriormente, el comienzo de este fragmento está cortado en las versiones comerciales y la restaurada de *Les Grands Films Classiques*, y se enlaza con la imagen a partir del motivo descendente del tema (en el segundo tiempo del sexto compás), tras un cambio de plano. En los planos anteriores, la música llega hasta el compás 115, y tras el corte, la música se retoma en el segundo tiempo del compás 143. Este corte no se descubre hasta el estudio de la partitura, ya que el plano anterior muestra diálogos predominantes sobre la música y en el momento que éstos terminan, cambia el plano, marcado por la gran anacrusa al compás 143 con la consiguiente

atención a la música por parte del espectador a partir de compás 145. Además, existe un contraste de planos en el que, de nuevo, se observa pasar al cortejo: las imágenes vuelven a mostrar de nuevo a la solemne procesión.

Séptima aparición

En el compás 166, correspondiente con el 1:06'40'' del film, el pícolo y los primeros violines llevan el tema. En este caso, comienza en la nota *si*, y las alteraciones hacen que suene semejante a su primera aparición, pero transportado un intervalo de segunda ascendente.

En esta aparición del tema, las imágenes muestran la llegada de la comitiva al pueblo. La multitud observa la llegada de los milicianos heridos. El tema comienza exactamente en un plano en el que tres hombres muy mayores honran con sus gestos a un ataúd que aparecerá en el siguiente plano. Una vez más, este tema se asocia con la solemnidad y el respeto.

Octava aparición

Se trata de la última presentación del tema A. En este caso, como sucedía con la quinta y sexta apariciones, el tema funciona de forma canónica, pero con una pulsación de diferencia, en lugar de un compás. Esta aparición del tema está incabada, terminando forma abrupta para dar paso al Tema C, que se sitúa en los tres últimos compases de la partitura y el final del film.

Octava aparición del Tema A

The image shows a musical score for the eighth appearance of Theme A. It consists of two staves: the top staff is for Piccolo Flute I (PICC. FL. VL. I) and the bottom staff is for Violin II (OB. CL. VL. II). Both staves are in common time (C). The Piccolo Flute I part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Violin II part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is marked with measure numbers 177 and 182.

El comienzo de esta aparición coincide filmicamente con el momento en el que todos los habitantes del pueblo alzan su puño, para expresar simbólicamente enaltecimiento hacia la República y a sus guerreros. El símbolo del brazo alzado y el puño cerrado simbolizan para las izquierdas la unión de todo el proletariado a nivel internacional, quedando los dedos unidos en un solo espacio (Julián González: 1993:63). Los siguientes planos se van abriendo, y muestran cada vez más lejanamente la montaña, donde miles de personas forman una gran comitiva.

Vemos pues, un tema recurrente a lo largo de toda la pieza, que es modificado ligeramente en cada una de sus apariciones para poder coincidir armónica y formalmente.

Tema B (Procesión)

En este primer ejemplo se observa la primera aparición del Tema B, que únicamente sonará de forma íntegra una vez más a lo largo de la pieza (compases 128-138). Se trata de un tema con un carácter rítmico muy marcado por los tresillos con acentos en la primera de las corcheas. Se puede dividir en tres pequeñas secciones, separadas por el registro instrumental y la instrumentación, siendo la central la más aguda de las tres, con matices más fuertes e interpretada por instrumentos con más potencia de emisión.

Este tema, en sincronización con las imágenes, se puede relacionar con la procesión, ya que aparece cada vez que las imágenes muestran a la gente caminando, tanto sea acompañando al cortejo como para acercarse a verlo pasar. Su función cinematográfica es principalmente estructural transitiva, ya que la procesión se muestra con abundantes cambios de plano, y en este caso, la música ayuda a enlazarlos y mostrar que aunque cambien las orientaciones, la procesión es la misma.

En su primera aparición, el protagonismo va pasando por la cuerda y los vientos, tal y como se observa en el siguiente ejemplo. La primera aparición se desarrolla entre los compases 11 y 22, y el instrumento principal que lleva la melodía son los violines primeros y segundos. Después de los cuatro primeros compases, se suma el viento

madera, y finalmente el tema es conducido por la mayoría de los componentes de la orquesta.

Tema B (Procesión)

The image shows a musical score for 'Tema B (Procesión)'. It consists of three staves of music. The first staff is for Violines (Violins) and Piccolo. The second staff is for VI I, II, Picc, Fl, Tpt (Violins I and II, Piccolo, Flute, and Trumpet). The third staff is for Clarinete (Clarinet) and VI I, CL (Violins I and Clarinet). The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and some triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fílmicamente, en esta primera aparición las imágenes muestran durante varios planos el caminar de los hombres, cada vez con más seguidores y ayudantes. Ahora ya no son simplemente algunas personas ayudando a bajar heridos de las montañas, sino que se está comenzando a formar el cortejo.

La segunda aparición del Tema B, corresponde con una de las secuencias cortadas. Como se había comentado en el análisis del Tema A, esta segunda exposición es simultánea a la cuarta, quinta y sextas del anterior tema. Se ha visto que estos compases se corresponden con la mayor densidad musical de la obra, lo que recalca la teoría de que los cortes posteriores a la producción original no tuvieron en cuenta los planteamientos originales ni de Malraux ni de Milhaud.

Sin embargo, este tema no funciona exclusivamente como un *solo* melódico, sino que a lo largo de la pieza el diseño rítmico se desliga de su original y se acorta, y pasa a desempeñar funciones exclusivamente motívicas y de puntuación, tanto de acompañamiento como de solista, debido en parte a su gran fuerza rítmica. Se encuentran tres ejemplos a lo largo de la partitura:

Motivos B1

La primera vez que uno de estos motivos basados en el Tema B aparece independientemente y desligado del original es en el compás 80, interpretado por la primera trompeta y el primer trombón, y reproduciendo rítmica y melódicamente el comienzo del tema original. Las imágenes muestran la comitiva en varios planos, por lo que motivo cumple la misma función cinematográfica que el tema: estructural transitiva. El motivo para de sonar exactamente en el momento que aparece un hombre en camilla, llamado Schreiner, piloto y uno de los héroes de la batalla, para dar paso al Tema D, tema final, con lo que se refleja la situación crítica del personaje.

La segunda exposición del motivo se lleva a cabo en los compases 151-152, continuando en los compases 153-155 pero exclusivamente tocado por las trompetas. Las imágenes, de nuevo reflejando avance en la acción, muestran a la multitud y a la procesión llegando al pueblo.

La tercera (y última) vez que aparece este motivo es prácticamente en el final del film. Musicalmente se corresponde con los compases 173-176; y en este caso, la función cinematográfica varía, ya que el plano enfoca a una mujer anciana que mira fijamente y de forma intensa a la cámara, momento que en el guión se refleja de la siguiente manera:

‘(Secuencia XXXIX) Planos 50 y 51

Dos planos medios de grupos de aldeanos instalados para ver llegar el cortejo. En los alto de las murallas y al lado de la puerta, mirando en dirección del cortejo’ (AAVV, Filmoteca de Valencia, 1989:52-179).

El siguiente plano, en este caso con movimiento y avance de la acción, vuelve a cumplir las funciones establecidas para el tema y motivos B. El cambio de tema, para pasar a la última presentación del Tema A, se realiza con un cambio muy marcado, que devuelve la atención a los puños alzados por los aldeanos antes mencionados.

Tema C (Dificultades)

El Tema C se expone dos veces a lo largo de la partitura de Milhaud, y en los dos casos, al igual que sucedía con el Tema A, la textura es de melodía acompañada. En su primera aparición (reflejada en el ejemplo posterior) es interpretada íntegramente por la flauta, a quien acompaña la cuerda mientras el resto de instrumentos de viento guardan silencio.

Tema C (Dificultades):



La primera aparición, y la única que es mostrada en la versión de *Les Grands Films Classiques*, marca un cambio de plano de forma bastante drástica, pues pasan de mostrar las dificultades para bajar a los hombres heridos a mostrar como en un terreno más cómodo para caminar, las dificultades se mantienen. En este caso, la segunda parte del tema pasa a un plano secundario, y los diálogos, por primera vez en la secuencia, pasan a situarse sobre la música. Se podría realizar una comparativa con el título con el que se ha designado al tema: las dificultades por las que pasan los protagonistas de la secuencia, se traducen igualmente en la dificultad del oyente al tratar de identificar el tema musical. La música permanece en un segundo plano por debajo de los diálogos, que son los que conducen la acción fílmica.

La segunda aparición del tema (no mostrada en el film) es tocada por cuatro instrumentos, de forma canónica a distancia de un compás, aplicando el mismo criterio compositivo que en las últimas apariciones del Tema A.

Tema D (Final)

El Tema D, representa el final en varias situaciones, tanto narrativamente como fílmicamente. Narrativamente, el tema representa a lo largo de la película el término de una vida, la muerte de un hombre, o el fin de la ilusión; y fílmicamente, anuncia el desenlace inminente del largometraje. En cuanto a la partitura, es un tema basado en una sucesión corcheas con pulsación acéfala, con un ámbito de cuarta. De este tema se pueden hacer constar dos versiones: en tonalidad mayor y menor. Cuando el tema suena en tonalidad mayor, es tocado por la mayoría de los instrumentos de la plantilla, señalado con matices *fortes*, y con sostenidos; en cambio en las situaciones de tonalidad menor es únicamente tocado por la cuerda, siempre con matices en *piano*, y con bemoles.

Tema D (Final):



La última aparición de este tema refleja el único momento en el que la partitura difiere de la versión cinematográfica (a excepción de los cortes ya señalados, siempre posteriores al montaje original del director), ya que los tres últimos compases se repiten en el film, tanto para lograr la sensación de reposo y final que ofrece la tonalidad mayor, como para sincronizar la música con la última abertura de planos que muestra el cortejo completo cubriendo el camino de descenso de la montaña.

Este tema aparece seis veces a lo largo de la partitura, aunque en la versión comercial del film el primero de ellos se encuentra situado en uno de los cortes cinematográficos. Durante la segunda, tercera y cuarta exposiciones del tema la narratividad del film se centra en el personaje de Schreiner, piloto francés que derriba a los cazas enemigos. Los primeros planos durante la aparición del tema en tonalidad mayor, muestran a Schreiner

en una camilla. Hay una pequeña interrupción, de un único compás de silencio, en el que cinematográficamente se introduce un cambio de plano y una mujer trata de darle agua a Schreiner mientras un aldeano le advierte: ‘A ese no hay que darle de beber aunque lo pida. Lo mandó el médico’. En el momento en que el plano vuelve a cambiar las cámaras enfocan de nuevo al miliciano francés, y el tema vuelve a sonar, pero esta vez en tonalidad menor, recalcando así la mala salud del personaje. Cuando esta exposición del tema acaba, aparece de nuevo en pantalla el comandante Peña, quien entabla la siguiente conversación con Schreiner:

‘PEÑA: ¿Entonces es usted quien derribó el caza?

SCHREINER: Ya no tendré ocasión de derribar más.

PEÑA: No lo sabemos. La ambulancia está ahí abajo.

SCHREINER: Usted y yo, comandante, sí sabemos. Un balazo en el vientre son tres horas. ¿No es así? Mire que hora es. ¿Puede decir que me traigan el mono?

PEÑA: (a un campesino). Mira a ver al médico que te dé el mono.

SCHREINER: Tanto me da... Lo mismo hubiera podido enfermarme y morirme en las minas. Mire usted, durante el combate todos sacaron sus mascotas. Como niños. Les miré. Dígalos que no les desprecio. Se lo ruego. Mi modo de mirarles les molestó. No es que les despreciara. Fue en aquel momento que comprendí que era viejo.

CAMPESINO: Los monos quedaron en el ayuntamiento.

PEÑA: Está bien, gracias. (A Schreiner): ¿Qué necesitaba? Quizás se lo pueda proporcionar.

SCHREINER: Una pistola. Bien está lo que está bien. Pero más es inútil.

PEÑA: (Coge una pistola y se la da) Pero no antes de haber hablado con el médico.

SCHREINER: No antes que me haya visto el médico’.

Es evidente que Schreiner se está muriendo, y en los momentos clave del diálogo (‘mire que hora es’, y ‘mi modo de mirarlos les molestó’) es donde se utiliza el Tema D, representando el final de su vida.

Las dos últimas apariciones del tema se dan ya en el final de la película, durante los dos últimos minutos de imágenes, momento en que el cortejo fúnebre está llegando al pueblo.

Finalmente, se puede observar que a lo largo de la partitura aparecen determinado motivos, tanto rítmicos como melódicos, que no llegan a poder ser considerados como tema, ya que no aparecen en más de una ocasión y no funcionan en ningún caso como un 'leitmotiv', pero que si pueden relacionarse bien rítmicamente, bien melódicamente, con uno de ellos y darles a las imágenes el carácter implícito de los temas al visionar el film.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas: 1996)

Título de la versión francesa: Espoir

Título de la versión española: Sierra de Teruel

1939, España/Francia

Productora: Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado /Productions Corniglion-Molinier, con la participación de Roland Tual.

Director: André Malraux

Productor: Edouard Corniglion-Molinier

Directores de Producción: Roland Tual, Fernando G. Mantilla

Secretario Producción: Manuel López Marín

Secretaria Dirección: Paule Boutlault

Secretarias Director: Elvira Farreras, Mari Luz Morales, Marta Santaolalla

Basada en la novela: “L’espoir” de André Malraux

Guión Literario: André Malraux y Denis Marion

Guión Técnico: André Malraux, Boris Peskine y Max Aub con la participación de Antonio de Amo

Diálogos v. española: Max Aub

Intérpretes: Andrés Mejuto (Capitán Muñoz)

Nicolás Rodríguez (piloto Márquez)

José María Lado (campesino)

José Santpere (comandante Peña)

Pedro Codina (capitán Schreiner)

Serafín Ferro (Saidi, aviador)

Miguel S. del Castillo (Carral)

José Telmo (González)

Director de Fotografía: Louis Page

Operador: André Thomas

Ayte. Cámara: Manuel Berenguer

Aux. Cámara: Federico Ramírez, Jaime Piquer

Claqueta: Reiguera

Foto Fija: Francisco Godes

Sonido: René Renault, Robert Taysere, Anotine Archimbaud

Montaje: George Grace

Música: Darius Milhaud

Decorados: Vicente Petit

Atrezzo: Hermano Miró

Maquillador: Carrasco

Estudios: Orphea (Barcelona), Joinville (París)

Laboratorio y Montaje: Pathé (París)

Idioma original: castellano

Duración: 78 min = 2082 metros (más 90'' de introducción)

Conservación: (laboratorios franceses) Copia video en la Filmoteca Española

ELS TAPERS DE LA COSTA

Ramón Biadiu (1937) / Música: Joan Gaig

CONTEXTO

Este documental entra dentro del grupo de encargos que recibió Ramón Biadiu, para realizar películas de corte ‘etnográfico’ (Sala Noguera, 1993:216). Entre estos filmes se encuentran documentales como *El priorat* (1937), que se trata de un reportaje sobre la elaboración del vino con ese nombre, u *Ollaires de Breda* (1937), en el que se refleja el funcionamiento de la industria alfarera de Gerona. Este tipo de producciones, todas ellas con la firma de Laya Films y producidas con la intención de distribuir las en escuelas e institutos, estaban dedicadas argumentalmente

‘[...] A la producción industrial y artesanal, a las tareas del campo, al folklore... temas a los que ninguna otra organización propagandística concedió la atención que Laya consideró que merecían’ (Sala Noguera, 1993:217).

Ramón Biadiu (1906-1984) fue un operador y montador de cine nacido en Súria, municipio de la comarca de Bages, en Barcelona, y se traslada a la capital en 1932. Biadiu comienza su formación en la Universidad de Barcelona, de la mano de Guillem Díaz Pla y comienza a trabajar en los estudios de Trilla-La Riva un año más tarde. En 1934 se incorpora como montador jefe a los estudios de la Metro Goldwyn Mayer en

Barcelona y después trabaja en los estudios Acoustic, empleo que deja durante los años de la guerra, para incorporarse a Laya Films, empresa productora a cargo de la sección de cine de la Generalitat⁹⁴, habiendo estado incluso en el frente al inicio de la contienda. El director explicaba su experiencia en una entrevista publicada en la revista *L'Avenc* en 1978:

‘Jo, concretament, vaig entrar a treballar a "Laia Films" cap a l'estiu de 1937. Per anar a "Laia" vaig deixar el meu treball a "L'Acústica" (una de les poques empreses cinematogràfiques no incautades pel sindicat de l'espectacle de la CNT, això era així perquè figurava propietat de un suís). A Laia hi entro amb l'encàrrec de realitzar una sèrie de documentals sobre la vida civil i cultural de Catalunya.... Per demostrar que la vida seguia tot i que érem en guerra. A més a més, estava la disposició de la casa per fer els reportatges necessaris, sobretot quan hi havia urgències de bombardeig’.⁹⁵ (Declòs, 1978:39-41).

Ramón Biadiu se reincorporó a la industria del cine en la década de los 40, trabajando esencialmente como montador de películas, y realizando incluso algunos encargos para el NO-DO. En los años 50 y 60 continuó trabajando como montador y realizador, especializándose en el cine negro, con películas entre las que se encuentran *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962) protagonizada por Sara Montiel, u *Once pares de botas* (Francisco Rovira Beleta, 1955).

⁹⁴ *Cfr.* en la página 86

⁹⁵ [T. del A.] ‘Yo, concretamente, entré a trabajar en Laya Films en el verano de 1937. Para ir a Laya dejé mi trabajo en la Acústica (una de las pocas empresas cinematográficas no incautadas por el sindicato del espectáculo de la CNT. Eso era así porque figuraba como propiedad de un suizo). A Laia entro por un encargo de realizar una serie de documentales sobre la vida civil y cultural de Cataluña... Para demostrar que la vida seguía a pesar de que estábamos en guerra. Además, estaba la disposición de la casa para realizar los reportajes necesarios, sobre todo cuando había urgencias de bombardeos’.

El film. Argumento

El presente film se trata de un documental en el que describe el funcionamiento de la industria corchotaponera tradicional de Cataluña. Primeramente se muestra el proceso de recogida del corcho, su proceso de manufactura y los usos diversos que se pueden dar al material, como son los corchos para botellas, cuadros en relieve o incluso, papel. Sus fines propagandísticos son principalmente educativos, siendo, como se ha explicado anteriormente, filmes pensados para emitir a un público de estudiantes.

EL COMPOSITOR. JOAN GAIG I ANDREU

Joan Gaig nació en Barcelona en 1894, y fue alumno de Enrique Granados y Jaume Pahissa. Durante el inicio de su carrera profesional trabajó con varias orquestas como la *Troupe Suisse*, o la *Demons's Jazz*⁹⁶. Entre sus composiciones cuentan obras de diversos estilos, como ballets, zarzuelas y algunas sardanas, como la conocida *Sardana de l'arca de Noè*, en la que los instrumentos de la cobla imitan los sonidos de los diferentes animales que estaban en el arca. Una de las primeras composiciones reseñables se trata de la ópera *El estudiante de Salamanca*, estrenada en el Gran Teatre del Liceu en Barcelona el 1935 con el tenor Hipólito Lázaro como cabeza de cartel. Se encuentra una crítica de Adolfo Marsillach del estreno en el periódico ABC (Ed. Madrid, 21/02/1935:13-14)

'El estudiante de Salamanca está inspirado, como ya se presupone, en el popular poema de Espronceda. No está mal el libreto. Tiene situaciones de mucha teatralidad. En cuanto a la música, nos parece que vino tarde al mundo. En tiempo de Bellini y de Donicetti hubiera caído muy bien. Pero en auge de Wagner y los rusos, no encaja en los gustos de ahora, aunque en Madrid se tolere *La Traviata* y en Barcelona *El Trovador*. Es el respeto a la ancianidad. La música de *El estudiante de Salamanca* es melódica, dulzona, sentimental. Pasó bien y fue aplaudida, pero a otra cosa. No creo que resurja'.

⁹⁶ Cfr. en la página 170

Entre sus composiciones de zarzuela cabe reseñar *Terra Baixa*, *Nobleza Serrana*, y *El caballero gitano*.

En cuanto a la música cinematográfica, cabe remarcar que fue su participación en la orquesta *Demon's Jazz* en los inicios de su trayectoria, la que propició su primera composición, relativa al largometraje de 1933 *El café de la Marina*, en cuya composición colaboró igualmente Llorenç Torres Nin. El resto de las partituras escritas para cine fueron realizadas bajo la dirección de Ramón Biadiu, con quien realizó tres cortometrajes durante los años 30, dos de ellos en el año 1937, en pleno foco de la Guerra Civil española.

A continuación se enumeran sus puntuales colaboraciones con el celuloide (Lluís i Falcó, 2009:210)

1933 - *El café de la Marina* (Domènech Pruna)

1935 - *La Ruta de Don Quijote* (Ramón Biadiu)

1937 - *Alfareros / Ollaires de Breda [Terrisiers de Catalunya]* (Ramón Biadiu)

1937 - *Els tapers de la costa / Industrias del corcho* (Ramón Biadiu)

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

Funciones de la música en el documental

En este documental, al contrario que en la mayoría de los documentales republicanos, no se encuentra la función estructuradora como principal función definidora, sino que la música sirve como decorado sonoro, acompañando a la imagen como un fondo neutro con la excepción de algunos momentos puntuales de sincretismo con la imagen, como en el instante en que los trémolos de las cuerdas marcan incidentalmente la labor de cortar con un cuchillo extremadamente afilados los corchos que se están fabricando. La música cumple también la función unificadora, ya que al estructurarse a partir de temas musicales largos y relacionados entre sí, ayudan a unir los diferentes planos y escenas que conforman el documental.

Al tratarse de un documental pensado para su exhibición en escuelas, las necesidades propagandísticas vienen cubiertas por el público al que está dirigido, por lo que no es necesario reforzar el mensaje con el uso de himnos, práctica habitual en las películas republicanas, especialmente las pertenecientes a las productoras anarquistas catalanas.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| Metraje | Secuencias / Escenas | Descripción Fílmica | Música |
|---------------------|----------------------|--|--|
| 00'00''- 00'46'' | Títulos de crédito | | Tema 1 |
| 00'46''- 01'18'' | Escena 1 | Se ven imágenes de árboles y el campo de Cataluña. El narrador describe el paisaje | Tema 2 |
| 01'18''- 02'04'' | Escena 2 | Se muestran imágenes de la ciudad, a la que se traslada el corcho recogido de los árboles. Se muestran diversas utilizaciones del corcho | Tema 3 |
| 02'04''- 02'13'' | | Muestran las facetas del corcho como elemento artístico. Un cuadro de relieve hecho a partir del corcho | Tema 1 |
| 02'13''- 03'34'' | Escena 3 | Dos hombres extraen el corcho de un árbol y posteriormente lo cargan en un burro para transportarlo | |
| 03'34''- 04'01'' | Escena 4 | Se muestra el inicio del procedimiento de elaboración del corcho. El primer paso es hervirlo | (Enlace) |
| 04'01''- 05'25'' | | Se muestra lo que explica el narrador. Hombres que cortan manualmente el corcho | Tema 4 |
| 05'25''- 06'17'' | | Las mujeres trabajan en pequeñas fábricas semiindustrializadas | |
| 06'17''- 07'15'' | | Se ven varios hombres trabajando, subidos a una torre de corcho. Las imágenes se ubican en una fábrica industrializada en las que, según el narrador, los obreros son esclavos de las máquinas | Tema 5 (con varios cortes musicales - se incluye momentáneamente el Tema 4) |
| 07'15''- 07'23'' | | Más imágenes de mujeres trabajando | |
| 07'23''- 08'10'' | Escena | Otros productos que se obtienen del corcho | |

Análisis Narrativo de la música del documental

Títulos de crédito

La película se inicia con un plano de un paisaje aéreo de Cataluña, apareciendo asimismo por primera vez el *Tema 1*. Tras la presentación de este plano, se muestran a continuación los títulos de crédito. Durante toda esta sección se mantiene el mismo tema musical, con carácter bucólico, que se puede dividir en dos secciones. La primera de ellas se presenta en los dos primeros compases y será denominada *Sección A*, que vuelve a aparecer en el compás 11. Tiene un carácter rítmico, con notas en *spicatto*, y está instrumentada con la cuerda. La segunda sección, *Sección B*, tiene un carácter contrastante con la primera, con motivos cromáticos, que otorgan un efecto melismático. Es a partir de estos dos fragmentos, transcritos a continuación, que se estructura la música de la práctica totalidad del documental.

Tema 1

The musical score for Tema 1 is presented in five staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first staff (measures 1-4) shows Section A (measures 1-2) and Section B (measures 3-4). The second staff (measures 5-8) continues the music. The third staff (measures 9-11) shows Section A (measures 11-12) and a 'Breve corte musical' (Brief musical cut) at measure 11. The fourth staff (measures 13-16) continues the music. The fifth staff (measures 17-20) concludes the piece.

Escena 1

Una vez terminan los títulos de crédito, hay una breve pausa musical, y se inicia el film propiamente dicho. Se muestran varios planos de árboles del campo en Cataluña,

mientras el narrador expresa: ‘A zona catalana del Baix Empordà, les sureres cobreixen la major part de les seves muntanyes⁹⁷’. Musicalmente, en esta sección, que mantiene el carácter bucólico del tema presentado en los títulos de crédito, se suma a la instrumentación una flauta solista, funcionando como fondo sonoro mientras el narrador describe el paisaje catalán. La música funciona como elemento incidental utilizando los trinos de la flauta y violines como imitación de los cantos de los pájaros. Este tema es muy breve (treinta segundos), y concluye para dar paso a la segunda escena.

Escena 2

En esta escena se comienzan a mostrar imágenes de la ciudad, a la que llegan varios vehículos transportando el corcho previamente recogido de los alcornoques. La música ha cambiado ligeramente, pasando a mostrar ahora un tema con un carácter más *spicatto*, como una forma de mostrar el contraste entre la calma del campo y el trajín de la ciudad. Se amontona el corcho, y se muestra a varios hombres con sacos, colocados encima de uno de los vehículos transportadores. Durante esta escena aparece el tercer tema musical, organizado a partir de varios motivos musicales breves, que mantienen el carácter establecido en la primera escena, pero cuya importancia se niega a favor de la locución del narrador, quedando en un segundo plano:

‘Avui, aquesta indústria segueix el ritme del temps. [...] En els separadors de les botigues, i en les vitrines del hotel, apareixen als nostres ulls els objectes més diverses de suro. I és que el suro, té en aquesta ciutat, els seus artistes locals que l’usen com a material de obres i relleus’.

Una vez finaliza el *Tema 3*, este es enlazado de nuevo con el *Tema 1* que se vuelve a reproducir íntegramente, tal y como surgía en las primeras imágenes y los títulos de crédito del documental. Mientras suena este tema, que resulta el nexos musical del film, las imágenes muestran una de las obras de arte construidas a partir del corcho. Se trata

⁹⁷ [T. del A.] En la zona catalana del Baix Empordà, los alcornoques cubren la mayor parte de sus montañas.

de un cuadro en relieve que muestra el proceso tradicional de recogida y manufactura del corcho.

Escena 3

En esta escena se muestra el trabajo de la recogida del corcho de los alcornoques y cómo lo sitúan en varias amplias alforjas aguantadas por un burro. La música continúa con el *Tema 1* que se inició en la sección final de la segunda secuencia cumpliendo así la función unificadora que enlaza la segunda escena con la tercera. Asimismo, el corte musical que se apreciaba en la primera presentación del tema se mantiene, por lo que se puede asumir que el tema fue grabado en una ocasión y reubicado en varios momentos del film.

Escena 4

La cuarta escena del documental muestra el proceso de manufactura del corcho. Es en este momento que por primera vez la música sirve como un elemento incidental, cambiando radicalmente de carácter en el momento que se muestra el corcho hirviendo. Se pasa de un carácter bucólico a un tema musical basado en los trémolos de las cuerdas y en tonalidad menor, que representa el contraste entre la naturaleza y la mano del hombre en los productos. Este motivo musical servirá como enlace al *Tema 4*

Enlace al *Tema 4*



Mientras suena este enlace, el narrador expresa que ‘la primera operació a la qual es sotmès el suro es una llarga ebullició per ablanir-ho i fer més fàcil la seva elaboració’⁹⁸.

⁹⁸ [T. del A.] La primera operación a la que se somete el corcho es una larga ebullición para ablandarlo y hacer más fácil su elaboración.

Una vez finalizan los planos que muestran el corcho hirviendo, este tema musical se modifica, dando paso a varias melodías de vientos solistas mientras se ven a varios hombres cortando el corcho ya sometido al proceso de ebullición. Con estas imágenes, la música modula a tonalidad mayor, aunque el cambio es poco notorio debido a que prevalece el texto del narrador. Este cambio representa el inicio del *Tema 4*, que también será utilizado en varias ocasiones en el documental.

Tema 4



Se trata de un tema orquestal, muy melódico, que llega a una cadencia en el momento en que el narrador y las imágenes cambian, pasando a explicar cómo se corta el corcho para obtener tapones para botellas. Se muestra a un hombre ejerciendo esta labor a mano, con un cuchillo, y la narración explica la dificultad de este acto mientras la música, de nuevo cumpliendo una función incidental, realiza unos trémolos en las cuerdas, con un breve motivo que asciende medio tono cada vez, creando una sensación de peligro.

‘Finalment, els tapers al voltant del tinat (sic.) procedeixen a obtenir els taps. No caldrà remarcar la extraordinària seguretat de pols que es necessita per fabricar taps a mà [...]. Inútilment han estat construïdes les més complicades màquines. Res no ha igualat el net cop de ganivet d’aquests homes sexagenaris, últim vestigi d’un estil que es perd, i la minvada producció del quals es diputen les més importants fàbriques de vins d’Olot’⁹⁹.

⁹⁹ [T. del A.]Finalmente, los corcheros alrededor de la tinaja proceden a obtener los tapones. No hará falta remarcar la extraordinaria seguridad de pulso que se necesita para fabricar corchos a mano.

Después de este discurso, se vuelve a utilizar el *Tema 4* mientras se muestran los principios de industrialización de la fabricación del corcho, a partir de una pequeña fábrica en la que trabajan mujeres. En esta sección, y posiblemente como un medio de ajustar la música a la duración de las imágenes, hay muchos cortes musicales, hasta el momento en que se exhibe una gran fábrica de corcho y el narrador describe a los hombres que allí trabajan como “esclavos de las máquinas”, mientras la música presenta un nuevo tema, que será denominado *Tema 5*, y que representa la melancolía a partir de un tempo lento y melodía con acordes disonantes puntuales, como en el caso del tercer compás del ejemplo:

Tema 5



Al igual que el tema anterior, se aprecian en la música varios cortes, realizados supuestamente para ajustar la duración de las imágenes con el tema musical, llegando a encontrar incluso un fragmento del *Tema 4*, de quince segundos de duración. Las imágenes finales del film vuelven a mostrar, al igual que al inicio, diferentes usos del corcho poniendo como ejemplo papel de corcho utilizado en una biblia. En el final del film se muestra un cartel con el logo de Laya Films, mientras la música no tiene más final conclusivo que el de una frase musical del *Tema 5*.

Inútilmente han sido construidas las más complicadas máquinas. Nada ha igualado el limpio corte de cuchillo de estos hombres sexagenarios, último vestigio de un estilo que se pierde, y la mermada producción que es disputada por las más importantes fábricas de vinos de Olot.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:833)

1936, España

Productora: Laya Films

Director: Ramón Biadiu

Ayudante de Dirección: Antoni Santigosa

Guión, Fotografía y Montaje: Ramón Biadiu

Sonido: Jack Pie

Voz: Ramón Martori¹⁰⁰

Música: Juan Gaitg

Estudios de sonido: Gaumont-British Acoustic, Barcelona

Idioma Original: Catalán

Conservación: FGC (Filmoteca de la Generalitat de Catalunya)

¹⁰⁰ El dato de Ramón Martori como responsable de la narración en el documental no figura en el *Catálogo*, sino que se encuentra reflejado en los títulos de crédito del documental consultado en la Filmoteca de Catalunya.

SUNSHINE IN SHADOW

Jean Lordier (1936) / Música: Rodolfo Halffter

CONTEXTO

Sunshine in Shadow es un documental rodado y producido para su distribución en países de habla inglesa, con la intención de dar a conocer la situación específica de los niños huérfanos en el bando republicano durante la Guerra Civil española, temática recurrente en los filmes propagandísticos de esta etapa, como es el caso del documental *Guernika*, estudiado en el presente trabajo¹⁰¹. Jean Lordier, director del film, dirigió también otro film propagandístico con esta misma temática, titulado *S.O.S. Espagne* (1938). Este documental, de producción francesa, ‘apela a la solidaridad internacional con los niños republicanos’ (Magí Crusells, 2003:96).

Existe un gran número de documentales producidos en España para su distribución internacional, realizados con el objetivo de dar a conocer ‘el apoyo humanitario que recibía la España republicana y promover así nuevas formas de solidaridad internacional’ (García López, 2006). Este tipo de documentales no tuvieron un sello exclusivamente español, sino que en Francia e Inglaterra también se realizaron

¹⁰¹ *Cfr.* en la página 309

documentales orientados a los mismos fines, distribuyéndose por gran parte de Europa a través de circuitos y festivales de cine independiente, o asociaciones benéficas (*op.cit.*).

El presente documental fue producido por la compañía Film Popular, con la colaboración del Ministerio de Instrucción Pública y distribuido por la empresa inglesa Progressive Film Institute. Esta empresa fue fundada por el cineasta y director de ideología comunista Igor Montagu en 1935, y produjo un gran número de filmes de temática pro-republicana, entre los que se encuentran, *Behind the Spanish Lines* (Sidney Cole, Thorold Dickinson, 1938), *Testimony of Non-Intervention* (Ivor Montagu, 1938), *Spanish ABC* (Sidney Cole, Thorold Dickinson, 1938), todos ellos estrenados en Londres durante la primavera de 1938 (García. H, 2010:90). Otro documental de esta compañía, dirigido por Ivor Montagu en 1936 fue *The Defence of Madrid*, rodado en esta misma ciudad, a donde viajó el director tras escuchar que la metrópoli podría ser inminentemente tomada por las fuerzas nacionales. Cuando este documental fue proyectado, tuvo un éxito de audiencia inmediato en el Reino Unido, llegando a conseguir seis mil libras para la causa republicana (Aitken, 2003:650).

El film. Argumento

El documental *Sunshine in Shadow*, guiado en todo momento por una narración en inglés, se desarrolla en dos secciones diferenciadas. La primera de ella muestra la situación ideal de los niños durante su infancia, cuidados por sus padres y familiares, explicando que no es la realidad que se vive actualmente en España. A continuación, para dar a conocer la situación actual, se muestran imágenes bélicas y de bombardeos, seguidas de las despedidas de las familias. Toda la segunda parte del documental describe las diferentes situaciones de la vida cotidiana de los más de tres mil niños españoles huérfanos refugiados en Inglaterra.

EL COMPOSITOR. RODOLFO HALFFTER

Rodolfo Halffter nació en Madrid el 30 de octubre de 1900. La influencia de su madre, aficionada al canto y al piano, hizo que tanto él como su hermano Ernesto comenzaran a vincularse con la música, convirtiéndose en importantes compositores reconocidos a nivel nacional e internacional. Su educación musical fue principalmente autodidacta, teniendo como una de sus referencias principales la obra de Arnold Schönberg, y su *Tratado de Armonía*, así como la música politonal de Claude Debussy (de Persia, 2012:56).

A partir de los años veinte, época en la que el compositor aún residía en Madrid, comenzó a trabajar como crítico y periodista especializado en temas musicales en el periódico *El Sol*, frecuentando asimismo las tertulias de la Residencia de Estudiantes y relacionándose con los intelectuales contemporáneos, como Luis Buñuel, con quien trabajará en México años más tarde, y formando parte del grupo de la Generación del 27 (Ros Galiana, Crespo, 2002:116). En Granada conoció a Manuel de Falla, con quien estableció una gran amistad y quien fue tutor y revisor de sus composiciones.

En 1934, cuando el compositor residía en París, escribió su primera partitura para cine, la correspondiente al film *La Travesía Molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934). El proyecto inicial de la película, producida por Edgar Neville, quería contar con la música de Falla de *El sombrero de tres picos*, ya que el argumento del film estaba basado en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón. Sin embargo, éste se negó a que su música fuera utilizada como banda sonora, recomendando a Rodolfo Halffter como compositor de una nueva música original para el film¹⁰². Así, durante el período anterior al inicio de la guerra, Halffter comenzó a vincularse más estrechamente con el cine, escribiendo las partituras para varios cortometrajes de la compañía CIFESA, entre los que se encuentran *Infinitos* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1936), o *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1936) (López González, 2000:145).

¹⁰² Actualmente, el film original se encuentra desaparecido y no se conserva ninguna copia.

Durante los meses iniciales de la guerra, Rodolfo Halffter fue uno de los fundadores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y fue también nombrado jefe del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda (Gubern, Hammond, 2012:293). En este período escribió la música para cuatro documentales bélicos, producidos en España, Francia e Inglaterra: *Sanidad* (Rafael Gil, 1937), *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938)¹⁰³ y el documental que ocupa el presente capítulo, *Sunshine in Shadow* (Jean Lordier, 1938). Igualmente compone varias piezas que se utilizaron como himnos a favor de la República, como *Chants de la guerre d'Espagne* (1937) y las variaciones elegíacas para piano tituladas, *Para la tumba de Lenin* (1938).

En 1939 huye a México, donde se exilia hasta el final de sus días. En este país se convierte en una destacada figura del panorama musical contemporáneo, trabajando como director de las 'Ediciones Mexicanas de Música' y como profesor en el Conservatorio Nacional. Su prolífica obra como compositor incluye, entre otras muchas piezas, conciertos, obras de cámara, piezas orquestales, y especialmente música para piano. En cuanto a la labor cinematográfica participó, hasta 1958, en la composición y adaptación de la banda sonora de más de veinte filmes entre los que podrían destacar sus dos colaboraciones con Buñuel *Los olvidados* (1950), y *Nazarín* (1958), así como *Maria Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), *La casa de Troya* (Carlos Orellana, 1948), o el film que le valió un Ariel de Plata, *Entre Hermanos* (Ramón Peón, 1948) (Ros Galiana, Crespo, 2002:116).

Cabe reseñar su opinión hacia la música cinematográfica, a la que le dio siempre un valor más económico que artístico.

'El escribir música para cine sólo tiene un interés económico, puesto que la música fílmica es un producto muy bien pagado. [...] 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' (Halffter, R. Cita extraída de López González, 2000:148-149).

¹⁰³ Cfr. en la página 281.

A partir de mediados de los años 60, su obra fue interpretada de nuevo en España, y aunque nunca volvió a establecer su residencia en su país natal, Halffter regresó para presenciar algunos estrenos de sus obras e impartir cursos (Marco, 1982:135). Falleció en México el 15 de octubre de 1987.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL DOCUMENTAL

Funciones de la música en el documental

Al igual que en la mayoría de los documentales republicanos estudiados, la música está presente a lo largo de todo el documental, funcionando como un elemento narrativo más del film. Su presencia describe aquello a lo que las palabras del narrador no pueden llegar. En el caso concreto de este documental, se observa que la música de cada una de las escenas mantiene una lógica musical conclusiva: cada una de las escenas posee una música que tiene una estructura interna constituida a partir de un tema identificable, y organizado, bien con la forma ABA, bien como un rondó.

La música cumple principalmente funciones estructurales transitivas y estructuradoras a lo largo del film. La función transitiva de la música se cumple en la práctica totalidad de cambios de plano, y en el paso de varias de las escenas de la segunda secuencia. En el caso de la función estructuradora, uno de los ejemplos más claros se encuentra en el paso de la primera a la segunda secuencia, donde el último plano de la primera y el primero de la segunda son el mismo, diferenciándose el cambio fílmico únicamente con la música.

En cuanto a las funciones expresivas, se encuentran principalmente dos: la función pronominal, y la emocional, dándose éstas a lo largo de todo el documental. La función pronominal caracteriza la situación de los niños emigrantes mediante diversos temas musicales que representan los probables estados de ánimo de los muchachos. La función emocional, que busca la creación de una emoción o sentimiento en el espectador, se lleva a cabo a partir del uso de temas que refieren acontecimientos bélicos o músicas que refuerzan el contenido de las imágenes y el discurso del narrador, cumpliendo así la función propagandística del film.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| Metraje | Descripción Fílmica | Música |
|----------------------|--|---|
| 00'00'' - 00'22'' | Títulos de crédito | Primer Tema: Presentación |
| 00'22'' - 01'01'' | Niños en las calles, en un lugar plácido, donde juegan y se divierten. Niños pequeños arropados por sus mayores. | Tema basado en la canción popular <i>Quisiera ser tan alta como la luna</i> |
| 01'02'' - 02'28'' | Se explica que hay una guerra en España, que obliga a evacuar a miles de niños, para evitar su muerte. Imágenes de cañones, milicianos, explosiones, y niños fallecidos. A continuación, las despedidas de los familiares. | Tema: <i>Militar</i> (a - b - a) |
| 02'28'' - 04'12'' | Los niños se despiertan en el refugio. Se van despezando y se asean. Se muestra una enfermería, a los niños se les realiza una rutina médica. Niños y niñas salen por la puerta de la villa, al jardín. | Tema: <i>Despertar</i> |
| 04'12'' - 04'56'' | Los niños en un aula al aire libre, estudiando. Planos de la profesora, la pizarra y del trabajo de los niños | T.S. ¹⁰⁴ . 1 |
| 04'56'' - 05'37'' | Los niños se alimentan. Van organizadamente a un comedor. Primeros planos de los platos y de los niños | |
| 05'37'' - 06'06'' | | T.S. 2 |
| 06'06'' - 06'02'' | Los niños salen de la casa con almohadas. Se dirigen a un parque para dormir la siesta | |
| 06'03'' - 06'38'' | Duermen la siesta | T.S. 3 |
| 06'38 - 06'56'' | Unos niños esperan sentados en un jardín las cartas de sus familiares que llegan desde España | (Cambio de instrumentación) |
| 06'56'' - 07'18'' | Narrador: <i>Letters from Madrid. They do not always bring good news.</i> Planos de los niños que leen las cartas. | T.S. 4 |

¹⁰⁴ Las siglas T.S. se corresponden con Tema Secundario

| | | |
|---------------------|---|----------------------|
| 07'18''- 07'51'' | Niños trabajando en labores de carpintería y niñas cosiendo | |
| 07'51''- 08'31 | Niños aprendiendo nociones de agricultura, cavando surcos y trabajando con flores | T.S. 1 |
| 08'31- 09'43'' | Niños en una piscina. A continuación se les muestra haciendo ejercicio. Juegan al tenis y al fútbol | Tema <i>Deportes</i> |
| 09'43''- 10'43'' | Los niños están en el interior de la villa. Juegan al parchís y con juegos de construcciones. Planos de una mujer tocando el piano y varios instrumentos. Según el narrador, la radio, a la que se acercan los niños, emite noticias sobre Madrid | Tema Final |
| 10'43''- 11'10'' | Epílogo del narrador mientras se muestra a los niños durmiendo. Una persiana se cierra. | |

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental

Primera Secuencia

La música comienza a sonar durante los títulos de crédito iniciales, terminando el primer tema musical en el momento de la desaparición del quinto y último cartel. Los títulos de crédito son los siguientes:

‘Progressive film institute Presents

Shunshine in Shadow. A Film Popular production

Directed and photographed by Jean Lordier

Music by Rodolfo Halffter

Made with the collaboration of the Spanish Ministry of Public Education and the children from Madrid in the colonies for the refugee children’.

En estos títulos de crédito cabe reseñar que los dos únicos realizadores que constan, además de las empresas financiadoras, son el director del film y el compositor de la música, Rodolfo Halffter, reflejando de esta manera la importancia que se le otorga a la partitura en este documental. Este primer tema musical, que surge antes de que el film de paso a las imágenes, muestra un carácter optimista, que no permite anticipar la

gravedad de las imágenes que se verán a continuación, ya que se trata de un tema *allegro* tocado por los vientos madera, al que se superponen los trinos de los clarinetes, con un aire bucólico.

Tras una anacrusa con una escala ascendente en los violines, comienza la primera secuencia del film. El narrador comienza a hablar pocos segundos después de la presentación del tema musical, como una forma de orientar al espectador sobre lo que observará a lo largo del documental:

‘Children in most parts of the world are safety in their own homes and in their families care. Spanish children too did that way a long time ago’¹⁰⁵.

Las imágenes muestran una calle arbolada, un lugar casi idílico, donde unos niños juegan en la calle, velados por adultos. A continuación se muestran varios planos de niños jugando, en el campo, e incluso subidos a un árbol, terminando la escena con un plano de una mujer arropando en la cama a una niña pequeña. La música en esta secuencia utiliza como tema principal, aunque modificado, la canción tradicional infantil *Quisiera ser tan alta como la luna*.

Canción Popular Infantil *Quisiera ser tan alta como la Luna*.

Qui - sie - ra ser tan al - ta co - mo la lu - na ¡Ay! ¡Ay! Co - mo
De Ca - ta - lu - ña ven - go de ser - vir al Rey ¡Ay! ¡Ay! De ser -
la lu - na, co - mo la lu - na. Pa - ra ver los sol - da - dos - de Ca -
vir al Rey, de ser - vir al Rey. Y trai - go la li - cen - cia de mi
ta - lu - ña ¡Ay! ¡Ay! De Ca - ta - lu - ña, de Ca - ta - lu - ña.
co - ro - nel ¡Ay! ¡Ay! De mi co - ro - nel, de mi co - ro - nel.

¹⁰⁵ [T. del A.] La mayoría de los niños en la mayor parte del mundo están a salvo en sus casas y bajo el cuidado de sus familias. Los niños españoles hacían lo mismo tiempo atrás.

Esta canción, para aquel oyente que la conociera previamente, y según explica María Jesús Ruiz, remite a enfrentamientos bélicos, en este caso a la denominada *Subelevación de Cataluña* o *Guerra dels Segadors*, que tuvo lugar en 1640 (Ruiz, 2013:211-212); y aunque no se puede confirmar en este trabajo si la intencionalidad del compositor proviene del significado histórico de la canción, sí que se puede entender la apropiación de una canción popular infantil en el momento de presentación de los primeros planos del documental, que refiere a unos deseos que no se podrán cumplir (la hipérbole ‘ser tan alto como la luna’), ya que los niños españoles, acorde al documental, no disfrutarán de sus familias como se muestra en este inicio del film debido a la guerra que asola el país.

La siguiente escena se inicia con una alocución del narrador que se extiende a lo largo de todo el fragmento fílmico:

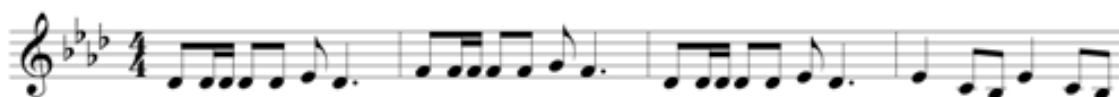
‘The military rebellion in 1936, however, *planted the seed* of war. Bombs respect no age or sex. Many children were killed; others fled. To save their lives, as many as possible were evacuated from their homes. More than three million refugees have fled before the *roads* and the canyons from the rebels were brought to Spain. How do they live today?’¹⁰⁶

Tras la introducción de esta escena, en la que se muestran brevemente imágenes de los soldados republicanos, el ambiente de placidez que desprendían las primeras imágenes se pierde por completo, ya que ahora el film trata de mostrar la cara más dura de la guerra. Durante esta secuencia, la música tiene una estructura *a-b-a*, correspondiéndose con la diferente temática de las imágenes. Durante la primera parte *a*, se muestran imágenes de la guerra, aunque en éstas todavía no se distingue a la población civil. Se

¹⁰⁶ [T. del A.] (Las palabras en cursiva en el texto citado, pueden no corresponderse con las originales del narrador, debido a dudas de transcripción por calidad sonora de la copia original conservada). ‘La rebelión militar en 1936, plantó la semilla de la guerra. Las bombas no respetan ni edad, ni sexo. Muchos niños fueron asesinados, otros huyeron. Para salvar sus vidas, se evacuó de sus hogares a tantos como fue posible. Más de tres millones de refugiados escaparon antes que las bayonetas y cañones de los rebeldes llegaran a España. ¿Cómo viven ellos ahora?’

ven cañones, camiones, hombres y mujeres corriendo en las calles de las ciudades, y bombas explotando en el campo. La música de esta sección se basa en el motivo de cuatro compases expuesto a continuación: un ritmo de marcha militar, instrumentado con metales y mucha percusión. La cuerda acompaña con trinos fuera del tiempo que establecen los metales, de la misma manera que no hay un bajo que marque la pulsación, funcionando posiblemente como un modo de reflejar el caos que rodea a la escena.

Tema Musical de la segunda escena. Tema *Militar* (Sección *a*)



La sección *b* musical comienza el momento en que se muestran los planos más impactantes del documental: el plano del humo perteneciente a una casa en llamas, hogueras, mujeres con expresión de duelo, y un hombre tomando en sus brazos el cadáver de una niña pequeña. Musicalmente, en este momento se ilustra el duelo a partir de escalas cromáticas ascendentes y descendente, y acordes disonantes, instrumentados en las cuerda y vientos madera; aunque durante los últimos compases se puede apreciar una tonalidad mayor, que podría dar pie a pensar en la esperanza. Sin embargo, justamente a continuación, vuelve la sección *a*, mientras se muestran imágenes de gente con maletas, esperando autobuses, niños subiendo a varios camiones y carteles de la Consejería de Evacuación. La música de esta sección *a* se vuelve a asociar así con el caos, y con las despedidas multitudinarias de las familias que dejan a sus hijos. Cabe reseñar, que en este momento de la despedida, no se busca un momento sensible, como se verá en otros filmes, como *Guernika* (Sobrevila, 1937), sino que las imágenes se introducen dentro del mismo tema militar y del contexto bélico del inicio de la escena, haciendo ver que la marcha de los niños a los refugios internacionales se trata de una más de las consecuencias de la guerra, de la misma manera que aquel soldado que muere en el campo de batalla, defendiendo sus ideales, tiene una muerte que no se considera dramática, sino heroica.

En el momento que el narrador termina su discurso con la pregunta ‘¿Cómo viven ellos [los niños exiliados] hoy en día?’ se da paso a la siguiente secuencia.

Segunda Secuencia

La segunda secuencia es la más amplia de las dos que comprende el documental. En ella, tal y como se explicó anteriormente, se muestra la cotidianidad en un día habitual de los niños refugiados. Esta secuencia se divide en escenas temáticas, es decir, cada una de las escenas describe una de las situaciones de la vida diaria de los muchachos: despertar, aseo, cuidados médicos, educación, alimentación, correspondencia con sus familiares, aprendizaje de oficios, deporte, música y descanso.

Primera Escena

La primera escena de esta secuencia muestra una de las casas de acogida de los niños, una villa que tiene por nombre *Villa Amparo*. Los planos nos llevan al interior de la casa, donde se abren unas persianas, y muestra a varios infantes todavía durmiendo. Una vez se despiertan, se muestra su concienzudo aseo diario, y las revisiones médicas a las que son sometidos. Inicialmente, la narración se sitúa en un plano superior al musical, explicando lo siguiente:

‘Republican Ministry of Public Instruction has open school colonies to provide substitute homes to some thousands [...] of these refugees’¹⁰⁷.

La música marca el cambio de secuencia con una melodía notoriamente contrastante con lo escuchado anteriormente, con un carácter que podría ser definido como mucho más positivo o festivo. Las castañuelas, como instrumento típico español a ojos extranjeros, son las protagonistas rítmicas, asociadas al folklore y a las fiestas. Se observa igualmente el cambio de armaduras, pasando de los cuatro bemoles de la armadura en la secuencia anterior, a cinco sostenidos, resultando así una sonoridad más

¹⁰⁷ [T. del A.] El ministerio republicano de Instrucción Pública inauguró colonias escolares para proporcionar casas de acogida para algunos de los miles de refugiados.

brillante. La melodía, con ornamentos y armonía basada en los dos grados principales de la escala (I - V) ayuda al carácter positivo de la esta sección musical.

Secuencia 2, Escena 1. Tema Musical *Despertar*



Esta melodía se alterna hasta en tres ocasiones con otra de características similares, instrumentada con píccolos y violines. Así durante esta escena, es la música la que marca el carácter, con una presencia predominante a excepción de los momentos en los que el narrador desarrolla su discurso.

Segunda Escena

La siguiente escena, la más larga del film, comienza en el momento en que aparece un nuevo tema musical. Este tema se desarrolla ampliamente a partir de cuatro temas secundarios, que serán denominados con las siglas T. S. (Tema Secundario) y el número de aparición correspondiente.

El narrador comienza su alocución al iniciarse la escena, explicando que: ‘las clases en estas colonias se han tratado de mantener lo más pequeñas posible para lograr mantener una buena atmósfera de estudio’. Las imágenes muestran una clase al aire libre, donde hay niños de todas las edades, algunos haciendo ejercicios de lengua castellana y matemáticas, y otros, los más pequeños, dibujando en sus cuadernos. Cabe remarcar el momento en que uno de los muchachos escribe lo siguiente en la pizarra:

‘No es esto morir, hermano
sino dar la vida y hallarla,
que la muerte, cuando es muerte
de la tierra nos separa

y tú te quedas con ella,
roja semilla que aguardas’.

Este fragmento poético se corresponde con un texto escrito por el poeta Emilio Prados, perteneciente a la llamada Generación del 27, y se trata de una elegía, un homenaje a las Brigadas Internacionales, dedicada a Hans Breimer, soldado muerto en el frente de Madrid (Ramos-Gascón, 1978:127). El tema musical que acompaña a las imágenes que muestran a los chicos y chicas trabajando refleja la temática de este poema: la música, en este caso orquestal, con un oboe y una flauta como solistas, tiene textura de melodía acompañada, en tonalidad menor y en compás ternario. Todo su desarrollo está en La menor, pudiéndose encontrar una similitud con el sufrimiento del soldado en vida; pero al llegar su muerte, con el final de la frase, se pasa a un último acorde en La Mayor, haciendo ver de nuevo el heroísmo del sufrimiento de los que luchan.

Inicio del T.S. 1.



En la siguiente toma se observa un primer plano de una olla grande a la que le levantan la tapa, y a continuación, varios niños comiendo organizadamente. En ese momento, la música continúa con el T.S.1., ilustrando que la situación de los niños y de los soldados es comparable, apoyándose en el discurso del narrador, quien explica que ‘los niños pequeños tienen gran apetito’, y que ‘tanto el ejército como ellos son la prioridad de la República a la hora de la repartición de alimentos’.

En esta misma toma en la que los niños están en el comedor, hay un cambio de música, en el que se pasa al T.S.2. Este tema seguirá sonando en la siguiente toma, en la que se muestra a los niños con almohadas yendo hacia un jardín para dormir la siesta.

Inicio del T.S.2



Se trata de un tema musical en ritmo de vals, que ha modulado a tonalidad mayor. La comida y la siesta son dos actividades positivas, y esto es reflejado en el carácter musical de la sección. La toma subsiguiente muestra a los niños ya dormidos, haciendo la siesta. El T.S.3 se podría considerar como la continuación del T.S.2, ya que mantiene el mismo ritmo y tonalidad. Sin embargo, el carácter se torna más melódico, casi como una nana, como un modo de reflejar tranquilidad y placidez, reforzándose este elemento con la instrumentación, ya que es una flauta la que lleva la melodía principal.

Inicio del T.S.3



Con un cambio de instrumentación, pero aún sonando el T.S.3, las imágenes nos llevan a ver a los niños esperando en un jardín. El protagonista melódico es ahora el fagot, quien le da un carácter más profundo a la escena. El narrador explicará a continuación a qué están esperando estos niños: se tratan de cartas provenientes de España, en concreto, de Madrid.

Con la repartición de cartas comienza una nueva toma y un nuevo tema musical, el T.S.4. Este tema secundario se divide en tres secciones, que podrían relacionarse con las sensaciones durante la espera de la repartición de cartas. El primer de ellos (primer

pentagrama en el ejemplo), se trata de un tema con carácter triunfal, marcado por las escalas ascendentes en los violines y por su rítmica marcada.

Tema Secundario 4

The image displays a musical score for 'Tema Secundario 4'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is marked 'Meno Mosso' and features a series of ascending eighth-note scales in the violin part. The second staff provides a piano accompaniment with chords and eighth-note patterns. The third staff shows a flute melody with a final double bar line.

En la segunda sección (segundo pentagrama), la melodía es llevada por una flauta y el acompañamiento, más agudo que la melodía, lo tocan el piccolo y la cuerda en pizzicatos. En este momento, los planos muestran a uno de los niños más pequeños esperando, por lo que el tema podría reflejar la inocencia. La melodía del tercer pentagrama comienza a sonar en el momento que se muestran primeros planos de muchachos leyendo las cartas. La toma finaliza con un plano que expone que no hay carta para el más pequeño de ellos.

Todo este tema musical se vuelve a repetir de forma íntegra en la siguiente toma, en la que se mostrará a los niños haciendo labores de marquetería y carpintería. La toma se inicia en el momento en que comienza el narrador.

La última toma de esta escena retoma el tema inicial, el T.S.1 en La menor. Esta elección, además de otorgar un carácter conclusivo a lo explicado hasta ahora, devuelve al espectador al duelo inicial en el que se podía equiparar a los niños con los soldados del frente. Esto es debido a que se explica que los niños aprenden labores de agricultura, uno de los elementos prioritarios en la economía española, para estar preparados profesionalmente cuando vuelvan a sus hogares. El duelo se refleja en la música y en el

pensamiento lógico de los espectadores: ¿podrán volver? ¿Qué ocurrirá cuando vuelvan?

Tercera Escena

Sin embargo, la tercera y penúltima escena del documental vuelve a ser optimista, mostrando a los niños en una piscina y en clases de gimnasia, jugando al fútbol y al tenis, tras la introducción del narrador, que explica: ‘Tras el trabajo, juego. Se hacen ejercicios para fortalecer los cuerpos en crecimiento’.

Tema *Deportes*



Se pasa ahora a tonalidad de Fa Mayor, y a un compás cuaternario, que contrasta ampliamente con los cinco minutos en compás de 3/4 que hubo anteriormente. Los ejercicios de los niños que se muestran en la imagen están coordinados, y la música en este compás refleja los cuatro movimientos del trabajo físico: subir y bajar los brazos, y agacharse y levantarse. Mientras este tema musical finaliza, los niños van entrando de nuevo en la villa.

Cuarta Escena

Se trata de la escena final del documental. En ella se muestra a los chicos en una de las salas de la casa, jugando con piezas de construcciones y al parchís, mientras una mujer toca el piano. Cabe reseñar que la música de esta sección es orquestal y se trata de un montaje posterior, por lo que en ningún momento se escucha lo que la mujer tocó originalmente en el rodaje. Se muestran varios primeros planos de instrumentos, entre los que encontramos una mandolina y una guitarra, lo que da a entender que la música es parte de la vida cotidiana de los chicos.

Tema Final



A continuación se muestra una radio, y la música pasa a un segundo plano, ya que el narrador explica lo que suena en el aparato: se escuchan noticias provenientes de Madrid, en las que se explica que los rebeldes atacaron la ciudad, y que hubo víctimas civiles.

La música de esta sección fílmica está en Sol menor, amoldándose al carácter melancólico de las noticias, pero utilizando en ocasiones el Si becuadro, como tercera de picardía, transformando el acorde en mayor como en una señal de esperanza. Este final en tonalidad mayor se asociará con la placidez de los niños descansando de nuevo en sus camas al final del día. El narrador finaliza su alocución recordando el gran número de niños que viven en casas de acogida, y la gran cantidad de muertes que hay diariamente en España debido a la guerra.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:831-832)

Productora: Ministerio de Instrucción Pública

Director: Jean Lordier

Fotografía: Jean Lordier

Música: Rodolfo Halffter

Distribución Inglesa: Progressive Film Institute

Idioma Original: Inglés

Duración: 11'10''

Conservación: National Film and Television Archive (London)¹⁰⁸

Observaciones: Los datos utilizados para esta película proceden del National Film Archive Catalogue. Se ignora si existió una versión española

¹⁰⁸ El visionado de la copia del film original e íntegro ha sido facilitado por la Filmoteca Española en Junio de 2013

LA MUJER Y LA GUERRA

Mauricio A. Sollín (1938) / Música: Rodolfo Halffter

CONTEXTO

El documental *La Mujer y la Guerra* fue dirigido por el cineasta francés Maurice A. Sollin¹⁰⁹, quien se encontraba en España con la intención de realizar una película sobre diversos aspectos de la vida del país. El film fue estrenado en Barcelona el 10 de septiembre de 1938 con críticas altamente positivas, entre las que ‘destacaban la belleza cinematográfica de la cinta, así como su gran valor testimonial’ (Sala Noguera, 1993:133). En esas fechas, la guerra ya tomaba un cariz peligroso para los republicanos, quienes necesitaban refuerzos militares para proseguir con la ofensiva del Ebro, mientras los nacionales se acercaban a Cataluña (Beevor, 2010:816).

La productora, Film Popular, estableció su sede en Barcelona practicando una política unitaria y no partidista, a pesar de tener una ideología comunista. La producción más importante de esta empresa fue el noticiario *Espanya al día/España al día*, financiado inicialmente por la Generalitat de Catalunya, aunque a partir del quinto número fue editado también en versión castellana, realizando asimismo algunos números en francés

¹⁰⁹ Su nombre en los títulos de crédito aparece en su versión castellanizada, Mauricio A. Sollín.

e inglés para su distribución internacional. A partir de abril de 1937, Film Popular editó una nueva versión del noticiario, con un equipo independiente que tenía a Maurice A. Sollín como director (Gubern, 2000:170).

El film. Argumento

En este documental se describe el papel fundamental que jugó la mujer republicana en la retaguardia de guerra, cubriendo los puestos de trabajo que abandonaban los hombres que luchaban en el frente. Para ello, las primeras imágenes del film muestran a varias de las figuras femeninas relevantes en el período de la Segunda República y la Guerra Civil, mostradas como un ejemplo a seguir. A continuación, las imágenes muestran el trabajo de las mujeres en las fábricas construyendo armamento y confeccionando uniformes para los milicianos. El documental conservado está incompleto, por lo que no se puede confirmar la duración exacta del mismo, ni si en algún punto del metraje cambiaría el tema principal expuesto.

Además de mostrar la participación de las mujeres en los puestos que quedaban vacantes por los hombres que marchaban al frente, objetivo principal del documental, históricamente, fue reseñable la participación de las mujeres en la vida política durante la guerra, tras varios años de República en los que sus derechos fueron reconocidos. Tal y como indica Shirley Mangini (1991:172):

‘In 1936 the military rose up against the legitimately established government and initiated a blood civil that lasted nearly three years. Perhaps women’s participation in the social improvements of the republic prepared them for the next three years. Women literally poured into the streets to aid the republican cause against the military insurrection. Some went to the front lines to fight; other well-known women - especially the congresswomen Margarita Nelken and Dolores Ibárruri and the minister of health Montseny - ceaselessly spoke at meetings and rallies to cheer the soldiers to victory. Many worked at organizing and distributing food and supplies at the front lines; thousands replaced men in the factories in order to keep the country running. Women

founded and directed numerous political organizations and became a force to be reckoned with during the war¹¹⁰.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

El compositor de la banda sonora de este filme, tal y como figura en los títulos de crédito, se trata de Rodolfo Halffter, cuya biografía y vinculación con el cine quedó detallada en el estudio de caso referente al documental *Sunshine in Shadow*¹¹¹.

Funciones de la música en el documental

La función principal que cumple la música en cuanto a las funciones estructurales en el presente documental es la función transitiva, mediante la cual los planos y las escenas se observan con la continuidad fílmica requerida. Asimismo, mediante la función estructuradora, la música marca el cambio entre las diferentes escenas y secuencias, cambiando el tema musical establecido.

En este documental, y prácticamente como una excepción en los cortometrajes y medimetrajes tanto de ficción como documentales, se encuentra la función transformadora, como es el caso de la escena en la que representa a varias mujeres

¹¹⁰ [T. del A.] En 1936, los militares se levantaron contra el gobierno legítimamente establecido, iniciándose una Guerra Civil que duró casi tres años. Tal vez, la participación de la mujeres en las mejoras sociales que favorecía la república las preparó para esos tres años siguientes. Las mujeres, literalmente, se volcaron a las calles para colaborar con la causa republicana y luchar contra la insurrección militar. Algunas partieron al frente de batalla para luchar, y otras conocidas mujeres - especialmente las congresistas Margarita Nelken y Dolores Ibárruri, así como la Ministra de Salud, Montseny - participaban incesablemente en reuniones y mítines, alentando a los soldados en la victoria. Muchas de ellas trabajaban en la organización y distribución de alimentos y materiales de construcción en el frente de batalla, y miles reemplazaron a los hombres en las fábricas con el fin de mantener el país en funcionamiento. Las mujeres fundaron y dirigieron numerosas organizaciones políticas y se convirtieron en una fuerza a tener en cuenta durante la guerra.

¹¹¹ *Cfr.* en la página 263.

construyendo armas en una fábrica. La música realiza la función transformadora, comúnmente denominada *Mickeymousing*, mediante la que se subrayan y sustituyen los movimientos de las máquinas de las fábricas.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| Metraje | Secuencias / Escenas | Descripción Fílmica | Música |
|---------------------|--------------------------------|--|----------------------------|
| 00'00'- 00'45'' | | Títulos de crédito. Un libro, sobre un fondo negro, presenta el título del documental. | Tema 1 |
| 00'46'- 01'56'' | <i>Secuencia 1</i> | El mismo libro, en las manos de una muchacha presenta a varias mujeres representativas de la República | Tema 2 |
| 01'56''- 02'44'' | | Una de las mujeres de las fotos del libro toma vida y comienza a elaborar un discurso propagandístico. Imágenes de mujeres en las trincheras | Sin música |
| 02'45''- 04'30'' | <i>Secuencia 2</i> Escena 1 | Varias mujeres trabajan en una fábrica elaborando armamento. Las imágenes se intercalan con imágenes de los milicianos utilizando granadas fabricadas por las mujeres. | Tema 3 |
| 04'30''- 06'24'' | Escena 2 | Las mujeres ahora fabrican balas | <i>Rondó de la fábrica</i> |
| 06'25''- 06'42'' | | Se muestran en primeros planos las balas girando sobre unos soportes | Tema 5 |
| 06'44'' 07'04'' | Escena 3 | Las mujeres salen de la fábrica | Tema 6 |
| 07'04''- | <i>Secuencia 3</i> Escena 1 | Mujeres costureras trabajando en una fábrica textil. | Tema 7 |

Análisis Narrativo de la música del documental

La música del documental se inicia en los títulos de crédito, que a diferencia de la mayoría de las producciones estudiadas, poseen un tema propio al que se denominará *Tema 1*.

Tema 1



Así, el *Tema 1* se inicia con la aparición del logo de la productora Film Popular, que enlaza con dos carteles en los que se observan las palabras, *La mujer*, y un segundo cartel que dice, *La Guerra*. En el instante que surge este segundo cartel, la música se detiene y es sustituida por el sonido de una gran explosión, asociando la guerra con el sonido de las detonaciones. Una vez termina este estallido, la música continúa con el mismo tema mientras las imágenes muestran un libro, como si el film tratara de revelar el inicio de un cuento, y en las páginas de éste se muestran los créditos de los colaboradores del documental.

El ritmo de corchea con puntillo semicorchea y los acentos en parte débil del compás, caracterizan esta melodía creando un ambiente militar para introducir el film.

Secuencia 1

La primera escena del film aparece tras una gran cadencia musical del *Tema 1* presentado en los títulos de crédito. Ahora las imágenes muestran unas flores y a una chica en el campo, quien sostiene el libro que se mostraba anteriormente. Se van mostrando en primer plano las páginas del libro, en las que se ven fotos de algunas de las mujeres más representativas de la república durante los años de la guerra. La primera de las imágenes se corresponde con Dolores Ibárruri 'la Pasionaria', y a continuación

aparecen Margarita Nelken, Victoria Kent, Isabel Oyarazabal, y finalmente Lina Odena, todas ellas mujeres que jugaron un importante papel político tanto en los años de la Segunda República como durante la guerra.

La música de esta escena se corresponde con el que será denominado *Tema 2*. Este tema musical contrasta con el escuchado anteriormente, tanto por su carácter como por su instrumentación. En este caso, los protagonistas son un arpa y un oboe, que recalcan el ambiente bucólico musical, remarcado con las imágenes campestres.

Tema 2

The image shows a musical score for 'Tema 2' in 3/4 time, with a key signature of two sharps (D major). The score is written for Oboe, Arpa (Arpeggio), and Violines. The Oboe part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Arpa part provides a harmonic accompaniment with chords. The Violines part has a similar melodic line. The score includes dynamic markings such as *rit.* and *8^{va} Tutti*.

En este tema musical hay presentes dos elementos principales: la melodía bucólica que alternan el oboe y los violines, y el motivo ascendente y disonante que tocan todos los instrumentos, ilustrado en los dos últimos compases del ejemplo. Este motivo se corresponde con la aparición de cada nueva fotografía en el libro que observa la muchacha, remarcando de esta manera a cada una de las protagonistas femeninas.

La última fotografía del libro no se corresponde a ninguna mujer reconocible, y de la imagen del libro surge una mujer real, que con la voz de la narradora exhorta:

‘A vosotras todas mujeres anónimas, salud. A vosotras todas, que desde el comienzo de las hostilidades habéis cumplido vuestro deber, habéis tomado una parte activa en nuestra lucha’.

Tras esta breve alocución, las imágenes pasan a mostrar varias mujeres peleando en una trinchera. La música ha parado de sonar desde el momento en que comenzaba a hablar

la narradora, y con estas imágenes únicamente se observan sonidos diegéticos de armas disparando y explosiones.

Secuencia 2

En esta escena se muestra la imagen de una fábrica en la que trabajan exclusivamente mujeres construyendo armas. La narradora recalca ahora la labor del género femenino en la retaguardia:

‘Gracias a vosotras, mujeres de España, que hoy ocupáis en la retaguardia los puestos que han dejado vacantes los heroicos combatientes’.

Fotograma del documental *La Mujer y la Guerra*¹¹².



¹¹² Fotograma extraído del documental original conservado en la Filmoteca Española.

En esta escena, la música, con carácter triunfal, acompaña las imágenes del trabajo de construcción de granadas. El *Tema 3*, transcrito a continuación se desarrolla a partir de dos motivos contrastantes que se intercalan:

Tema 3



La música pasa brevemente a un segundo plano en el momento que vuelve a hablar la narradora: ‘los arduos trabajos, ayer reservados a los hombres, los realiza hoy el sexo pretendido débil’.

Se trata de una de las escenas más largas del film, y cuando se ha mostrado el *Tema 3* y las mujeres trabajando en la fábrica durante dos minutos, el volumen de la música baja mientras las imágenes pasan a mostrar a varios milicianos en el campo de batalla utilizando las granadas que se estaban fabricando en los planos anteriores. Estos planos mantienen el mismo tema musical, pero en un segundo plano. Con los planos de los milicianos termina el tema musical y la imagen pasa a fondo negro.

Seguidamente, en la misma escena se pasa a un segundo tema musical, que será denominado *Tema 4*, mientras se sigue mostrando el trabajo en la fábrica. La música en este momento fílmico sincroniza su ritmo con el movimiento de las máquinas de la fábrica y con los movimientos de las manos de las trabajadoras, quienes introducen cartuchos de balas en una de estas herramientas. Al igual que en la sección anterior, el tema se basa en varios motivos principales que constituyen un esquema de *rondó*. Los motivos principales que forman el *rondó* se tratan de temas basados en un ritmo de un compás de duración, imitando el sonido de un mecanismo en movimiento:

Rondó de la Fábrica

| | | |
|----|--------------------|--|
| a | 04'30'' 05'02'' |  |
| b | 05'02'' 05'10'' |  |
| a' | 05'10'' 05'29'' |  |
| c | 05'29'' 05'53'' |  |
| a | 05'53'' 06'11'' |  |
| d | 06'11'' 06'24'' |  |

Una vez finalizado el *rondó*, se muestran unos planos que contrastan notablemente con lo observado hasta el momento. Las protagonistas de las imágenes no serán las mujeres, sino las balas que se estaban fabricando hasta ese momento. Con música de carácter militar, que será denominada *Tema 5*, las balas son situadas en un disco giratorio, y enfocadas con una cámara situada en el centro del disco.

Tema 5



El efecto cinematográfico resulta sorprendente, pues recuerda indudablemente a 'las sinfonías visuales y los movimientos de animación de las películas no figurativas (Catalá, 2001:85). Finalmente, esta segunda escena de la fábrica termina de la misma

manera que la anterior, con una bajada de volumen de la música y una escena de batalla, en las que las balas fabricadas son colocadas en una escopeta.

La tercera y última escena de esta secuencia muestra a las mujeres que salen de la fábrica con un tema musical (*Tema 6*) disonante en el que prevalecen los *pizzicatos* en las cuerdas. Este tema funciona como un enlace a la siguiente secuencia, en la que se mostrará a las mujeres en otra fábrica, en este caso de materiales textiles.

Secuencia 3

Todavía sin la presencia de la narradora, cuya última aparición surgió al inicio de la segunda escena, las imágenes muestran a varias trabajadoras en una fábrica de costura donde elaboran uniformes para los soldados en el frente. Sin embargo, esto no se ve hasta el final de la secuencia, ya que los primeros planos son muy cercanos y únicamente muestran detalles de las manos y de las telas en primer plano. El tema musical utilizado en esta secuencia, que se denominará *Tema 7*, se trata de un tema con armonización clásica, y con un gran número de ornamentos en la melodía principal. Este tema, al igual que sucedía en varios puntos del metraje, alterna dos motivos principales, que se intercalan y se van modificando en sus diversas apariciones, con cambios modales.

Tema 7



La música más clasicista de esta secuencia podría tratar de representar que el trabajo que realizan en este momento las mujeres es una tarea relacionada más habitualmente con el sexo femenino, y por ello, la música que acompaña es más tradicional. La

narradora realiza una breve alocución al final de esta secuencia, en la que explica que la ropa que se confecciona se destinará a los frentes, expresando:

‘Más que con sus hábiles dedos, es con su entusiasmo y su fe, con lo que hacen volar la aguja y confeccionan la ropa de nuestros combatientes’.

Al igual que en las escenas previas las imágenes de las mujeres en la fábrica muestran varios planos en los que se ve a los milicianos utilizando aquello que las mujeres construyen. En este caso, la imagen del miliciano termina con un fundido a negro, pero antes de que éste acabe, la imagen se corta abruptamente, finalizando de esta manera el fragmento conservado del documental.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:639-640)¹¹³

1938, España

Productora: Film Popular

Director: Mauricio A. Sollín

Guión y Montaje: Mauricio A. Sollín

Fotografía: Julio Bris, Robert Porchet

Sonido: J. B. Hernández

Música: Rodolfo Halffter

Sistema de Sonido: Radiotonesound-system

Estudios de Sonido: Estudio Film Popular, Barcelona

Idioma Original: Castellano

¹¹³ En el *Catálogo general de la Guerra Civil española* (Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:639-640), de donde se extraen los datos de producción de film, es confundido su argumento con *La mujer en la guerra*, producción de 1937 realizada por el Partido Comunista.

(18 DE JULIO), N° 2. MADRID

Arturo Ruiz-Castillo (1936) / Música: Daniel Montorio

CONTEXTO

Tanto el título, como la referencia de la productora, como la fecha de la película provienen de los datos ofrecidos por Fernández Cuenca en su libro *La guerra de España y el cine* (1972), y como se ha explicado anteriormente¹¹⁴, la parcialidad de esta publicación, así como la relativa fiabilidad de los datos que aporta, ponen en duda la veracidad de estos datos. Es por esto que el título *18 de Julio* figura entre paréntesis, ya que la única referencia que aparece en el film a un título se trata de un cartel tras los seccionados títulos de crédito que expone *N° 2, Madrid*. Es por esto que no se pueden establecer los datos de estreno o recepción del film, o realizar una búsqueda hemerográfica que confirme la autenticidad de los datos propuestos.

El dato que sí está confirmado es la autoría del director del film, Arturo Ruiz Castillo (1910-1994), quien fue una de las personalidades más activas en la producción cinematográfica republicana en los años de la guerra. Anteriormente, Ruiz Castillo había participado activamente en las misiones pedagógicas patrocinadas por el gobierno

¹¹⁴ Cfr en la página 24

de la República, y fue miembro de la compañía de teatro itinerante *La Barraca*, creado por Federico García Lorca. Asimismo, estaba afiliado desde el año 1933 al Partido Comunista (Nicolás Meseguer, 2007:169).

Durante la guerra fue colaborador del noticiario *España al día*, producido por Film Popular, y participó en uno de los equipos iniciales de rodaje para grabar documentales en el frente. Ramón Sala (1993:146) escribe en su libro los comentarios del director sobre los rodajes en guerra tras una entrevista personal con el director:

Yo tenía una cámara *Eyemo* con chasis de treinta metros. Con ella y un solo objetivo de 50 mm. hice las películas de la guerra.

Tras acabar la guerra, Arturo Ruiz Castillo, a diferencia de muchos autores pro republicanos, continuó en España realizando numerosos filmes durante el franquismo, como son *El santuario no se rinde* (1949), o *Dos Caminos* (1953) llegando incluso a ser considerado como un autor de cine de propaganda anticomunista, tal y como expresa Sánchez Barba (2007:163).

El film. Argumento

El documental trata de mostrar la tranquilidad que se vivía en la ciudad de Madrid en los primeros días de la guerra. Para ello, muestra numerosas imágenes de los monumentos y lugares emblemáticos de la ciudad, sin milicianos o violencia. Las escenas posteriores explican la cotidianidad, desde el transporte de alimentos, fábricas o escolarización de los hijos de los milicianos, para terminar mostrando imágenes festivas y desfiles.

EL COMPOSITOR. DANIEL MONTORIO

Daniel Montorio (1904-0982) fue un compositor y pianista oscense. Compatibilizaba sus estudios con sesiones como pianista acompañante para películas de cine mudo, lo que supone su primera vinculación con el celuloide (Gubern, Hammond, 2012, 234). A los dieciocho años se va a Madrid, donde continúa estudiando piano y armonía en el Real Conservatorio de Música. Una vez terminados los estudios en Madrid y habiendo ganado su plaza en la Banda de Alabarderos en 1928, comienza a trabajar como compositor de música de cine, ya con el sonoro vigente. Según explica Ríó Martínez (2003):

‘Los métodos que utiliza para estos trabajos son muy personales. No comienza a componer hasta que la película está acabada para tomar las medidas exactas de las escenas. En los primeros tiempos solamente contaba con seis u ocho músicos y debía escatimar los tiempos de grabación por los escasos presupuestos de que se disponía’.

Su primer trabajo fue la composición de la música para la película del director Fernando Delgado, *Viva Madrid, que es mi pueblo* (1928), con quien colaboró en numerosas ocasiones durante los siguientes años. Asimismo, trabajó desde 1929 con la recién creada compañía Filmófono¹¹⁵, con la que compuso y arregló la música para filmes como *La Dolorosa* (1934), basada en la zarzuela compuesta por José Serrano, o *La Hija de Juan Simón* (1935), uno de sus mayores éxitos como compositor.

Durante los años de la guerra colaboró en varios cortometrajes con el director de este documental, Arturo Ruiz-Castillo, además de musicar el film *Centilena Alerta* (Luis Buñuel, Jean Grémillon, 1937), así como en filmes producidos en zona nacional, como *Santander Para España* (Fernando Delgado, CIFESA, 1937), lo que permite suponer que la ideología del compositor no era en absoluto radical (Amo, Ferradas, 1998:804).

¹¹⁵ Cfr. Cela, J. (1995) La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936), *Documentación de las Ciencias de la Información* nº 18 pp. 59-85. Servicio de publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.

Durante los años de la posguerra y franquismo, Daniel Montorio siguió trabajando como compositor en España, escribiendo la música para varios cortometrajes del NO-DO, así como comedias musicales, zarzuelas y revistas. En los años 50 y 60, sus composiciones se centraron especialmente en canciones y no bandas sonoras completas, encontrando entre sus partituras las conocidas canciones de copla *Soy un pobre presidiario*, *Soy Minero*, o *Yo seré la tentación*.

Además del compositor, en los títulos de crédito del documental figuran como intérpretes la orquesta KDT, fundada en el año 1936 por la Asociación de Profesores de la UGT (Revista del P.O.M, 1936:14).

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

Funciones de la música en relación a la imagen

En cuanto a las funciones técnicas estructurales, se encuentran principalmente en el film la función estructuradora y la transitiva. La primera refiere a los cambios de música presentes en cada escena, cambiando los temas musicales para realizar un acompañamiento acorde a las imágenes. La segunda de las funciones permite al espectador ver las imágenes como una secuencia lineal, convirtiendo los planos en escenas dentro de una secuencia narrativa. Asimismo, la música cumple la función temporal-referencia, reforzando las atmósferas de cada escena, y la local-referencial, especialmente a partir del uso de los himnos en el final de film, permitiendo al espectador ubicar la trama argumental durante los años de la Guerra Civil española.

En cuanto a las funciones estéticas, se puede determinar como función principal la denominada pronominal, ya que la música permite identificar la ideología del film a partir de los himnos, así como el carácter de las diferentes situaciones presentadas en las diversas escenas. Finalmente, y como es el caso con todos los documentales de la Guerra Civil española en los que los himnos son utilizando como banda sonora, se

cumple en la música la función emocional, tratando de crear en el espectador un sentimiento de unidad y cohesión social.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| Metraje | Secuencias / Escenas | Descripción Fílmica | Música |
|-----------------|----------------------|--|---|
| 00'00''-00'32'' | Títulos de crédito | | Tema 1 |
| 00'32''-00'55'' | Escena 1 | Cuatro planos en los que se muestra, un hombre, un caballo, gente en Madrid, y las estatuas de leones del Congreso de los Diputados | Tema 2 (aba) |
| 00'55''-02'49'' | | Planos de Monumentos de la ciudad de Madrid: la estatua de la Cibeles, el Arco del Triunfo. Breve intervención del narrador. Más imágenes de la ciudad y sus habitantes. | |
| 02'50''-04'03'' | Escena 2 | Madrid como retaguardia de guerra. Fábricas y víveres saliendo hacia el frente y hacia los mercados. | Tema 3 (aa'a) |
| 04'03''-04'10'' | Escena 3 | Breve escena que muestra el ocio en una piscina de la ciudad. | Motivo 1, <i>Foxtrot</i> |
| 04'10''-04'52'' | Escena 4 | Actividad en las delegaciones de los partidos del Frente Popular | Tema 2 |
| 04'52''-05'19'' | Escena 5 | Mujeres confeccionando uniformes para los milicianos | Tema 4 |
| 05'19''-06'19'' | Escena 6 | Milicianos entrenando y desfilando en formación. | Tema 5 |
| 06'20''-06'43'' | | Un tanque, coches y motos en la calle. | Motivo 2 |
| 06'43''-07'32'' | Escena 7 | Se presenta a los hijos de los combatientes en un colegio. | Tema 6 (aba) |
| 07'32''-09'25'' | Escena 8 | Un coche de las Cruz Roja y varios trenes. Imágenes de heridos en los hospitales | Tema 7, <i>vals</i> |
| 09'25''-11'40'' | Escena 9 | Una corrida de toros en la Plaza de Las Ventas | Pasodoble <i>La Giralda.</i> , <i>Marcha andaluza</i> , de Juarranz |
| 11'40''-13'22'' | Escena 10 | Desfile de milicianos en las calles de Madrid | Tema 5 (11'40''-13'01'') |
| | | | <i>La Internacional</i> (13'01''-13'22'') |
| 13'22''-13'58'' | | Tres hombres levantando rifles y una mujer alzando la bandera republicana. | <i>Himno de Riego</i> |

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental

Escena 1

El inicio de la música se corresponde con el inicio de los títulos de crédito, que en este caso no están completos, sino que comienzan directamente en el que acredita a los músicos que participaron en el film. Tras un redoble de caja y una mínima pausa musical, comienzan las imágenes del film. En la primera escena, sin narrador, únicamente aparecen cuatro planos en los que se muestra a un hombre en plano contrapicado, un caballo, gente paseando por las calles de Madrid, y un último plano de los leones del Congreso de los Diputados. Se trata de una escena que permite la identificación local del film.

Por ser la primera que aparece en el film, se ha denominado a la música presente en los títulos de crédito, y el inicio, *Tema 1*. Se trata de una música de presentación en la que aún no se señala el carácter concreto del film, pero que por su ritmo ternario y armonía mayor, tiene un aire bucólico. El final de este tema marca, a partir de cadencias conclusivas y el redoble de caja, el inicio de las primeras imágenes del film.

Tema 1



En el siguiente plano se presenta el mencionado cartel que expresa: *Nº 2*, y un segundo cartel que enuncia, *Madrid*. Desde la aparición de éstos, la música pasa a presentar el *Tema 2*. Primeramente, la cabeza de la melodía principal, con un fagot solista; y a continuación, en el momento que desaparecen los carteles y continua el film, toda la orquesta. Se trata de una música con rasgos folklóricos, en que los ornamentos melódicos y la instrumentación, que incluye castañuelas dentro de una orquesta

sinfónica, remiten al espectador a una situación de festividad. Este tema se estructura, tal y como sucede en gran cantidad de filmes republicanos, a partir de la estructura ABA.

Tema 2 - Sección A.



Las imágenes que acompañan a este tema continúan mostrando la ubicación del documental, con planos de monumentos emblemáticos de la ciudad de Madrid, como son el Arco de Triunfo o la estatua de la Cibeles. Es en este momento que se expone la sección B del *Tema A*. Una vez introducida esta sección, que posee más disonancias armónicas, y es tocada por instrumentos de viento solistas, comienza a hablar el narrador:

‘(Inicio ininteligible) [...] Madrid, la capital de la República, presenta sus animaciones acostumbradas. De vez en cuando, se encuentra algún letrero significativo, pero las calles y la ciudad en general continúan como siempre’.

Uno de los letreros a los que se refiere el narrador sería el siguiente, mostrado en uno de los planos de documental:

‘Incautado por el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para centro o del Estado. Este edificio está bajo la Protección del Ministerio de Instrucción Pública y Dirección General de Bellas Artes. ES DEL PUEBLO. Respetadlo, Ciudadanos’.

Mientras habla el narrador el volumen de la música baja, predominando de esta manera la palabra. Una vez finaliza la alocución del narrador, el *Tema 2* retoma su sección principal, mientras los planos siguen mostrando a la gente de Madrid y varios edificios.

Igualmente, algún plano muestra a milicianos en actitud relajada. En la siguiente escena pasan a mostrar algunas de las situaciones de la ciudad como retaguardia de guerra.

Escena 2

El cambio musical se inicia con una llamada de trompeta y un plano medio de personas que miran fijamente hacia algún lugar cercano. Con el siguiente plano comienza el *Tema 3*.

Inicio del *Tema 3*



Este tema musical, en mi menor, contrasta radicalmente con los temas musicales escuchados anteriormente, remarcando de esta manera el hecho de que ahora se está hablando de guerra, y se trata de un tema mucho más trascendente. De la misma manera que sucedía con el *Tema 2*, las secciones de este tema se pueden dividir de forma tripartita, en este caso como un AA'A, donde A' utiliza los motivos de cinquillos característicos de este tema como distintivo.

Las imágenes comienzan mostrando una fábrica en un plano corto de su maquinaria en movimiento, donde el acompañamiento de bloques afinados parece sincronizarse con los impulsos de la máquina. A continuación se muestra el proceso de elaboración del pan, y cómo los alimentos producidos en la ciudad parten en camiones, tanto hacia los mercados de Madrid, como hacia el frente.

Escena 3

Esta escena refleja un cambio radical tanto de música como de imágenes, ya que se muestran imágenes de ocio en una piscina. Se trata de una escena muy breve, de

únicamente cuarenta segundos de duración, en la que la música que la acompaña, una melodía con características de *foxtrot*, baile de moda en los años treinta, también es cortada abruptamente, sin ningún tipo de cadencia, lo que permite suponer que fuera cortada tras el montaje.

Escena 4

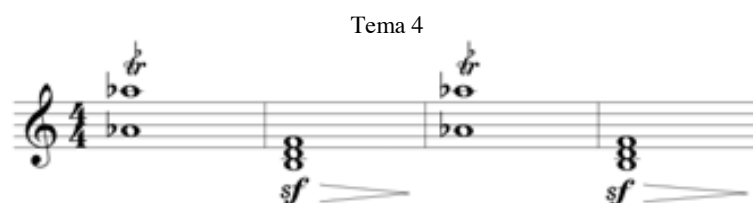
En la presente escena vuelve a aparecer el *Tema 2*, utilizando exclusivamente la sección A del mismo. Las imágenes muestran las actividades de los partidos del frente popular y sindicatos obreros. El narrador lo explica de la siguiente manera:

‘Se observa una actividad extraordinaria en los partidos del frente popular y organizaciones obreras, que colaboran directamente con el gobierno en todos los órdenes’.

El tema musical comienza con el solo de fagot que aparecía anteriormente, pero en este caso instrumentado con un chelo, retomando seguidamente la sección A de forma íntegra, con la correspondiente cadencia conclusiva antes de la siguiente escena. Con este tema se representa que la actividad de los partidos políticos se corresponde con la tranquilidad que hay en la ciudad.

Escena 5

Seguidamente, y con un cambio radical de la música, los planos muestran a las mujeres trabajando como costureras confeccionando trajes para los milicianos del frente. La música de esta sección, realiza un cambio muy drástico, con acordes largos, disminuidos y homofónicos, con trinos en las voces superiores, mostrando de esta manera, con respeto, el duro trabajo de las mujeres en la retaguardia.



Escena 6

Inmediatamente, se muestra un cambio radical de plano, en el que aparece un cartel que señala lo siguiente:

‘Ingresa en el 5º regimiento, que lucha por una España libre, fuerte y feliz. ¡¡Vivan las milicias populares!!’

La música es ahora una llamada de trompetas y tambores de fondo, remarcándose de esta manera que las imágenes que se verán a continuación tienen que ver con lo militar. Así, se muestran planos de milicianos y desfilando en formación.

Tema 5



La música de esta escena remarca el cariz militar con la instrumentación, una trompeta y una caja, así como con la armonía y la rítmica, basando el tema a partir de un acorde tónica de Do Mayor y con una rítmica a partir de corcheas y semicorcheas asociada a una llamada militar.

Seguidamente, en una breve sección fílmica se muestran los únicos planos del film carentes de música. Sin embargo, la banda de sonido continúa con ruidos de motores representados de forma diegética. Los planos de esta sección se corresponden con un tanque, coches y motos en una calle, con un plano muy cercano. Pocos segundos después, y ya con música, los planos muestran varios carteles de cine y a dos mujeres hablando. Teniendo en cuenta la brevedad de la escena, de tan sólo veinte segundos, parece que funcione exclusivamente como un enlace a la siguiente.

Escena 7

En esta escena se presenta a los hijos de los combatientes. Primeramente se ve a los niños en una clase de gimnasia, saltando al potro, en una piscina, y finalmente, sentándose mientras se preparan para recibir clases en un aula. Cada una de estas acciones de los niños está representada por una sección del *Tema musical 6*, que al igual que los primeros temas del film, se corresponde con la estructura ABA. El narrador durante esta secuencia explica la importancia de la educación:

‘La primera preocupación del Gobierno y organizaciones del frente popular, fueron los hijos de los combatientes que tomaron las armas para defender la libertad’.

Tema 6



Este tema, con *tempo Allegro*, tiene un primer compás con ritmo más estático, y una melodía con escalas ascendentes y descendentes, tanto en su parte A, como en la B. Asimismo, la frase musical, crea el esquema de pregunta respuesta cada cuatro compases de forma conclusiva, reflejando la tranquilidad y despreocupación que viven los niños en los colegios, a pesar de las circunstancias bélicas que rodean la ciudad.

Escena 8

Después de este tema suena una nota tenida de un violonchelo, y a continuación varias escalas ascendentes en las cuerdas, que terminan con un trino, funcionando como una representación del sonido de una ambulancia. Así, las imágenes en esta escena pasan a mostrar un coche de la cruz roja, y a continuación varios trenes que transportan a los heridos en combate. Cuando varios de estos heridos son desembarcados del tren, un solo de violín, con cariz melancólico, lleva la melodía. Este tema que inicia el chelo se irá

modificando hasta llegar a un vals que toca toda la orquesta, mientras las imágenes pasan a mostrar las operaciones y a los milicianos heridos descansando en un hospital. La gravedad musical que mostraba tema inicialmente, se transforma en una música asociada a la danza y al baile, como un modo de representar el sosiego de los soldados que ya curan sus heridas.

Tema 7 Vals.



Escena 9

La escena comienza con un redoble de percusión. Las imágenes muestran carteles en una pared anunciando varios espectáculos. El ocio en un contexto de guerra, es justificado por el narrador de la siguiente manera:

‘La ciudad que trabaja, asiste en masa a cuantas reuniones contribuyen a la mejora, y al apoyo de instituciones beneméritas’.

Finalmente, el plano se para en el anuncio de una corrida de toros, comenzando a sonar en ese momento el pasodoble de *La Giralda*, compuesto por Eduardo López Juarraz con motivo de la Exposición Universal de 1889, celebrada en París (Silva Berdús, 2008:76-77)¹¹⁶. Como se ha visto en varios de los filmes estudiados, el uso de las músicas folklóricas tradicionales, tanto de toda la península como específicamente regionales, se asocia de forma positiva a lo popular y a las clases obreras¹¹⁷. En esta

¹¹⁶ La utilización de músicas de pasodobles en los filmes de la Guerra Civil no se limita únicamente a las películas republicanas, sino que en películas nacionales, como es el caso del documental *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Cfr. en la página 349), también son utilizados los pasodobles como elementos de identificación e unificación nacional.

¹¹⁷ Cfr. en la página 198

escena la música es diegética, siendo interpretada por una banda que toca en el centro de la Plaza de Toros de Las Ventas de Madrid. Durante la interpretación de la banda se aprecian los aplausos y las exclamaciones del público asistente a la corrida, aunque no se puede determinar si el audio fue grabado en directo o se trata de una inclusión posterior.

Pasodoble *La Giralda*.



Escena 10

La música se corta abruptamente una vez terminado el toreo, y las imágenes vuelven a mostrar las calles de Madrid. En este caso, se aprecia un desfile en el que también se encuentra una banda militar. En este desfile, la música utilizada es la correspondiente al Tema 5, el cual se basaba en un solo de trompeta con carácter militar. Una vez termina este tema y con las mismas imágenes correspondientes al desfile, la música pasa a utilizar el himno *La Internacional*. Tras este himno, que no se reproduce completo, se muestran los últimos planos del film.

Fotograma del film (18 de Julio) n° 2, Madrid¹¹⁸.



Los tres últimos planos muestran únicamente a tres hombres levantando unos rifles y una mujer alzando la bandera republicana. El narrador, por encima de la música, hace un llamamiento a la unión contra los fascistas:

‘Trabajo, inteligencia y fuerza, marchan unidos hacia una patria fuerte, próspera y rica, admirada por su saber, y envidiada por su libertad. ¡Españoles! Todos unidos contra la reacción y el fascismo. ¡Viva la República!’

Así, la sección final del documental utiliza como fondo musical el *Himno de Riego*, reforzando, como en la mayoría de la producción republicana, la unidad de la sociedad a partir de la identificación musical.

¹¹⁸ Fotograma extraído del documental original conservado en la Filmoteca Española.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:277)

1936, España

Productora: Izquierda Republicana

Director: Arturo Ruiz-Castillo

Ayudante de Dirección: Enrique Díez-Canedo

Comentario y Guión: Enrique Díez-Canedo (hijo)

Fotografía: Gonzalo Menéndez Pidal

Montaje: Arturo Ruiz-Castillo

Música: Daniel Montorio

Orquesta: KDT, de la Asociación de Profesor de Orquesta de la UGT

Sonorización: Fono-España

Laboratorios: Madrid Film

Idioma Original: Castellano

Conservación: Filmoteca Española

GUERNIKA

Nemesio M. Sobrevilla (1937) / Música: Conrado Bernat

CONTEXTO

Guernica (en euskera Gernika)¹¹⁹ es una ciudad situada en la provincia de Vizcaya, próxima a Bilbao, símbolo político y cultural del País Vasco, que resultó víctima de uno de los eventos bélicos más trascendentes y trágicos ocurridos durante la Guerra Civil española. El 26 de abril de 1937 sufrió un bombardeo llevado a cabo por la Legión Cóndor alemana, liderada por Von Richthofen, quedando completamente derruida y con un gran número de víctimas mortales civiles¹²⁰ (Beevor 2010:339-341). Según recoge Indalecio Prieto en un artículo dedicado a la ciudad de Guernica fechado en 1955, uno de los testigos del suceso relataba así los hechos:

‘Primeramente apareció un solo avión de caza, que fue seguido a continuación por tres más, después por otros siete y luego por seis trimotores. El bombardeo duró desde las 16.50 hasta las 19.45. Durante todo ese tiempo no pasaban cinco minutos sin que aparecieran en el cielo nuevos aviones criminales. El método de ataque era siempre el

¹¹⁹ El documental mezcla las dos lenguas, castellano y euskera, para formar el título original del film: *Guernika*.

¹²⁰ Tras el bombardeo, el gobierno vasco contabilizó un total de 1645 muertos y 889 heridos, aunque investigaciones más recientes sostienen que fueron 300 (Beevor, 2010:340).

mismo: primeramente, fuego de ametralladoras seguido de lanzamiento de bombas ordinarias y a continuación de bombas incendiarias. Los aviones descendían muy bajo [...]’ (Prieto, 1967:17).

El bombardeo de Guernica supuso la creación posterior de un gran número de campañas propagandísticas tanto en el bando republicano como en el nacional¹²¹. Ninguna de las facciones se hizo con la responsabilidad del acto, debido a su gran magnitud y a la relevancia que tomó a nivel internacional. Periódicos y noticieros internacionales se hicieron eco de la noticia, como es el caso de *The Star*, *Daily News*, o especialmente el diario *The Times*, que publicó ‘The tragedy of Guernica town destroyed in air attack eye-witness’s account’, artículo escrito por George L. Steer que condicionó en gran medida la opinión pública (Susperregui, 2012:135). La opinión internacional hacia el bombardeo hacía enflaquecer y desprestigiar la causa de Franco, y fue por ello que el 29 de abril de 1937, tres días después del bombardeo y justamente el mismo día que el general Mola ocupó la ciudad de Guernica, hizo la siguiente comunicación.

‘Guernica está destruida por el fuego y la gasolina. La han incendiado y convertido en ruinas las hordas rojas al servicio del perverso y criminal Aguirre [que] ha lanzado la mentira infame –porque es un delincuente común – de atribuir a la heroica y noble aviación de nuestro ejército nacional ese crimen [...]’ (Beevor 2010:341)

El film. Argumento

El film refleja cómo la vida cotidiana de los habitantes del País Vasco se ve alterada por la ofensiva militar del ejército nacional. Se muestran imágenes del bombardeo de Guernica y una de sus principales consecuencias: la partida de los niños vascos como refugiados al extranjero. El documental, que se puede dividir en tres secciones temáticas, comienza mostrando imágenes de la vida rutinaria en diversas villas vascas, mientras el narrador describe con entusiasmo las virtudes de este pueblo, como son su

¹²¹ En el bando republicano, el más claro ejemplo es el presente documental.

talante trabajador, su pacifismo, o su lengua propia, haciendo asimismo especial hincapié en su fe religiosa católica.

La segunda sección del documental presenta imágenes del bombardeo de Guernica. Estas imágenes, sin embargo, son posteriores al bombardeo ya que no existe ningún testimonio del momento del ataque. Se exhiben planos de la ciudad destruida y de hombres apagando incendios que arrasan casa y calles completas. A continuación, algunos planos muestran a los habitantes resguardándose de los aviones en cuevas mientras suenan alarmas. Las últimas imágenes de la secuencia, además de aludir a la culpabilidad de los alemanes en el bombardeo, muestran las despedidas de las familias vascas, ya que los niños parten como exiliados en barcos hacia países como Inglaterra, Francia o incluso México.

La última sección del film describe las vidas cotidianas de estos niños en sus respectivos destinos de acogida. Se observa cómo se organizan los almuerzos, cómo se ejercitan, los momentos de juegos, las normas y medidas higiénicas, y cómo conservan sus tradiciones a pesar de encontrarse lejos de su hogar. Toda esta secuencia es alegre y muestra la mejor faceta de los niños. Así, estas imágenes además de buscar la aprobación del espectador contemporáneo atienden a la petición del gobierno vasco, quien buscaba una campaña propagandística efectiva, insistiendo en que los vascos exiliados se habían de comportar dentro de ‘las normas que su cultura, su ponderación, y su sentido del orden les han dictado desde siempre’ (Fernández, 2006:167). Igualmente, la versión francesa del documental se tituló *Aux secours des enfants d’Euzcadi* (Auxilio los niños de Euskadi), lo que refleja la importancia argumental de esta secuencia.

Finalmente, las imágenes traen de nuevo al espectador, a modo de epílogo, al País Vasco, más concretamente a Hendaya, donde quedan los ancianos, y tanto la música como las imágenes reflejan durante unos segundos la realidad y la tristeza de un pueblo que ha sufrido.

Creación y montaje del film

La película parte de un boceto titulado *Estampas del País Vasco* y atribuido a Nemesio Sobrevila, incluido en un informe sobre propaganda cinematográfica escrito por la Delegación del Gobierno vasco en Barcelona en 1937. Sin embargo, este boceto que describía minuciosamente el film que se deseaba rodar, no se respetó íntegramente debido a la temprana caída de Bilbao y la consecuente imposibilidad de rodar en Vizcaya. Así, el documental, cuyo montaje se llevó a cabo en París, fue realizado mayormente partir de material previo ya existente. A pesar de que en los créditos únicamente figura Sobrevila como productor, el documental fue financiado en parte por el Gobierno vasco, con inversiones previas del propio director, y por el Gobierno de la República, desde los ministerios de Estado y Justicia (de Pablo, 2006:100-104).

Como se ha comentado en el apartado anterior, la segunda sección del documental utiliza imágenes de la ciudad de Guernica tras el bombardeo, imágenes que conforman una fuente histórica de inestimable valor, y cuya inclusión en el film supuso un gran quebradero de cabeza para los creadores. Estas imágenes fueron rodadas por Agustín Ugartechea, un aficionado que las grabó dos días después del bombardeo¹²². Este material, que fue cedido al equipo de producción de *Guernika*, fue rodado con una cámara que requería un revelado específico, por lo que los rollos cinematográficos fueron enviados a Alemania, a la casa Agfa, quienes devolvieron los rollos con otras imágenes que no se correspondían con las originalmente enviadas. Esto pudo ser debido al interés de la casa alemana en defender la tesis de los franquistas, anteriormente expuesta, en la que se desvinculaban de la autoría del bombardeo a Guernica y justificaban los hechos como un incendio provocado por los propios republicanos. Tras la confirmación del propio Ugartechea de que las cintas devueltas no se correspondían con lo filmado por él, la casa Agfa devolvió al equipo de filmación 17 de las 18 bobinas

¹²² Santiago de Pablo (2006:108) justifica la autoría de las imágenes y desmiente las fuentes anteriores que acreditaban a José María Beltrán (técnico de cine, especialista en fotografía, que trabajó con Sobrevila en la producción de *Guernika*).

entregadas inicialmente, obviando la más comprometedoras de ellas, que mostraba imágenes que podían inculpar a los nacionales del bombardeo. Los trámites para la devolución de la cinta faltante fueron lentos, lo que obligaron al director a finalizar y estrenar la película sin poder incluir dichas imágenes. Después de que el gobierno vasco llevara el caso a los tribunales, y posteriormente al estreno del film, las imágenes restantes fueron devueltas.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

La música de este film fue escrita por el compositor Conrado Bernat, cuya biografía queda detallada en el estudio de caso correspondiente al film *El último minuto*¹²³.

Funciones de la música en relación a la imagen

La música de este documental se encuentra presente en la práctica totalidad del film, a excepción de los títulos de crédito y una breve introducción en la que se muestran unos carteles con el siguiente texto en inglés¹²⁴:

‘The following film is a true document of an episode of the war in Spain. Produced without any hostile design this film is a testimony of gratitude towards the solidarity shown to the unfortunate Basque children, the innocent victims of the destructive force that has wrecked their home in razing their villages to the ground. To the countries that

¹²³ Cfr. en la página 143

¹²⁴ A pesar de que el resto del film está en castellano, la introducción de la copia de la filmoteca reza en inglés lo siguiente: [T. del A.] ‘El siguiente film se trata de un documento verídico sobre uno de los episodios de la guerra de España. Producido sin ningún tipo de intención hostil, este film conforma un testimonio de gratitud hacia la solidaridad mostrada hacia los desafortunados niños vascos, las víctimas inocentes de la fuerza destructiva que arrasó su hogar y convirtió sus ciudades en cenizas. A todos los pueblos que ofrecieron su ayuda, a todos aquellos que contribuyeron a su alivio, la gentes vascas extenderán su eterna gratitud.

have given them help, to all those who have contributed to their relief the Basque people will extend their everlasting gratitude'¹²⁵.

El texto del narrador y la música comienzan justamente al finalizar la exposición de este cartel inicial. Sin embargo, tanto la música como la voz del narrador comienzan entrecortados, como si en los títulos de crédito hubiera habido música en algún momento, pero por una posible cuestión de conservación, ya no se mantiene.

A lo largo del documental, la música sirve como apoyo descriptivo, o incluso como elipsis, en el discurso del narrador. Se observa en determinadas secuencias cómo el narrador señala elementos concretos de la acción, como un lugar o características fílmicas relevantes para el espectador, para a continuación ceder el protagonismo a las imágenes y la música, dejando que éstas hablen por ellas mismas. También se encuentran momentos diegéticos, durante los que se muestran bailes y tradiciones vascas, siempre con músicos en directo.

La música cumple principalmente una función estructural técnica estructuradora, ya que los cambios de secuencias, así como los cambios de carácter entre los planos de una misma secuencia, son señalados por los diferentes temas musicales que conforman la partitura original. En determinados momentos se pueden encontrar también, como se puntualizará en el análisis, las funciones estructurales estéticas temporal-referencial y cinemática.

En cuanto a las funciones expresivas, premian la función pronominal y la emocional, ya que la música busca en numerosas ocasiones realzar la emotividad de las imágenes. Igualmente, se percibe la función transformadora en una única ocasión, en el momento

¹²⁵ Este texto resume perfectamente las intenciones propagandísticas del film, así como su desarrollo argumental. En este caso, se observa que el autor del texto no condena al enemigo directamente, sino que alude a la gratitud por la ayuda recibida, y expresa textualmente que el documental 'fue realizado sin ningún tipo de intención hostil'. Así, se busca la aceptación internacional conmoviendo al espectador, sin condenar al enemigo.

en que un plano muestra a una mujer llamando a los niños a comer dando golpes a una cacerola. El sonido real que percibe el oyente no corresponde con un sonido metálico, sino que se trata de unos platillos, sincronizados con los movimientos del brazo de la mujer.

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental

La división en secuencias se ha realizado acorde a criterios temáticos. La primera de las secuencias describe al pueblo vasco, la segunda refleja los ataques al pueblo de Guernica, y la tercera muestra una de sus principales consecuencias: la partida obligada de los niños y sus nuevas vidas en los países de acogida.

Primera Secuencia

En la primera escena se presenta al pueblo vasco con sus virtudes. El narrador menciona el hecho peculiar de que los vascos tengan un idioma propio y recalca su fe religiosa. En este inicio del film, la música suena en un segundo plano, en donde se mantendrá hasta la siguiente secuencia, ya que en este punto premia el discurso introductorio del narrador. A continuación, se muestra una toma aérea de San Sebastián mientras los planos muestran el mar y varios barcos comenzando a sonar un coro mixto, con una entrada en *crescendo*, que toma protagonismo en los momentos que el narrador cesa de hablar. Esta melodía coral corresponde con el inicio de la canción tradicional popular vasca *Boga boga*, cuya letra en castellano se podría traducir como: *Rema, rema marinero, marinero / tenemos que ir lejos, lejos / a las Indias, a las Indias*. La elección de este tema en relación con las imágenes, refleja la intencionalidad del compositor de encontrar una música tradicional asociada a los pescadores, que además hace referencia al exilio.

Boga, boga

Bo - ga, bo - ga, ma - ri - ne - la. Joan behar de - gu U - rru - ti -

Bo - ga, bo - ga, ma - ri - ne - la ma - ri - ne - la Joan behar de - gu U - rru - ti -

ra. Bai in - di - e - ta - ra Bai in - di e - ta - ra. Bo - ga e - ta - ra.

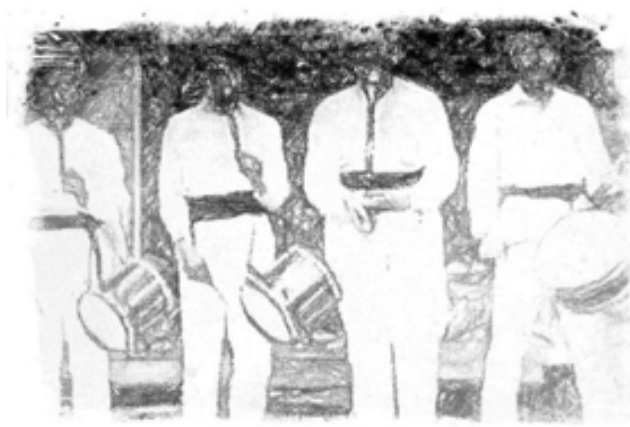
ra, u - rru - ti - ra Bai in - die - ta - ra Bai in - die - ta - ra Bo - ga Bai in - die - ta - ra

Finalmente, las imágenes pasan de mostrar la ciudad de San Sebastián a enseñar el interior de un caserío, con mujeres cosiendo y un bebé, mientras se mantiene el mismo tema musical. Así, se ve como la música con acordes mayores, y una armonía sencilla y estable, refuerza el mensaje del narrador quien expresa: ‘[...] paz y sosiego, [que] juntamente con el campo y la Iglesia son toda la vida de sus campesinos’.

La siguiente escena muestra la Iglesia de Santa María de Guernica, en frente de la cual se ve a un grupo de niños bailando el tradicional *Arku Dantza* (baile de los arcos)¹²⁶ acompañados por un grupo de músicos con instrumentos tradicionales.

¹²⁶ Las características de esta danza se explican en profundidad en el estudio de caso correspondiente con el film del mismo director *Elai-Alai*.

Hombres vascos vestidos con trajes tradicionales e interpretando el txistu y tamboril, silbote y atabal



Seguidamente, un plano muestra brevemente a cuatro adultos vestidos con el tradicional traje blanco con cinto y boina rojos. Dos de ellos tocan el txistu y tamboril, otro toca el silbote y el último toca un instrumento de percusión que podría ser identificado como un atabal¹²⁷.

Así pues, con estas tres primeras escenas el film muestra las características más reseñables del pueblo vasco, encontrándose entre ellas su tradición musical popular.

En la siguiente escena se ve una banda tocando en la ciudad portando banderas de Euskadi, mientras desfila un ejército. Esta música no se corresponde diegéticamente con la que tocaría la banda, ya que es interpretada por violines (que no figuran en la imagen)

¹²⁷El txistu y tamboril son los instrumentos tradicionales vascos por excelencia, ambos tocados simultáneamente por un solo intérprete. El txistu se trata de un instrumento de viento madera, con boquilla de silbato y tres orificios, que el intérprete sujeta con su mano izquierda. Con la mano derecha se percute el tamboril, que se sitúa colgado del hombro o de la cintura (Diccionario Harvard de música, 1986:431)¹²⁷. El silbote es un instrumento perteneciente a la familia de txistu pero de afinación más grave y que se toca con las dos manos debido a su tamaño. Finalmente, el atabal, se refiere al nombre específico de un tambor de mediano tamaño. Esta agrupación era una de las más habituales en la música vasca, tal y como se puede extraer de la siguiente cita: ‘The sole *txistulari* is usually accompanied by a second *txistulari* to play the harmony, the *silbote* or large-size *txistu* for bass parts, and the *atabal* or drum¹²⁷, (Ysursa, 1995:23).

en una alternancia melódica de pregunta-respuesta con trompetas, lo que permite afirmar que se trata de una música posteriormente añadida. El narrador menciona que los vascos son guerreros por obligación, pero que luchan ‘por la pasión de la tierra’. En este momento la música pasa a mostrarse con un tempo más rápido, que podría definirse como ‘marcial’ debido al uso de grupos rítmicos de corcheas con puntillo y semicorcheas. El narrador releva el protagonismo a la música y ésta sube de volumen notablemente mientras las imágenes continúan mostrando el desfile militar y a hombres en un campo de batalla, con fusiles y lanzando granadas.

Tras un cambio de plano, se ve a las mujeres vascas cavando trincheras, y la música cambia radicalmente. Pasa de un *fortíssimo* orquestal con un tempo rápido a un *tempo* con valores rítmicos más largos y en el que inicialmente una trompa lleva la melodía que pasará a continuación a la cuerda. El narrador dice:

‘[...] y hasta la mujeres construyeron trincheras para defender a sus hermanos, maridos, novios. Trincheras que ante los gigantescos medios de destrucción acumulados por los enemigos han sido más bien tumbas de los mismos’.

En este momento, suena una cadencia suspensiva en la cuerda que hace ver que esta última idea del narrador tendrá graves consecuencias. A partir de ahora, la música tomará el protagonismo durante los siguientes planos.

Así, aparece una imagen de una vaca muerta, mientras se escuchan *tremolos* en las cuerdas con *sforzandos* y acordes disonantes. Este tipo de recurso musical es utilizado habitualmente para mostrar escenas que se podrían definir como inquietantes ya que los *tremolos* conjuntamente con acordes disonante crean una armonía y un ritmo inestables. Seguidamente, se ve el cadáver de un hombre en el momento en el que la música pasa a al siguiente acorde. Cada plano se corresponde con un nuevo acorde en el que se muestra un nuevo plano con un hombre muerto. Cuando el narrador continúa, las imágenes muestran a gente emigrando en carros, con vacas y bueyes, y se desarrolla un nuevo tema a partir de los *sforzandos* anteriormente escuchados, ahora con la cuerda grave más presente con semicorcheas y doblando la melodía dos octavas más grave, en

la tonalidad de *Sib* menor, creando así una sensación de rapidez e inestabilidad armónica incluso mayor.

Ejemplo musical 2

The musical score is written in B-flat minor (three flats) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

A continuación, la música para, y se muestra un plano de gente comiendo, y entre ellos, una madre alimentando con una cuchara a un niño pequeño. Se trata de los emigrantes de los pueblos a los que Bilbao acoge. La ausencia de música en este instante y la calma que transmiten las imágenes, sirve para dar mayor relevancia a la que será la nueva entrada musical.

Así, con el narrador en silencio y preeminencia absoluta de la música, se muestra un lugar donde ha caído una bomba. Hay casas ardiendo y los hombres trabajan en equipo para paliar los incendios. La música refleja el desconcierto reinante mediante rápidas escalas ascendentes y descendentes de semicorcheas en los violines, trinos, *accelerandos*, y contrastes de pregunta – respuesta entre las notas agudas de la cuerda y los graves de los vientos metal. En el siguiente plano se muestran el inicio de las tareas de reconstrucción, en las que participan tanto hombres como mujeres. En este momento la música toma un cariz más apacible, reduciendo el *tempo* paulatinamente a través de una melodía con acordes intercalados con silencios.

Segunda Secuencia

Se muestra por primera vez el pueblo de Guernica, con imágenes del árbol de Guernica, emblema de la ciudad. Este árbol, un antiguo roble, conforma un importante símbolo para el pueblo vasco, ya que desde el siglo XV fue el lugar designado para la reunión de las Juntas de Gobierno, tal y como recoge el ‘Fuero Viejo’ de 1452. Políticamente, esta ubicación fue emblemática incluso durante la Guerra Civil, ya que en octubre de 1936 el primer *lehendakari*, José Antonio Aguirre fue elegido bajo la sombra de este árbol. Igualmente, y en cuanto a la herencia musical que aporta este símbolo, cabe mencionar la popularización en 1851 del himno *Gernikako Arbola*, cantado originalmente por José María Iparraguirre (Mees, 2007:532) y que aparecerá posteriormente en el film. En este momento, la voz del narrador sirve como única referencia sonora:

‘Este es el viejo tronco de roble que se veneraba en Guernica, la que fue cima santa de los vascos como símbolo de su libertad, libertades en forma de leyes que dieron origen a la democracia más antigua de Europa. Y esta es Guernica, la santa y mártir, en ella se ha realizado el ensayo más completo de guerra totalitario, y más de retaguardia sin objetivo militar cuando estaba repleta con los campesinos que semanalmente acudían a su mercado, se cernieron sobre ella una nube de aviones extranjeros que la aniquilaron. En sus escombros quedaron enterrados más de tres mil hijos suyos, y en los que con el espanto en el alma huían aterrorizados, fueron ametrallados ferozmente desde lo alto. Sembraron el terror para hacer más fácil la conquista, pero sólo cosecharán hambre, dolor, odio, y una sed inextinguible de venganza. Acabaron con Guernica fuerzas extranjeras llegadas a España con el pretexto de defensa de la civilización de occidente’.

El narrador describe con un apasionado discurso estas imágenes, lo que las convierte en uno de los fragmentos menos objetivos de todo el film, donde se culpa claramente a los fascistas y alemanes del ataque, concretamente a Hans Joaquim Wandel¹²⁸, aludiendo a

¹²⁸ Piloto alemán capturado en Mayo de 1937, al derribarse su avión mientras realizaba un ataque sobre Bilbao (de Pablo, 2006:139).

su crueldad, mientras las imágenes muestran la ciudad bombardeada y las gentes del pueblo observando las ruinas. En este caso, la ausencia de música se podría relacionar con la solemnidad de los hechos y la importancia documental de la secuencia. Asimismo, una vez que termina de hablar el narrador, la película se mantiene unos segundos en silencio, sin ninguna presencia sonora. Esta escena es la correspondiente a los planos grabados por Agustín Ugartechea, aunque tras la historia de desaparición de los originales, sólo se incluyen algunas de las imágenes recuperadas antes del estreno, intercalándose con fotos fijas.

Cuando vuelve a sonar la música, vuelve a hablar nuevamente el narrador. Ahora las imágenes se refieren a la religiosidad de los vascos, ilustrada con los funerales católicos que fueron realizados por los habitantes de Guernica. Con un *tempo* lento, orquestación amplia con preponderancia de los metales, y textura homofónica con carácter coral, esta música toma refleja el cariz solemne y litúrgico de la imagen.

Ejemplo musical 3



En los siguientes planos, se ve gente corriendo, y planos de personas resguardándose en cuevas y túneles, mientras suena una alarma. Este sonido es uno de los pocos sonidos ambientales que se pueden escuchar en todo el film, ya que a lo largo de toda la película la banda sonora se conforma exclusivamente a partir de la música y de la voz del narrador. Cabe reseñar que estos sonidos ambientales no son extraídos de la filmación original, sino que se trata de un trabajo de postproducción. Así, la música comienza desde un segundo plano fundiéndose con dicha alarma. Para reflejar la agitación de la escena, suena una melodía muy rítmica, con motivos intercalados con silencios, y con una rítmica más rápida y densa según va avanzando el tema musical, que se desarrolla

principalmente en la cuerda grave (violonchelos y violas) con motivos melódicos ascendentes y descendentes por grados conjuntos.

Ejemplo musical 4

Así, durante estos planos, la orquestación va aumentando y la melodía pasa a los violines y trompetas, que por su timbre más agudo realzan la tensión. Este tema musical termina abruptamente con un acorde y un calderón, en el justo momento que cambia el plano y surge la imagen de una ciudad desierta.

A continuación, en el siguiente plano, se observa a la gente resguardada. El narrador describe la imagen:

‘La población exhausta, sin alimentos, con la amenaza constante de la destrucción, abandona sus hogares y vive en refugios, túneles, cuevas. En este infierno de muerte se asoman a la vida estos recién nacidos’.

Aquí los planos están mostrando imágenes de madres dando de comer a niños y bebés. Justo en el momento que los planos presentan a los recién nacidos, la música toma un cariz que se podría describir como melancólico, con una textura de melodía acompañada en que los vientos son solistas y la cuerda acompaña. El tema se encuentra en tonalidad mayor, que en comparación con el *Sib* menor del pasaje anterior, resulta extremadamente apacible.

Tercera Secuencia

Tras una breve pausa sigue la música con un nuevo tema con subdivisión ternaria y con características formales de *barcarola*. Se muestran imágenes del mar y de barcos, y el narrador explica que ‘Inglaterra y Francia amparan humanitariamente con sus barcos la salida de los niños vascos’. El narrador termina de expresar esta idea, y seguidamente muestran a unas niñas sometiéndose a un examen médico. A partir de este momento, el narrador confiere la prioridad narrativa a la música y las imágenes. Un tema musical derivado de la barcarola anteriormente escuchada funciona como telón de fondo para las imágenes de las despedidas de los familiares. Este tema se basa musicalmente en un motivo de dos compases, que según se va desarrollando, se torna más más complejo e inestable debido a sus modulaciones.

Ejemplo musical 5



Las imágenes muestran a los familiares, que tras una valla, lloran y se despiden hasta el momento en que el navío parte. Los últimos compases de la música retoman una tonalidad mayor, que se podría definir como esperanzadora. Este tema musical es especialmente remarcable, ya que tiene una duración muy amplia en comparación con los demás temas que componen la banda sonora, con dos minutos y medio de duración¹²⁹.

¹²⁹ La duración de los temas oscila entre treinta segundos y un minuto, mientras que éste abarca dos minutos y medio del total de veintidós que dura el documental completo.

Seguidamente, la música se detiene y el narrador realiza una crítica clarísima culpando a los alemanes del ataque aéreo. Tras estos segundos, vuelve el tema de *barcarola* con el que se inició la tercera secuencia, mientras el narrador relata:

‘Aún quedan en el mundo seres sensibles al dolor, y en Francia, México, Inglaterra, Rusia, Suiza, Holanda, Dinamarca, Bélgica, y otros países, acogen con ternura a estos pequeños expatriados. Y son naciones distintas, partidos políticos diferentes, instituciones variadas, y un sin número de particulares, héroes sin nombre que humildemente trabajan por una humanidad mejor, los que cuidan y consuelan a tantos miles de niños vascos que han tenido que abandonar su patria’.

Fotograma del film Guernika



Ya se muestra a los niños saliendo del barco, y el tema de la *barcarola* se va modificando mientras habla el narrador, hasta terminar con pizzicatos en las cuerdas, *staccatos*, un *píccolo*, trompetas con sordina, con un tempo *allegro*, que tornan la música alegre y desenfadada.

Cambia la escena, y pasan a mostrar a los niños vascos en sus nuevas casas de acogida. A partir de este momento, las escenas son muy breves, de entre treinta y cuarenta segundos de duración, en donde en cada una de ellas muestran una de las localizaciones internacionales en donde son acogidos los niños vascos. El narrador remarca en cada una de las escenas el lugar y país en que se desarrolla, conformando una crítica hacia la violencia al subrayar las buenas y desinteresadas intenciones de las personas que acogen a estos muchachos.

La primera casa de acogida que se muestra, situada en Francia, es administrada por el vasco Manuel Inchausti, a quien acreditan en el film. Las imágenes muestran a muchos niños, todos ellos vestidos de blanco, siendo cuidados por una monja. La música desarrolla un nuevo tema, en este caso, relacionado con un tema musical popular que podría ser identificado con una nana o canción de cuna:

Ejemplo musical 6

Moderato

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Cuerda' (String) and the bottom staff is labeled 'Arpa' (Harp). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The music features a simple, rhythmic melody in the strings and a steady accompaniment in the harp.

La adecuación de este tema a este momento fílmico es clara: por primera vez desde la primera secuencia las imágenes muestran una situación de calma, de sosiego, ya que los niños han llegado a sus destinos, están siendo bien cuidados, y se hallan a salvo de los ataques y bombardeos del conflicto bélico. A continuación, y casi sin pausa, se presenta otro breve tema musical que subraya en tonalidad menor y ritmo ternario las palabras del narrador: ‘Estos han perdido todo, patria, casa, familia. [...]’.

A continuación, cambia el discurso musical, contrastando con la tristeza del anterior. Las imágenes muestran a los 400 niños¹³⁰ de la casa de acogida corriendo por los caminos de los jardines de la misma, mientras la música se torna agitada, con tempo *presto* y con gran cantidad de escalas ascendentes y descendentes en la cuerda. Por el símil con la imagen, se podría decir que la música parece un remolino y que imita lo que sucede en pantalla. El final de esta escena muestra a una mujer dando el biberón a un niño pequeño, y la música hace una pequeña coda al tema que había desarrollado los compases anteriores con un gran *ritardando*, como un modo de representar la calma después de una tempestad.

Se muestra seguidamente una nueva casa de acogida, una gran mansión, en donde se vislumbran a muchos niños en las ventanas. Unos segundos más tarde, comienza el narrador, ahora con más presencia que la música, explicando dónde está esta casa y a quien pertenece:

‘Esta es una de las numerosas colonias del partido socialista de Bélgica. Muchos pequeños aterrizan con los niños de los obreros belgas, hasta que solicitados por los particulares, encuentran un hogar acogedor y una familia que les consuele’.

La música durante esta breve, pero remarcable frase del narrador, tiene un carácter triunfal, como una marcha, ya que suena en tonalidad mayor, con textura homofónica, *tempo* lento y dando uso a toda la orquestación disponible.

En cuanto el narrador termina de hablar, el plano muestra a un niño y una niña. El niño señala algo, y la niña mira, riéndose, aunque justo antes de que ella se ría, la música suena como una apoyatura a la carcajada. Es una apoyatura literal: los violines tocan exclusivamente un fa# y un sol, funcionando el fa# como apoyatura a la segunda nota. Esto es debido a que lo que mostrarán a continuación es un niño haciendo el pino

¹³⁰ Hay testimonios que reflejan que la colonia en donde se encontraban los niños fue originalmente un fortaleza del siglo XVI, reconvertida en casa de acogida 1937 y dirigida por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, y allí vivían entre 400 y 500 muchachos (de Pablo, 2006:140).

puente, mientras el resto de los muchachos de la casa lo acompañan en el juego. Se muestra así que los niños se lo pasan bien, y la música de la sección se encuentra acorde a estas sensaciones. Se trata de una melodía llevada principalmente por los violines, pero con una presencia importante de la tuba, instrumento relacionado con las representaciones circenses, y con un carácter amable, a pesar de su registro grave. La música toma así la condición de una banda, como las que podrían estar presentes en las fiestas de cualquier región. Igualmente, cabe remarcar que por encima de la música, se pueden escuchar palmadas y aplausos, que aunque ya se ha comentado que se trata de una añadidura de postproducción del film, recalcan el espíritu festivo de esta breve escena.

Para la música, y la escena pasa a situarse en un nuevo escenario. En este caso, se trata de un alojamiento en Holanda, que según expresa el narrador está ‘sostenido por holandeses sin partido político’. Al inicio de esta escena, una mujer sale con una cacerola y comienza a dar golpes para llamar a comer a los niños. Este momento, ya descrito anteriormente al inicio del análisis, llama la atención en cuanto a la labor de sincronización, ya que el sonido que emite la cacerola se trata de un montaje posterior, en el que se utiliza el sonido de un platillo imitando al que realizaría la mujer. Este es el único sonido presente en estos planos. A continuación, vuelve la música, sin narrador, y se muestra a los niños, que traviosos, se acercan desde el exterior a una ventana en donde unas mujeres están cocinando.

Ejemplo musical 7



Una de las mujeres que cocina, en gesto amable, les tira agua, y cada vez que mueve el brazo, este movimiento se sincroniza con la música, concretamente con las apoyaturas de semicorcheas de la segunda voz musical, que son interpretadas por vientos madera.

A continuación, y manteniendo el mismo tema musical, se observa a los niños en un comedor.

Con la aparición de un nuevo tema musical, comienza una nueva escena. En este caso la acción se localiza en Inglaterra, donde los exiliados vascos son acogidos en un campamento. El narrador interviene únicamente al inicio de dicha escena, exclusivamente para indicar la ubicación del campamento, dando rápidamente paso a la música y las imágenes. Éstas muestran primeramente a un hombre sosteniendo un periódico y a continuación a los niños jugando con una pelota, mientras las niñas limpian ropa. La música de esta escena continúa con el carácter de la anterior: rápida, alegre, sugiriendo al espectador que los exiliados se divierten, y están en buenas manos. Sin embargo, a pesar de continuar con el carácter de la anterior, esta secuencia musical desarrolla un nuevo motivo, ya que como se ha visto hasta ahora, cada localización de acogida, es señalada por un tema musical diferente. En este caso, la música se desarrolla como un tema con estructura ABA a partir de un breve motivo melódico-rítmico:

Ejemplo musical 8



A continuación, con la música en silencio, el narrador (dentro de la misma escena) dice lo siguiente: ‘Agradecidos, los niños bailan ante las autoridades protectoras sus danzas tradicionales’. Así, las imágenes pasan a mostrar a los niños en una exhibición de músicas y danzas tradicionales vascas, dando lugar a un cambio musical que diferencia a esta escena de las anteriores y precedentes. La música suena de forma incidental por primera vez en todo el documental, aunque no se puede identificar ningún tipo de sonido ambiente, por lo que se supone que se trata de una incorporación, y que las

músicas fueron grabadas en estudio¹³¹. Inicialmente, aparece un hombre tocando el txistu, (aunque se escucha a un conjunto completo de instrumentos) y a continuación muestran a las niñas llevando a cabo un baile denominado *zinta dantza*.

Zinta dantza



Las niñas bailan con el traje tradicional de hilanderas, y mientras una de ellas sujeta un gran palo central del que salen varias cintas de colores, cada una de las ejecutantes toma una cinta, y comienzan a girar en torno al palo. Así, según las niñas van girando las cintas se van entrelazando alrededor del palo. Estas imágenes se intercalan con planos que muestran al público asistente: adultos que conforman las posibles familias de acogida de los niños, y otros niños, que no bailan, pero observan la escena.

Una vez finalizado el baile, cambia la escena. Muestran una nueva colonia, y la música vuelve de nuevo a ser orquestal. Sin embargo, suena en un segundo plano mientras el narrador describe la nueva ubicación:

‘En esta colonia, una de las muchas que sostiene el frente popular francés, vemos las atenciones que Francia, generosa y humanitaria, dedica a estas inocentes víctimas’.

¹³¹ La calidad del audio se puede comparar con la del documental *Elai-Alai*, cuya música consta grabada en estudio.

Tras esta breve intervención del narrador, suena de forma aislada una trompeta en *bouché*. Las imágenes muestran a un niño en paños menores, a quien una mujer le toma los brazos y se los mueve ayudándole a hacer ejercicios. En este caso, la trompeta, con el sonido tan característico de la sordina y con los acentos musicales fuera de las pulsaciones fuertes, hace de este pasaje un momento donoso que refleja de forma irónica el poco equilibrio del pequeño.

Ejemplo musical 9



A continuación, se ve a todos los niños de la colonia realizando ejercicio, y ahora toda la cuerda utiliza el tema que inició la trompeta, sincronizado con el movimiento de los brazos de los niños.

Seguidamente, y tras este momento fílmico que acerca al espectador a unos de los momentos más entrañables en relación a los niños exiliados, el narrador realiza su discurso más aleccionador, manteniéndose fiel a las primeras intenciones del documental, que eran las de crear un film que no atacase al enemigo, sino que defendiese los intereses del pueblo vasco, resultando ‘una película de paz, y no de guerra’:

‘Qué distintos serían los destinos de la humanidad si los esfuerzos gigantescos que se realizan en armamento para dominar por la fuerza, se emplearan en empresas como esta, para conquistar por la bondad. Pero las buenas acciones nunca se pierden, y estos niños, inconscientemente, juegan alegres, sin pensar que cuando vuelvan a su patria, muchos no encontrarán ni la casa donde dieron sus primeros pasos, ni el padre que les acariciaba, y quizás no escucharán más la cariñosa voz de la madre que les cantaba junto a la cuna, y se acordarán entonces, con profundo reconocimiento de los que fueron sus protectores’.

Durante este discurso, las imágenes muestran a jóvenes jugando a la pelota vasca, y a continuación un popurrí de imágenes en el que los niños están en la playa y en piscinas. La música en este fragmento se sitúa en un segundo plano, prácticamente inaudible, pero presenta dos temas musicales a lo largo del discurso. El primero de ellos supone una continuación del tema presentado por la trompa, y el segundo comienza con arpeggios ascendentes de un arpa y se desarrolla como una canción infantil, que trata de vincular a la música con los recuerdos de las infancias de los niños que volverán de adultos a su tierra:

Ejemplo musical 10



Sin embargo, cuando termina este discurso, y el narrador habla sobre los ancianos que observan el País Vasco desde la frontera, en Francia, en la música pasa a sonar de forma íntegra el *Gernikako Arbola*, que como se comentó anteriormente, se trata de una canción tradicional popular relacionada con el emblemático significado del árbol de Guernica. En este caso, se trata de una versión orquestal de esta canción:

Ejemplo musical 11

Una vez que termina el narrador, suenan los últimos compases de la música, con un plano general del mar y las olas, y aparece el cartel de FIN, terminando la música unos segundos después del fundido a negro.

FICHA TÉCNICA

Título de la versión francesa: *Au secours des enfants d'Euzcadi (Pays Basque)*

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:516-518)

1937, España

Productor: Nemesio M. Sobrevila

Supervisor: E. Díaz de Mendivil

Director: (Nemesio M. Sobrevila)

Productor y Guión: Nemesio M. Sobrevila

Fotografía: José María Beltrán y otros

Música: Conrado Bernat

Laboratorio: G. M. París

Estudios de Sonido: (Gramond, París)

Locución: (Antonio Perucho)

Txistulari: Bernardo de Ornatxebarria

Atabal: José Meaza

Idioma Original: Castellano

Duración: 22' 43''

Conservación: Filmoteca Española, versión española y cabeceras en francés e inglés.
Filmoteca de la Generalitat Catalunya, versión francesa.

ELAI-ALAI

Nemesio M. Sobrevilla (1937)

CONTEXTO

Tras la pérdida de Bilbao, el cine vasco, promovido por su gobierno autonómico, buscó nuevas formas de emitir su mensaje propagandístico inquiriendo nuevos temas en el exilio ya que a partir de Junio de 1937 no se tuvo acceso al territorio del País Vasco al quedar las tierras en manos de los nacionales. Este es el caso del film *Elai-Alai*, rodado en los Estudios Gramond de París, que centra su argumento en el grupo infantil de danza *Elai-Alai (Alegres Golondrinas)*, que se hallaba exiliado en Francia desde Junio de 1937. Este grupo, que actuaba habitualmente junto a la coral de adultos *Eresoinka*, realizó una gira por varias ciudades de Francia hasta 1939 con la finalidad de hacer propaganda a la República y recaudar fondos para ayudar a los refugiados vascos (de Pablo, 2006:147).

Se trata de un film con varias secciones de montaje, teniendo su inicio y su sección final compuestos a partir de planos extraídos de imágenes del País Vasco previas a la guerra, imágenes extraídas del documental *Guernika*, e incluso planos del encuentro del grupo *Elai-Alai* con el arzobispo de París; mientras la sección central del film ilustra las actuaciones del grupo de niños.

La grabación del film se realizó entre finales de enero y principio de febrero de 1938, resultando especialmente reseñable la parte de grabación del sonido del film, que se realizó el 31 de Enero, conjuntamente con el grupo *Elai-Alai* y el coro *Eresoinka*, explicado de la siguiente manera en una carta de Antón Irala, secretario general de la presidencia del Gobierno vasco dirigida a José Antonio Aguirre, *lehendakari* del País Vasco (de Pablo, 2006:148).

‘La semana pasada se impresionó todo el sonido para el Documental, conjunto de cantos y música de bailes, y aparte de ello, once canciones bien seleccionadas del repertorio de *Eresoinka*. Todo ello en una sesión. Se trabajó intensamente. Ya han oído los artistas el sonido impreso. Están satisfechos. Dicen que ha salido bien. Ayer y anteayer se siguieron tomando las vistas de los bailes del *Elai-Alai*. Sobrevila dice que quedará un Documental mucho más importante que *Guernika*. Está contento. Veremos si tenemos suerte’.

El ideal propagandístico del film, y la justificación del uso del grupo de niños *Elai-Alai*, así como las imágenes en las que se muestra al cardenal Verdier, viene por la intención del gobierno de representar el carácter católico y no beligerante del pueblo vasco, tal y como se observaba en el anterior documental estudiado. Finalmente, la intención en cuanto a la distribución fue que la película se estrenase en salas internacionales, por lo que se vio únicamente en Francia, Estados Unidos y Argentina a lo largo del año 1938¹³², no llegando nunca a las salas españolas.

El film. Argumento

Como el presente film se trata de un material incompleto, ha habido en los últimos años varias teorías sobre la estructura del argumento íntegro, como la propuesta por López Echevarrieta, (dentro de Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:306) quien explica que el argumento del film relata la historia de una niña que se pierde en el bosque y todo su grupo la busca. Sin embargo, tras la investigación de Santiago de Pablo (2006:146-152)

¹³² Cfr. de Pablo, (2006:156)

se puede afirmar que el film corresponde a la parte central de una película en la que primeramente se mostraban

‘[...] vistas del País Vasco con música adecuada. Los cantos y bailes de los niños de este grupo artístico, para terminar con vistas de Guernika después del bombardeo sacadas del rollo restituido por la casa Agfa¹³³ y otras obtenidas por los rebeldes después de ocupar la ciudad en ruinas. Termina este film con la despedida de las madres a los niños que tienen que evacuar al extranjero’.

El negativo completo del film fue descubierto en su totalidad por la *Cinémathèque Française*, pero no ha sido localizada su banda sonora, obteniendo por ello la información para el presente trabajo de análisis musical a partir de los fragmentos conservados de la secuencia central en la Filmoteca Española. Esta versión proviene del archivo histórico del NO-DO, catalogado dentro los materiales llamados *Vascongadas* (Amo, Ibáñez, 1996:308).

La acción de las primeras escenas conservadas se desarrolla en la entrada trasera del teatro de Marcellin Berthelot, en París, donde varios niños acuden a ver al arzobispo de París, el cardenal Verdier (Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:306). A continuación, el film se ubica en el interior de un teatro con un paisaje construido de *attrezzo*, donde varios niños realizan actuaciones musicales, configurando la parte más extensa del film con una duración de doce minutos. El final de la película conservada muestra la estela que deja en el mar un barco y otro plano con una llegada a una playa, ambas procedentes del film *Guernika*. La película termina con un cartel que reza, ‘Final de la segunda parte’.

¹³³ La historia del rollo perdido y posteriormente restituido por la casa Agfa, se encuentra explicada en en la página 312 de la presente tesis doctoral.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

La presencia musical de este documental difiere de la tónica general de los filmes estudiados en este trabajo, ya que como se ha mencionado anteriormente, se configura a partir de números en los que la música es la única protagonista, y no hay un guión de acontecimientos que la justifiquen. En todo momento, la música da la ilusión de diégesis, aunque como hemos visto, las fechas de grabación de las imágenes y la música difieren.

Cuadro de ubicación de las músicas

| Metraje | Descripción Fílmica | Música |
|---------------------|--|---|
| 00'00''- 00'53'' | Títulos de crédito. Cartel | <i>Agur Jaunak</i> |
| 00'54''- 01'23'' | Unas niñas se arreglan y todo el grupo <i>Elai-Alai</i> va a saludar al Arzobispo de París, el cardenal Verdier. | (Sección sin música) |
| 01'23''- 02'08'' | Cuatro niños entran en el teatro, donde ya está el resto del grupo, y bailan las Danzas de Zuberoa. | Danzas de Zuberoa. |
| 02'13''- 03'07'' | La niña más pequeña del grupo canta como solista acompañada de una trikitixa. | Canción <i>Txakolín</i> |
| 03'08''- 04'13'' | Una de las niñas mayor canta, y el resto la acompañan como un coro, mientras ella lleva la voz solista. | <i>Agur Itkiarko</i> |
| 04'14''- 05'18'' | Niños y niñas bailan acompañados de varios <i>txistus</i> y un <i>atabal</i> . Bailan la danza de los arcos, o <i>Ikurrina Dantza</i> en cuyo final, el abanderado del grupo muestra la bandera vasca. | <i>Ikurrina Dantza</i> . Marcha |
| 05'18''- 06'33'' | El baile mantiene la instrumentación anterior, y en este caso, los <i>dantzaires</i> , bailan en cuatro filas haciendo parejas. | <i>Akurresku</i> |
| 06'35''- 08'01'' | Coro femenino cantando. Seguidamente, en la segunda parte de la canción, varias niñas comienzan a bailar en corros. | <i>Anton Jokaz Tronpeta</i> |
| 08'01''- 09'03'' | Una pareja de niños pequeños baila. | (Sin identificar) |
| 09'04''- 11'40'' | Un grupo de niños hacen el baile de las espadas, representando artísticamente un combate | <i>Ezpata Dantza</i> . |
| 11'41''- 12'57'' | Se trata del número final de <i>Elai-Alai</i> , Lourdes Olaeta canta la nana titulada <i>Loa, loa, Txuntxurumbele</i> a su hermana pequeña. | Nana <i>Loa, loa, Txuntxurumbele</i> . |
| 12'58''- 12'21'' | Planos del mar y la playa extraídos del documental <i>Guernika</i> . | Fragmento de música sinfónica orquestal |

Funciones de la música en relación a la imagen

La función principal que cumple la música en este documental se trata de la función técnica estructuradora, definiendo de forma independiente cada uno de los diferentes números musicales en los que se organiza el film. En cuanto a las funciones expresivas, se encuentran la función pronominal, que caracteriza a los niños como seres inocentes; y especialmente, la función emocional, mediante la que la música trata de crear un sentimiento de pesadumbre y congoja en el espectador, para conseguir de esta manera que se ayudara económicamente a los niños refugiados vascos en el extranjero. Asimismo, la música refuerza el carácter propagandístico del film, que como se ha explicado anteriormente, pretendía ser moderado y católico, por lo que refiere principalmente a las músicas folklóricas del País Vasco como un medio de mostrar fílmicamente la tradición de esta zona de la península.

Análisis Narrativo de la música del documental.

Inicio del Film

En el inicio de la película aparece un cartel que expresa lo siguiente:

‘En Gernika, existía una asociación infantil llamada Elai-Alai, que significa Alegres Golondrinas. Cuando los aviones extranjeros arrasaron la ciudad, con el pretexto de defender la civilización de Occidente; estas pobres Alegres Golondrinas emigraron en busca de cielos más clementes y abandonaron su dulce patria’.

La música que se utiliza para acompañar a este cartel estático se trata de la emblemática pieza *Agur Jaunak*, en la versión realizada por Joseba Olaizola.

Fragmento del himno *Agur Jaunak*





La letra que acompaña al himno y se puede escuchar en el film dice (Casquete, 2006:206):

| | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| Agur jaunak!, Jaunak agur! | ¡Saludos señores! ¡Señores Saludos! |
| Agur t'ardi... | Saludos |
| Jaungoikoak eginak gire | Estamos hechos por Dios |
| Zuek eta bai gu ere... | Vosotros y nosotros también |
| Agur jaunak! Agur! | ¡Saludos señores! ¡Saludos! |
| Agur t'ardi, hemen gire... | Saludos, estamos aquí |
| Agur jaunak! | ¡Saludos Señores! |

Se trata de uno de los himnos más utilizados, incluso actualmente, tanto en actos de recepción institucionales, como en despedidas; como sería en un funeral. Este contraste se da debido a la polisemia del término *agur*, que tanto puede referir a un saludo o a una despedida (Casquete, 2006:208). Es por este motivo que se puede adivinar el porqué de su uso al inicio del film, dando la bienvenida al documental a los espectadores.

El himno se corta abruptamente para dar paso a la primera escena del film, sin música pero con sonido, mostrando a una mujer que habla en euskera mientras ayuda a unas niñas a arreglarse. A continuación, ya sin ningún tipo de banda sonora, los niños del grupo *Elai-Alai* se acercan a saludar al arzobispo de París.

Sección Central del film

La sección central del film se ubica en el interior del teatro y se inicia con un solo de *Txistu*, mientras cuatro niños entran en el escenario bailando la danza típica de Zuberoa. Esta danza, que pervive aún en la provincia que lleva su nombre, forma parte de la fiesta tradicional denominada *Las Mascaradas* que se lleva a cabo en las fechas de Carnaval.

Los jóvenes bailan en las plazas de los pueblos interpretando diversos papeles, como el pastor, el *Zamalzain*, que es el bailarín central; u hombres de diversos oficios, como herreros o deshollinadores.

Maskarada Marcha. Melodía utilizada en el film en la presente sección (Alford, 1931:393)



Según Urquizu, ‘este espectáculo tiene como función fundamental la risa, y la inversión de los valores consagrados’ (2010:24-25). En el film, esta danza dura un minuto, y al terminar el solo del *dantzari*, una niña pequeña lo empuja, con las consecuentes risas de sus compañeras, comenzando a cantar ella una canción.

Esta canción se trata de la melodía titulada *Txakolín*, que refleja burlescamente los efectos del vino chacolí, interpretada en el film con el acompañamiento de una *trikitixa*¹³⁴. Según se explica en el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil española*, esta melodía ‘fue tomada por Azkue a Vicente Arrúe, de Luno (Gernika), publicada en su cancionero popular, bajo el título de *Jai Egunez*’ (Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:306). Sin embargo, tras comprobar la fuente original de Azkue, el informante de la música se trata en realidad de Vicenta Arrúa, y la canción consta como una danza inspirada en la melodía de nombre *Tkacolín*. Asimismo, al contrastar la melodía que aparece en el documental con la que figura en el cancionero, únicamente tienen algunos puntos en común, difiriendo entre las dos versiones el tema principal, como se observa en los siguientes ejemplos musicales:

¹³⁴ La *trikitixa* se trata de un pequeño acordeón diatónico, proveniente de Francia, pero utilizado como instrumento de forma tradicional en el País Vasco. Cfr. (Berguices, Junkera Urraza, 1985:49)

Danza Jai-Egunez (Azkue, 1990:313-314)¹³⁵

Jai e-gun-eg txa-ko-lin-eg bar-u-a be-te ez-ke-ro, txa-ko-lin, txa-ko-lin, txa-ko-lin e ta txuz-pin, txa-co-lin,
 a-bar-ka-dun au-zo-la gun guz-ti-ok ga-goz be-ro

txa-ko-lin, txa-ko-lin-ak on e-gin... Mats-u-rin-a pi-txar bi-na e-dan-ar-en zit-un-ik.

Melodía Txakolín, del documental *Elai Alai*

El siguiente número musical se corresponde con el tema *Agur Itziarko* que cantan las muchachas del grupo con una solista *a capella* en primer lugar, y a continuación todas en coro. La letra de esta canción se trata de una versión casi idéntica del himno *Ave Maria Stella*, escrito en el siglo XVIII por el Padre Joseph de Jesús María (P. Donostia, 1994).

*Agur Itziarko*¹³⁶

A-gur I-tzi-ar-ko Bir-ji-ña e-de-rra; a-gur A-ma mai-te,
 i-txa-so-koi-za-rra; a-gur A-ma mai-te, i-txa-so-loi-za-rra.

A continuación, niños y niñas bailan el *Ikurrina Dantza*, la danza de la bandera, que sirve habitualmente como una danza de presentación. En este caso, la melodía con la

¹³⁵ Bajo el toldo de la parra / y en la jarra el chacolí / ¡Ay que gratos son los ratos / que pasamos por aquí.
 / Chacolí, chacolí, qué sabroso el chacoló. / Chacolí, chacolí, chacolí me gusta a mí.

¹³⁶ Ave, hermosa Virgen de Itziar. / ave, amada madre, Estrella del Mar.

que bailan se trata de la *Agintariena*, o tal y como está referenciada en el catálogo de Azkua, la *Marcha* de los *ezpatadantzaris* de Beriz (1990:384-385). La melodía es reproducida a continuación añadiendo la segunda voz de *txistu* escuchada en el documental:

Ikurrina Dantza

The image shows a musical score for 'Ikurrina Dantza'. It consists of four staves of music. The first three staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first staff ends with a first ending bracket labeled '1. (Sólo 1ª vez)'. The second staff begins with a second ending bracket labeled '2.'. The third staff includes the instruction 'D.C. al Coda' and a Coda symbol (Θ). The fourth staff is a bass line in treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Durante la coda de esta danza, en el cambio de compás, los *dantzaires* se agachan y el abanderado de grupo toma el protagonismo ondeando la *Ikurriña*, bandera del País Vasco, por encima de sus compañeros.

El siguiente número musical se trata otra danza, el *Aurresku*, una de las danzas principales en la tradición folklórica vasca. El término *Aurresku*, refiere a ‘el primero’ o ‘primera mano’, refiriéndose a la importancia del bailarín principal. A continuación se reproduce una descripción de esta danza realizada por Ángel María Castell, publicada en la revista *Euskal-Erria* en 1897:

‘Es el *Aurresku* la más típica y también la más conocida de las treinta y seis danzas vascongadas. Su aspecto guerrero revela un origen primitivo. Su parte ceremoniosa tiene algo de reminiscencia del minué francés; pero es innegable su pureza vasca. Refléjase en ella de tal modo el carácter de la raza euskara, que no cabe dudar de la

legitimidad de su origen. Sólo en seres de tan salvaje independencia histórica, cuyas inexpugnables fortalezas dióselas hechas la mano de Dios en forma de inaccesibles montañas, de costumbres tan graves y patriarcales dentro de su instinto indómito, de amor tan exagerado a lo suyo y de respeto tan grande a lo que simboliza autoridad y poderes propios; sólo en seres de ésta condición se concibe una danza que es a la vez un simulacro guerrero, un tributo de cortesanía y un homenaje a la autoridad, erigida ante los danzarines poco menos que en ídolo, trayendo a la memoria recuerdos de las danzas paganas ejecutadas delante de sus altares (Castell, 1987:568-570)ʹ.

El mal estado del audio original del film no permite realizar una transcripción, pero se expone a continuación un fotograma de este momento fílmico.

Fotograma Elai-Alai, danza *Aurresku*.



Seguidamente, el grupo canta la canción *Anton, jozak trompeta*, Al principio de esta canción, todos los niños cantan sin ningún tipo de coreografía, y a continuación algunas niñas comienzan a bailar en corros. Cabe remarcar que en el *Catalogo* (Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:306), esta canción es identificada como la correspondiente a *Atzo, atzo, atzo, atzo hil ziran hamar atxo*, aunque no se corresponde con la música utilizada, en ningún momento, en el film.

*Anton, jozak trompeta*¹³⁷.

An-ton, jo-zak tron-pe - ta, Txo-min ¿nun dek kon-ke - ta? E - da-ri-rik ez-pal-din ba - da,
 e-karr-ik be-te - ta ¡ja-jai! — pe-re-gri-nu-ak da - toz San - ti - a - go - tik - an ¡ja-jai! —
 i - ri - ki - zak a - te - a i kus-tea-ga - tik - an ¡ja-jai! —

Fotograma Elai Alai



¹³⁷ ‘Antón toca la trompeta. Chomín, ¿dónde tienes la aljofaina? Si no hay licores, tráela llena ¡Ja-jay! Vienen los peregrinos de Santiago, ¡Ja-Jay! Abre la puerta para verlos ¡Ja-Jay! (Azkue, 1990:662)

Seguidamente, se interpreta una breve pieza de un minuto de duración que no ha podido ser identificada. Comienza con una introducción de acordeón y pandereta, que difiere de las actuaciones precedentes. Durante esta sección musical, una pareja de jóvenes, baila; y tras la introducción, la muchacha que toca la pandereta entona una frase musical. En este momento, no sólo la pareja baila, sino que todos los niños y niñas participan del baile.

Melodía del momento fílmico 8'01'' - 9'03''



A continuación, el grupo muestra el tradicional baile de la *Ezpatadantza*, o danza de espadas, bailada por un grupo de niños. En este caso, la música se trata de la utilizada por el compositor vasco Jesús Guridi para su ópera *Amaya* en 1920. La *Ezpatadantza* se trata de una de las secciones sinfónicas de la ópera, perteneciente a la cuarta escena del segundo acto, y uno de los elementos más reseñados y alabados del compositor en escritos musicológicos. Realiza una clara apropiación del folklore vasco a partir de la melodía del piccolo, que imita a un *txistu*; y la caja, que toma el papel de tamboril, así como la danza, que en las representaciones de la ópera se mantiene como la que se baila tradicionalmente en el País Vasco¹³⁸.

Ezpatadantza



A pesar de que la apropiación de Guridi es la que da fama a la danza, y es como se la conoce hoy en día, la versión original es anterior, y queda reflejada en el cancionero de Azkua (1990:385), describiéndola de la siguiente manera:

¹³⁸ Cfr. J. Guiridi, (2000) [CD] *Amaya*. Marco Polo, Naxos.

‘Es también del repertorio de los danzantes de Beriz, que me lo facilitó Pedro Abaitua, ciego, organista y tamborilero de dicho pueblo’.

El último de los números musicales se corresponde con la canción de cuna *Loa, loa, txuntxurun berde*, que canta el miembro del grupo Lourdes Olaeta a su hermana pequeña, *a capella*, sin ningún tipo de acompañamiento.

*Loa, loa, txuntxurun berde*¹³⁹,

Así, la sección del teatro y las actuaciones se cierra con una canción de cuna, invitando a los niños protagonistas y a la audiencia a descansar.

Final

Como la sección estudiada del documental consiste exclusivamente de los fragmentos conservados con sonido que custodia la Filmoteca España, en la parte final del film únicamente cabe mencionar que el extracto de música de diecisiete segundos que se conserva no pertenece a la música tradicional vasca sino que se trata de una obra orquestal, lo que permite suponer que tanto las imágenes de la primera sección, cuyo audio no se conserva, como la sección final, se complementaban con música sinfónica.

¹³⁹ La traducción literal de la estrofa interpretada en el documental, según figura en el *Cancionero Popular Vasco* de D. Resurrección M^o de Azkue (1990:239), es la siguiente: ‘Sueño, sueño, chunchurun verde; sueño, sueño, zarzamora; nuestro padre ha ido a Vitoria llevando a la madre en el macho’.

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:305-306)

1938, España.

Producción y Dirección: Nemesio M. Sobrevila.

Guión: Nemesio M. Sobrevila.

Fotografía y montaje: José María Beltrán (no acreditado)¹⁴⁰.

Estudios de Sonido: Gramond, París.

Laboratorios: L. Maurice, París.

Idioma Original: Euskera. La cabecera y el texto inicial están en castellano.

Conservación: Filmoteca Española, incompleta.

Intérpretes:

Danzas Suletinas o de Zuberoa: Higinio Iriarte (Txistu), José Iriarte (Atabal), Eduardo Basterrechea, Cruz Gandarias y Bitos y Lide Olaeta (Dantzaris).

Txakolin: Lide Olaeta (Solista) Bitor Olaeta (Acordeón).

Agur Itziarko: Antonia Zulueta (Solista), Garbiñe Tellería, Presentación Alberdi, Aratza Echevarría, Karmele Tellería, Paquita del Águila, Irune Arrien y Dibina Zulueta (Coro), Jabier Etxabe, Ramón Basterrechea (Txistularis), José Iriarte (Atabal).

Ikurrin Dantza: Jabier Olaeta, Bitor Olaeta, Iñaki Garai, Jon Arriola, José y Eduardo Basterrechea, Jaime Castillo, Ascensio Bilbao (Dantzaris), Dionisio Legarreta (Abanderado), Jabier Etxabe, Ramón Basterrechea (Txistularis), José Iriarte (Atabal).

¹⁴⁰ La referencia y justificación se encuentran en *Tierra sin Paz, Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* (de Pablo, 2006:147)

Binako: Itziar Echebarria, Lourdes SanMartín (Dantzaris), Higinio Iriarte, José Iriarte (Txistularis).

Atzo, atzo, atzo, atzo hil ziran hamar atxo: Higinio Iriarte, José Iriarte (Txistularis).

Ezpata dantza: Jaime Castillo, Ramón Basterrechea (Dantzaires Principales).

Loa, loa, txuntxurunbele. Lourdes Olaeta (Solista).

HOMENAJE A LAS BRIGADAS DE NAVARRA

Fernando Delgado (1937) / Música: Font de Anta

CONTEXTO

La provincia de Navarra, con tradición carlista desde del siglo XIX, fue una de las bazas importantes para la conquista del norte por parte de los franquistas, especialmente por la presencia de las tropas de requetés. El general Mola, uno de los organizadores del golpe de estado junto con los generales Sanjurjo y Franco, había establecido su base en Pamplona, haciéndose cargo de todas las milicias de la zona meses antes del golpe de estado. Durante la Guerra Civil, la concesión de la Cruz Laureada de San Fernando marcó definitivamente la identificación de Navarra con la España Franquista (Baraibar Etxeberria, 2009:36). Asimismo, días más tarde del homenaje a las Brigadas de Navarra que se relata en el presente documental, se publicó en el BOE (Boletín Oficial del Estado), las siguientes palabras (*Op.cit.*, p.36):

‘En el resurgir de España se destaca Navarra de modo señalado por su heroísmo y sacrificio. Fue Navarra la provincia en que se fijaba la mirada de los españoles en los días tristes del derrumbamiento de la Patria; fue el crédito de sus virtudes el que la convirtió en sólida base de `partida de nuestro Alzamiento, y fue su juventud en armas la que en los primeros momentos formó el nervio del Ejército de Norte’.

El film. Argumento

El film refleja el acto de homenaje que se realizó a las Brigadas de Navarra en 1937 en la ciudad de Pamplona con motivo del final de la Ofensiva del Norte en la que fueron conquistados el País Vasco, Cantabria y Asturias. Las imágenes comienzan describiendo la llegada de numerosas personalidades a la Plaza de la Ciudadela, junto con Franco, antes de comenzar una misa. Tras el acto son nombrados oficiales varios de los combatientes, quienes juran ante la bandera. A continuación, Franco y su comitiva se dirigen a la Diputación, y finalmente el caudillo preside un desfile en la ciudad en el que participan los protagonistas del ejército y varios sindicatos.

EL COMPOSITOR. FONT DE ANTA

En el *Catálogo general de la Guerra Civil española* (Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996) aparece José Font de Anta como autor de la música del film, aunque en los títulos de crédito del mismo únicamente figuran los apellidos, Font de Anta. Con estos datos, la autoría de la banda sonora queda en tela de duda, ya que José Font de Anta tuvo un hermano, Manuel, que fue igualmente músico y compositor y que disfrutó de mayor reconocimiento en su carrera. Sin embargo, si se considera que la música fue compuesta para el documental y no se utilizaron composiciones previas, el autor había de ser José, ya que Manuel fallece al inicio de la Guerra Civil, el 20 de Noviembre de 1936¹⁴¹.

José Font de Anta fue un violinista y compositor sevillano, nacido en 1898 en el seno de una familia de músicos. Su padre, Manuel Font y Fernández, y su hermano Manuel Font de Anta, fueron ambos reconocidos compositores de marchas procesionales de Semana Santa. Tanto José como su hermano se dedicaron especialmente a la composición de marchas para pasos, dudándose aún hoy en día de la autoría entre hermanos de una de las más conocidas, *Amarguras*, marcha de referencia entre los cófrades.

¹⁴¹ Casualmente, se trata del mismo día que muere fusilado el falangista José Antonio Primo de Rivera, convirtiéndose esta fecha, durante los años de la dictadura, en el denominado *Día del Dolor*. Francisco Franco, en 1975, fallece también en ese mismo día.

Poco se conoce de la vida u obra de José Font de Anta, habiendo quedado a la sombra de su hermano, salvo estudió violín en el conservatorio de Bruselas. Un artículo del ABC de 1973, firmado por Alfonso Font Sinquemani, redacta la vida de los músicos de la familia Font, refiriéndose a José como un virtuoso del violín que ganó el primer premio en un concurso del conservatorio. Sin embargo, además de no provenir de una fuente excesivamente fiable, esto puede resultar un error de traducción, ya que antes de la reforma artística los conservatorios emitían un título denominado ‘Premier Prix’ a aquellos alumnos que en su primera etapa consiguieran más de un 80% de la calificación total en los exámenes de fin de año (Contini, 1990:68). Se muestra a continuación la reseña íntegra sobre el compositor:

‘[...] Desde muy temprana edad se sintió inclinado por el arte familiar, si bien no es adicto a componer en demasía, y con gran respeto por la música, inicia sus estudios de violín, siendo su maestro el gran César Thompson. Siendo muy niño, y a instancias de su maestro, se hizo escuchar por el gran Sarasate, el cual quedó muy complacido y le animó para que se presentara a optar al primer premio del Conservatorio de Bruselas, al que acude no muy convencido, ya que conoce que a este premio sólo pueden acudir músicos belgas, y desde la instauración del mismo no se conoce haya sido adjudicado a ningún extranjero. Pues bien, después del concierto, y por unanimidad, se trae para España el primer premio, con la más alta distinción del citado Real Conservatorio de Bruselas.

A su regreso a Sevilla, como buen virtuoso del violín, se inclina a escribir temas propios, y tiene que ser su padre el que le recuerda que todos los músicos de la familia tienen su marcha fúnebre o procesional, y escribe un poema de difícil ejecución, pero que una vez terminado no ha bautizado, y entonces, interpretándoselo a su hermano Manuel, le pregunta: ¿te gusta? Mucho, le contesta, pero ¿cómo lo has titulado? No sé todavía, pero si te parece puedes ponerle tú el nombre. Y su hermano, sabiendo el trabajo que le ha costado, escuetamente le contesta: ‘Resignación’. (Font Sinquemani, 1973:17)’.

Además de su labor compositiva, que como se ha comentado, es dudable en cuanto autoría, en el año 1938 José Font fue nombrado delegado interino de la Sociedad de




Autores tras la renuncia de don José Luis Montoro (ABC Sevilla, 14.09.1938:15), tomando así un cargo con jurisdicciones en las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva.




ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

Funciones de la música en el documental

A diferencia de los documentales republicanos, se encuentra una continuidad musical en los temas presentados, utilizando únicamente tres temas a lo largo de todo el film, mucho más amplios y que contienen varias frases musicales diferenciadas en su carácter y que no marcan especialmente cambios de escena o de secuencia. Es por esto que la función principal que cumple la música en este documental es la función estructural decorativa, que acompaña a las imágenes como un fondo neutro. Asimismo, se cumple la función estructural transitiva uniendo los diferentes planos en escenas y secuencias, otorgándoles sentido de continuidad.

Cuadro de Ubicación de las músicas

| Escena | Títulos de crédito | | Secuencia 1 | |
|---------------------|---|--------|---|--|
| | | | Escena 1 | Escena 2 |
| Captura de pantalla |  | |  |  |
| Metraje | 00'54'' - 01'22'' | | 01'22'' - 03'19'' | 03'20'' - 04'20'' |
| Música | Marcha Trompetas (00'54''-01'07'') | Tema 1 | (00'07'-02'38'') | Tema 2 (02'41'' - 04'20'') |
| Acción | - | | Se muestran imágenes del campo de la Ciudadela de Pamplona. Las brigadas de Navarra ya están presentes, y van llegando al acto varios representantes del ayuntamiento y la diputación, alguaciles y 'señoritas' vistiendo los típicos trajes del país'. | Presentan al general Monasterio y a continuación la entrada de Franco. Se lleva a cabo la misa |

| Escena | (Enlace) | | Secuencia 2 |
|---------------------|---|--|---|
| | Escena 3 | | Escena 4 |
| Captura de pantalla |  |  |  |
| Metraje | 04'20'' - 05'24'' | 05'24'' - 05'27'' | 05'27'' - 09'11'' |
| Música | | | Tema 3 |
| Acción | Después de la misa, los nuevos oficiales juran bandera | Franco llega a la Diputación, donde es cumplimentado por las autoridades | Franco preside el desfile por donde pasan corporaciones y banderas de los distintos ayuntamientos, los nuevos oficiales de la España inmortal, brigadas de Navarra, sindicatos afiliados a la Falange y antiguos requetés. ¹⁴² |

Análisis Narrativo de la música del documental

Títulos de crédito y primera secuencia

Con los títulos de crédito en los que se presenta el logo de la productora, CIFESA, se encuentra un tono de llamada de trompeta con ritmo militar de corcheas y dos semicorcheas. El primer tema musical comienza en el momento en que los títulos de crédito, muy breves, de únicamente doce segundos de duración, muestran los nombres de los autores del film. Seguidamente se inicia el film propiamente dicho, con imágenes de la plaza de la Ciudadela de Pamplona en la que se encuentra un ejército en formación, y el narrador comienza su alocución, haciendo pasar a un segundo plano a la música. El tema musical que suena será denominado *Tema 1*, y se configura a partir de tres motivos musicales. Se podría considerar, por sus características rítmicas y

¹⁴² La división métrica del film en minutos y segundos se basa en la edición del DVD de la Filmoteca Española *La Guerra Filmada* (2009). Las capturas de imagen provienen del portal web *Youtube*, del canal oficial del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, tras haber constatado que se trata de una versión idéntica al original consultado en la Filmoteca Española y a la versión del mencionado DVD, a través de la siguiente URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vOvIFVTqKKs>

armónicas, la similitud que tiene este tema con un pasodoble. Cabe remarcar que el uso de este tipo de músicas tradicionales fue utilizado como un elemento identitario tanto en el bando nacional como en el republicano, encontrando un ejemplo de su uso en el film previamente analizado *18 de Julio, nº 2 (Madrid)*

Tema 1



Este tema musical es bastante extenso, implicando que la narratividad fílmica avanza a pesar de que la música se mantiene estable. Esto será una constante durante el film. Durante la presentación de este tema se muestran planos generales de las Brigadas de Navarra en formación y la llegada paulatina de varios representantes de la ciudad. El final del tema musical, que no figura en el ejemplo anterior, se trata de una llamada de trompetas que finaliza en el momento que las imágenes muestran a ‘señoritas vistiendo trajes típicos del país’. La música deja de sonar durante varios segundos, mientras se mantienen varios planos de las mujeres.

Una vez terminada la presentación general del evento, cambia el tema musical y el narrador pasa a apuntar individualmente al general Monasterio, uno de los personajes más relevantes que asisten al acto, mientras las imágenes lo muestran en primeros planos. A continuación, el nuevo tema musical que se había presentado unos segundos antes, cambia a un carácter más marcial coincidente con la aparición del general Franco,

cuya entrada describe el narrador de la siguiente manera: ‘la llegada del generalísimo Franco es acogida con un entusiasmo indescriptible’

Tema musical 2



Durante el tiempo fílmico en el que se desarrolla la misa no hay intervenciones del narrador, lo que podría considerarse como una señal de respeto, debido a la importancia del acto dentro de las políticas nacionales. El tema musical se desarrolla predominantemente funcionando con la estructura ABA, de la que el primer pentagrama del ejemplo sería la introducción, y el segundo, el motivo A. Este motivo, en su primera aparición está instrumentado a partir de los vientos madera, mientras que en la reexposición los encargados de portar la melodía son los vientos metal, que se caracterizan usualmente con la magnificencia y grandiosidad. Cabe remarcar la presencia de una banda en las imágenes, en la que a pesar de que observa que los músicos están tocando, no se corresponde la banda sonora con los que pudiera sonar, por lo que se confirma que la música se trata de una inclusión posterior al montaje.

Una vez finalizada la escena que representa la misa se muestra a los nuevos oficiales jurando bandera. Cuando estos planos finalizan y comienzan a moverse los hombres en formación, se muestran unos breves planos del discurso de Franco, y seguidamente se ve cómo éste se dirige hacia el coche oficial que lo llevará a la Diputación de Pamplona. Musicalmente, prosigue el *Tema 2*, aunque se corresponde con la sección de la coda.

Coda del Tema 2



La instrumentación de la coda, en estricto unísono de los metales, se completa con una nota mantenida en el Do sobreagudo de los violines.

La siguiente escena se ha considerado como un enlace fílmico por su brevedad, ya que únicamente se mantiene durante cinco segundos en los que se muestra a Franco rodeado de las personalidades de la Diputación. El *Tema musical 2* finaliza con la secuencia anterior, y estos segundos son mostrados con sonido ambiente, pero que no se trata de una grabación realizada en directo. Esto se puede determinar porque en los dos últimos segundos, comienza a sonar una voz que rápidamente es cortada para dar paso a la música de la siguiente secuencia.

Segunda Secuencia

La segunda secuencia retoma de nuevo el fondo sonoro musical, presentado un nuevo tema, anacrúsico, tonalidad mayor y tempo *allegro*, que muestra el carácter jovial del desfile que se presenciara. Durante toda la segunda secuencia, que muestra plano de dicho evento, la música desarrolla el mismo tema musical, manteniéndose hasta el final del film. En esta secuencia, el narrador interviene puntualmente, con una función descriptiva, detallando brevemente quienes son los asistentes y participantes del desfile.

Imagen 4. Tema 3



Las imágenes de esta secuencia muestran, intercalando planos del caudillo y su familia, a diferentes corporaciones y representantes de los ayuntamientos, a los oficiales recién nombrados, a las Brigadas de Navarra, sindicatos de la Falange e incluso antiguos requetés. El documental termina con un plano de Franco descendiendo del palco, mientras el narrador exclama:

‘Las palabras finales de generalísimo en su alocución de Navarra fueron: Yo alzo mi brazo por las madres navarras, yo alzo mi brazo por España y por esta ciudad de Pamplona, y por Navarra cuna del movimiento Nacional. ¡Arriba España! ¡Viva Navarra! ¡Arriba España!’

FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:550-551)

1937, España

Productora: CIFESA

Director: Fernando Delgado

Ayudante de Dirección: Arturo Castro

Argumento y Guión: Fernando Delgado

Fotografía: Alfredo Fraile

Montaje: Eduardo G. Maroto

Música: José Font de Anta

Estudios y laboratorio: Lisboa Filme

Idioma Original: Castellano

Conservación: Filmoteca Española y Cinemateca Portuguesa

YA VIENE EL CORTEJO

Carlos Arévalo (1939) / Música: Juan Quintero

CONTEXTO

Ya viene el cortejo se trata de un documental conmemorativo de la victoria del bando franquista tras la Guerra Civil española rodado en el año 1939, reflejando el denominado *Desfile de la Victoria* llevado a cabo en Madrid el 19 de mayo de ese mismo año. El film fue dirigido por Carlos Arévalo y producido por Juan de Orduña para la compañía CIFESA, y tiene una duración de once minutos y medio, en los que se observa que la narración (la declamación de un poema de Rubén Darío) comienza en el minuto nueve, y toda la sección anterior, la más amplia del film, es creada únicamente a partir de la música compuesta por Juan Quintero y una superposición de imágenes, sin voces, diálogos o sonido, con la excepción del tañer de campanas, que marcan los cambios de secuencia.

No se trata de un film estrictamente producido por CIFESA, sino de un film realizado por el promotor Juan de Orduña y cedido a esta compañía para su comercialización. El título del documental viene dado por el primer verso del poema de Rubén Darío *Marcha Triunfal*, incluido en su libro *Cantos de Vida y Esperanza*, y argumentalmente refleja el triunfo de las tropas franquistas tras la Guerra Civil estableciendo un paralelismo con las gestas medievales que acontecieron en España durante la Reconquista. La trama busca realzar los ideales y símbolos franquistas como son la religión, las milicias, o la arcaización que caracterizó la política llevada a cabo por los nacionales.

El film. Argumento

Para ello, la primera secuencia muestra imágenes consistentes en planos de la España contemporánea, sus campos y militares, combinados con otros que muestran imágenes de juglares, castillos y guerreros de la Edad Media, y por supuesto imágenes del Alcázar de Segovia¹⁴³. En la segunda secuencia se muestra una casa particular, donde varias mujeres se arreglan para asistir al desfile. Sus ropas consisten en trajes de gala con joyas, peinetas y mantillas. Finalmente, tras unos planos con campanas y banderas españolas y de la falange avisando del desfile, éste comienza por las calles de Madrid, en el Paseo de la Castellana (en ese momento, Avenida del Generalísimo) y da paso a la narración, que se sitúa un plano principal. A partir de aquí, las imágenes describen textualmente las palabras de la poesía de Rubén Darío hasta el final del documental, donde una imagen estática de Franco se muestra superpuesta y engrandecida mientras la música da paso al himno español.

La utilización de recursos fílmicos que muestran la España medieval como un ideal serán habituales en el bando franquista, donde la arcaización se toma como un elemento fílmico recurrente. Ángel Baselga, promotor de la sección Nacional de Cinematografía, afirmaba lo siguiente:

¹⁴³ ‘La defensa del Alcázar se había convertido en el eje de la propaganda de los nacionales, que elevaron su resistencia a alturas casi míticas. Franco era entonces poco más que un *primus inter pares*, y supo ver con claridad meridiana que si se convertía ‘el salvador del Alcázar’ su liderazgo como jefe del Movimiento sería indiscutible’ (Beevor 2010:187).

“A nuestro juicio, el estilo del cinema español habría que buscarlo en la misma raíz lírica y heroica que ha dado savia a nuestro romancero y nuestro teatro.’, aconsejando asimismo que ‘ante la rápida reacción del psiquis español [el cine] necesita un ritmo ligero, constante, el ritmo ligero del compás de tres por cuatro de nuestros romanceros clásicos y de los cancioneros famosos, que aún hoy llevamos grabado en nuestro espíritu’. (Bizcarrondo, 1996:76-77)

EL COMPOSITOR. JUAN QUINTERO

Como se ha mencionado anteriormente, Juan Quintero fue el compositor de la música de este film, de quien se encuentra la principal fuente de estudio en la tesis doctoral presentada en el año 2009 por Joaquín López González. Dicha tesis estudia la biografía del prolífico compositor atendiendo a sus diversas facetas artísticas, como fueron la composición de música ligera, de música teatral y más profundamente, la composición de música cinematográfica.

Juan Quintero (Ceuta, 1903- Madrid, 1980) comenzó su carrera como intérprete a mediados de los años veinte como pianista acompañante de diversas agrupaciones y solistas, músico de café y también como violinista en los teatros de zarzuela de Madrid, donde trabajaba realizando suplencias. Como se puede observar en los testimonios que dejan las críticas de los periódicos de la época, Juan Quintero se convirtió pronto en un pianista de reconocido prestigio solicitado por importantes solistas contemporáneos en sus giras por España, integrando en sus recitales un amplio abanico de estilos musicales.

Es a principios de los años treinta que comienza su labor compositiva con obras de música ligera tanto vocal como instrumental (tangos, son, pasodobles, etc.). Esta faceta comenzó de la mano del tenor argentino Francisco Spaventa, con quien tocaba habitualmente, y quien era considerado uno de ‘los introductores del tango argentino en España’ (López González, 2009:204) Juan Quintero comenzó a componer canciones, especialmente tangos, para interpretar juntos. Posteriormente, se dio la misma situación con el tenor Juan García, y sus composiciones alcanzaron tal fama que unos años más

tarde escribía para intérpretes tan conocidos como la cantante y actriz Imperio Argentina.

Durante los años de la segunda República, Quintero se dedicó plenamente a la composición de música ligera, y en 1934 se encuentra la primera referencia a la composición cinematográfica del autor. Se trata de la composición de dos sevillanas para la banda sonora del film *Sevillanas Imperio*, film dirigido por Florián Rey y protagonizado por Imperio Argentina, a cuyo nombre remite el título, aunque el resto de la música del film fue escrita por Joaquín Turina.

Posteriormente, los años de la Guerra Civil española supusieron para el compositor un gran cambio en su vida personal y profesional. Además de contraer matrimonio con Francisca Martos Plasencia (doña Paquita), entabló relación con las hermanas Muñoz Sampedro, pertenecientes a una familia con gran tradición teatral, quienes le presentaron al director y productor Juan de Orduña (productor de *Ya viene el cortejo*), con quien comenzó asimismo una relación profesional y de amistad. Estas conexiones personales permitieron al compositor trabajar más profundamente en la escritura de música para cine. La primera banda sonora íntegra que compuso para un film es la perteneciente al documental *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940), aunque se trata de una reorquestación de una obra anterior de Quintero con el mismo título que impresionó al productor, y quien le propuso utilizarla para este documental.

Una vez acabada la guerra, Quintero colaboró con diversos profesionales del teatro y el cine, como Celia Gámez, Vázquez Ochando o Sáenz de Heredia, obteniendo favorables críticas, lo que hizo que a partir de los años 40 se dedicara completamente a la composición de música para cine, consagrándose como uno de los autores más importantes en España durante la época del franquismo (López González, 2009:171-277). Fue autor de la música de treinta y cinco cortometrajes y ochenta y ocho largometrajes, entre los que se encuentran películas como *Pluma al viento* (L. Couny/ R. Torrado, 1952), *La bella de Cádiz*, (R. Bernard, 1953), o *La violetera* (L. C. Amadori, 1958) (López González, 2009:286-291).

De izquierda a derecha: Juan de Orduña, Fortunato Bernal, Francisca Martos y Juan Quintero (22.03.1940) Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero. Fotografía extraída de (López González, 2009:225).



ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL FILM

De esta película se conserva la partitura original manuscrita para su análisis, tanto la general como las *particellas*, lo que consiste en un hecho nada habitual en este período histórico¹⁴⁴ ya que la mayoría del material se ha perdido o ha sido desechado por los mismos compositores. La partitura general completa servirá como guía al análisis que se realizará a continuación y será ubicada como un anexo al presente trabajo¹⁴⁵.

En dicha partitura, el primer dato que llama la atención se refiere a la orquestación de la música, transcrito a continuación, y que figura en este mismo orden en la partitura general, y es que no hay violas (ni en las *particellas* ni en la partitura general), y sin embargo el compositor utiliza tres voces de violines, lo que permite suponer que no disponía de dicho instrumento en la plantilla orquestal:

¹⁴⁴ Cabe reiterar los agradecimientos a Margarita Martos, sobrina del compositor, por autorizar el acceso y utilización del material, y a Joaquín López González, por su ayuda en el proceso de localización de dichas fuentes.

¹⁴⁵ *Cfr.* en la página 393.



Funciones de la música en el film

Todas las funciones que cumple la música en este film se insertan dentro de la categoría de técnicas estructurales. La primera que se observa es la función unificadora, que otorga a la música la capacidad para dar unidad a la película, representada a través del *Tema Marcha*, que aparecerá a lo largo de la película unificando las diferentes secciones fílmicas. Se observa igualmente la función estructuradora, ya que la música marca el cambio de secuencia y el cambio de carácter de las imágenes a las que acompaña. La función transitiva se cumple, en este caso, debido a que la música permite que el audioespectador vea las imágenes estáticas como una secuencia lineal, y aúne los diferentes planos como una secuencia narrativa. En determinados momentos del film, la música cumple la función decorativa, acompañando a las imágenes como fondo neutro. Asimismo, se encuentra la función temporal-referencial, ya que la instrumentación y los recursos tímbricos de los instrumentos elegidos por el compositor refuerzan las atmósferas de las diferentes escenas. La función local-referencial aparece especialmente en la segunda secuencia, ya que se puede apreciar cierta relación entre la banda sonora y las jotas tradicionales, por lo que la música evoca la cultura tradicional y popular española. Finalmente, se puede encontrar la función cinemática de la música, que al igual que la función anterior, aparece únicamente en la segunda secuencia, al realizar la música una puntuación subiendo el volumen y ampliando la instrumentación en el momento exacto en que una de las mujeres se pone una mantilla en la cabeza, haciendo ver que ese hecho es significativo. En este momento, se podría considerar también que la música cumple una función expresiva emocional.


Esquema formal (musical y cinematográfico)

La división métrica del film en minutos y segundos se basa en la edición del DVD incluido en Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2011) *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Cátedra, Filmoteca Española, Madrid. El metraje presentado aquí obvia la introducción y comienza en el momento de inicio del metraje original, con los títulos de crédito, correspondientes al minuto 02'00'' de la presente edición.










| | | | | | | | |
|--|------|-------|---------|--|---------|---------|---------------------------------------|
| c.150 | C155 | c.160 | c.165 | c.170 | c.175 | c.180 | |
| | | | 06'12'' | 06'19'' | 06'27'' | 06'35'' | |
| Corte musical, se vuelve a la partitura en el c.167. | | | | Banderas de la Falange, imágenes del cielo, campanas, y granos de arroz cayendo. | | | Saludo falangista con el brazo alzado |
| | | | | | | | |

| Tiempo de Marcha | | | | | | | |
|---|---------------------------|--------------------------------|--|--|---------------------------------------|--|-----------------------------------|
| c.1 | c.5 | c.10 | c.15 | c.20 | c.25 | c.30 | c.35 |
| 07'01'' | 07'10'' | 07'19'' | 07'34'' | 07'45'' | 08'01'' | 08'13'' | 08'16'' |
| Paseo de la Castellana (Avd. del Generalísimo) con todo el ejército desfilando. Planos aéreos. | Hombres portando banderas | Paladines | Pasan bajo los arcos de Minerva y Marte. Estandartes en plano contrapicado y una estatua de Minerva en plano superpuesto | Los frenos que mascan (...) / los cascos que hieren la tierra. | Ruido de timbales. Plano de un tambor | Pasan debajo de un arco triunfal | Cuatro Juglares tocando trompetas |
| | | Comienza la declamación | | | | | |
| | | | | 09'34'' | 09'41'' | 09'56'' | 10'08'' |
| | | | |  (c.17) | |  (c.37) | |
| La más hermosa, el más fiero de los vencedores. Honor a los que muerte encontraron (imagen de cementerio). Clarines, laures, espadas, tiempos gloriosos (soldados medievales), trompas guerreras. | | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|---|----------------------|-----------|--|------|---------|---------|---------------|--|
| c.40 | c.45 | c.50 | c.55 | c.60 | c.65 | c.70 | c.75 | |
| 08'27'' | 08'39'' | 08'50'' | | | 08'56'' | 09'06'' | 09'18'' | |
| Milicianos tocando trompetas y caballos galopando | Imágenes de batallas | La sangre | Ya antes del corte comienzan imágenes del ejército desfilando. (A caballo, en camiones, a pie) Plano aéreo | | | | Abuelo y niño | |

| c.80 | c.85 | c.90 | c.95 | |
|--|--|---|--------------------------|---|
| 09'29'' | 10'31'' | 10'43'' | 10'57'' | 10'11 – 11'36'' |
| dal  (c.83) | Escudo de la falange, plano principal | Héroe Franco y planos contrapicados de soldados | La noche, plano negro | Bandera de España (campanas superpuestas) |
| Bellas mujeres aprestan coronas de flores. | | | | Himno español (Sin partitura) |
| | | | | Ejército en el fondo, primer plano superpuesto con una imagen de Franco |

Leyenda:

| | |
|---|--|
|  | Presentación del <i>Tiempo de Marcha</i> (Tema A) |
|  | Presentación del <i>Tiempo de Marcha</i> – Cadencia modificada |
|  | Tema Militar |
|  | 1º Tema Solo de la Segunda Secuencia |
|  | 2º Tema Solo de la Segunda Secuencia |
|  | Tema B del <i>Tiempo de Marcha</i> |
|  | Tema C del <i>Tiempo de Marcha</i> |
|  | Música Incidental |
|  | Cortes musicales. La partitura muestra más música que la que aparece en el film. |

Análisis Narrativo de la banda sonora del documental

Primera Secuencia¹⁴⁶

Tras los títulos de crédito, donde son utilizados los mismos motivos temáticos que en la secuencia final del documental, comienza la primera secuencia, convenientemente

¹⁴⁶ Se puede realizar el visionado completo del film a partir del DVD publicado en Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2011) *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Cátedra, Filmoteca Española, Madrid

señalada en la partitura con una doble línea divisoria final y un cambio de compás de 4/4 a 3/4¹⁴⁷.

Las imágenes de esta secuencia muestran el campo, castillos y guerreros, tanto contemporáneos al momento de producción del documental, como caracterizados en la época de la España medieval; mientras la intención de la música es transmitir calma, placidez, y hacer ver al espectador lo bello y agreste que es el campo español.

Capturas de imagen de la primera secuencia¹⁴⁸



Así, la secuencia comienza mostrando planos del cielo, campos y paisajes, mientras la música cede el protagonismo a las cuerdas y el arpa, que otorgan un carácter bucólico a la banda sonora desplegando el acorde de tónica de Sol Mayor con notas de larga duración y utilizando trinos en cada una de las voces. A esta ambientación se suma el arpa, con acordes arpegiados en el mismo grado y *glissandos*.

¹⁴⁷ La música correspondiente a los títulos de crédito será estudiada en el tercer apartado de este análisis, correspondiente a la tercera secuencia, donde se hará referencia a los títulos de crédito.

¹⁴⁸ Imágenes extraídas del portal web *YouTube*, mediante la URL:

http://www.youtube.com/watch?v=LLu_FRcK7kk, atendiendo al punto 8 de los términos y condiciones del Servicio del portal web mediante el que se otorga «a favor de cada usuario del Servicio, una licencia mundial, no exclusiva y exenta de royalties para acceder a su Contenido a través del Servicio, y para utilizar, reproducir, distribuir, realizar obras derivadas de, mostrar y ejecutar dicho Contenido en la medida de lo permitido por la funcionalidad del Servicio y con arreglo a los presentes Términos y Condiciones» (<http://www.youtube.com/t/terms>).

Tras cinco cambios de plano la música da paso a tres breves solos interpretados por el oboe, el chelo y la trompa sobre la atmósfera que se venía construyendo con los violines y el arpa. Estos solos anticipan el que será el tema principal utilizado en la banda sonora del documental: el *Tiempo de Marcha*, que no llegará a exponerse completo hasta la tercera secuencia del film.

Este primer motivo ambiental, se extiende durante veintisiete compases, y al terminar, comienzan pequeños cambios tanto en la música como en las imágenes. En el 2'13'', no se mostrarán exclusivamente imágenes de paisajes, sino que un hombre aparece en pantalla. Se trata de un combatiente del bando nacional, enfocado desde un plano panorámico de revelación, y que toca un reconocible tema militar con una trompeta. Este tema es relacionado coloquialmente con una llamada a ponerse en pie. En este momento, la música pasa a tener una presencia diegética, como sucederá en varias ocasiones a lo largo de esta primera secuencia.

Trompeta, c.54-57



Tras esta llamada de atención llevada a cabo por el militar, comienza en los planos subsiguientes la superposición de imágenes contemporáneas con imágenes medievales, que como se ha explicado anteriormente, tratan de reflejar y recordar la grandeza de España en tiempos pasados mostrando la época medieval como un referente, como una época idílica.

El siguiente plano del film muestra a un juglar tocando una trompeta de guerra, mientras suena un solo de trombón en el que se representa de nuevo el inicio del *Tiempo de Marcha*. La imagen no se mantiene estática durante todo el tema musical, sino que las imágenes muestran castillos medievales y catedrales (concretamente, del castillo de Manzanares en Madrid y la catedral de Segovia), y mediante planos progresivos nos acercan a un plano medio de un juglar tocando una trompeta en una de las almenas, por

lo que se observa que la música nunca deja de ser diegética desde que surge el primer instrumento, aunque la melodía va pasando por los diferentes personajes del film.

Solo de trombón c.60-67 - Inicio del *Tiempo de Marcha*



El final de este fragmento musical coincide con un trémolo con crescendo de los timbales en el compás 71 y aquí las imágenes albergan un gran simbolismo. Ya no hay un solo juglar, sino que son cuatro los que tocan, y tras dos compases de música la imagen pasa a mostrar un gran plano general del Alcázar de Segovia, seguido de planos generales de la catedral de esta misma ciudad, señalando de esta manera estos dos monumentos como emblemas históricos.

A modo de recapitulación, los últimos planos coinciden con la presentación final del inicio del *Tiempo de Marcha*, llevado en este caso por el violonchelo. Un plano de basculamiento ascendente lleva la imagen hacia el campanario de la catedral de Segovia, donde se observa y escucha el tañer de las campanas. Estas campanas funcionarán a lo largo del documental como un delimitador, ayudando al espectador a definir las diferentes secuencias del film, y son siempre mostradas a lo largo de varios planos, configurando así el único momento de la película en que el sonido no pertenece estrictamente a la banda sonora musical, sino a la banda sonora como un efecto de sonido ambiental, con función transitiva. Finalmente, una cadencia de un compás, durante cuya duración las imágenes muestran a un hombre con un cuerno de caza en plano de alejamiento, enlaza la primera secuencia con la segunda.

Segunda secuencia.

La segunda secuencia contrasta radicalmente con lo mostrado hasta ahora tanto en las imágenes como en la música, estructurándose musicalmente como ABA. El tema musical comienza con un acompañamiento de la cuerda y el arpa en pizzicatos, que tras

sonar cuatro compases de paso al solo del oboe. Este solo se genera con un patrón rítmico repetido cada dos compases, con un ámbito de una novena y movimiento por grados conjuntos, dentro de la tonalidad de Sol Mayor. Por su rítmica ternaria, ornamentación imitando al canto, textura de melodía acompañada y compás de 3/4, este tema representa claramente un aire folklórico español, que se puede relacionar con la jota (Manzano Alonso, 1995:280-290).

Solo del oboe, c.89-98



Por lo tanto, en el paso de la primera a la segunda secuencia se ha dejado atrás un tema instrumentado con los metales, con grados disjuntos y sonoridad ‘militar’, y surge un tema contrastante, folklórico. Las imágenes también cambian radicalmente y pasan a mostrar una casa particular, de clase alta, donde varias mujeres se arreglan para asistir al desfile. La forma que tienen de engalanarse muestra características de la religión católica, como es el uso de las mantillas.

Capturas de imagen de la segunda secuencia



En el compás 119 de la partitura comienza un *tutti* orquestal, coincidiendo exactamente con el momento en que una de las mujeres se pone la mantilla sobre la cabeza, y remarcando así la importancia de esta acción. Flauta, oboe, clarinete, saxofones y violines llevan la melodía; consistente en el mismo tema que antes tocaba como solista el oboe. El resto de los instrumentos, metales y cuerdas graves, acompañan esta

melodía. Este esquema musical se mantiene hasta el final de la secuencia con la excepción de un solo del violín, con grandes coloraturas y adornos, que funciona de la misma manera que la alternancia de solos y *tutti* que existe en las jotas tradicionales.

Tercera Secuencia

Tras la imagen de un campanario tañendo campanas como delimitador, el plano pasa a mostrar la ciudad de Madrid, donde comenzará el desfile. En esta tercera secuencia es donde comienza por primera vez en el film la narración, que se trata de la declamación por parte de Rafael Gil del poema de Rubén Darío¹⁴⁹. A continuación, se tratará de explicar brevemente las posibles motivaciones para la escritura del poema por parte del autor, para poder así reforzar la comprensión del análisis posterior, y observar la apropiación que realiza Carlos Arévalo de la *Marcha Triunfal* de Rubén Darío.

Apropiación del poema de Rubén Darío

El poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) fue uno de los más grandes representantes del modernismo hispanoamericano. Su poema *Marcha Triunfal*, poema en que se basa el film que analiza este artículo, fue escrito y fechado en Mayo de 1895 y publicado inéditamente en el diario argentino *La Nación* el 25 de Mayo del mismo año. El poema se recoge posteriormente en su libro *Cantos de vida y Esperanza*, cuya primera edición data de 1905, publicada por Tipografía de la Revista Archivos Bibliotecas y Museos, en Madrid (Rossi de Fiori, 2006:13-29).

Las motivaciones que pudo tener el escritor a la hora de escribir el poema son diversas, y la más popular, la que explica que lo escribió tras haber presenciado un desfile militar dedicándolo al ejército argentino, pierde crédito tras las posteriores investigaciones. Alejandro Sux (1946:317) transcribe los momentos de creación del poema *Marcha Triunfal*:

¹⁴⁹ La referencia de que la declamación es recitada por Rafael Gil proviene de los títulos de crédito. Sin embargo R. Tranche y Sánchez Biosca (2011:390) expresan que es el mismo Juan de Orduña quien recita el poema en esta secuencia.

‘[...] La escribió a la madrugada, después de haber estado «poco menos que a empellones» en la Ópera... de no recuerdo qué ciudad. Asistió a la representación de *Aída* de Verdi y Ghislanzoni; el retorno triunfante de Radamés precedido de la doble hilera de trompeteros, le había impresionado «hasta la obsesión». Si esa noche no escribo *La Marcha Triunfal* hubiese enloquecido – me dijo - ; las estrofas se agolpaban en mi cabeza como algo material, y me gritaban en tropel, como para que le abriera una puerta de escape. Cuando liberé a todas las imágenes y todas las rimas, me quedé profundamente dormido sobre la mesa. Al otro día, al leer lo que había escrito, tuve la sensación que alguien me lo había dictado’.

De cualquier manera, y a pesar de que el autor estuvo muy influenciado por la cultura española, las intenciones creativas de este poema nada tienen que ver con España, ya que el escritor no se trasladó a Barcelona hasta Enero de 1899, cuatro años después de la primera publicación del poema (Ellis 1974:13)¹⁵⁰, por lo que el texto consiste únicamente de una apropiación por parte del director del film, pero no fue elegido por el trasfondo político o cultural que pudiera tener, sino por unos motivos puramente textuales¹⁵¹:

‘¡Ya viene el cortejo!

¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.

La espada se anuncia con vivo reflejo;

ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes.

los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,

La gloria solemne de los estandartes

¹⁵⁰ Rubén Darío fue enviado a España como corresponsal del diario *La Nación*, con la finalidad inicial de informar sobre el estado del país tras la Guerra de Cuba, contra Estados Unidos (Ellis 1974:13),

¹⁵¹ El poema completo ha sido consultado en las siguientes ediciones Darío, R. (2009) *Cantos de vida y esperanza*. Linkgua Ediciones, S.L. Barcelona., y Darío, R., Martínez, J.M (1995) Martínez, J.M. Ed. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. Cátedra, Madrid.

llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra.
Y los timbaleros,
que el paso acompañan con ritmos marciales.
¡Tal pasan los fieros guerreros
debajo los arcos triunfales!

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en un trueno de oro
la augusta soberbia de los pabellones.
Él dice la lucha, la herida venganza,
las ásperas crines,
los rudos penachos, la pica, la lanza,
la sangre que riega de heroicos carmines,
la tierra;
los negros mastines
que azuza la muerte, que rige la guerra.

Los áureos sonidos
anuncian el advenimiento
triunfal de la Gloria;
dejando el picacho que guarda sus nidos,

tendiendo sus alas enormes al viento,
los cóndores llegan. ¡Llegó la victoria!

Ya pasa el cortejo.

Señala el abuelo los héroes al niño:

ved cómo la barba del viejo

los bucles de oro circundan de armiño.

Las bellas mujeres aprestan coronas de flores,

y bajo los pórticos, vense sus rostros de rosa;

y la más hermosa

sonríe al más fiero de los vencedores.

¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;

honor al herido y honor a los fieles

soldados que muerte encontraron por mano extranjera!

¡Clarines! ¡Laureles!

Las nobles espadas de tiempos gloriosos,

desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros:

-las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos,

hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros-.

Las trompas guerreras resuenan;

de voces los aires se llenan...

-A aquellas antiguas Españas,

a aquellos ilustres aceros,

que encarnan las glorias pasadas;

Y al Sol que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas,

y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros;

al que ama la insignia del sueño materno,
al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,
los soles del rojo verano,
las nieves y vientos del gélido invierno,
la noche, la escarcha
y el odio y la muerte, por ser patria inmortal,
saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha
triumfal...'

(Darío, 2009:41-43)

Análisis de la Secuencia Final

La música comienza en el compás 150 de la partitura correspondiéndose con el minuto 6'01'' del film. Todas las cuerdas acompañan con tresillos de negras a la melodía que comienzan los chelos y el segundo saxofón introduciendo de nuevo el comienzo del tema *Tiempo de Marcha* mientras las imágenes muestran a gente en las ventanas de sus casas preparando estandartes y adornos para el desfile. Sin embargo, la música sufre un corte tras cuatro compases (c.154), cuando las imágenes pasan a mostrar las banderas de la falange, y banda sonora musical continúa en el compás 168, sin que haya habido una pausa previa. La música se alterna con imágenes de paisajes, campanas, flores y granos de arroz, hasta que la cadencia da paso a un nuevo plano, donde reina el silencio, y las imágenes muestran hombres con el brazo alzado. En este pasaje, por lo tanto, se observa que la composición original fue modificada para hacer coincidir la música con las imágenes (posiblemente, previamente montadas), y remarcar solemnemente el momento de saludo franquista, justo antes de que se muestre el paseo de la Castellana, con el ejército desfilando. Éste es el momento en el que comienza la declamación, donde las imágenes comienzan a describir textualmente el poema, y donde la música da paso al *Tiempo de Marcha*, que incluso se encuentra separado, tanto en la partitura general como en las *particellas*.

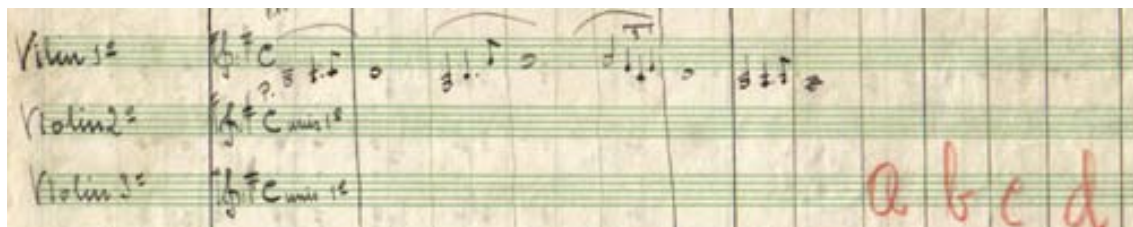
El *Tiempo de Marcha*, es musicalmente sencillo, ya que se basa principalmente en un tema musical que se desarrolla a lo largo de los cuatro minutos que dura la secuencia, funcionando como un Rondó.

Tiempo de Marcha - Particella de segundos violines



La segunda mitad del tema, que se refleja en el ejemplo anterior, figura únicamente en las *particellas* individuales, y no en la partitura general, ya que en ésta, la segunda parte del tema es marcada con letras, cuya relación no se puede encontrar más que en la parte individual de cada instrumento.

Reproducción facsímil de la partitura general. Inicio del *Tiempo de Marcha*

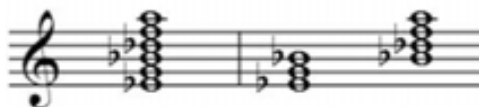


En el compás nueve, comienzo de esta segunda frase del tema, dos trompetas y un trombón acompañan rítmicamente a la melodía, sobresaliendo por su tímbrica, mientras la declamación expresa la aliteración: «ya se oyen los claros clarines». En este caso la imagen no muestra instrumentos, como sí hará más adelante, por lo que la música se encarga exclusivamente de reflejar a los «claros clarines». De esta misma manera, cuando el recitado dice «el cortejo de los paladines», los planos cinematográficos pasan a mostrar, con un plano aéreo, la sección de caballería del ejército.

El siguiente tema musical (Tema B del *Rondó*) comienza en el compás 17, y las imágenes pasan de mostrar al ejército que desfila, el cortejo, a mostrar el siguiente párrafo del poema: «Ya pasan debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes». Las imágenes muestran textualmente el poema con un plano en que el ejército a caballo pasa debajo de un arco, y se superpone una imagen de una estatua de Minerva. Musicalmente este tema tiene una textura principalmente homofónica, donde el viento metal (excepto los trombones) y los saxofones llevan la melodía principal basada en un motivo rítmico; y la cuerda, percusión y trombones, complementan con negras en el primer y último tiempo de cada compás.

El final de este tema musical se corresponde con los compases 25-29 del *Tempo de Marcha*. En este momento, los vientos crean acordes disonantes superponiendo un acorde mayor sobre *Mib*, con un acorde disminuido con séptima sobre *Sib*, de la siguiente manera:

Ejemplo musical - Acordes disonantes



Este acorde suena en el momento que la narración dice las palabras frenar y herir, remarcando así el significado de las mismas:



‘Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra.
y los timbaleros
que el paso acompañan con ritmos marciales’.






Seguidamente, cuando el poema habla sobre los timbaleros, las imágenes muestran un tambor, y la música centra el protagonismo en la percusión (c.29-36) marcando un *solo* a los timbales, caja y platos.


En el compás 37 y hasta el compás 44 vuelve a sonar el *Tiempo de Marcha* y en este caso, las imágenes representan incidentalmente la música que hay en la partitura. La predominancia de las trompetas como portadoras de la melodía principal se refleja en las imágenes mostrando planos de guerreros medievales y milicianos tocando dicho instrumento. De esta manera la música, mostrada de forma diegética, vuelve a exponer la alternancia entre lo contemporáneo y lo medieval, tal como se apreciaba en la primera secuencia del documental.

En el compás 45 surge un nuevo tema musical, que será denominado *Tema C*. Mientras suena, las imágenes pasan a mostrar momentos de batallas, y pocos segundos antes del final del tema, se muestra de nuevo el desfile, y mediante un plano aéreo se pueden apreciar soldados a caballo, en camiones y a pie caminando por el paseo de la Castellana. Estas imágenes sirven de enlace con el *Tiempo de Marcha*, que vuelve a sonar en el 08'56'', tras un corte de la música que afecta desde el compás 53 hasta el 65. Mientras prosigue el *Tiempo de Marcha*, que se alargará hasta el compás 83, se siguen viendo imágenes del desfile, pero a partir del 9'22'' aparece un momento fílmico en el que la relación entre la declamación y las imágenes es completamente textual, tal y como se muestra mediante la siguiente tabla:

Relación Declamación - Imagen en la tercera secuencia

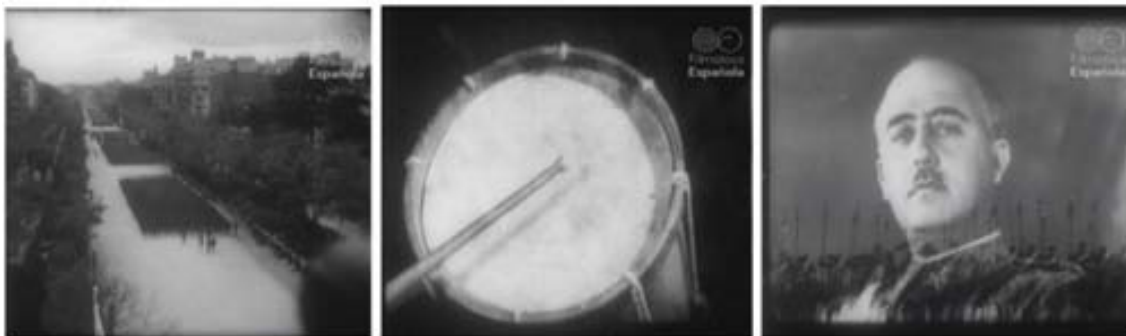
| Declamación | Imagen | |
|--|--|---|
| 9'18'' - 9'28'': «Señala el abuelo los héroes al niño: ved cómo la barba del viejo los bucles de oro circundan de armiño. | 9'22'' - 9'26'' Un hombre mayor con una niña en primer plano |  |
| 9'28'' - 9'35'' Las bellas mujeres aprestan coronas de flores, y bajo los pórticos, vense sus rostros de rosa; | 9'26'' - 9'34'' Mujeres lanzando flores desde un balcón |  |

| | | |
|--|--|---|
| <p>9'36'' – 9'41'' y la más hermosa sonríe al más fiero de los vencedores</p> | <p>9'34'' – 9'39'' Dos planos, el primero, primer plano de una mujer; el segundo, primer plano de un soldado</p> |  |
| <p>9'42'' – 9'45'' ¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;</p> | <p>9'39'' – 9'45'' Un soldado portando la bandera falangista</p> |  |
| <p>9'45'' - 9'56'' honor al herido y honor a los fieles soldados que muerte encontraron por mano extranjera!</p> | <p>(9'45'' – 9'54'')</p> <p>Planos de un cementerio</p> |  |
| <p>9'57'' – 9'59'' ¡Clarines! ¡Laureles!</p> | <p>9'54'' – 9'59'' Al plano anterior se superpone una corona de laureles, los clarines se pueden apreciar auditivamente.</p> |  |
| <p>9'59'' – 10'15'' Las nobles espadas de tiempos gloriosos, desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros: -las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos, hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros-.</p> | <p>10'00''- 10'13'' Sucesión de planos en los que muestran guerreros medievales y militares contemporáneos</p> |  |

| | | |
|---|--|---|
| <p>10'15'' – 10'19'' Las trompas guerreras resuenan;»</p> | <p>10'13'' – 10'19'' Primer plano de dos trompas</p> |  |
|---|--|---|

En este momento fílmico, tal y como se puede ver en el cuadro, la sincronización de la imagen con el texto no es exacta, pero las imágenes reflejan las palabras de los versos del poema de Rubén Darío de forma casi simultánea. Esta relación textual y de imagen se alarga hasta el 10'31'', donde el escudo de la Falange en plano principal, atrae toda la atención del espectador. Finalmente, la partitura termina en el 11'08'' con respecto al metraje, pero no se encuentra una cadencia perfecta o plagal que pueda señalar un final, sino que la música utiliza un V grado precedido de un IV, incitando así al oyente a esperar el acorde de tónica, que llega como inicio de el himno español, anunciado por la declamación como la *Marcha Triunfal*.

Capturas de Imagen de la tercera secuencia



FICHA TÉCNICA

(Amo García, Ibáñez Ferradas, 1996:905)

Productora: Juan de Orduña, para CIFESA.

Director: Carlos Arévalo.

Ayudante de dirección: Fortunato Bernal.

Argumento y Guión: Carlos Arévalo.

Recitador: Rafael Gil (Según Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2011, 390), Juan de Orduña).

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Montaje: Juan Doria.

Sonido: Antonio Fernández Rocés.

Música: Juan Quintero.

Estudios: Roptence.

Laboratorio: Madrid Film.

Idioma original: castellano.

Duración: 11'40''.

Conservación: Filmoteca Española.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente estudio se ha podido observar la carencia de fuentes y estudios previos que traten temas similares al trabajo propuesto. Como se ha comentado, el cine de la Guerra Civil, la historia, y en menor medida la música de este período, han sido estudiados por especialistas, pero siempre de forma independiente, realizando estudios centrados en una sola de las disciplinas, y sin aportar una perspectiva interdisciplinar. Sin embargo, la música en el audiovisual se trata de una disciplina que ha tomado fuerza durante los últimos años, tal y como se ha podido constatar a partir de la creación de varios congresos que se centran en este tema, y la nutrida asistencia de investigadores, en su mayoría jóvenes; o la creación de grupos de estudio en instituciones como la SEDEM (Sociedad Española de Musicología).

Se ha observado, sin embargo, que en muchos de los estudios publicados sobre el cine y la música prevalece una tendencia analítica a utilizar un lenguaje más descriptivo que técnico, y evidentemente, no se ha llegado en estos últimos años a un consenso metodológico que permita establecer una guía para futuros trabajos de investigación. Asimismo, en ocasiones, los estudios parecieran buscar la atención de los lectores a partir de temas anecdóticos o incluso mediante curiosidades, haciendo que el fondo de

la investigación sea tratado únicamente como un elemento divulgativo y de entretenimiento.

Es por ello que esta tesis ha intentado llenar el espacio investigador partiendo de una metodología transversal que considera la música, el cine y las circunstancias sociales que rodearon a la creación. Esta metodología se divide en dos niveles principales, el contextual y el musical. Es imprescindible, para el estudio de cualquier tipo de expresión musical, tener en cuenta las circunstancias sociales, culturales y políticas en las que fue creada, y más si el tema a estudiar está involucrado en un conflicto bélico, como es el caso del presente estudio, ya que como se ha podido observar a lo largo del trabajo, la escritura musical viene condicionada por elementos partidistas y propagandísticos. El nivel musical se divide a su vez en dos apartados, considerando el primero las funciones que cumple la música en un film en relación con la imagen; y resultando el segundo un análisis a partir de parámetros musicales de las partituras creadas para el cine.

Así, en cuanto al nivel contextual, se ha tratado de demostrar cómo, a pesar de las circunstancias bélicas, en la España de los años 1936 a 1939 se mantuvo una vida cultural activa. La guerra afectó en la manera de componer música, de hacer cine, y en general, a todas las representaciones artísticas, pero no se pueden considerar estos tres años como una interrupción de la creación, sino todo lo contrario. En Madrid y Barcelona, tras la consecuente, pero breve, suspensión de los espectáculos en julio de 1936, se retomaron las actividades culturales a partir de agosto y septiembre. Se reabrieron teatros y cines, aunque el control de la cultura cambió de manos, como fue el caso de Barcelona, en donde la mayor parte de las salas pasaron a formar parte de una socialización llevada a cabo por el sindicato de la CNT, pero se siguieron componiendo obras y realizando filmes. En el caso del cine, solamente en los años de la guerra, se realizaron un total de 860 documentos audiovisuales, aunque el material que se conserva hoy en día se reduce a medio millar debido a un incendio de los laboratorios de Cinematiraje Riera ocurrido en 1945.

La producción de ambos bandos fue muy desigual, encontrando que la mayor parte de la realización fílmica tiene autoría de creadores republicanos. El hecho de que las principales ciudades quedaran inicialmente en manos del gobierno leal a la República hizo que se dispusiera de muchos más medios para filmar, y la búsqueda desesperada de colaboración y solidaridad internacional, debida en su mayor parte a la mala situación en la que dejaba al gobierno la firma del tratado de No-Intervención, hizo que los republicanos volcasen sus esfuerzos en la producción fílmica propagandística. No se trata de una producción exclusivamente gubernamental, sino que sindicatos, gobiernos autonómicos y entidades privadas realizaron este tipo de filmes con la clara necesidad de buscar apoyos tanto nacionales como internacionales. Este tipo de creaciones se corresponden tanto con películas de ficción como documentales, utilizando la temática de la guerra como una práctica recurrente. Internacionalmente, varios países afines a la ideología de uno u otro bando, colaboraron estrenando los filmes propagandísticos españoles, o incluso produciendo filmes, como es el caso de Alemania y la compañía Hispano Film Produktion, que contaba con un elenco de actores española y realizaba tanto producciones de ficción como documentales, resultando como mayor ejemplo de colaboración el film *España Heroica*.

En general, en el bando nacional se encuentran más filmes de ficción cuyos argumentos no reflejan la realidad social que se vivía en los días del conflicto. Se puede pensar que, debido a su posición ventajosa en la contienda, la intención primera con el cine era el entretenimiento y la distracción, no habiendo siquiera campañas de reclutamiento. Este hecho supuso que la propaganda cinematográfica se creara en menor medida que en el bando republicano. Asimismo, las películas del bando nacional cuya música se conserva, tienen su argumento centrado en un hecho o un acto puntual, no existiendo, como sería el caso republicano, ficción propagandística.

Los filmes estudiados en el presente trabajo se tratan de cortometrajes o medimetrajes que conserven su sonido original y en los que se encuentre una referencia a una labor compositiva, es decir, que su música no se trate de música preexistente. Tras el estudio, se pueden trazar unas características generales que definen y diferencian los filmes creados por los bandos contendientes. En el caso de la producción nacional se observa

que la música pasa a un segundo plano, reforzándose los elementos fílmicos de la imagen y el narrador, y cumpliéndose principalmente las funciones estructurales transitiva y decorativa de la música. Los temas musicales son mucho más largos y no definen las pequeñas estructuras del film y en general, la temática se centra en un elemento principal, ya sea un personaje o un hecho, convirtiéndose éste en el principal protagonista y relegando a un segundo plano los restantes elementos. En la producción republicana, la música cumple unas funciones bien opuestas, primando la función estructuradora de la música. En un film, las diferentes escenas y secuencias son delimitadas por la música y las imágenes. La música es la encargada de separar y organizar los diferentes motivos fílmicos utilizando temas musicales diferenciados para cada una de las escenas del film, y utilizando en la mayoría de las ocasiones, un carácter empático en relación con las imágenes de la película o documental. Asimismo, el carácter propagandístico de la música resulta mucho más relevante en este bando, debido al uso generalizado de versiones instrumentales de los himnos populares de guerra cantados por las milicias, como puede ser *La Internacional*, el *Himno de Riego*, o los himnos anarquistas *Hijos del Pueblo* y *A las barricadas*. Así pues, con estos hechos se confirma una de las hipótesis del presente trabajo, en la que se afirmaba que la música tiene diferentes características de identificación émica dependiendo del bando para el que fuera creada la composición.

En la escritura musical de los filmes compuestos para la guerra se encuentran compositores de diversos orígenes y estilos que convergen en la composición de música para cine. Algunos de estos compositores, como Milhaud o Font de Anta, colaboraron únicamente de forma puntual con el celuloide, mientras que otros, como Dotras Vila, Jaume Mestres o Conrado Bernat son referenciados en gran cantidad de ocasiones como músicos de cine, tanto antes, como durante, o incluso después del conflicto. A pesar de que cada uno de estos compositores posee unas raíces y una educación diferente, se observa que todos ellos adaptan su escritura en mayor o menor medida al lenguaje cinematográfico, siendo posible, de esta manera, concretar las cualidades estilísticas definitorias que se enumeraban en el apartado anterior.

En el caso de los dos documentales pertenecientes a la serie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, se observa que la música, escrita en un lenguaje orquestal exclusivo, sin coros ni partes vocales, marca y separa las diferentes escenas del film a partir de la alternancia de los dos himnos anarquistas más populares. Los temas musicales ajenos a los himnos que se utilizan a lo largo del film permiten ver una unidad y coherencia musical, utilizándose los mismos motivos a lo largo de los diferentes puntos de la banda sonora, confirmándose de esta manera que la composición de Dotras Vila fue realizada de forma íntegra y pensada para formar parte de un ‘todo fílmico’.

La característica más reseñable del film anarquista *El último minuto* es la caracterización de los elementos musicales como elemento definidor de las clases sociales. La clase burguesa, a la que el film trata de desprestigiar y culpar de la situación contemporánea, es caracterizada con música bailable, con gran cantidad de ornamentos y apoyaturas, siempre en tonalidad mayor y con carácter jocoso. Las imágenes que representan a esta clase social muestran hombres ebrios, fiestas, y comensales carentes de modales, asociando de esta manera la música festiva a una moral degenerada. Esta misma situación de identificación musical sucede en el film *Y tú, ¿qué haces?*, asociando a la clase obrera con música sinfónica (la sinfonía de *Nuevo Mundo* de Dvořák, y a la clase alta con el *foxtrot* o tangos. En ambos filmes aparece una sección central que ubica la trama fílmica en la Guerra Civil española, concretamente en el inicio, 19 de Julio de 1936, a partir del uso de carteles, imágenes documentales e himnos, que contrastan con la música presente en banda sonora del resto del film.

Una situación similar se encuentra en el film *Nosotros somos así*, donde la sección central utiliza fragmentos de hasta cuatro himnos republicanos diferentes modificados en duración, para mayor adecuación con las imágenes. Este mediometraje se trata de un musical de ficción, en el que los números musicales, que se apartan de la trama principal, son representaciones de bailes y cantos tradicionales de diferentes puntos de España, como un chotis o una jota aragonesa, observándose de esta manera como el folklore se asocia positivamente a lo popular y las clases obreras.

Defendemos nuestra tierra es un film producido por la empresa ECESA, ligada a la Subsecretaría de Propaganda. La música de este film republicano llama especialmente la atención por su compositor, Juan Tellería, autor del himno falangista *Cara al sol*. A pesar de que no se ha podido confirmar de forma concluyente la auténtica ideología del compositor, la hipótesis más probable es que Tellería compusiera la música para este film como un medio de subsistir en Madrid durante la guerra, tras haber sido encarcelado en dos ocasiones por las fuerzas republicanas. Así, la música del documental se adhiere a las características comunes en los filmes republicanos mencionadas anteriormente, utilizando incluso los compases finales del *Himno de Riego*.

La música de las dos siguientes películas analizadas proviene de la pluma de dos compositores consagrados, pero cuya faceta en el celuloide apenas ha sido mencionada. Se tratan de Rodolfo Halffter y del francés Darius Milhaud. Halffter compuso la música para los documentales *Sunshine in Shadow* y *La mujer y la guerra*, ambos producidos por la empresa Film Popular. El primero se trata de un film realizado con la intención de ser distribuido en países de habla inglesa, para dar a conocer la situación de los niños españoles exiliados, mientras que el segundo explica la situación de las mujeres en la guerra, tanto en la retaguardia como en el frente. Ambas películas, planteadas para una distribución principalmente internacional, respondían a los esfuerzos gobierno republicano para promover la causa de la República y tratar de conseguir apoyos internacionales. Darius Milhaud compuso la música para el film dirigido por André Malraux, *Sierra de Teruel*. A pesar de tratarse de un largometraje, la película ha sido incluida dentro de los estudios de caso debido a que la presencia de la música se limita a los catorce minutos finales del metraje, mientras que el resto del film utiliza únicamente los diálogos y el sonido ambiente como banda sonora. La partitura compuesta para este film es la única de todos los filmes analizados que se conserva como obra independiente, y ha sido publicada, además de haber sido interpretada en salas de conciertos. La música se organiza a partir de unos determinados temas musicales, donde cada uno de ellos responde a una necesidad expresiva del film. Cada uno de estos temas ha sido admisible de ser descrito mediante un término que puede ser aplicado a

diferentes momentos fílmicos, por lo que se observa que la música y las imágenes han sido pensadas de forma conjunta para dar un sentido de unidad a la secuencia final del largometraje.

Los diferentes gobiernos autonómicos también realizaron sus aportaciones al celuloide, y se encuentra, como uno de los personajes principales del cine promovido por el gobierno vasco, a Nemesio M. Sobrevila, director de dos de los filmes más representativos del País Vasco durante la guerra, *Guernika*, y *Elai-Alai*. El primero de los filmes relata la situación de los niños exiliados del País Vasco, mostrando sus vidas cotidianas en los diferentes países en los que se encuentran sus casas de acogida. La música de este film corre a cargo de Conrado Bernat, uno de los compositores más enigmáticos de esta etapa. Tras una infructuosa búsqueda sobre datos bibliográficos, tan sólo en el libro de Santiago de Pablo (2006:123) se encuentra una mínima referencia, que lo sitúa como un exiliado judío proveniente de la Alemania de la Primera Guerra mundial, y que a su llegada a España castellanizó su nombre con el afán de ocultar su procedencia. La música que compone para este film se corresponde con los patrones habituales del bando republicano, sirviendo como elemento estructurador y apoyo descriptivo, o incluso como un elemento de elipsis en el discurso del narrador. Durante todo el film, la música se conforma a partir de temas originales, con la excepción del uso de la canción de tradición oral vasca *Boga boga*, en un arreglo coral.

La utilización de canciones tradicionales, y no de himnos, se observa en mayor medida en el otro film estudiado, *Elai-Alai*, título que traduce al español como *Alegres Golondrinas*. El título de la película se refiere al nombre de la agrupación infantil de danza exiliado en Francia, que es el grupo protagonista. De la película se conserva sonORIZADO exclusivamente el fragmento central, en el que, localizados en un teatro, los niños del grupo *Elai Alai*, llevan a cabo diversas actuaciones representado el folklore vasco. Se encuentran danzas como las de Zuberoa, o el *Akurreku*, y canciones tradicionales como el *Agur Itziarko* o la canción del *Txakolín*. La utilización de este repertorio como base central del film se debe a la intención de Sobrevila de mostrar la cultura tradicional vasca en el extranjero, realizando así una la propaganda política acorde a las peticiones del gobierno vasco. Esta propaganda debía ser moderada y

católica, como una forma de vincular a las audiencias internacionales, que se inscribían mejor en este modelo que no con la propaganda agresiva y directa, como la que era utilizada por los grupos anarquistas. Se observa de esta manera, que la práctica totalidad de los filmes analizados cumplen una de la hipótesis inicialmente planteada en la tesis, en la que se afirmaba que la utilización de himnos bélicos y canciones tradicionales populares en los filmes creados durante la Guerra Civil española cumplen funciones propagandísticas y de vinculación a un determinado sector político.

En el bando nacional, se encuentran únicamente dos filmes susceptibles de ser analizados según los criterios expuestos en el marco metodológico, denotándose así la diferencia expuesta anteriormente acerca la cantidad de producción fílmica realizada por uno otro bando.

El primero de los filmes, con música de Font de Anta, se trata de la filmación del acto de homenaje que se realizó en Pamplona tras la finalización de la campaña denominada Ofensiva del Norte. El film describe a las personalidades que asisten al acto, con especial mención para el Caudillo. Se lleva a cabo una misa, y tras la jura de bandera de los oficiales recién nombrados, comienza un desfile. A diferencia de los filmes republicanos, la música no tiene una importancia estructural, y únicamente funciona como un decorado sonoro. Esto es debido a que el peso argumental se centra en la figura de Franco. La música, sin embargo, tiene tintes folklóricos, utilizando recursos asociados con los pasodobles, pudiéndose confirmar de esta manera, que la música tradicional no era exclusiva de ninguno de los bandos, y que su utilización era positiva debido a la identificación nacional que resulta de ella, y se utilizó como un recurso musical habitual tanto en la zona nacional como la republicana.

El último de los filmes analizados se trata del reflejo de la conmemoración de la victoria de las tropas de Franco, utilizando para ello imágenes del desfile realizado en Madrid el 19 de Mayo de 1939, e imágenes que superponen la España medieval de forma idealizada con imágenes contemporáneas. Así, el film realza los ideales y símbolos franquistas como son la religión, las milicias y la arcaización que caracterizó la política llevada a cabo por los nacionales. La partitura de este film, compuesta por Juan

Quintero ha sido la única encontrada y que ha podido servir como referencia directa de las intenciones compositivas. Desgraciadamente, la música de cine, y especialmente la compuesta durante la Guerra Civil española, no se trató de una música reinterpretable, es decir, que no era representada independientemente de las imágenes cinematográficas para las que era compuesta, y este hecho hace que fuera considerada una música ‘de usar y tirar’ que los compositores no guardaban tras las grabaciones, siendo también probable que algunos de los músicos que pertenecieron al bando republicano y continuaron su labor en el país después de la guerra, destruyeran las pruebas que los pudieran inculpar como colaboradores del bando enemigo en vista de las represalias que fueron tomadas durante primeros años de la dictadura. Es por esto, que durante todo el proceso de análisis y recolección de datos del presente trabajo únicamente fue posible contar con la partitura original anteriormente mencionada.

Finalmente, y como contatación de la segunda de las hipótesis planteadas en el inicio del presente trabajo, se puede afirmar que la música de los filmes producidos tanto en el bando republicano como nacional viene condicionada por la situación política y social de la España contemporánea. Así, los compositores de ambos bandos trabajaban en películas que eran creadas con fines propagandísticos, y la música utilizada en ellos representa los ideales de los creadores y del bando político al que se adherían, así sea directamente, mediante el uso de himnos, que por sus cualidades de identificación emocional, permite la construcción de una identidad sonora; como por el uso de temas musicales empáticos, que refuerzan el mensaje que tratan de transmitir las imágenes. El público al que se destinaban los filmes se encontraba involucrado en el conflicto, cumpliéndose de este modo la premisa de que emisor y receptor del mensaje comparten los mismos códigos culturales, fomentado una transmisión efectiva del mensaje.

ANEXO 1

Partituras manuscritas generales para orquesta y particellas pertenecientes al film

Ya viene el cortejo.

Juan Quintero Muñoz

1939

Provenientes del archivo personal familiar de Juan Quintero (Caja 2)

Material cedido por el Dr. Joaquín López González y reproducido con la autorización de
Margarita Martos, sobrina del compositor.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The title "YA VIENE el cortejo" is written in large, bold, black ink across the top of the first staff. Below the title, there are 14 staves, each with a different instrument or section label written in green ink at the bottom. The labels are: Flautas (with a treble clef), Flauto (with a treble clef), Oboe (with a treble clef), Clarinetes (es. ___) (with a treble clef), Fagot (with a bass clef), Trompas (es. ___) (with a treble clef), Trompas (with a treble clef), B. y B. (with a bass clef), Maracas (with a bass clef), Y. (with a bass clef), Triabala (with a bass clef), Caja. (with a bass clef), Bombo (with a bass clef), and Arpa (with a bass clef). The staves are mostly empty, with some faint pencil markings and a large, faint watermark or ghosting of text visible in the background.

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on green staves and includes the following instruments and parts:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete (sib)
- 1^a Trompa (sib)
- 2^a Trompa (sib)
- S^o Alto (sib)
- 1^a Trompa (sib)
- 2^a Trompa (sib)
- 1^a Trombon
- 2^a Trombon
- Timbales
- Caja Clave
- Arpa
- Violin 1^a
- Violin 2^a
- Violin 3^a
- V. Cello
- C. Baixo
- Piano

The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are some markings on the right side of the page, possibly indicating dynamics or performance instructions.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on 15 horizontal staves. The left margin contains the following labels from top to bottom: Flauto, Oboe, Cl. 3, Sax. 10, Sax. 15, Sax. 5, Trompa, Tromba 2, Tromba 1, Fagotto, Tuba, Tromboni, Contrabbasso, Organo, V. 1°, V. 2°, Violoncelli, Celli, Basso, and Piano. The first staff contains the numbers 1 through 15, corresponding to the 15 staves. The second staff has a red 'ff' marking. The third staff has a red 'ff' marking. The fourth staff has a red 'ff' marking. The fifth staff has a red 'ff' marking. The sixth staff has a red 'ff' marking. The seventh staff has a red 'ff' marking. The eighth staff has a red 'ff' marking. The ninth staff has a red 'ff' marking. The tenth staff has a red 'ff' marking. The eleventh staff has a red 'ff' marking. The twelfth staff has a red 'ff' marking. The thirteenth staff has a red 'ff' marking. The fourteenth staff has a red 'ff' marking. The fifteenth staff has a red 'ff' marking. The page number '2' is written in the bottom right corner.

A handwritten musical score on aged paper, featuring approximately 18 staves. The score is written in black ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. On the left side, there are several sections of staves, each labeled with a name in handwritten text: 'Leder', 'Alto', 'Soprano', 'Tenor', 'Bass', 'Violin I', 'Violin II', 'Viola', 'Cello', 'Double Bass', and 'Piano'. The score contains many annotations, including slurs, accents, and other performance instructions. The handwriting is cursive and somewhat informal. The paper shows signs of age, with some yellowing and faint smudges.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written on ten staves. The top two staves contain melodic lines with notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The third staff features a complex rhythmic or melodic pattern with a *ppp* marking. The fourth through seventh staves are primarily empty, with some vertical lines and a few notes, possibly representing a different instrument or a section of the score. The eighth staff contains a series of notes with various annotations, including *pp* and some illegible text. The ninth and tenth staves continue the notation with notes and rests. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. A small number '2' is visible in the bottom right corner of the page.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The staves are labeled on the left side with the following instruments or parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Saxophone (Sax.), Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), and Cello (Vcl.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations and corrections throughout the score, including checkmarks, 'X' marks, and some illegible text. The paper is aged and shows some staining.

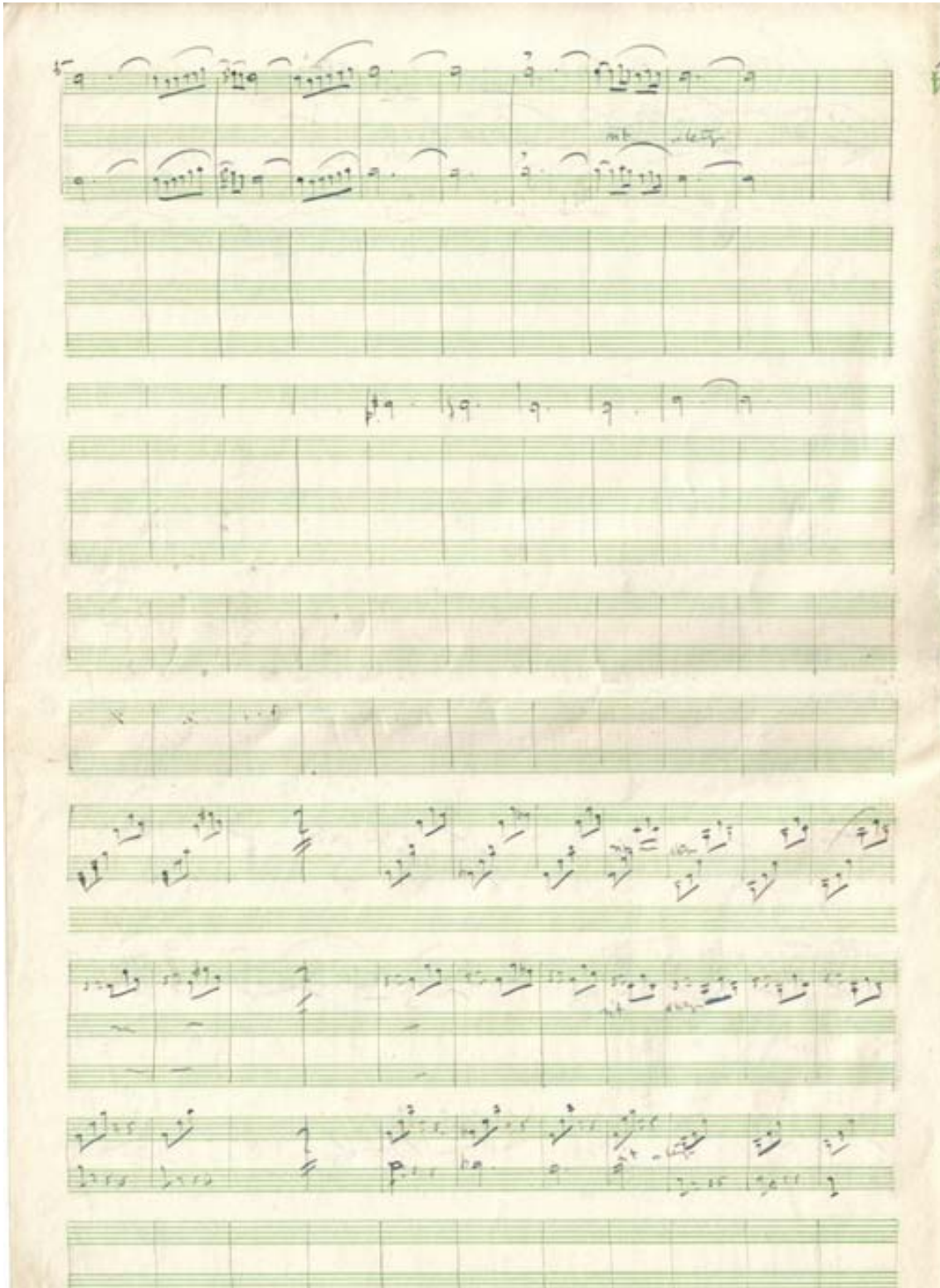
Handwritten musical score on ten staves. The top five staves are mostly empty with some faint markings. The bottom five staves contain handwritten musical notation, including notes, rests, and lyrics. The lyrics are: "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni", "Veni, Veni, Veni". There are also some handwritten notes and symbols like "V" and "2-3".

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written on ten staves. The first two staves are empty. The third staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations and symbols, including a large 'V' and some scribbles. Below the musical notation, there are several lines of lyrics in Spanish, written in a cursive hand. The lyrics are:
1. *que me quisiera ver*
2. *que me quisiera ver*
3. *que me quisiera ver*
4. *que me quisiera ver*
5. *que me quisiera ver*
6. *que me quisiera ver*
7. *que me quisiera ver*
8. *que me quisiera ver*
9. *que me quisiera ver*
10. *que me quisiera ver*
The page is numbered '4' in the bottom left corner.

2

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, the number '2' is written. Along the left margin, the text 'SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS' is printed vertically. The page contains ten musical staves. The top staff is a vocal line with lyrics written in Spanish: '... de los que se...'. The bottom three staves contain piano accompaniment, including chords and melodic lines. The middle staves are mostly blank, with some faint pencil markings. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.



Flauto

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS

Handwritten musical score for Flauto (Flute). The score consists of multiple staves. The top two staves contain the flute melody, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *min. flautato*. The lower staves contain lyrics in Spanish, including the words "a b c". The score is written on aged, yellowed paper.



Flute

Flute

Oboe

Clarinet (sopr.)

Bassoon

Trumpet (sopr.)

Trombone

Tuba

Snare Drum

Cymbals

Timpani

Violin

Viola

Violoncello

Contrabass

Soprano

Alto

Tenor

abc

5r

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments and a choir. The instruments listed on the left include Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto (Clarinet), Fagot (Bassoon), Tromba (Trumpet), Tromboni (Trombone), Tuba, Timpani (Timpani), Corno (Horn), and Arpa (Harp). The score is divided into two main sections. The upper section contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *rit*. The lower section features a series of vertical lines with red letters *d*, *e*, *f*, *g*, *H*, *y*, *i* written across them, followed by the tempo marking *Moderato*. Below this, there is further musical notation for instruments including Violini (Violins), Viola, F. Cello (Violoncello), and C. Basso (Contrabasso).

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following instruments and parts:

- Flauto (Flute)
- Flauto (Flute)
- Oboe
- Clarinete (Clarinete)
- Fagotto (Bassoon)
- Violino I (Violin I)
- Violino II (Violin II)
- Viola
- Cello
- Basso
- Timpani
- Triangolo
- Cassa
- Basso
- Organo
- Violoncello (Cello)
- Violino (Violin)
- Viola
- Cello
- Basso

The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *p*), and articulation marks. The score is organized into systems, with some instruments grouped together. The handwriting is in black ink, and the overall appearance is that of a historical manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on green staves and includes Arabic lyrics. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto (Clarinet), Fagot (Bassoon), Tromba (Trumpet), Trombone I & II (Trombone I & II), Trombone III (Trombone III), Timpani (Timpani), Cava (Cymbal), Basso (Bass Drum), Alpi (Alps), and a section for strings (Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabbassi). The score is divided into measures, with some measures containing Arabic lyrics such as "يا ليل يا ليل" and "يا ليل يا ليل". There are also some handwritten notes and markings, including "John Walter" and "John Walter".

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on green staves and includes the following instruments and parts:

- Flauto** (Flute)
- Flauto** (Flute)
- Oboe**
- Clarinetto in sol** (Clarinet in G)
- Fagotto** (Bassoon)
- Trombe** (Trumpets)
- Tromboni** (Trombones)
- Tromboni 1^o e 2^o** (Trombones 1 and 2)
- Tromboni 3^o** (Trombone 3)
- Timbalo** (Timpani)
- Cassa** (Cymbals)
- Basso** (Bass Drum)
- Organo** (Organ)
- Violini 1^o** (Violins 1)
- Violini 2^o** (Violins 2)
- Viola**
- F. Cello** (Violoncello)
- C. Basso** (Contrabasso)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten number '1' is visible in the lower right section of the page. The word 'mistaken' is written at the end of the first staff in the lower section.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on green staves with black ink. The instruments listed on the left side of the page are: Flauto (Flute), Oboe, Clarineti (Clarinets), Fagot (Bassoon), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), Tuba, Cori (Cori), Tromba (Tuba), Arpa (Arpeggiator), and Percussion (Percussion). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also some handwritten annotations and markings, including the numbers '2 3 4' written in the lower section of the page. The page is numbered '412' at the bottom left.

Tiempo de Marcha

Flauta

Clarinete

1- *Sax Alto (mi)*

2- *Sax tenor (si)*

3- *Sax alto (mi)*

Trompa (Fa)

1- *Trompa (Do)*

2- *Trompa (Do)*

3- *Trompa (Si)*

4- *Trombon*

5- *Trombon*

2- de timbales PP muy retórico

Timbales

Caja Plata

Arpa

Violin 1

Violin 2

Violin 3

V. Cello

C. Bajo

Oboe

Piano

a b c d

a b c d

a b c d e f g h i j k l

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written on multiple staves, with some staves containing dense, complex musical figures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Two prominent red annotations are visible: the word "mf" (mezzo-forte) written in red ink above a staff in the middle section, and the word "Alto" written in red ink above a staff towards the right side. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The overall appearance is that of a historical or archival musical manuscript.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on ten five-line staves. At the top, there is a small musical notation fragment. The first staff has a circled '3' and a circled '4'. The second staff contains the handwritten letters 'a b c d e l l m n n̄' in red ink. Below this, there are several staves with handwritten notes and markings, including 'ppp' and 'mf' in red. On the right side, there are three staves with musical notation and the words 'Cantata', 'Bach', and 'Cantata' written vertically. At the bottom, there is another musical notation fragment and the letters 'a b c d e l l m n n̄' in red. The page number '2' is visible in the bottom right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems, labeled '3' at the top right and '4' at the bottom left. Each system contains multiple staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is dense, with many notes and rests. A prominent feature is a large red circled number '5' at the top center, with red arrows pointing left and right from it. Another smaller red circled number '5' is located in the lower middle section of the page. The word 'Cape' is written vertically on the left side of the lower system. The paper shows signs of age, including some staining and uneven lighting.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in Arabic script and includes various musical symbols and markings. The notation is organized into systems, with some parts labeled on the left side: *Violon*, *Violoncello*, *Piano*, *Violon*, *C. b. p.*, and *Organo*. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is marked with a circled '6' in red at the top left. The second section is marked with a circled '7' in red at the top right, with the numbers '1' and '2' written above it. The notation includes rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, organized into two systems. The first system is numbered 3 through 8, with the number 8 circled in red. The second system is also numbered 3 through 8, with the number 8 circled in red. The score is written for a string quartet and includes percussion parts.

System 1 (Measures 3-8):

- Violin I:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Violin II:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Viola:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Cello:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Double Bass:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Percussion:** Bimbal, Caixa, Bateria. Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Red Annotations:** "a b c d" written in red ink across measures 4-8. "Subito pppp" written in red ink above the strings in measure 8.

System 2 (Measures 3-8):

- Violin I:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Violin II:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Viola:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Cello:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Double Bass:** Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Percussion:** Bimbal, Caixa, Bateria. Measures 3-8. Dynamic markings: *p*, *ppp*.
- Red Annotations:** "a b c d" written in red ink across measures 4-8. "Subito pppp" written in red ink above the strings in measure 8.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink, with significant red ink annotations and lyrics. The notation includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics are written in red ink and include the words "ll m n n̄" and "a b c d e". There are also red circled numbers "9" and "10" and various musical markings such as "rit.", "p", and "ff". The paper has a vertical stamp on the right edge that reads "SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS". The page number "2" is visible in the bottom right corner.

ll m n n̄ **9** *rit.* a b c d e
ll m n n̄ **10** a b c d e
ll m n n̄ *rit.* a b c d e

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS
2

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into two systems of staves. The top system includes staves for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass), with a Piano (Piano) accompaniment staff below. The bottom system includes staves for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass), with a Piano (Piano) accompaniment staff below. The score is marked with measures 9 through 15. Red markings, including the letters 'f', 'g', and 'h', and circled numbers 10 and 14, are present. The Piano part features complex rhythmic patterns and dynamics. The vocal parts have lyrics written below the notes. The score is written in black ink on green-lined paper.

ANEXO 2

Fragmento de las partituras manuscritas generales correspondientes al *bloque musical 3*
pertenecientes al film

Buen Viaje Pablo (Ignasi F. Iquino)

Jaume Mestres

1959

Provenientes del archivo histórico de la SGAE, Barcelona

Calina telefónica (103 segundos) *Blanca* ③ *(Requiesta)*

Maestro

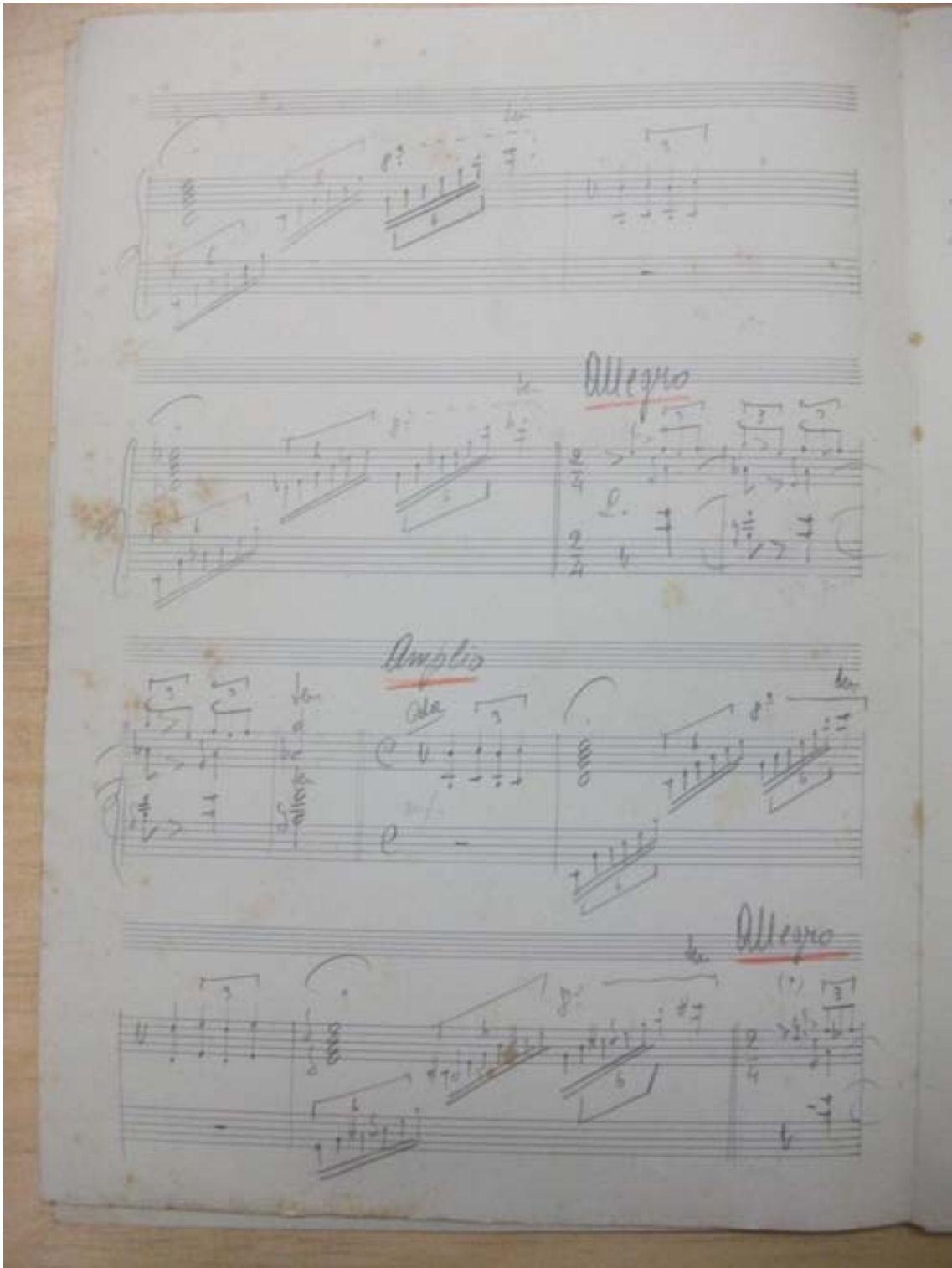
Cha Cha Cha

Modo

Capitulos
1: 4: 2: *capitulos*
mediano

Amplio

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title 'Calina telefónica' is written in red ink, followed by '(103 segundos)' and 'Blanca' with a circled number '3'. To the right, '(Requiesta)' is written in parentheses. The score is divided into two main parts: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the tempo marking 'Maestro' and the lyrics 'Cha Cha Cha'. The piano part includes various musical notations such as chords, stems, and beams. There are several annotations in red ink, including 'Modo' and 'Capitulos' with sub-markings '1: 4: 2: capitulos mediano'. The word 'Amplio' is written in red at the bottom of the page. The paper shows signs of age with some staining.



(mib.)
(Cho Cho Cho)
rallent
Mod.to
ff
V
mf
cresc.
con f. ma

B. 4 Penosa Maria (22 segundos) (Acapa y Violin)
1ra y 2da

And.te
lento

con cant. y violín

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there are two staves with guitar chords and some rhythmic markings. Below this, the title "B. 4. Penosa Maria (22 segundos) (Acapa y Violin)" is written in red and black ink, with "1ra y 2da" underneath. A red diagonal line is drawn across the first two staves, with the word "And.te" written vertically next to it. The word "lento" is written in the first staff. The score continues with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment section consisting of two staves with chords and some melodic lines. The handwriting is in black ink, and there are some corrections and annotations throughout the piece.

ANEXO 3

Entre nosotros dos

Entrevista realizada a Jaume Mestres por Enrique Fernández, conservada como recorte de prensa en el *Arxiu Jaume Mestres*, de la SGAE, Barcelona.

1957



Jaime Mestres es un hombre simpático que no se separa ni un solo minuto de día ni de su perro ni de su puro. Enciende uno detrás de otro con una facilidad “Churchiliana”. Tengo entendido que es su mayor pasión, después de la música. Claro. El hombre trabaja mucho preparando su nueva revista, que al parecer se estrenará el próximo día 12 de septiembre en el mismo local, en el que hoy se representa con gran éxito, *Mi mujer no es mi mujer*, obra que mereció el aplauso de la crítica barcelonesa, entre la que figuraba el

que firma esta interviú. De Jaime Mestres se ha habado mucho, en los círculos teatrales, sobre si “plagiaba” las músicas, si se ponía junto al receptor y tomaba apuntes; la realidad es que Jaime Mestres tiene una indudable personalidad y con ella ha conseguido una notable situación profesional, pero en fin, aquí le tienes lector, dispuesto a contestar a todas mis preguntas.

- ¿Qué es la música?
- Un sonido que a veces suena bien y otras, mal.
- Eso ya lo sabemos todos. ¿O es que ahora te has convertido en el Dalí musical?
- Creo que ninguna de las dos cosas. Puedes tener la seguridad se que es más difícil lo que Dalí, que hacer música Tanto es así que estoy pensando en dejarme los bigotes.
- ¿Qué harás entonces con el puro?
- Buscar siempre el que sigue.
- ¿No se asustará el perro con los bigotes?

- Espero que no. Y te garantizo que el perro lo conservaré toda la vida si puedo, ya que la amistad con los hombres, me hace que cada día quiera más a mi perro (esta frase no es mía).
- Dicen que sigues “plagiando”.
- ¿Tú crees que con la música que se ha hecho en este mundo se puede hacer algo original, con sólo siete notas que tiene el pentagrama? El que diga lo contrario es un “chaiao”.
- ¿Qué es más difícil, “plagiar”, o componer?
- Hablando ahora en serio, ya que yo soy el primero que gasto bromas en este aspecto, te diré, que nunca ni en ningún caso, me he preocupado de lo que hacen los demás. Así es que yo creo que todo lo mío es original, ya que el público me lo acepta.
- ¡Bueno, ya está bien Jaime, que no estás escribiendo un musical! ¿Cuál ha sido tu mejor número musical?
- Los cincuenta que cumpliré dentro de poco.
- ¿Ni más ni menos?
- Ni menos ni más.
- ¿Es difícil emborronar el pentagrama?
- Sobre todo cuando ves el papel blanco sin nada en él.
- ¿Y después?
- Toda esta dificultad queda en agua de borrajas, cuando se llena.
- ¿Tú eres un buen músico?
- Mejor que ninguno.
- ¿Y un buen empresario?
- Esto ya es más difícil.
- ¿Eres buena persona?
- Eso dicen.
- En confianza, ¿tú qué opinas?
- Mitad y mitad.
- ¿Eres sincero?
- Siempre.
- ¿Vanidoso?

- Nunca.
- ¿Inteligente?
- Más que ninguno.
- Cuando empiezas algo nuevo, ¿sabes de antemano que vas a triunfar?
- Esa es precisamente de la única cosa que tengo miedo siempre
- ¿En qué quedamos?
- La confianza en uno mismo se va perdiendo a medida que producimos más, que es precisamente cuando sabes menos.
- ¿Tú sabes algo?
- De cada día menos.
- ¿Y de música?
- Ya te he dicho antes que más que ninguno.
- Pero eso no quiere decir que sepas algo.
- En efecto.
- Contéstame entonces.
- Mira, querido amigo, yo creo que todo el que hace algo, poco más o menos tiene idea de lo que tiene entre manos. Si yo a ti te preguntara, por ejemplo, si eres un buen periodista, ¿qué me dirías?
- Que no.
- ¿Y eres sincero al contestar?
- Lo soy.
- ¿Y si yo te dijera que no lo creo?
- ¿El qué?
- Lo que tú crees.
- Como no me gusta discutir, te dejaría que pensaras lo que mejor te pareciera.
- ¿Diplomático?
- Pero bueno. ¿Quién hace la interviú aquí, tú o yo?
- Los dos. Tú preguntas y yo contesto
- ¿Cuánto dinero has ganado?
- Más de lo que muchos creen y menos de lo que otros dicen.
- ¿Se puede saber qué te pasa con la gente?
- ¡Siempre me dicen lo mismo...!

- ¡¡¡Plagio!!!
- ¡Y dale con el “plagio”!
- Esto no me lo puedes discutir.
- Yo tampoco discuto.
- ¿Has llegado ya a la cumbre?
- Falta un poquito de cuerda para escalarla.
- ¿Lo conseguirás?
- ¡Eso desde luego!
- ¿Cuál es tu mayor ilusión?
- Ser el Presidente de los Estados Unidos.
- ¿Y los abuelitos, maestro...?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV (1989) *Sierra de Teruel. Cincuenta años de Esperanza*. Número completo de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 3.

AA.VV (1989) *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Número completo de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 4.

AA.VV (1936) *POM. Boletín-Revista Musical* Órgano de la Asociación General de Profesores de Orquesta y Música de Madrid, Año II, Núm.6, Marzo, 1936.

AA.VV (2007) *Canciones de la brigadas internacionales*. Centro de Estudios Andaluces. Editorial Renacimiento, Sevilla.

ABC, Diario. Hemeroteca Digital. Recurso Web [URL: <http://hemeroteca.abc.es/>]

Adorno, Th.. W., Eisler, H.s. (2007) *Composición para el cine*. Ediciones Akal, S. A., Madrid.

Aitken, I. (2013) *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Ed. Routledge, Taylor&Francis Group, New York, USA.

Álvarez, R; Sala, R. (2000) *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Ediciones Mensajero, S.A., Vizcaya.

Álvarez, R; Sala, R. (1990) 'Cifesa durante la guerra española'. *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Archivos de la Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Año 1, nº 4.

Álvarez Tardío, M. Villa García, R. (2010) *El precio de la Exclusión. La política durante la Segunda República*. Ediciones Encuentro, S.A., Madrid

Alford, V. (1931) 'Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa', *Revue internationale des études basques/Revista internacional de los estudios vascos, RIEV*, Vol.22, nº3, 373-396.

Amo García, A. d. (2009). *Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española*. Dentro de de Paz, J. L., y Castro de Paz, D (2009) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. Universidade da Coruña, A Coruña, p.11-36.

Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Ed. Cátedra, Madrid.

Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996) “Un catálogo General del cine relacionado con la Guerra Civil elaborado desde la Filmoteca Española”. Dentro de Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Ed. Cátedra, Madrid.

Andrés Sanz, J. d. (2010) *Atlas Ilustrado. Carteles de la Guerra Civil Española*. Susaeta Ediciones, S. A., Madrid.

Ansorena, J. L. (1995) ‘En torno a Musikaste 95’ *Revista Oarso*, nº30, 1995. pp. 69-71, Errentería, Gipúzcoa.

Añoover Díaz, R. (1991) La política administrativa en el cine español y su vertiente censora. Tesis Doctoral, dirigida por Ángel Luis Hueso Montón, Universidad Complutense de Madrid.

Arce, J. (2000) [CD-folleto] ‘Juan Quintero’ Hacia una historia sonora del cine español. *Clásicos del Cine Español, vol. 1. Juan Quintero*, Iberoautor.

de Arcos, M. (2006) *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de cultura económica, Madrid.

Armstrong, L. (1977) ‘A Sheperd’s Dance in the Basque Country’, *Folklore*, vol. 88, nº2, 211-214.

Asensi Silvestre, E. (2012) *El repertorio musical de banda como elemento identitario: el caso del Franquismo.*, Dentro de Saz, I., Achilés, F. (2012) *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. PUV, Publicacions de la Universitat de València, Valencia.

Aumont, J.; Marie, M. (1990) *Análisis del film*. Paidós comunicación, Barcelona.

Aviñoa, X (dir.) (1999) *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Edicions, 62, Barcelona

- Azaña, M (2011) *La velada en Benicarló*, Ed. Reino de Cordelia, Madrid.
- de Azuke, R. M^a (1990) *Cancionero popular vasco*. Ed. Euskaltzaindia, Bilbao.
- Baraibar Etxeberria, A. (2009) 'Historia y memoria de la cadenas de Navarra', *Hermes: pentsamendu eta historia aldizkaria = revista de pensamiento e historia*, n^o, 31, 32-42.
- Bauer, M (1942) Darius Milhaud. *The Musical Quarterly*, Vol. 28, N^o 2, Abril. pp. 139-159.
- Beevor, A (2010) *La Guerra Civil española*. Ediciones Crítica, S. L., Barcelona.
- Benet, Vicente, J. (2007) 'Excesos de memoria: el testimonio de la Guerra Civil española y su articulación fílmica', *Hispanic Review*, Vol. 75, n^o4, New Media and Hispanic Studies, 349-363.
- Berguices, A., Junkera Urraza, K. (1985) 'Trikitixa. El acordeón diatónico en el País Vasco. *Journal of Basques Studies*, Vol. 6, n^o 2, Indiana University of Pennsylvania, 49-55
- Berthier, N., Seguin J-C. (2007) *Cine, nación y nacionalidades en España*. Casa de Velázquez, Madrid.
- Berdah, J. F (2002) *La democracia asesinada. La República española y las grandes potencias, 1931-1939*. Editorial Crítica, S.L. Barcelona
- Bertrand de Muñoz, M. (2009). *Si me quieres escribir: canciones políticas y de combate de la Guerra de España*. Ed. Calambur, Madrid.
- Biadiu, E. M., Caparrós Lera, J. M. (2007) *Ramón Biadiu (1906-1984) Cineasta d'avantguarda*. Colecció Temes de Súria, Ajuntament de Súria, Centre d'Estudis del Bagès.
- Bibiador, J. (1993) 'Materiales para una bibliografía sobre danza vasca', *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año 25, n^o62, 345-378.
- Birdsey, L. H. (2004) *A Lyrical War: Songs of the Spanish Civil War*, Davidson College, North Carolina, USA.
- Bizcarrondo, M (1996) *Cuando España era un desfile: el 'Noticiero Español'*. Dentro de Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Ed. Cátedra, Madrid.

- Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- Borrás, T. (1962) *Juan Tellería*. Ed. Gráficas Zagor, Madrid
- Bunin, I. (1998) *Cursed Days. Diary of a Revolution*. Ivan R. Dee Publisher, Chicago.
- Calmell, C (2007-2008) 'Barcelona 1938: una ciutat ocupada musicalment'. Ponencia leída en el Congreso: *Barcelona 1938. Capital de tres governs. Política i Cultura*, organizado por la fundación Pi i Sunyer. *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, p.323-344
- Caparrós Lera, J.M. (1981). *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*. Ediciones 7 ½ S.A. Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Caparrós Lera, J. M. (1983) *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)* Ediciones Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Caparrós Lera, J. M. (2006) *La producción cinematográfica española durante la Guerra Civil*. Actas del *Congreso Internacional sobre Guerra Civil española*, cit. (noviembre 2006) Centre d'investigacions Film-Historia, pp.1-14
- Carbonell i Guberna, J. (1999) *Dotras i Vila, Joan* dentro de Aviñoa, X (1999) *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Edicions, 62, Barcelona, vol. IX, p.185
- Carrillo López, M. (2001) El marco jurídico-político de la libertad de prensa en la transición a la democracia en España (1975-1978). *Historia Constitucional, nº2 – 2001*. (Consultado el: 07.11.2011)
<<http://www.seminariomartinezmarina.com/ojs/index.php/historiaconstitucional/article/view/119/103>>.
- Castro de Paz, J. L., y Castro de Paz, D (2009) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. Universidade da Coruña, A Coruña.
- Casetti, F., Chio, F. di (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Casquete, J. (2006) 'Música y funerales en el nacionalismo vasco radical' *Historia y Política*, n. 15, pp.191-216
- Castell, A. M^a (1897) *El Aurreku*, Euskal-Erria: revista vascongada San Sebastián, nº37, 568-570.

Català, J. M., Cerdán, J., Torreiro C. (coord.) (2001) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid.

Catalán, T. (2003) *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Compendium Musicae, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

Cela, J. (1995) La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936), *Documentación de las Ciencias de la Información* n° 18 pp. 59-85. Servicio de publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.

Cerdán, J; Gubern, R. Labanyi, J; Marsh, S; Pavlovic, T; Triana Toribio, N. (2013) *Censorship, Film Studios, and Production Companies*, dentro de Labanyi, J; Pavlovic, T. (2013) *A Companion to Spanish Cinema*, Wiley-Blackwell, Blackwell Publishing, Ltd.

Cervera Gil, J. (1997) 'La quinta columna en la retaguardia republicana en Madrid'. *Historia, antropología y fuentes orales*, n°17 *Tiempos de Transformaciones*. Publicacions Universitat de Barcelona, pp.93-110.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Barcelona

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona.

Cobos Guixé, X. (2004) *El Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona (S.I.E. Films), i els seus films base. (Aurora de Esperanza, Barrios Bajos)*. D.E.A., dirigido por Josep Caparrós Lera.

Collaer, P. (1988) *Darius Milhaud*. San Francisco Press., San Francisco.

Colón, P., Infante, F., Lombardo. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Ediciones Alfar, Sevilla.

Company, J. M.; Sánchez-Biosca, V. (1985) *Sierra de Teruel: el compromiso, el texto*. *Revista de Occidente. Guerra y Franquismo en el Cine*. Octubre 1984, n° 53.

Concha, J. (1975) *Rubén Darío*. Ediciones Júcar, Colección Los Poetas; Madrid

Contini, E. (1990) *Una ville et sa musique: les concert du COnservatoire Royal de musique de Liège de 1927 à 1914*, Editions Mardanga, Bruselles.

- Contreras Zubillaga, I. (2011) El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939), dentro de *Amnis*, nº 10 (2011).
- Cook, N. (1987) *A guide to musical analysis*. Oxford University Press, Great Britain.
- Cortes Generales (1822), *Colección de los decretos y órdenes generales expedidos por las Cortes. Desde 1º de Marzo hasta 30 de Junio de 1822*, Tomo IX. Madrid, Imprenta Nacional.
- Cortès i Mir, F. (2005). El nacionalisme musical en el context català entre 1875 i 1936. *Recerca Musicològica XIV-XV, 2004-2005*, 27-45.
- Cortès i Mir, F. (2011) *Història de la música a Catalunya*. Editorial Base, Barcelona
- Cortès i Mir, F., Esteve, J.-J. (2012) *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)* Edicions UAB, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Crusells, M. (1995) 'Infraestructuras del cinema de la Generalitat de Catalunya durant la Guerra Civil: "Espanya al dia"', *Cinematògraf*, nº2, 2a època: *Infraestructures Industrials*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 45-55.
- Crusells, M (1998) 'El cine durante la Guerra Civil española'. *Comunicación y Sociedad. Vol. XI, nº 2*, pp.123-152
- Crusells. M (2001) *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad real.
- Crusells, M. (2003) *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Ariel Cine, Barcelona.
- Crusells, M. (2003b) *Propaganda y contrapropaganda cinematográfica sobre las brigadas internacionales: 1936-1939*. Dentro de Requena Gallego, Sepúlveda Losa (2003) *Las brigadas internacionales: el contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Colección Luz de la Memoria, nº 1, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Crusells, M. (2006) *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*. Ediciones J.C., Madrid.
- Crusells. M (2008) *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Darío, R. (2006) *Cantos de vida y esperanza. (Edición Homenaje)*. Editorial Biblioteca de textos universitarios. Salta, Argentina.
- Darío, R. (2009) *Cantos de vida y esperanza*. Linkgua Ediciones, S.L. Barcelona.
- Darío, R., Martínez, J.M (1995) Martínez, J.M. Ed. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. Cátedra, Madrid.
- Declòs, T. (1978) 'Ramón Biadiu, documentalista de Laya Films'. *L'Avenç, n° 11. Dossier: El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Altafulla, Barcelona, pp.39-41.
- Díaz Viana, L. (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Taurus Ediciones, Madrid.
- Díez, E. (2003) 'Cine libertario. El cine bajo la revolución anarquista', *Historia 16, n° 322 Abril 2003* pp.50-101.
- Díez E. (2003) Cine Anarquista. Producción libertaria durante la Guerra Civil. *Historia 16, n° 332, (Dossier) Madrid*, pp. 49-99
- Díez, E. (2003) *Historia Social del Cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid
- Díez, E. (2008) La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939) *Zer*, Vol.13, n°24, pp.103-105.
- Díez, E. (2009) 'Cinema during the Spanish Revolution and civil war'. Dentro de Porton, R. (2009) *Arena One. Anarchist film and Video. On Anarchist Cinema*. PM Press / Christie Books, UK., pp. 33-106
- Díez, E. (2011) El cine bajo el franquismo (1936-1975) *O Olho da História, n°17, diciembre 2011*. Salvador de Bahía, Brasil.
- Domenach, J. M. (1963). *La propaganda política*. Edicions 62, S.A. Barcelona.
- Eisenstein (2001) *Hacia una teoría del montaje*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Ellul, J. (1973). *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Vintage Books, USA.
- Encabo, E. (2007) *Música y nacionalismo en España: el arte en la era de la ideología*. Erasmus Ediciones, Barcelona.

- Epelde Larrañaga, A. (2012) 'Apuntes sobre el folklore vasco' *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, n3, Marzo, pp.113-134
- Espinar, M (1937) *Socialización del Espectáculo. Memoria del Comité Económico de Cines*, noviembre 1937, pp.10-11.
- Fellows, E.W. (1959) 'Propaganda': History of a Word. *American Speech*, Vol. 34 nº3, pp. 182-189.
- Fernández, J. (2006) *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, Tesis inédita, de próxima publicación, consultada directamente al autor.
- Fernández Cid, A. (1973) *La música española en el siglo XX*. Publicaciones de la Fundación Juan March. Colección Compendios, Madrid.
- Fernández Cuenca (1972). *La guerra de España y el cine*. Editora Nacional, Madrid.
- Fernández Taviel de Andrade, B. (1994) *Los Himnos 'La Marsellaise' y 'L'Internationale': dos canciones de circunstancias y dos maneras de ver el mundo*. Dentro de Bravo Castillo, J. (1994) *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la universidad española*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios 22, COMPOBELL, S.L. Murcia.
- Ferrer Senabre, I (2011) 'Canto y Cotidianeidad: visibilidad y género durante el primer franquismo' *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 15 [Fecha de consulta:06.07.2014].
- Fijo, Gil-Delgado (2001) 'Conversación con Pierre Sorlin' *Film-Historia Online*, vol. XI, nº 1-2. Recurso Electrónico, consultado en la URL:
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>
[Última comprobación del enlace, 10.11.2013]
- Filmoteca Española (2009) [DVD] *La guerra filmada*, Ministerio de Cultura, ICAA, Filmoteca Española, Madrid.
- Foguet i Boreu, F. (2005) *Teatre, guerra i revolucio*. Barcelona, 1936-1939. Textos i Estudis de Cultura Catalana, Publicacions d l'Abadia de Montserrat

Font Sinquemani, A. (1973) 'Tradición familiar y nuestra semana mayor. La marcha *Amarguras* y otras noticias de Font y de Anta, Periódico ABC, 15.04.1973, p.15-17

Fraile, T. (2009) *De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica*. Dentro de Olarte, M. (2009) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.

Fraile, T., Viñuela, Eds. (2012) *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.

Galán, Diego. (1974) 'Juan de Orduña, protagonista de la confusión' *Triunfo*, Año XXVIII, nº 594 (16 feb. 1974), p.32-33. <http://hdl.handle.net/10366/60393> (Consultado el 06.11.12)

García Carrión, M. (2013) 'El pueblo española en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República', *Hispania*. Vol. LXXIII, nº 243, 193-222

García, H. (2010) *The Truth About Spain! Mobilizing British Public Opinion 1936-1939*, Sussex Academic Press.

García Jiménez, J. (1994) *La imagen narrativa*. Ediciones Paraninfo, Madrid.

García López, Sonia (2006) *El cine de Cultural Front y la Guerra Civil española: las películas de Frontier Films*. Dentro de Santos Juliá, (coord.) (2006) *Actas del congreso internacional La Guerra Civil Española, 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid. Consultado a través de la página web:

[http://www.uv.es/imagengc/articulos/el_cine_del_cultural_front.pdf] Última comprobación del enlace, 10.01.2014.

Garitaonandía, C. (1996) *La escasa producción del cine vasco durante la Guerra Civil*. Dentro de: Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Ed. Cátedra, Madrid.

Gasch, S. (1965) 'A la luz del recuerdo' *Destino*, nº1430-1434 (Enero), p.61. Recurso Electrónico ARCA, URL: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/145905/show/145693/rec/93>

Gèrtrudix Barrio, M. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Ediciones del Laberinto, Madrid.

Gómez Muns, Rubén (2005): 'Una aproximación a la función identitaria de la música', *Ulisses Cibernetic: Coneixement i Integració*. Nº3. Tarragona. (Última comprobación del enlace: 10.02.2014)

[<http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articulos/Una%20aproximacion%20a%20la%20funcion%20identitaria%20de%20la%20musica-Ruben%20Gomez%20Muns.pdf>]

González Lapuente, A. (ed.) (2012) *La música en España en el siglo XX*. Colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 7*. Fondo de Cultura Económica de España.

González López, P. (1984) *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*. Tesis doctoral, dirigida por Miquel Porter i Moix, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia del Arte, Barcelona.

Gorbman, C. (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. BFI Publishing, London.

Grez Toso, S. (2007) *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de "La Idea" en Chile, 1893-1915*. Editorial LOM, Santiago de Chile.

Gubern, R. Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Editorial Euros, S. A. Barcelona.

Gubern, R. (1976) *El cine español en el exilio 1936-1939*. Colección Palabra en el tiempo, Ed. Lumen, Barcelona.

Gubern, R. (1977) *El cine sonoro en la II República (1929-1936)* Editorial Lumen, Barcelona.

Gubern, R. (1986) *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid.

Gubern, R., Motevederda, J. E., et al. (2000) *Historia del cine español*. Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.

Gubern, R; Hammod, P (2012) *Luis Buñuel. The Red Years (1929-1939)*, The University of Wisconsin Press.

Guiridi, J. (2000) [CD] *Amaya*. Marco Polo, Ed. Naxos.

Hamdorf, W. M. (1995) *Madrid - Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del "cine de montaje" soviético*. Dentro de VV.AA (1995) *De Dalí a Hitckcock. Los caminos del cine. Actas del V congreso de la AEHC*. Lugo, Centro Galego de Artes da Imaxe / AEHC.

Hidalgo Calvo, C. (1986) *Teoría y práctica de la propaganda contemporánea*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, Chile.

Huth, A. (1938) 'New Works by Stravinsky and Milhaud'. Dentro de, *The Musical Times*. Vol. 79, N° 1147, Sep. 1938.

Ibáñez Ferradas, M. L. (1996) "Un inconexo retablo de luz y sombra". Dentro de Amo García, A. d.; Ibáñez Ferradas, M. L. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Ed. Cátedra, Madrid.

Iglesias, I. (2010) *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1939)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

Iglesias Rodríguez, G. (2002) *La propaganda política durante la Guerra Civil Española*. Tesis Doctoral, dirigida por Antonio Fernández García. Universidad Complutense de Madrid.

Jackson, T. L. (1999) *Tchaikovsky. Symphony n°6 (Pathétique)*. Music Handbooks, Cambridge University Press

Jowett, G. S.; O'Donell, V. (1992) *Propaganda and persuasion*. SAGE Publications, Inc. California.

Juan-Navarro, S. (2011) Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937) *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVIII, n°4.

Julián González, I. (1993) *El cartel republicano en la Guerra Civil española*. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos.

Kalinak, K. (2010) *Film Music. A very short introduction*. Oxford University Press, USA.

Kelly, B. L. (2003) *Tradition and Style in the works of Darius Milhaud 1912-1939*. Ashgate Publishing Limited, England.

Klein, F. (2008). *Canciones para la memoria: la Guerra Civil española*. Bellatera, cop., Barcelona.

Köhler, J.; Taylor, R. (2000) *Wagner's Hitler: The Prophet and his Disciple*. Blackwell Publishers Inc. Malden, USA.

Konigsberg, I. (2004) *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Ediciones Akal, S.A., Madrid

- Kramer, L. (1995) *Classical music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley, UEA.
- Kramer, L. (2002) *Musical meaning: toward a critical history*. University of California Press, Berkeley, UEA
- Kramer, L. (2011) *Interpreting Music*. University of California Press, Berkeley, UEA
- Labajo, J. (2004) 'Compartiendo Canciones y Utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española'. *Revista Transcultural de Música (TRANS)*, nº8.
- Labajo, J. (2011) 'La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacional de la Guerra Civil española', *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-751, Septiembre-Octubre 2011
- Lack, R. (1997). *La música en el cine*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid.
- LaRue, J. (2004) *Análisis del estilo musical*. Idea Books, S.A. Colección Idea Música, Cornellà del Llobregat.
- Lasswell, H. D. (1927) The Theory of Political Propaganda. *The American Political Science Review*, Vol. 21, nº 3. pp.627-631.
- León Aguinaga, P. (2008) *El cine norteamericano y la España franquista 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, dirigida por Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, Universidad Complutense de Madrid.
- Lester, J. (2005) *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Ediciones Akal S.A., Madrid.
- Lluís i Falcó, J. (1995) *Música y música en la Cataluña silente*, Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I, p.95-105
- Lluís i Falcó, J. (2009) *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1059)*, Filmoteca de Catalunya.
- López García, P. (2011) *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Editorial Club Universitario, Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz de la Comunidad Valenciana, Alicante.

López Gómez, L. (2010). 'Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el período stalinista. El caso de la película *Alexander Nevsky*'. *Artes, la Revista*, 9 (16), 64-75.

López Gómez, L. (2013) 'Funciones propagandísticas de la música cinematográfica en períodos bélicos. Una propuesta metodológica'. *Cuadernos de Etnomusicología*, nº3 pp. 98-111.

López Gómez, L. (2013) '*Sierra de Teruel (Espoir)*: Música y cine durante la Guerra Civil española'. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 17.

López González, J. (2000). *Música y Cine en la etapa del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz*, Tesis doctoral, dirigida por Martín Moreno, A. Universidad de Granada.

Lorenzo Benavente, J. B. (2013) '*La división perdida*. Un film que nunca existió como tal' *Fonseca Journal of Communication*, 7-2013, pp.116-120.

de Luis Martín, F (1993) *La cultura socialista en España. 1923-1930*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Mangini, S. (1991) 'Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War', *Sings*, vol. 17 nº 1, 171-186. The University of Chicago Press

Manzano Alonso, M. (1995) *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Ed. Alpuerto, Madrid.

McClary (1991) *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, Mineapolis

Marlaux, A. (2001) *L'Espoir. Sierra de Teruel*. Pocket Edhasa, Barcelona.

Marco, T. (1982). *Historia de la música española. Siglo XX*. Alianza Música, Madrid.

Marlin, R. (2002) *Propaganda and the ethics of persuasion*. Broadview Press, Ltd. Canadá.

Martí, J (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Deriva Editorial, San Cugat.

Martínez Muñoz, P. (2008) *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936 – 1939)*, Tesis doctoral, dirigida por Alejandro Montiel Mues, Universitat Pompeu Fabra.

- Martínez Muñoz, P. (2011) *¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la Guerra Civil española*, Dentro de Barrio Alonso, A; de Hoyos Puente, J. et al. (Coord.) (2011) *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Ed. PUBliCAN, Universidad de Cantabria, Santander.
- Martínez Ruiz, E (ed.) (1999) *Atlas Histórico de España II*. Ediciones Istmo, S.A., Madrid
- Matamoro, B. (1979) 'Hace 40 años se estrenó *Sierra de Teruel* de André Malraux' *Revista Tiempo de Historia*, Año V, nº 56, Prensa Periódica, S.A. Madrid.
- Mawer, D. (2000) *Darius Milhaud. Modality & Structure in Music of the 1920s*. Ashgate Publishing Limited, England.
- Medina, A (2001) *Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones*. Dentro de Henares Cuéllar, I. L (coord.), Castillo Ruiz, J. (coord.), et al. (2001) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo. (1936-1939): Actas del congreso*, Universidad de Granada.
- Mees, L (2007) 'Guernica / Gernika como símbolo' *Historia Contemporánea*, 35, 3007, 529-557.
- Mestre i Godes, J. (2000) *Un nen de Sarrià. Memòries d'infància (1931-1936)*. Edicions 62, S. A. Barcelona.
- Michalczyk, J. (1978) The Rediscovered Original Version of "Sierra de Teruel. *Twentieth Century Literature*, Vol, 24, nº 3. Andre Malraux Issue
- Michalczyk, J. (1990) Marlaux's Film *Espoir*: The Aesthetic Mind and Political Context, dentro de: Kathleen M. Vernon (1990) *The Spanish Civil war and the visual arts*. Cornell Studies in Internationsl Affairs, Western Societies Papers.
- Milhaud, D. (1962) *Cortège Funèbre for Orchestra*. Associated Music Publishers, Inc. New York
- Miranda, L. (2010) 'The Spanish Crusade Film: Gender connotations during the conflict'. *Music, Sonund and the moving image 4.2(2010)*. Pp.161-172
- Moon, N. (1999) *Opinion Polls: history, theory and practice*. Manchester University Press, United Kingdom.

- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Muñiz Velázquez, J. A. (1998) La Música en el Sistema Propagandístico Franquista. *Historia y Comunicación Social*, nº3, 343-363.
- Nattiez, J. J (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey.
- Nicolás Meseguer, M. (2004) *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia.
- Nieto, J. (2008). *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española. (1936-1939)*. Publicacions de la Universitat de València, València.
- Oms, M. (1986) *La guerre d'espagne au cinema*. Les éditions du CERF, París
- Olarte, M. ed. (2009) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.
- Olarte, M. ed. (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.
- de la Ossa, M. A. (2009). *La música en la Guerra Civil española*. Tesis doctoral, dirigida por Antonio Martín Moreno, Universidad de Castilla-La Mancha.
- de Pablo, S. (1998) 'Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil'. *Film-Historia*, Vol. VIII, nº 2 – 3, pp. 225-248.
- de Pablo, S. (2006) *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Editorial Biblioteca Nuevo, S. L. Madrid.
- de Pablo, S. (2010) 'La imagen cinematográfica del bombardeo de Guernica y el nacionalismo vasco'. *Archivos de la Filmoteca*, nº 64-65, pp.83-103.
- de Pablo, S. (2012) *Un país aterrorizado. La retórica del miedo en el cine de la Guerra Civil en el País Vasco*, dentro de Bertier, N; Sánchez-Biosca, V. (2012) *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil española*. Casa de Velázquez, Madrid.

- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós comunicación, Barcelona.
- Pérez Castillo, B. (1996) 'Catálogo de la obra musical de Juan Tellería Arrizabaga' *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 1, 1996, pp. 63-69.
- Pérez López, J. (2012) 'Creando una armonía internacional: la música en las brigadas internacionales', *Pasado y memoria, Revista de Historia Contemporánea*, nº 11, 2012, p.239-254.
- Pérez Zalduondo, G. (2012) *De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civiles hasta 1956*. Dentro de González Lapuente, A. (ed.) (2012) *La música en España en el siglo XX*. Colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7. Fondo de Cultura Económica de España.
- de Persia, J. (2012) *Del modernismo a la modernidad*. Dentro de González Lapuente, A. (ed) (2012) *La música en España en el siglo XX*. Colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7. Fondo de Cultura Económica de España.
- Pineda Cachero, A. (2001) El modelo de propaganda de Noam Chomsky: medios *mainstream* y control del pensamiento. *Revista Ámbitos*. Nº 6 (1º Semestre), p. 191-210.
- Pizarroso Quintero, A. (1993) *Historia de la Propaganda*. EUEDEMA S. A., Madrid.
- Pizarroso Quintero, A. (2005) La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. *El Argonauta Español*, nº2 – 2005. <http://argonauta.imageson.org/document62.html> (Consultado: 06.01.2011).
- Plantinga, L. (1992) *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Ed. Akal, Madrid.
- Plaza, S. (1990) 'La zarzuela, género olvidado o malentendido' *Hispania*, vol. 71 nº 1, American Association of Tachers of Spanish and Portuguese, pp. 22-31. Recurso On-line [<http://www.jstor.org/stable/342956>] Última comprobación del enlace, 14.11.2013
- Pozo Arenas, S. (1984) *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos. 1896-1970*. Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Prados, E. (1975) *Poesías Completas, Vol. I*. Ed. Aguilar, México

- Prendergast, R. M. (1992) *Film Music, a neglected art*. W. W. Norton & Company, London.
- Preston, P. (1987) *La Guerra Civil española*. Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona.
- Prieto, I, (1967) 'Guernica, la mártir', dentro de *Convulsiones de España*, Ediciones Oasis, México.
- Pujol Baulenas, J. (2005) *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Almendra Music, S.L., Barcelona.
- Qualter, T. H. (1962) *Propaganda and Psychological warfare*. Random House, New York
- Rabaseda, J. (2006). *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesis doctoral, dirigida por Francesc Cortès i Mir. Universidad Autónoma de Barcelona
- Rabaseda, J. (2012) *Els himnes nacionals. Una primera introducció*. Documental Universitaria, Girona.
- Radigales, J. (2007) *La música en el cinema*. Col·lecció Vull Saber, Editorial UOC, Barcelona.
- Ramos-Gascón, A (1978) *El Romancero del Ejército Popular*. Ed. Nuestra Cultura, Madrid
- Randel, Don (2001) *Diccionario Harvard de la música*. Alianza Diccionarios, Alianza Editorial, S. A., Madrid.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid.
- Resina, J. R. (1998) Historical Discourse and the Propaganda Film: Reporting the Revolution in Barcelona. Dentro de *New Literary History*, Vol. 29 nº 1 pp.67-84.
- Requena Gallego, M (2007) Prólogo a *Canciones de la brigadas internacionales*. Centro de Estudios Andaluces. Editorial Renacimiento, Sevilla.
- Riambau, E. (2011) *Imatges Confrontades: La Guerra Civil i el cinema*. Filmoteca de Catalunya.
- Río Martínez, M. I (2003) 'Daniel Montorio y el Cine', *Diario del Alto Aragón*, 28 Diciembre, 2003. Consulta Online, URL:
<http://www.diariodelaltoaragon.com/NoticiasImprimir.aspx?Id=543012>

- Ríos, P., Paz, A (1998) [Video/DVD] *Durruti en la revolución española*. Fundación de Estudios Libertarios 'Anselmo Lorenzo', Barcelona
- Ripoll i Sòria, X. (1999) *Els estudis de rodatge cinematogràfics a Catalunya*; dentro de Associació d'Enginyers de Catalunya (2000) *Arqueologia de la comunicació: Actes de les IV Jornades d'Arqueologia Industrial de Catalunya: Girona 6, 7 i 8 de novembre de 1997*, Barcelona.
- Robinson, J. (1997) *Music and Meaning*, Cornell University Press, New York.
- Roetter, C. (1974) *Psychological Warfare*. B.T. Bastford Ltd., Londres.
- Román, A. (2008). *El lenguaje Musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid.
- Rotellar, M (1990) 'Cifesa y su cine de los años 30', *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Archivos de la Filmoteca. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 4.
- Ros Galiana, F; Crespo y Crespo, R. (2002) *Guia para ver y analizar: Los Olvidados, Luis Buñuel (1950)*. Nau Llibres, Valencia; Ediciones Octaedro, Barcelona
- Ruiz, M. J. (2013) *La carta del Rey ha venido... la guerra en el cancionero popular infantil hispánico*. Dentro de Cerillo, P. C; Sánchez Ortiz, C. (coord.) (2013) *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk*, Colección Estudios, Universidad de Castilla-La Mancha
- Sala Noguer, R. (1993) *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Ediciones Mensajero, Bilbao
- Sánchez Barba, F. (2007) *Brumas del Franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial, Madrid.
- Sánchez Biosca, V. (2007). *España en armas. El cine de la Guerra Civil española*. Col·lecció Quaderns de MuVIM, València.

Sánchez Biosca, V. (2007) *La Nación como espejismo histórico en el primer cine franquista*. Dentro de Berthier, N., Seguin J-C. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Casa de Velázquez, Madrid.

Sánchez Biosca, V. (1986). "Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra Civil española. (1936-1939)". Dentro de *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Sánchez Oliveira (2003) *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Sánchez Rodríguez, V. (2014) *La banda Sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Schneider, M. (2008) *The Tone Poem: Música between Literary Criticism, Tone Painting, and Sonata Form Plots*, Dentro de Bruhn, S (2008) *Sonic Transformation of Literary Texts: from program music to musical ekphrasis: nine essays*, *Interplay: music in interdisciplinary dialogue*, nº 6. pp. 173-203.

Silva Berdús, J. (2008) *Música y Toros. El pasodoble torero*. Ed. Los sabios del Toreo, Madrid.

Sobrino Sánchez, R. (2005) 'Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías'. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, Noviembre 2004, *Revista de Musicología*, Vol. 28, nº1, p.667-696.

Soila, T., Söderbergh, A., Iversen, G, (1998) *Nordic National Cinema*, Ed. Routledge, Great Britain.

Sorlin, P. (2005) 'El cine, reto para el historiador' *Istor*, nº20. México

Suárez Pajares (1996)'El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario'. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 1996, pp.25-62.

Susperregui, J. M (2012) 'Los iconos del bombardeo de Guernica y sus conflictos'. *Discursos fotográficos*, v.8, nº12 pp.129-160, Londrina, Brasil.

Temperley, N. (1971) *The 'Symphonie fantastique' and its program*. *The Musical Quarterly*, Vol. 57, N. 4, pp. 593-608, Oxford University Press

- Thomas, H. (2011) *La Guerra Civil española*, Ed. Debolsillo, Barcelona
- Thomson, O. (1977). *Mass Persuasion in History. An historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*. Paul Harris Publishing, Edinburgh.
- Thornberry, R. S. (1978) "A Spanish Civil War Polemic: Trotsky versus Malraux". Dentro de *Twentieth Century Literature*, V. 24, nº 3. *André Malraux Issue*. pp. 324-334
- Torrado Morales, S. (2998) *El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*. Universidad de Deusto Publicaciones, Serie Humanidades, vol. 16, Bilbao
- Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2010) 'El bombardeo de Guernica no tuvo lugar. Imágenes del bando nacional'. *Archivos de la Filmoteca*, 64-65, pp.45-65. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2011) *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Cátedra, Filmoteca Española, Madrid.
- Tranche, R. R. (2007) El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en el Guerra Civil. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, 95-118.
- Tranche, R. R. (2006) *Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera*. Dentro de R. Tranche. (Ed), (2006) *De la foto al fotograma*. Documenta Madrid/Ed. Ocho y medio, Madrid.
- Urquizu, P. (2010) *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas. Antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid.
- Vanguardia, Diario. La, Hemeroteca Digital. Recurso Web
[<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>]
- Vargas Alonso, F. M (2010) La música en el Ejército Vasco (1936-1939) *Musiker*. Nº 17, pp.233-264.
- Vilar, P. (1986) *La Guerra Civil española*, Editorial Crítica S.A. Aragón

Vivas, E. (1935) Art, Morals and Propaganda. *International Journal of Ethics*, Vol. 46 n°1 pp. 82-95, The University of Chicago Press.

Winter, M. H. (1941). The function of music in sound film. *Musical Quarterly*, N° 27 (april 1941). pp. 146-164.

Ysursa, John M. (1995) *Basque Dance*. Tamarack Nooks, Inc., USA.

Zamecnik, J. S. (1913) *Sam Fox Moving Picture Music (V.1 & V.2)*, Sam Fox Pub. Co. Cleveland, Ohio, USA.

Zunzunegui, S. (1985) 'La producción fílmica en el País Vasco: 1936-1939', *Revista de Occidente. Guerra y Franquismo en el Cine*. Octubre 1984, n° 53.

Archivos, Bibliotecas y Recursos Electrónicos:

| | |
|--------|--|
| ARCA | Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (www.bnc.cat/digital/arca/index.html) |
| BC/BNC | Biblioteca de Catalunya (www.bnc.cat) |
| BEG | Biblioteques Especialitzades de la Generalitat |
| BNE | Biblioteca Nacional de España (www.bne.es) |
| F.E. | Filmoteca Española (http://www.mcu.es/cine/MC/FE/) |
| FGC | Arxiu d'Audiovisuals (Filmoteca) de la Generalitat de Catalunya (www.filmoteca.cat) |
| FGV | Filmoteca de la Generalitat Valenciana (www.ivac.gva.es) |
| FV/EF | Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmategia (http://www.filmotecavasca.com/es) |
| ICAA | Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (http://www.mcu.es/cine/CE/InfGeneral/GestionMinisterio.html) |
| IMDb | Internet Movie Database (www.imdb.com) |
| IMSLP | International Musica Score Library Project (www.imslp.org) |
| SGAE | Sociedad General de Autores y Editores (www.sgae.es) |
| SV.F. | Cinematket-Svenska Filminstitutet (http://www.sfi.se) |