

Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: Nuevo Cine Español, cortometrajes, música audiovisual, documentales, Antonio Pérez Olea.

Keywords: *New Spanish Cinema, short films, audiovisual music, documentaries, Antonio Pérez Olea.*

Cita recomendada:

Díaz González, Diana. 2017. "Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ANTONIO PÉREZ OLEA COMO COMPOSITOR DE DOCUMENTALES: LAS ÚLTIMAS OBRAS DEL DIRECTOR DE CORTOMETRAJES (1974-1978)

Diana Díaz González

Resumen

Antonio Pérez Olea (Madrid, 1923-2005) fue un destacado director de documentales, con una amplia producción en diferentes formatos, destacando sus cortometrajes desde 1963, en los que el compositor explora las posibilidades de la banda sonora en el discurso audiovisual. En este artículo completamos estudios anteriores sobre las creaciones de Pérez Olea en este género de obras, para valorar el desarrollo de las estrategias compositivas que emplea el realizador, de 1974 a 1978, como director de cortometrajes documentales. En este lustro, Pérez Olea cierra este tipo de producciones con *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) y *A partir de Olimpia* (1978), que son los títulos en los que nos centraremos en esta investigación.

De este modo, profundizamos en los temas que Pérez Olea trata en documentales de inspiración artística y la continuidad de su serie “Estilos y provincias”, para la difusión de la geografía española, en documentales de tema paisajístico y humano. Para ello, tenemos en cuenta la labor de Pérez Olea también como director de fotografía en esta selección de obras con guiones especialmente valorados en su momento de creación. Con todo, ofrecemos una interpretación de los procesos creativos de Pérez Olea, que ponemos en relación con las partituras que se conservan de algunas obras en el legado familiar y la documentación de archivo, sobre todo de expedientes de rodaje e informes de censura ministeriales. Asimismo, esto nos permitirá aportar información acerca de las productoras cinematográficas de la época, en relación a las propuestas empresariales del propio director madrileño, para asegurar la distribución de sus documentales, hasta la década de 1980.

Palabras clave: Nuevo Cine Español, cortometrajes, música audiovisual, documentales, Antonio Pérez Olea.

Abstract

Antonio Perez Olea (Madrid, 1923-2005) was an outstanding director of documentaries with an extensive production of different formats films, highlighting short films since 1963, in which he explored the possibilities of the soundtrack in audiovisual discourse. In this article, we complete previous studies on Perez Olea's short films, to investigate the compositional strategies developed by the director, from 1974 to 1978. In those years, Perez Olea directed *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) and *A partir de Olimpia* (1978). They are his last short documentaries. We will focus on them in this research.

In this way, we delve into Perez Olea's artistic-inspired documentaries and the continuity of his "Estilos y provincias" series, for the dissemination of Spanish geography, in a human and landscape sense. Thus, we consider Perez Olea's work in the direction of photography and scripts. Perez Olea's scripts were well considered in his time. However, we propose assessments of Perez Olea's creative processes, relating to scores in the family legacy and the archival documentation, considering filming and censorship reports. In addition, we provide information about film producers, in relation to the Madrilenian director business initiatives, to ensure the distribution of his documentaries, until the 1980s.

Keywords: *New Spanish Cinema, short films, audiovisual music, documentaries, Antonio Pérez Olea.*

Breves coordenadas biográficas y creativas del autor

El lustro que estudiamos en esta investigación, de 1974 a 1978, supone la conclusión de los trabajos de Antonio Pérez Olea (Madrid, 1923-2005) como director de cortometrajes documentales, en la línea de su actividad en la década anterior de 1960, que es tiempo de producción y de formación del director y compositor¹. Recordemos que Pérez Olea obtuvo en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) los títulos de Director de fotografía y de Sonido en 1954, además de sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) de Roma, donde en 1959 se tituló en Cámara. Allí recibió lecciones del compositor italiano Angelo Francesco Lavagnino (1909-1987), que entonces se había especializado en música de cine –incluyendo el género del documental–, a partir de la composición de la banda sonora de la película *The Tragedy of Othello* (1952), protagonizada por el propio Orson Welles. Paralelamente, Pérez Olea realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde ya en 1947 recibió el Diploma de Primera Clase como profesor de Armonía. Pérez Olea se formó también en dirección orquestal, en el Conservatorio Nacional de Música de París durante el curso 1955-1956 –a través de la *Section Spéciale des Étrangers*–, aunque finalmente se orientó hacia la composición.

En esos años sabemos que Pérez Olea asiste además a las clases de composición del Curso Internacional de Música Española de Santiago de Compostela, al menos en su cuarta edición, tras la fundación en 1958 de esta iniciativa para la difusión de la música española, bajo dirección de Óscar Esplá y con nombres de la talla de Federico Mompou, Joaquín Rodrigo o Xavier Montsalvatge en el claustro de profesores, de quienes Pérez Olea recibiría magisterio. Por entonces, Pérez Olea había recibido ya los primeros reconocimientos como compositor, fuera también del campo audiovisual, por su *Suite de cantos*, Premio de Música “Ciudad de Barcelona” en 1958, para colecciones de danzas o canciones de carácter popular. Con toda probabilidad, esta fue su obra musical aparte del cine de mayor calado, para voz y orquesta,

¹ Esta investigación se enmarca en el proyecto *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* (HAR2015-64285-C2-1-P).

entre otras piezas para canto y acompañamiento, y otras páginas en formato de cámara (Pérez Gutiérrez, 1998).

Según nuestras pesquisas, Pérez Olea se decidió por la vía musical académica, tras obtener el título de Profesor de Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1978, para acceder por oposición al claustro del centro poco tiempo después. Así, en octubre de 1982 se encontraba en fase de concurso oposición, ya ocupando una plaza como interino de profesor de Armonía en este conservatorio². De este modo, su actividad se orienta a la vida académica, avalada por la labor cinematográfica del compositor internacional, como señalaba Joan Padrol (1982), al referirse a sus trabajos musicales y de dirección para coproducciones italianas, americanas e incluso alemanas del cine español, además de la edición de bandas sonoras como *Noche de verano* en LP por la CAM (Creazioni Artistiche Musicali) italiana en 1962.

No obstante, comprobamos que su actividad profesional para el cine y la televisión se extendió a la década de 1990, sin abandonar los trabajos como documentalista, al frente de la fotografía y la banda sonora, hasta el cortometraje *Ríos de Luz* –sobre los sistemas de producción de energía y las centrales hidroeléctricas de la empresa Iberdrola–, que cierra además el catálogo compositivo de Pérez Olea, dirigido por José Antonio Ramos Terrados, en 1995. No en vano, como recogiera Padrol (1982), Pérez Olea defendió el género de cortometraje documental, en el sentido de que, a diferencia del cine, le permitía al autor “expresar en diez minutos una cosa” (p. 49).

Con todo, de 1974 a 1978 Pérez Olea firma sus últimos cortos documentales como director, compositor, encargado de la fotografía y guion, completando esta línea de su actividad que tratamos en anteriores estudios (Díaz, 2018, en prensa). Así, en este artículo profundizamos en los siguientes títulos: *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) y *A partir de Olimpia* (1978),

² En octubre de 1982 Pérez Olea solicita al Ministerio acreditación como responsable de guion, dirección, música y fotografía de una selección de documentales: *La Alpujarra (Un mundo inquieto)*, *El bajo Aragón*, *Galicia, primer cuadrante*, *Tormes y Tiétar (El río que no cesa)*, *La vejez luminosa* y *Viaje al país cubista*, para presentar en dicho concurso. (Archivo General de la Administración, AGA (3),121,36/04951).

valorando posibles conexiones con anteriores obras de Pérez Olea en el análisis de los recursos empleados por el compositor audiovisual. Para la distribución de estos documentales, Pérez Olea extendió su colaboración con el productor José Esteban Alenda, iniciada en el marco de la Cooperativa Cinematográfica Olimpia³, con *En Madrid de 5 a 7*: cortometraje de 1964 dirigido por Emilio M. Ayuso, con música y fotografía a cargo de Pérez Olea. La etapa de la cooperativa Olimpia alcanza, al menos en el catálogo de Pérez Olea, hasta *Mundo Romano*, cinta de 1973, si bien existen evidencias en los expedientes de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas que demuestran que en 1975 aún seguía activa la Cooperativa, bajo presidencia del propio Antonio Pérez Olea⁴.

La colaboración del director con José Esteban Alenda en este formato de obras siguió a partir de 1974 para la distribución, pero bajo el nombre de Cinematografía Aplicada a la Industria (Ciaplind), facilitando así la continuación de los trabajos de Pérez Olea como director y compositor de cortometrajes documentales. De este modo, Pérez Olea solicitaba ya en 1973 el registro de Ciaplind como empresa independiente, realizando *La Torre de Babel*, uno de los documentales más valorados del catálogo del director madrileño, que sin embargo todavía se produjo vinculado a la Cooperativa Cinematográfica Olimpia. Así, Ciaplind, con Pérez Olea como director propietario, aparece inscrita en el Registro de Empresa Cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo con el número 368, como sucesora de la cooperativa Olimpia, y en la rama dedicada a documentales industriales.

Paralelamente, en la década de 1970 se difunden los trabajos previos de Pérez Olea en el género de obras que nos ocupa, a través de José Esteban Alenda Distribución, aunque no de manera demasiado amplia en el territorio español, según los certificados de exhibición de películas en los fondos

³ La Cooperativa Cinematográfica Olimpia aparece inscrita en el Registro Oficial de Cooperativas del Ministerio de Trabajo (Dirección General de Promoción Social. Sección de Cooperativas), con el número 11547, y se dispone su encuadramiento en la Unión Nacional del Cooperativas de Industriales, en fecha de 30 de mayo de 1964. En el momento de su registro se recogen los siguientes nombres y cargos, que se observa rotan en años siguientes, a excepción del cargo del Presidente: José Antonio Ramos Terrados (Secretario de la Junta Rectora), José Esteban Alenda (Presidente), Antonio Pérez Olea (Tesorero), José Menéndez Ayuso (Vocal). En 1966 se incorporan Emilio Menéndez Ayuso (Secretario) y Diego Gómez Sempere (vocal).

⁴ Véase AGA (3),121,36/04256.

ministeriales. Con toda probabilidad, uno de los cortos más visionados de Pérez Olea fue *Torre de Babel, S.A.*, reconocido con la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid en 1974, suponiendo una crítica irónica a organizaciones de tipo capitalista, mientras en los expedientes se valoraba “una obra con mínimos elementos y máximas intenciones (...) [que] nos remite a la realidad bíblica, con todos sus significados y sentidos”⁵. Otros documentales a destacar en cuanto a su difusión, según nuestra labor de archivo, serían los de tipo paisajístico: *Tormes y Tiétar (El río que no cesa)* (1967) y *La Alpujarra, un mundo inquieto* (1968)⁶.

A partir de Olimpia: arte y crítica social

Los temas de inspiración artística se imponen en el catálogo de cortos documentales de Pérez Olea, también de 1974 a 1978, en buena parte por influencia de su esposa, Lore María Meyer, historiadora del arte, quien colabora como ayudante de dirección en este tipo de obras desde 1963, nacidas por iniciativa de Pérez Olea, a diferencia de otros documentales de su catálogo, bajo dirección de Guillermo F. Zúñiga, Antonio José Betancor o Jesús Rubiera, en el caso de la década de 1970. Es curioso que, entre los documentales de corto formato estudiados hasta la fecha, dirigidos por Pérez Olea, solo *Mundo romano* (del año 1971, según nuestra última revisión de expedientes) sufrió modificaciones singulares debido a la censura en este caso de guion, debido a la insistencia en los efebos y los textos latinos seleccionados que se consideraron propugnadores de la homosexualidad, lo que la Comisión de Apreciación consideró, en su sesión de 7 de octubre de 1970, “algo totalmente recusable”⁷.

De manera similar, *La luz y la sombra* (1971) acogió otra pequeña crítica de la comisión el mismo año, solicitando suprimir la expresión “mujeres y efebos” del guion. El documental *La luz y la sombra* propone un recorrido por

⁵ Fuente: AGA (3),121,36/04189. *Torre de Babel S.A.* está disponible para su visionado en <https://www.youtube.com/watch?v=wobnpCO8YdM&t=319s> [Consultado por última vez, en 25 de octubre, 2017].

⁶ De *Torre de Babel, S.A.* se expidieron licencias oficiales en 1973, 1976 y aún en 1981. De *Tormes y Tiétar*, en 1973 y 1981; y *La Alpujarra, un mundo inquieto* tuvo varias tiradas de copias en 1969, 1976 y 1981. En ese último año localizamos nuevas licencias de exhibición para otros documentales que se destacan en el catálogo: *La luz y la sombra* (1971) y *Rías y ramblas* (1968).

⁷ Véase AGA (3),121,36/05057.

diferentes estilos arquitectónicos en España en un estudio intelectual y plástico de una diversidad de monumentos –de Madrid a Granada y pasando por León o Burgos–, a partir de la idea del claroscuro según el uso de la luz en la parte fotográfica del documental, a cargo igualmente de Pérez Olea.

En lo que respecta a la protección oficial de la obra del director, hay que señalar una merma en las subvenciones de cortometrajes como *A partir de Olimpia*, ya en 1974. Hasta ese año, la labor de documentalista de Pérez Olea era reconocida por la entidad ministerial con ayudas nunca inferiores al treinta por ciento; siendo el máximo de ayuda para este tipo de obras de un cincuenta por ciento del coste total de la película según la legislación de 1964⁸, cuyos efectos en la producción española ha estudiado entre otros Santiago Pozo (1984). A este respecto, se comprueba que documentales de Pérez Olea que estudiamos en anteriores investigaciones, como *Bajo Aragón*, *La Vejez luminosa* o *Mundo romano*, recibieron el treinta por ciento de ayuda tras rectificar la comisión su baremo a petición del propio director. Sin embargo, Pérez Olea tuvo que hacer frente a reducciones en las ayudas bajo la nueva normativa ministerial para la protección del cine español de 1971⁹, con el retraso en los pagos y el confusionismo de la aplicación de esta normativa, según recogen autores como el crítico José María Caparrós (1983).

En el catálogo de Pérez Olea, estas cuestiones quedan de manifiesto en la producción de documentales como *A partir de Olimpia*¹⁰, que profundiza en las representaciones del desnudo femenino en la pintura a partir del cuadro *Olympia* de Édouard Manet, y los cambios sociales y políticos que se vinculan a la evolución de los derechos de la mujer, valorando relaciones estéticas y sociales hasta mediados del siglo XX.

“Olimpia” no es el primer desnudo de la pintura mundial, ciertamente, pero sí la primera vez que un desnudo no se acompaña de pretextos bíblicos, alegóricos o mitológicos. Y coincide –en el año 1865– con las formas más virulentas de reclamación por la mujer de sus plenos derechos civiles.

⁸ Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964. Capítulo V. “Películas de Interés Especial”.

⁹ Capítulo V de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, para el régimen de subvención para películas de corto metraje.

¹⁰ *A partir de Olimpia* también está disponible en el canal de YouTube dedicado a Pérez Olea creado por sus familiares. Véase <http://youtu.be/sjwniC9SiSE>. [Consultado por última vez, en 30 de octubre, 2017].

A partir de *Olimpia* el desnudo femenino sufre los tratamientos más dispares, unas veces de acuerdo con los movimientos de liberación de la mujer, otras veces indiferentes o incluso contrarios al mismo. Y esa marcha paralela o divergente de la mujer en el Arte –a través de su desnudo– y en la Vida –en su proceso reivindicativo–, desde entonces hasta nuestros días, es el objeto primario del documental.

Secundariamente, pero no menos importante, es la mostración de la evolución del concepto “desnudo” en el último siglo del arte pictórico¹¹.

Pérez Olea recibió el permiso de rodaje de *A partir de Olimpia* el 12 de junio de 1976, siete meses tras su solicitud, con el habitual aplazamiento de la concesión de los beneficios de la subvención hasta realizarse la película, según determinaba el Artículo 37 del Capítulo V de la orden mencionada de 1971. Del mismo modo, la Comisión de Apreciación de Guiones se reservó la confirmación de la autorización del guion hasta la presentación de la película, al considerar que “del texto no se desprende con detalle la clase de cuadros objeto del reportaje”; lo que movió al director a solicitar una aclaración al negociado, si bien en la documentación no se observa relación de obras para las imágenes, aparte de la referencia a una “cuidadosa selección de reproducciones artísticas de los propios libros cuyos textos han servido para la documentación del guion literario. El número de libros seleccionados supera el centenar”¹². Meses adelante, Pérez Olea insistía en que el documental se acogiera a las normas de protección vigentes en la fecha de permiso de rodaje¹³, tras enviar en diciembre de 1977 la primera parte de la documentación del cortometraje, y a la espera de enviar la primera copia standard¹⁴. Esto, tras haber solicitado una prórroga de seis meses para completar el rodaje¹⁵, debido a la dificultad de conseguir todos los documentos gráficos, lo que retrasaría la entrada en montaje y sonorización¹⁶.

¹¹ Sinopsis del guion del documental *A partir de Olimpia*, conservado en AGA (3),121,36/05210.

¹² Consúltese AGA (3),121,36/05210.

¹³ Entonces entraba en funcionamiento el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulaban determinadas actividades cinematográficas, y que disponía, en su artículo 13.3 que “las películas españolas de corto metraje, acogidas al régimen de subvenciones, recibirán una cantidad igual para todas ellas, a cuyos efectos se fijará en los presupuestos del fondo de protección a la cinematografía una cifra global anual que no podrá exceder del cinco por ciento de los mismos” (*Boletín Oficial del Estado* (BOE), nº 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423).

¹⁴ Carta de Pérez Olea al Negociado de Producción, en fecha de 10 de enero de 1978.

¹⁵ Carta de Pérez Olea al Negociado de Producción, en fecha de 10 de abril de 1977.

¹⁶ En los datos finales de *A partir de Olimpia* destaca el uso de los estudios Sincronía para efectos y locución, y de los estudios de rodaje Truca, además de los nombres habituales en el

Con todo, la gestación de *A partir de Olimpia* fue particularmente dificultosa hasta que se concluye en 1978¹⁷, teniendo además en cuenta las reducciones del guion previo que localizamos en los archivos¹⁸. No en vano, Pérez Olea decidía, por primera vez en su carrera, imponer un recurso tras serle notificada la valoración de la subvención de la cinta, en palabras del director, “en demanda de una mejor y más justa estimación de los valores cinematográficos –culturales y técnicos– de dicha producción”¹⁹. En este documento, Pérez Olea, defiende su rigor estético, emotivo y técnico en su dilatada labor de documentalista, para el ámbito de la exhibición comercial, con un ajuste honesto de los datos finales, mientras defiende las características y necesidades del director de este tipo de obras audiovisuales:

El cortometraje no puede ser estimado cada vez más como un subproducto y obligado por ello a ser desarrollado en lugares no profesionales –salas particulares de montaje, música de archivo, locuciones en “cassette”, colaboradores no profesionales, etc, etc...– porque, aparte del perjuicio producido a las empresas profesionales de cada ramo y el deterioro de la propia moral profesional se determina una caída vertical de calidad y eficacia que no puede ser nunca finalidad de un Organismo dependiente de un Ministerio de Cultura²⁰.

Finalmente, la Subdirección General de Empresas Cinematográficas rectificó la valoración previa de 1 punto; de manera que, según la Subcomisión de Valoración Técnica, reunida el 23 de octubre de 1978, resolvió estimar el recurso y conceder al documental una subvención de 2 puntos, con cargo al Fondo de Protección al Cine Nacional. *A partir de Olimpia* se aceptó para su

trabajo de documentalista de Pérez Olea, que fueron EXA, para la sonorización, y Madrid Film para el montaje. En el equipo técnico aparecen también colaboradores habituales del director: Manuel Amigo en la producción y José Salcedo a cargo del montaje.

¹⁷ Incluso, localizamos proyectos inacabados como *A punta de lápiz*, documental sobre el dibujo infantil, para el que Pérez Olea pidió en febrero de 1978 una prórroga de rodaje de un año, debido al tiempo y costes de la sonorización que le ocupaban, por entonces, *A partir de Olimpia* y *Galicia, primer cuadrante*. (AGA (3),121,36/05248).

¹⁸ Revisamos el guion para el cortometraje que sirvió de base para diseñar el comentario en *off*, y sobre el que Pérez Olea realizó reducciones y modificaciones (Madrid: Jomar, 1975). Puede consultarse el fondo registrado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), T/49288.

¹⁹ La memoria puede consultarse en el expediente de la película, en AGA (3),121,36/05210.

²⁰ *Ibidem*.

visionado en salas comerciales y únicamente para mayores de 16 años, siguiendo el artículo 14 de la Orden Ministerial de 7 de abril de 1978²¹.

En nuestro análisis, comprobamos que el comentario se impone, con la voz femenina en *off*, en la banda sonora, a través de una crítica al puritanismo social a partir del cuadro de Manet. Según los expedientes, Pérez Olea simplificó elementos de la banda sonora y redujo la duración total del cortometraje (de un metraje de 420 a 385) para ajustar la diferencia de costes respecto al presupuesto inicial²². Estas cuestiones se desprenden del guion musical conservado, que Pérez Olea firma en enero de 1978, según el manuscrito en el archivo familiar²³. Este documento, aunque incompleto, señala hasta 14 temas que el compositor habría proyectado inicialmente para un piano. Como se muestra a continuación, nosotros identificamos hasta cinco temas que se desarrollan en la banda sonora y que parten del guion musical conservado. Tengamos en cuenta que el piano es instrumento protagonista de la banda sonora de otros documentales importantes de Pérez Olea, según hemos estudiado, como *El Río que no cesa* (Premio Nacional de Turismo, 1966), utilizando el compositor, en ambos, técnicas extendidas. No en vano, el sonido del piano forma parte de los recuerdos familiares, como nos relató la hija del realizador, Mónica Pérez Olea.

En el piso familiar de Telémaco 26 [Antonio Pérez Olea] tenía un piano Cussó color granate de media cola de estudio con el que no tocaba, sino que probaba melodías que componía para las películas, Por entonces, aún tenía en Goya 11, en casa de su madre, un piano de media cola, [en] un piso en el cual podía tocar sin molestar a vecinos, sin ser molestado por su familia (éramos 3 niños pequeños en un piso muy pequeño), ni ser oído; yo creo que eso le daba la posibilidad no solo de concentrarse sino de ensimismarse, de inspirarse. Más tarde compró un piano eléctrico Hohner que tuvo primero en Villamantilla (en su finca) y luego en Telémaco.

En *A partir de Olimpia*, el piano sostiene un continuo sonoro a través de la música, que se ajusta al diálogo. Pérez Olea lleva esto a cabo por medio del

²¹ Orden por la que se dictan normas de aplicación y desarrollo del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas (*Boletín Oficial del Estado* (BOE), nº 93, de 19 abril de 1978, pp. 9022-9026).

²² Como dato, señalar que el coste total del documental fue de 761.840 pesetas.

²³ Agradecemos la colaboración de Claudio Pérez Olea para poder acceder a los manuscritos.

desarrollo libre de los temas, difícil de reconocer, debido además a la labor posterior de montaje (véase tabla en el Anexo).



Figura 1. Primer tema de *A partir de Olimpia*, al inicio del documental.



Figura 2. Tema 5 de *A partir de Olimpia* (minuto 5:04).

Se trata de música incidental en la que predominan los ritmos sincopados y a contratiempo, que aportan ligereza a la banda sonora, teniendo además en cuenta las anotaciones del compositor: “todo un poco en ritmo de tren”. Esto conecta con el desenlace del documental, para el que se inserta el ruido del traqueteo de un tren, mientras Pérez Olea crea efectos dinámicos a través del movimiento de cámara. Pensamos que el material que el compositor utiliza en los minutos 1:49 y 5:04 tendría también esta función cinética (véase tabla en el Anexo), de manera que el piano imita el sonido del tren, siguiendo Pérez Olea las mismas ideas que en otro de sus documentales, *Viaje al País Cubista* (1972). A su vez, observamos un uso recurrente del primer tema, ya sea en su aparición inicial (figura 1), o bien variado y de forma fragmentada, teniendo en cuenta que en su desarrollo llega a confundirse con el quinto tema que identificamos con apoyo de la partitura (figura 2).



Figura 3. Tercer tema de *A partir de Olimpia* (minuto 0:54).



Figura 4. El “tema de París”, de *Ninette y un señor de Murcia*.

Igualmente, cabe destacar el tercer tema que identificamos en el documental (figura 3), por su similitud con el “tema de París” del carrillón (véase figura 4) en la banda sonora de la película *Ninette y un señor de Murcia* (Tito’s Films, 1965), dirigida y protagonizada por Fernando Fernán Gómez. En el largometraje, el carrillón era el París del amor, para envolver escenas íntimas y la llegada de Andrés a la capital francesa (Díaz, 2017). En *A partir de Olimpia*, el tercer tema al que nos referimos, también repetitivo y sinuoso, se presenta en bloques que emplean imágenes de cuadros del impresionismo francés. La selección de pinturas apoya por los temas, elementos de la imagen, su técnica, estilo o el contexto de creación las ideas que expone el texto, que a su vez es apoyado por la música, en ocasiones de forma emotiva y en contrapunto a la imagen, como en caso del tema 4, que se genera a partir de un motivo cromático descendente mientras acentúa los contrastes de registros (véase figura 5 y tabla en el Anexo).



Figura 5. Motivo inicial del tema cuarto, de *A partir de Olimpia* (minuto 4:23).

Figura 6. Tema segundo, de *A partir de Olimpia* (minuto 0:24).

Un retrato psicológico de Goya a través de sus pinturas

El documental *Goya, perro infinito* se rodó de marzo a octubre de 1977 de manera discontinua, según se obtenía el material original para los rodajes, los envíos a laboratorio para el primer montaje y un cambio de título, que la Comisión de Guiones aceptó en junio, tras la solicitud de rodaje de este cortometraje en 1975, con el título original *Del vivir de Goya*²⁴. Pérez Olea justificaba este cambio para evitar dificultades en el Registro de la Propiedad Intelectual, por similitud del título con la obra *El vivir de Goya* de Eugenio d'Ors –obra por otro lado significativa para la elaboración del guion–, y en relación a “una de las secuencias principales del documental, que ha motivado incluir en el comentario una frase del poeta Pablo Neruda, “herramienta, perro infinito””²⁵. Con todo, parece que la selección de obras de Francisco de Goya para este

²⁴ *Goya, perro infinito* está disponible en <http://youtu.be/m8iqU8IEUZg>. [Consultado por última vez, en 15 de noviembre, 2017].

²⁵ De este modo, aclaraba Pérez Olea que en el nuevo título sugerido del documental, *Goya, perro infinito*, no se encerraba ningún significado peyorativo; sino al contrario, como una “frase de sublimación poética”. (Fuente: AGA (3),121,36/05210).

trabajo fue, una vez más, la razón principal que se argumenta para prolongarse el rodaje, pues Pérez Olea solicita en abril una prórroga de 6 meses por la dificultad de acceder a coleccionistas particulares, “a fin de aportar nuevos elementos iconográficos en un film de este pintor, bien por exigencias de guion, bien por difusión de obras de su catálogo prácticamente olvidadas”²⁶.

Así, *Goya, perro infinito* presenta un comentario basado en textos de Alexander Gottlieb Baumgartens, Eugenio d’Ors, Wyndham Lewis y Francis Donald Klingender sobre el artista zaragozano; si bien Pérez Olea concibió este documental sobre los cuadros de Goya como testimonio de la propia vida del pintor, con la idea de hacer un examen psicoanalítico dentro de las teorías de Sigmund Freud y de Herbert Marcuse²⁷.

Su tosquedad rural [dice Pérez Olea sobre Goya], confrontada de continuo con la hipocresía cortesana, la burguesía pseudopolitizada y el amorfismo popular determinan una vida atormentada, reprimida y una obra de arte en cierto modo malograda. Su catarsis final tuvo lugar y tiempo mucho antes de su muerte, en sus “pinturas negras”, que es una genial intuición del inconsciente humano que el psicoanálisis iba a poner de manifiesto casi un siglo después²⁸.

También en *Goya, perro infinito* el guion que firma Pérez Olea es la referencia para la selección y montaje de imágenes y la creación de la banda sonora, con el uso del piano y de dispositivos electrónicos, buscando variedad de timbres y efectos sugestivos por parte del espectador²⁹. En este sentido, la hija del director, Mónica Pérez Olea, valoraba, en declaraciones para la autora del presente artículo, la labor del guionista en la producción de documentales.

Hacia horas de investigación literaria y se metía en los temas a fondo; le recuerdo leyendo y estudiando, y luego escribiendo, con su máquina de escribir, a veces hasta las tantas de la noche, en el comedor. Él mismo redactaba las voces en *off* de sus

²⁶ Consúltense la documentación que conserva la caja correspondiente a la signatura AGA (3),121,36/05210.

²⁷ *Goya, perro infinito* se reconoce por la comisión de visionado con la valoración de 3 puntos para la subvención, en marzo de 1978, con lo que sería uno de los documentales más valorados por el organismo oficial, de los estudiados en esta investigación.

²⁸ Extracto de la sinopsis del guion de *Goya, perro infinito*, en AGA (3),121,36/05210.

²⁹ En la ficha técnica destaca, además de los estudios habituales, la sala de montaje regentada por el famoso productor (y futbolista) Elías Querejeta, para el montaje que comprende el copión imagen y cuatro bandas sincrónicas de sonorización y asistencia a mezclas.

documentales que, como pueden oírse, son fruto del estudio y de la creatividad de los temas expuestos (Goya, cubismo, avantgardismo, sobre el rol de las mujeres [...]).

La cinta se estructura en tres bloques, titulados “El Muñeco y la Corte”, “El Hombre y la Barrabasada” y “La Catarsis”. En el primer bloque, una variedad de planos de escenas infantiles de pinturas de Goya, combinadas con otras escenas costumbristas como *La riña en el Mesón del Gallo (1777)* se identifican con las vivencias que marcarían al propio artista en su etapa infantil, logrando la entrada afectiva del espectador en el relato (Colón, Infante del Rosal y Lombardo, 1997), a través de las gradaciones del tempo del piano, el uso expresivo del silencio, y el ruido de ladridos y el viento, de carácter diegético al aproximarse a las vivencias del Goya niño desde el interior de la imagen.

Hay que destacar dos cortes para subrayar la referencia al pintor Francisco Bayeu, valedor de Goya, y sobre todo la llegada de éste a Madrid (minuto 2:17), donde difícilmente Goya debió encajar, según el guion, entre la nobleza y flamenquería. Pérez Olea reconoce la represión interna de Goya –al que trata en segunda persona en el texto–, en pinturas candorosas de ingenuidad aparente, en especial *El Pelele (1791-1792)*, con planos detalle que se combinan con una música de carácter infantil por su timbre y ligereza, pero que logra un efecto opresivo, por el perfil circular de la melodía y la ruptura armónica. Hasta el terror de las primeras *pinturas negras*, que introduce la imagen solo con el ruido del viento, muy efectivo, antes de la presentación del segundo bloque.

En “El Hombre y la Barrabasada” (desde el minuto 3:48) se percibe un oscilador para ampliar el sonido. También hay dos cortes de la banda sonora con función narrativa: en el minuto 5:11 para introducir una música de carácter improvisado, casi a modo de tocata, que contrasta en el registro agudo, y que luego recupera los diseños del final del primer bloque, acorde con el guion que subraya la aprobación de Goya como pintor del rey: “¿De verdad es un triunfo verse pintor obligado del *muñeco* que aspira a ser hombre, sino del hombre que ha conseguido hacerse muñeco?” Los ladridos que se funden con la música aportan también unidad entre bloques. El otro corte en el minuto 6:37 marca la parte del guion dedicada a la duquesa de Alba, con barridos de

cuadros populares mientras la banda sonora tiende hacia un continuo sonoro buscando nuevos timbres.

El último bloque de “La Catarsis” (minuto 7:43) desarrolla esa idea del continuo sonoro que combina con sonidos diegéticos de las escenas de los cuadros como *El Entierro de la sardina*, por tanto, en la línea de otros documentales previos de Pérez Olea, como *Viaje al País cubista* (1972). Así, encadena de nuevo la música de final del primer bloque, que identifica con el mundo infantil; aquí mientras se refiere al hijo y nieto de Goya en la locución (minuto 4:40). El discurso sonoro se rompe en el 9:57 para encaminar el final de la cinta, con la integración del sonido del sintetizador, osciladores y voces manipuladas de rezos, además del ruido manipulado del ladrido del perro, en una síntesis casi liberadora del discurso.

Experimentación sonora para un documental de tema bíblico

En la misma línea, Pérez Olea recorre en *El Libro profético* con su cámara ilustraciones mozárabes, a través de zoom y panorámicas, que sirven de soporte visual a los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana, en una extractada exposición del *Apocalipsis de San Juan*, intercalando tres comentarios a dichas ilustraciones, para situarlas estilística e históricamente³⁰. Para ello, el director emplea una selección de miniaturas de códices del *Beato de Fernando I y Sancha (Beato de Facundus)* y *Beato de Liébana*, del siglo XI. *El Libro profético*, que terminó de rodarse en noviembre de 1976, fue valorado positivamente por la Comisión de Apreciación de películas, que le concede una subvención de hasta 5 puntos, según la Orden mencionada de 1971³¹. La banda sonora destaca en esta selección de obras por su variedad tímbrica, de texturas y estilos en la parte musical, que fluyen en breves secciones de hasta dos minutos, como apoyo narrativo al guion de tema bíblico, y en una práctica en la que Pérez Olea muestra su versatilidad compositiva, como apreciamos en otros documentales de la década de 1960. A diferencia de los cortos anteriores,

³⁰ Disponible en <http://youtu.be/vFDbG8PSuXE>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

³¹ En su informe de 11 febrero de 1977, los miembros de la comisión reflejan valoraciones considerando *El libro profético* “muy buen documental, serio y perfectamente exportable”. También se valora como “buen documental, con gran interés y realizado con meticulosidad”.

no destacan aquí elementos cíclicos y se subraya el carácter libre en el desenvolvimiento de la banda sonora, de manera experimental.

De este modo, Pérez Olea emplea en la banda sonora un piano, instrumentos de percusión incluyendo batería, de metal destacando la trompeta, el sintetizador y con toda probabilidad también osciladores. Además, en el minuto 1:54 introduce música de órgano para ilustrar las labores de copia de los pergaminos. En este punto conviene anotar que, hasta donde hemos investigado, solo los documentales *Camino a la música contemporánea* (1973) y *La luz y la sombra* (1971) de los dirigidos por Pérez Olea, en formato breve, incluirían música preexistente; en el segundo caso, para la variedad de estilos y periodos de la arquitectura en el recorrido que presentan las imágenes del documental, a través de danzas populares del siglo XV, música del renacimiento español y un cuarteto de Boccherini del Archivo del Palacio Real.

En *El Libro profético* observamos varios recursos del compositor audiovisual, que valoramos en anteriores documentales como *Rías y ramblas* (1968), en cuanto al tratamiento del sonido de instrumentos tradicionales para la búsqueda de efectos sonoros con fines descriptivos y narrativos, en este caso buscando, con la trompeta, identificaciones sonoras con elementos que subraya el guion, de forma que nos adelanta la visualización de los mismos, como el cordero divino y las voces angelicales (a partir del minuto 3:00). Asimismo, introduce música de jazz con la ampliación de la banda de instrumentos eléctricos (minuto 4:03), con la versatilidad que el compositor ya mostraba en obras como *La Vejez luminosa* (1971), pero en este caso para acentuar el ritmo paralelamente al contenido del guion, sobre los juicios divinos del Apocalipsis. También la percusión se amplía en el minuto 6:44 para apoyar con sonoridad orientalizante las viñetas mozárabes de las imágenes. Aunque a destacar es la sección del minuto 8:15 sobre las mujeres del Apocalipsis, donde la cuerda manipulada se suma a los efectos sonoros también con fines descriptivos y afectivos.

El retrato paisajístico y humano en los cortometrajes de Pérez Olea

Pérez Olea completa también este lustro la serie de documentales de “Estilos y provincias”, que ya se valoraba positivamente en la década de 1960 en cuanto a la selección geográfica, para difundir los atractivos naturales y turísticos de lugares menos transitados en la pantalla³². Este era el caso de cortometrajes como *Bajo Aragón*, sobre tierras de Teruel, o *Románico y romántico* (ambos de 1969), este último grabado en Soria y su provincia³³. *Vendimiando un paisaje* (1976) es el documental número seis de la serie “Estilos y provincias” que dirigió Pérez Olea³⁴, dentro de la línea quizá más tradicional del género del documental, como señalan Llinás y Riambau (1996). En *Vendimiando un paisaje*, el realizador propone un recorrido personal por tierras de Ciudad Real en el que la idea fundamental es la conexión de los elementos del paisaje (naturaleza, hombre y arquitectura). En este sentido, la música en la banda sonora tiene la función principal de dar continuidad al discurso, de una manera similar a *A partir de Olimpia*, aunque inédita en los documentales de esta serie, si bien el guion, como en anteriores obras, tiende a organizarse en breves vectores según la localización en distintas zonas geográficas, que indican las pausas de la voz en *off*, mientras la parte musical se desarrolla sin cortes bruscos tras los títulos del documental.

Pérez Olea logra esto a través de dos estrategias compositivas: el manejo de una variedad de instrumentos tradicionales y eléctricos que le permite renovar los colores tímbricos según cada sección (destacando melódicamente el fagot) y el uso insistente del piano (y el carrillón) con ritmos agitados. Esto se produce a partir del minuto 0:30, cuando la visión del paisaje se amplía paralelamente a la intensificación del ritmo musical, lo que responde a la idea del guion, del poder de la combinación de los elementos paisajísticos en el espacio. Este procedimiento observamos que se vuelve a utilizar a partir

³² Existen dudas acerca de la fecha de *Ceres-K*, quinto documental de la serie, centrado en Cáceres, que tendremos que resolver, pues este cortometraje aparece fechado en el catálogo de la Filmoteca Española en 1971, y en otras fuentes en 1974.

³³ En cuanto a *Románico y Romántico*, el informe de censura valoró positivamente que “como pocas veces ocurre, no se trata del clásico documental turístico español, hecho a lo largo de un viaje en coche, con fotografías que más tarde se empalman a como dé lugar, sino que hay un estudio previo del tema, realizado con intención y cuidado”. (Informe de censura del guion, en AGA (3),121,36/04998).

³⁴ Disponible en <http://youtu.be/AJAa1FHGKuk>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

del minuto 9:39, dando así un carácter cíclico al documental, como es habitual en las prácticas de Pérez Olea como compositor audiovisual. No en vano, *Vendimiando un paisaje* se cierra con el mismo material musical de los títulos, destacando en esta parte el violonchelo, la flauta, el piano y la guitarra en la instrumentación.

La versatilidad del compositor queda patente una vez más en esta obra, en la que también se observan procedimientos de identificación (Kassabian, 2001), en la parte del documental dedicada al Siglo de Oro español, primero con el protagonismo de las cuerdas para ilustrar con carácter arcaizante imágenes de Montiel, Villanueva de los Infantes y Villamanrique (minuto 7:51), y después con las llamadas de la trompeta con aire españolizante a propósito de las balconadas de Almagro (a partir del 8:38), anticipando al espectador a la referencia de la tradición taurina en el guion y la fotografía.

Con *Galicia, primer cuadrante* se cierra la serie de “Estilos y provincias”³⁵. El documental obtuvo un accésit en los Premios Nacionales de Turismo para películas de corto metraje en 1978, siendo este el último reconocimiento del autor en certámenes nacionales, tras anteriores premios otorgados por el Sindicato Nacional del Espectáculo y del Ministerio de Información y Turismo. En *Galicia, primer cuadrante* Pérez Olea vuelve a la provincia que había retratado en *Rías y Ramblas* (1968), donde recorría parte de la provincia y pueblos costeros de La Coruña, hasta el cabo Finisterre. Su rodaje se prolongó hasta marzo de 1978, para lograr el ambiente invernal que recoge el final de esta cinta, donde un viajero se escapa de la ciudad para buscar, en los rincones más olvidados de la provincia de Lugo, “la verde verborrea de su paisaje y el aislamiento feliz en su compartimentada geografía. E intenta comprender por qué sus habitantes se ensueñan con los encantos de la fantasmal “gran ciudad””³⁶.

Galicia, primer cuadrante fue valorado por la Subcomisión de Clasificación como un “documental correcto y expresivo” para las salas comerciales, en julio de 1978. Sin embargo, a diferencia de otros documentales de la serie, se le concede solo 1 punto de subvención; por lo que Pérez Olea

³⁵ Disponible en <http://youtu.be/5qjd9785hcl>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

³⁶ Extracto de la sinopsis del guion de Pérez Olea para *Galicia, primer cuadrante* (en AGA (3),121,36/05248).

volvió a presentar recurso contra la resolución de la Dirección General de Cinematografía. Para ello, emplea los mismos argumentos que para la revisión de la ayuda para *A partir de Olimpia*, pero la comisión no aprecia esta vez su petición, argumentando que “la película no contiene valores cinematográficos suficientes para estimar el recurso interpuesto”³⁷.

Al igual que en *Vendimiando un paisaje*, como en anteriores documentales de la serie, en *Galicia, primer cuadrante* no hay un desenlace específico, sino que lo importante es el trayecto por diferentes zonas geográficas lucenses, que determinan las secciones del documental. En este caso, la banda sonora recupera procedimientos experimentales que el compositor había utilizado en obras anteriores, como la música concreta de *Rías y ramblas* (1968), recordando las obras de Pierre Henry de la década anterior, también aquí para reforzar la crudeza de la labor de labranza (minutos 3:39-4:38). No obstante, la combinación de instrumentos, medios electrónicos, ruidos naturales y la voz humana en la banda sonora de *Galicia, primer cuadrante*, pensamos que no alcanza el interés de otros trabajos audiovisuales de Pérez Olea, como el cortometraje mencionado, *Rías y ramblas*. Esto, aunque en el documental de 1978 el sonido grabado, además de cumplir una función descriptiva paralelamente a las imágenes, añade información a la parte visual en algunos puntos, como adelantándose al guion para recrear de forma imaginaria el escenario de una romería (a partir del minuto 5:53). Asimismo, se denotan recursos en el guion que el realizador solía llevar a cabo en la preparación de documentales como *La Vejez luminosa* (1971), en cuanto a la realización de entrevistas a los lugareños.

En la banda sonora de *Galicia, primer cuadrante* lo principal es la utilización de tres temas de carácter popular que se combinan para dar continuidad al discurso sonoro, siguiendo las ideas de *A partir de Olimpia*, de manera alternada o junto con los ruidos ambientales. En la parte musical se aprecia una manipulación del timbre de los instrumentos que, con toda probabilidad, conectan con la tradición folclórica gallega, como a través de la introducción del birimbao en el acompañamiento. En el archivo familiar se conserva una partitura manuscrita del guion musical que, aunque sin fechar,

³⁷ En comunicado de la Subdirección General de Empresas Cinematográficas, en fecha de 12 de diciembre, 1978.

comprobamos que no corresponde con la versión definitiva, en tanto que en el documental se reduce el número de temas, mientras algunos se modifican, igual que su ordenación para la obra audiovisual.

De este modo, Pérez Olea utiliza un tema inicial (véase figura 7) que recupera en la mitad de la obra, a partir del minuto 5:24. El segundo tema se presenta en el minuto 1:40 (figura 8) y vuelve a escucharse fundido con el ruido en el minuto 4:37. Existe un tercer tema que consideramos el tema principal (véase figura 9), el cual aporta especial continuidad al discurso; incluso reaparece al final de la obra, sobre el sonido del birimbao, que se convierte en otro elemento cíclico de la banda sonora. Este tema se incluye además en el minuto 8:24 tras una ruptura que hay que destacar en el discurso sonoro, con la introducción (en apenas 40 segundos) de una música en estilo *bossa* donde las bocinas de los barcos, con las imágenes del puerto, se simulan con instrumentos tradicionales, siguiendo también prácticas de Pérez Olea en anteriores documentales.

Figura 7. Tema inicial de *Galicia, primer cuadrante*.



Figura 8. Tema segundo de *Galicia, primer cuadrante*.

Figura 9. Tema principal de *Galicia, primer cuadrante*.

Conclusiones finales

El lustro de 1974 a 1978, en el que Pérez Olea completa su labor de dirección de cortometrajes documentales, supone así la continuación de trabajos de la década de 1960 en este género de obras, para la exploración del compositor de los recursos de la banda sonora. También en estos años se imponen sus documentales de inspiración plástica, que sirven al realizador para tratar diversidad de temas artísticos, sociales y culturales. En ellos destaca la selección de imágenes que trabaja con medios mínimos, mientras prevalece el uso de primeros planos y detalle, y movimientos verticales y de zoom de cámara, para introducir al espectador en las escenas de las propias ilustraciones, mientras capta la expresividad de los personajes de Goya o las cualidades técnicas de la pintura moderna en *A partir de Olimpia*, que sin duda fue uno de los trabajos más laboriosos de Pérez Olea. Pensamos que la falta de apoyo oficial y las dificultades económicas y temporales que llevaron a la reducción de este proyecto, pudieron influir, con el desánimo del director, en el cierre de su etapa como director de cortometrajes documentales en 1978.

También esto se dejó sentir en otros de sus títulos de tema paisajístico y humano, a pesar de la particularidad de *Vendimiando un paisaje*, y de *Galicia, primer cuadrante*, que seguía el modelo de *Rías y ramblas*, aunque quizá con cierto agotamiento en la utilización de los recursos sonoros del compositor audiovisual.

Del compositor se destaca su versatilidad en este lustro, para transitar por diferentes estilos mientras practica estrategias para aportar continuidad al discurso desde la banda sonora. A este respecto, recurre a estrategias de documentales anteriores, aún de manera novedosa, como en el montaje de *A partir de Olimpia*. También en esta selección de obras de Pérez Olea se impone el piano, solo y de manera experimental, o con otros instrumentos y dispositivos electrónicos, con la misma idea de ampliar los efectos sonoros. Los guiones, que firma Pérez Olea, son el germen del discurso audiovisual, y a sus textos, de calidad probada, se subordina el trabajo fotográfico que dirige el madrileño, así como su música, buscando identificaciones sonoras en el sentido más amplio, como en la banda sonora de documentales como *Galicia, primer cuadrante*, con el que el director concluye su serie “Estilos y provincias” en 1978.

Bibliografía

Caparrós, José M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Colón, Carlos; Infante del Rosal, Fernando y Lombardo, Manuel. 1997. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Díaz, Diana. 2017. "Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español". En *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, ed. Ramón Sanjuán, Laura Miranda, 2, 67-79. Alicante: Letra de palo Ediciones.

_____. 2018. "Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)". En *Actas del IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología: Musicología en el siglo XXI: nuevos enfoques, nuevos retos*. Madrid: SedeM (en prensa).

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, London: Routledge.

Llinás, Francisco. 1996. "El cortometraje en los años 60 y 70". En *Historia del cortometraje español*, coord. Pedro Medina, Luis M. González y José Martín, 163-166. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Caja de Asturias.

Padrol, Joan. 1982. "Antonio Pérez Olea". *Dirigido por*. Julio-agosto: 47:49.

Pérez Gutiérrez, Mariano Moshe. 1998. "Antonio Pérez Olea". En *Diccionario del cine español*, ed. Jose Luis Borau, 668-669.

Pozo, Santiago. 1984. *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Riambau, Esteve. 1996. "Coqueteos con Víctor Hugo: El Cortometraje en el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona". En *Historia del cortometraje español*, coord. Pedro Medina, Luis M. González y José Martín, 167-180.

Anexo. A partir de *Olympia*: la música en el montaje del documental

Minutos	Bloques (guion)	Música en bso	Fotografía	Observaciones
0:00	Títulos	Tema 1	<i>Olympia</i>	(No se contemplan)
0:24	Una crítica al puritanismo: <i>Olympia</i> se "desnuda de pretextos"	Tema 2 (figura 6)	<i>Olympia</i> de Manet	Modulador de tono en la música. La fotografía tiende a seguir el ritmo musical en diferentes encuadres.
0:54		Tema 3	Cuadros de Goya, Degas, etc.	Fotografía que destaca el desnudo femenino. Logra fluidez y correspondencia entre texto, ritmo musical e imágenes.
1:49	El escándalo: la mujer quiere ser protagonista, no objeto	Tema 1	Cuadros de Manet	Piano percusivo (destaca mensaje de guion). Las miserias e instintos del hombre en una sociedad machista industrial.
2:00	La mujer en el entorno social y personal: nuevas dimensiones críticas	Tema 3	Manet, Monet, Renoir, Degas	Tema musical y desarrollo. Planos detalle: profundiza en estudios de la figura femenina y su sensualidad, y la integración social de la mujer.
3:07	El deseo de realización personal de la mujer	Tema 1	Renoir, Degas	Recupera 1:49 en el piano y amplía desarrollo. Prevalecen planos detalle con movimientos verticales de cámara.
3:37	El amor: la mujer legítima y la hetaira	Tema 1	Van Gogh, Degas, Rouault	Tema y desarrollo. La ruptura del fauvismo: apoya el texto (división del papel de la mujer en el amor, 4:03)
4:23	Paraísos antirrepresivos	Tema 4	Gauguin, Rousseau	Contrapone imágenes del postimpresionismo y naif. La armonía disonante apoya el texto en contrapunto a imágenes de isleñas.
5:04	La mujer en la pintura y los cambios tecnológicos	Tema 5	Seurat, Léger	Acordes en cascada (igual que 11:18). Tema. Titubeos de cámara (zoom). Puntillismo, cubismo.
5:30	Las obligaciones domésticas	Tema 3	Matisse, Derain, Braque	Tema. La mujer como adorno en el estudio artístico: fauvismo. Cubismo analítico: la percepción de la forma cambia: la mujer pierde sensualidad.
6:12	El exotismo y erotismo de la mujer española a través de los artistas	Tema 4	Sorolla, Romero de Torres, Nonell, Picasso	Contraste de sonoridad: desarrollo, técnicas extendidas (golpeo) simula una guitarra (refuerza guion). La reinención de la mujer en el cubismo ("el carácter dislocado del ser")
7:20	Cambios económicos y sociales, y liberación sexual	Tema 2	Bonnard, Van Dongen	Desarrollo del tema musical. Los nabis: la vida moderna y nueva burguesía; se simplifican las formas.
8:34	Modigliani y la mujer	Tema 1	Modigliani, Puvis de Chavannes	Desarrollo del tema. Modigliani y su estilo propio (deformación de figuras).
9:07	Los conflictos internos de la mujer: temores de la represión y la libertad	Tema 2	(Varios), Munch	Desarrollo; armonía disonante, efecto estático: las reflexiones internas (texto) Selección plástica de diversos estilos.
9:31		Tema 1	Picasso, Kirchner, Munch	Desarrollo (igual que 10:20). La visión surrealista y agresiva de la mujer: tragicismo.
10:25	La visión del "macho"	Tema 1	Miró, Duchamp, Boccioni	Tema y desarrollo. Se acelera el tempo de la música y voz en <i>off</i> . Los mundos interiores del surrealismo, el futurismo.
11:38	El camino de la independencia y libertad	(Tren)	Varios (mitad siglo XX)	El ruido se introduce sin cortes.
11:51		Tema 1		Tema y desarrollo (retoma 10:25).