

Mensajes impresos en el cine español de la posguerra: vía de expresión emocional a través de la música

ESTHER GARCÍA SORIANO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: música, cine, posguerra española, cartas

Keywords: music, cinema, Spanish post-war, letters

Cita recomendada:

García Soriano, Esther. 2018. "Mensajes impresos en el cine español de la posguerra: vía de expresión emocional a través de la música". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <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/>.

MENSAJES IMPRESOS EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA: VÍA DE EXPRESIÓN EMOCIONAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Esther García Soriano

Resumen

La palabra escrita se encuentra unida al séptimo arte casi desde que este emergiera a finales del siglo XIX, siendo una de las principales vías de comunicación con el espectador. Ante la falta de un lenguaje oral audible, coloquios, declaraciones y comentarios eran expuestos a través de rótulos que, junto a las imágenes y la exagerada mímica actoral, manifestaban al público todo tipo de sucesos y observaciones. La llegada de la sonorización supuso el desvanecimiento de aquellos letreros, pero no así del texto impreso.

La filmografía española del período 1940-1950 constituye un claro ejemplo de la relevancia alcanzada por aquel soporte informativo. Leyendas, acotaciones, telegramas y, fundamentalmente, cartas, formaron parte de numerosos largometrajes nacionales de posguerra, asistiendo al espectador en la ubicación espaciotemporal de la trama, la separación de secuencias y la descripción de situaciones y noticias responsables de las emociones desencadenadas entre los personajes y la audiencia. Estas inscripciones, en ausencia de un discurso verbal, absorbían por unos instantes todo el protagonismo de la acción, ayudadas por la música acompañante enfocada en orientar la atención de la sala sobre la lectura de unas líneas cuyo contenido podía ser ensalzado mediante esporádicos acordes efectistas, cálidas melodías o impetuosos diseños temáticos, pero todos ellos indispensables en este tipo de secuencias.

Palabras clave: música, cine, España, posguerra, cartas.

Abstract

Written words and the seventh art are strongly linked almost since its birth, by the end of the 19th century, being the one of the main ways of communication with the audience in absence of an audible oral language. Talks, statements and comments, appear through labels, which, along with images and exaggerated acting mime, demonstrated all kinds of events and remarks. The incorporation of the sound into films resulted in the evanescence of those signs, but not the printed text. Spanish films from the period 1940-1950 are a clear example of the relevance reached by said informative support. Legends, notes, telegrams and, above all, letters stand in numerous national post-war feature films, introducing the audience into time-space context of the plot, the separation of sequences and the description of situations and news triggering emotions among the characters and the audience. These written inscriptions emerge in the absence of a verbal discourse, absorbed for a few moments the leading role of the action. They bear on the musical accompaniment focused on driving the attention of the audience to the reading of a few lines, whose content could be enhanced by sporadic dramatic chords, warm melodies or impetuous theme designs, all essential for this type of sequences.

Keywords: *music, cinema, Spanish post-war, letters.*

Orígenes de la palabra escrita en la gran pantalla: los rótulos

Pocos años después del nacimiento del cinematógrafo, la letra impresa se estableció como una de sus herramientas esenciales. En sus inicios, este espectáculo de estampas en movimiento se encontraba asociado al sonido procedente del pianista que amenizaba la proyección con fines aún alejados de la búsqueda de expresividad en conexión con la imagen. Este aditamento sonoro podía verse enriquecido por la intervención de comentaristas, actores o cómicos que, situados tras la pantalla, simulaban las voces y ruidos del filme, ubicaban la acción y emitían razonamientos u otros comentarios como apoyo al flujo visual de los hechos. No obstante, esta voz en *off* se eclipsó con la aparición de carteles negros, interpuestos con los fotogramas, sobre los que se

formulaban expresiones aclaratorias o complementarias de los sucesos proyectados.¹

Ante las inaudibles voces actorales manifestando las emociones de los personajes, sus diálogos y locuciones, los rótulos resultaron el medio de comunicación más eficaz en combinación con la mímica de los comediantes y, progresivamente, con la música. Considerados tanto un elemento expresivo más del filme, como una seña de identidad de cineastas y productores, los títulos se cuidaban desde el punto de vista ornamental de manera que su interacción con la imagen se tradujera en un efecto artístico. Su redacción a cargo de periodistas, literatos o profesionales del celuloide, debía ser clara y concisa, capaz de resumir prolongados discursos y pláticas en pocas frases. Junto a las conversaciones, eran utilizados para exponer la línea de pensamiento de los interlocutores, los comentarios de un posible narrador, además de establecer el ámbito espacio-temporal de la película. Sin embargo, pese a su rendimiento, fueron paulatina y profusamente denostados. El sector más vanguardista del séptimo arte, en su búsqueda de un cine respaldado exclusivamente por la imagen, los consideraba innecesarios. Y el público recriminaba a los rotulistas su ampulosidad e incorrección en la escritura, en gran número de ocasiones. Incluso en la actualidad pervive dicha visión peyorativa, tal y como afirma Daniel Sánchez: “La actitud proclive a no conceder a los rótulos el mismo *status* como elemento constitutivo de la obra cinematográfica que pueda tener la imagen, ha perdurado, de una u otra manera, hasta nuestros días.” (Sánchez, 1999: 429). Su ocaso era inminente y se convirtió en un hecho cuando la sonorización, tras sustentar a la música en sus comienzos, se puso al servicio de la voz hablada. Los carteles se desvanecieron, pero no así el texto escrito proyectado en pantalla que, de diversas maneras, ha permanecido ligado al celuloide, bien como reminiscencia o a modo de tributo a aquel medio informativo.

¹ La primera evidencia de intertítulos data de 1901, correspondiente al cortometraje *Un cuento de Navidad (Scrooge, or Marley's ghost)* –adaptación de la novela de Charles Dickens (*A Christmas Carol*, 1843)– dirigido por Walter R. Booth y producido por Robert Paul.

Evolución de la música cinematográfica tras la llegada del sonoro: apéndice del texto impreso

La implantación del sonido grabado sincronizado trajo consigo avances fílmicos a distintos niveles, más allá de la omisión de los intertítulos. Proporcionó una mayor coherencia narrativa al filme; dio acceso a la introducción de una voz en *off*, así como a ruidos y sonidos ambientales que contribuyeron a potenciar la expresividad de las imágenes; y significó una revolución a nivel musical al permitir grabar en la cinta el eco de toda una orquesta, de manera que pudiera reproducirse exactamente igual en sucesivas proyecciones prescindiendo así de las costosas interpretaciones en vivo que hasta entonces acompañaban las películas, entre otros adelantos.

Sin embargo, este nuevo sistema también desencadenó ciertos inconvenientes de naturaleza estética, desde el punto de vista de la cinematografía de principios de los años treinta del siglo pasado. Uno de ellos fue el vacío sonoro ocasionado en las escenas donde los personajes permanecían en silencio o no intervenían. Valgan las palabras de Chion para su descripción:

...el cese del diálogo creaba este <<efecto de agujero>>, efecto que no suele darse en el teatro hablado en el que son raras las escenas mudas, y todavía menos en la literatura que, al ser un encadenamiento de palabras, no se halla expuesta a estas abruptas rupturas de registro que debe afrontar el cine constantemente (Chion, 1997: 228).

Mientras que en la filmografía contemporánea y de algunas décadas pretéritas, el silencio no es considerado un elemento extraño que sea preciso eliminar, suponía casi una irregularidad a subsanar en las producciones de comienzos del sonoro. Los ruidos paliaban tales problemas en situaciones donde tenían natural cabida, como en los rodajes en exteriores, es decir, siempre que el guion justificara su participación. Pero había muchas otras secuencias que quedaban al margen de dicha estrategia. En esos casos se recurrió a la música.

Habiéndose iniciado en los años veinte como elemento expresivo añadido a la imagen, el arte sonoro enriqueció sus funciones desde el momento en que se fundió literalmente con el celuloide. Ello le condujo a ampliar asimismo su colaboración a lo largo de la cinta, más allá de la cabecera y el cierre. De este

modo, empezó a tomar partido en el relleno de escenas insonoras, como las mencionadas, además de subrayar algunas estampas sentimentales. En poco tiempo, el *continuum* musical distintivo de los primeros años del cinematógrafo, se reinstauró en estos largometrajes cubriendo desde varias escenas sucesivas, hasta el filme completo, con escasas y breves pausas durante el mismo, esto es, un “bloque continuo” (Lluís i Falcó, 1995: 179).

Llegados los años cuarenta, algunas películas emplearon igualmente las bandas sonoras ininterrumpidas, mas el principal modo de acompañamiento que se estandarizó en esa década fue la recreación musical de estampas aisladas e independientes. El *horror vacui* existente hasta entonces en lo referente al sonido se redujo, pero, aun así, las partituras continuaron siendo prolijas, conformadas por un elevado número de bloques, en respuesta a la gran cantidad de imágenes que precisaban del complemento instrumental. Lejos quedaban aquellos primeros días del cine parlante en los que la música se limitaba a rellenar huecos mudos, subrayar contextos románticos, presentar y clausurar el filme. Sus competencias eran ahora variadas, tales como la ilustración de escenarios, la caracterización de personajes, la descripción de la velocidad del movimiento, la representación de la vertebración temporal, entre otras. Persecuciones, paisajes naturales, momentos oníricos, *flashbacks*, etc., aparecían ilustrados por la orquesta, un grupo de cámara o un solista.

Pese a este extraordinario despliegue de objetivos, el más relevante y recurrente seguía siendo el realce de emociones. Chion comenta al respecto: “...si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje” (Chion, 1997: 229). Pocas eran las escenas que, indistintamente de su naturaleza, no llevaban implícito algún sentimiento, reflejado en el carácter fílmico, a través de los personajes o por medio del espectador, quien los experimentaba por empatía con la acción dramática. Una cabalgada, por ejemplo, no solo era retratada musicalmente desde el punto de vista de la velocidad. Dependiendo del contexto en el que tuviera lugar –una huida, una misiva urgente, una cacería, etc.– se imprimía asimismo la emoción propia de dicho evento, es decir, tensión, júbilo, dolor, entre otras. Éstas eran ensalzadas por temas musicales de estilo romántico y posromántico con ocasionales recursos impresionistas, de gran brillantez

sinfónica y exacerbada manifestación sentimental, el denominado “sinfonismo clásico cinematográfico” (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 107), cuyos elementos estaban determinados por la imagen y se adherían al mensaje transmitido por estar creando un efecto redundante. Los clichés o estereotipos, procedentes de los códigos sonoros culturales de la sociedad occidental y fruto de la imitación sonora de gestos, movimientos y acciones producidos en las secuencias o en circunstancias de la cotidianeidad análogas a las reflejadas en ellas, fueron decisivos en la consecución de dicho resultado.

Entre las escenas de primer orden donde este refuerzo musical era considerado un requisito indispensable, se hallan aquellas que mostraban en pantalla textos escritos. No solo conllevaban una importante carga emotiva o aludían a algún tipo de escenario que fuera necesario distinguir, sino que el vacío sonoro generado durante su proyección las convertía en focos de obligada intervención instrumental. Titulares de prensa, telegramas y toda clase de noticias, eran objeto de atención en múltiples momentos del largometraje, sobre los que la orquesta se volcaba intensificando su presencia.

La cinematografía española de posguerra, objeto del presente estudio, manifiesta una abundante utilización del mensaje impreso en sus distintas tipologías, cuya ilustración musical sigue de cerca las pautas compositivas hollywoodienses del momento, arriba observadas.

La representación gráfica más elemental corresponde a los breves letreros indicativos de fechas y lugares intercalados durante el transcurso de la historia narrativa que hacen referencia a los distintos espacios dramáticos en donde se desenvuelve la trama. Dada su objetividad y concisión, prescinden de banda sonora, por lo que no están recogidos en estas páginas.

Los principales prototipos examinados a continuación que aparecen sustentados por la orquesta y engloban las características descritas, esto es, ausencia de discurso hablado y una posible asociación sentimental o espacio-temporal, son las leyendas y las cartas.

Leyendas

Con la misma finalidad con la que se incluye un narrador al comienzo de una película, algunos largometrajes españoles de la década de los años cuarenta insertan, tras los genéricos, una inscripción en primer plano de

manera que pueda ser leída directamente por el espectador. A través de ella se ubica la historia en un escenario espacio-temporal, se presentan los personajes o se inicia el relato. Dicho texto puede adquirir diversas formas o estilos: a modo de página de un libro, impreso sobre un fondo neutro, blanco o negro, o proyectado sobre las primeras escenas de la cinta.

Las propiedades del acompañamiento musical de estos encabezamientos responden al contenido textual de los mismos, al género fílmico al que pertenecen y a las características de las imágenes que los portan. A través del uso de estereotipos asociados a determinadas emociones, lugares, épocas, personajes, entre otros, el bloque musical en cuestión equipara su carácter al de las imágenes acompañantes, dando como resultado un efecto audiovisual empático o redundante que ayuda a que el público siga sin esfuerzo el flujo de la secuencia y capte de inmediato su significado. Indistintamente del tipo de cartel proyectado, la prominencia sonora en primer plano de estos pasajes se mantiene en todos los casos. Su función, además de cubrir el silencio propio de los fotogramas, es subrayar el contenido del mensaje mostrado en pantalla o poner de relieve la naturaleza argumental de la película, así como el de las primeras estampas (véanse secuencias 1-5).

Secuencia 1². Un ladrón de guante blanco (Gascón, 1945).

Al finalizar los créditos, se impresionan sobre las olas del mar las siguientes líneas:

El argumento de esta película pretende satirizar humorísticamente a todos aquellos jóvenes que, apasionados por lecturas truculentas, se sienten atraídos hacia las más absurdas aventuras” (cronometraje de la secuencia: 0:01:03-0:01:16) (véase figura 1).

² La selección de las diversas secuencias insertas por orden cronológico en cada sección y analizadas musicalmente en el estudio, se ha circunscrito a las pertenecientes a los largometrajes cuyas bandas sonoras fueron creadas por los compositores que hicieron del cine su principal medio de vida, dado el extenso catálogo filmográfico que reúnen y de los que aún se conservan algunas de las partituras correspondientes. Dichos maestros son: Joan Duran i Alemany, Ramón Ferrés i Mussolas, Jesús García Leoz, Manuel López-Quiroga, José Muñoz Molleda, Manuel Parada de la Puente, Juan Quintero Muñoz y José Ruiz de Azagra.

Se ha procurado ilustrar el estudio mediante escenas pertenecientes a filmes distintos, que al mismo tiempo constituyeran una amplia representación de los músicos arriba citados y cuya calidad sonora durante su visionado fuera lo suficientemente admisible para posibilitar su análisis. En muchos casos no se tuvo acceso a las partituras de los filmes incluidos en el examen, por lo que se aportan transcripciones personales.

Como es habitual en las comedias de posguerra, un tema sincopado inspirado en el *jazz* presenta el largometraje (véase ejemplo 1).

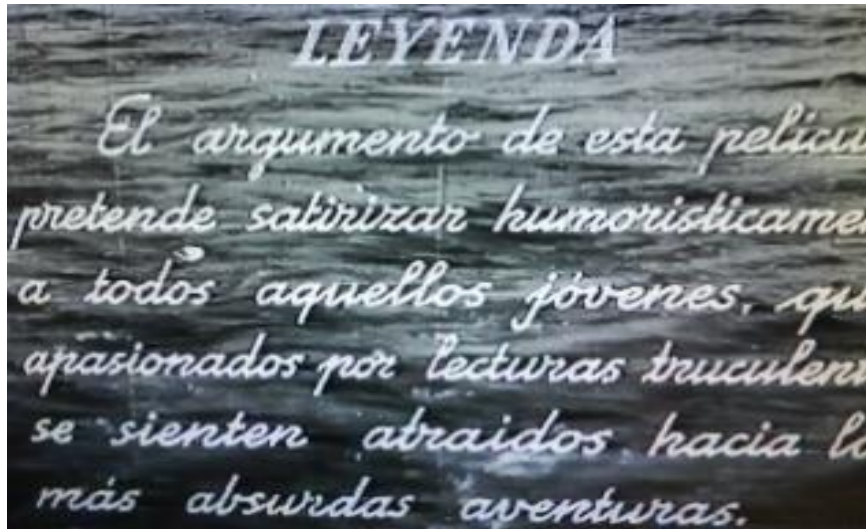


Figura 1. *Un ladrón de guante blanco* (Gascón, 1945).

Moderato

Trompetas en Do

Vibráfono

Violines I

mf

Allegro

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

mf

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Trompetas en Do, Vibráfono, and Violines I. The second system includes Tpt. en Do, Vib., and Vn. I. The tempo changes from Moderato to Allegro. Dynamics include mf and mf.

Ejemplo 1. *Un ladrón de guante blanco* (1945). Transcripción Esther García Soriano

Secuencia 2. Héroes del 95 (Alfonso, 1947).

Con la caballería al galope como fondo, se proyecta el presente texto:

Agradecemos al Excmo. Sr. Ministro del Ejército y con él a nuestro Glorioso Ejército, así como al Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército la valiosa colaboración prestada. En todas las luchas de todos los tiempos, surgieron héroes. En esta historia que empieza en el año de 1895, un puñado de valientes, al grito de ¡¡Viva España!! sufrieron y murieron por honrarla. Algunos personajes son históricos; los más los creó la fantasía, otros vivieron en sus horas de lucha, un romance: el amor. Que esta película sea un homenaje ofrecido a los héroes de ayer, a los de hoy y a los del futuro” (cronometraje de la secuencia: 0:01:28-0:02:02) (véase figura 2).

Un bloque de carácter militar introduce el filme bélico, con una parte inicial basada en el toque de diana *Quinto Levanta* en manos de las trompetas (compases 1-8). Tras él, se da paso a un enérgico fragmento (compases 11-22) donde un *ostinato* de cuerdas simula la cabalgada expuesta en imágenes, sobre la que resuenan los metales emitiendo los intervalos de quinta asociados al género cinematográfico con un ritmo de corchea con puntillo-semicorchea (véase ejemplo 2).

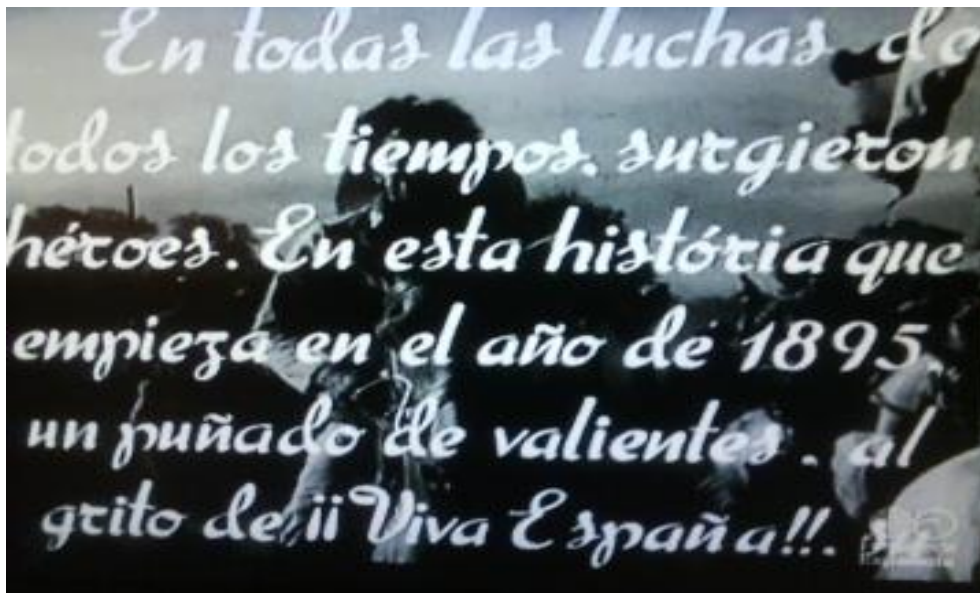


Figura 2. *Héroes del 95* (Alfonso, 1947).

Allegro

Trompeta en Do 1 *mf*

Trompeta en Do 2 *mf*

Violines I

Violas

//

Presto

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I *f*

Va. *mf*

//

Tpt. en Do 1 *mf*

Tpt. en Do 2 *mf*

Vn. I

Va.

//

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I

Va.

Ejemplo 2. *Héroes del 95* (Duran i Alemany 1947). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 3. El tambor del Bruch (Iquino³, 1948).

De sendas características a la precedente, es la escena que incluye esta leyenda:

4 de junio de 1808. El eco del 2 de mayo en Madrid vibra aún en el corazón de los españoles, cuando las tropas de Napoleón que marchan hacia Zaragoza y Valencia, reciben la orden de castigar a los pueblos catalanes en rebeldía” (...) “al amparo de la santa montaña de Montserrat, esperan los patriotas al invasor, con una agresiva hostilidad que, al pasar los años, ha de quedar grabada como gesta heroica en el glorioso libro de la historia de España (cronometraje de la secuencia: 0:00:12-0:00:25)⁴ (véase figura 3).

Como en el caso anterior, un *ostinato* en la sección de los violines simboliza la galopada reflejada en pantalla (compases 3-5), seguido de un rápido toque de tambor (compases 5 y 6) ligado al título y carácter del largometraje (véase ejemplo 3).



Figura 3. *El tambor del Bruch* (Iquino, 1948).

³ Los cineastas y compositores conocidos comúnmente durante su carrera por su segundo apellido, tal es el caso de Ignacio Ferrés Iquino, aparecen referenciados en el presente estudio siguiendo idéntico criterio. No obstante, al final del mismo, se incluyen los nombres completos para su perfecta identificación.

⁴ Cronometraje impreciso por cortes en la cinta visionada.

The image shows a musical score for 'El tambor del Bruch'. It consists of two staves: 'Tambor' (Drum) and 'Violines I' (Violin I). The drum part is marked 'Largo' and 'Prestissimo' with time signatures 2/4 and 4/4. The violin part is marked 'f' and has a dynamic marking of 5. The score is divided into two sections by a double bar line.

Ejemplo 3. *El tambor del Bruch* (Ferrés i Mussolas, 1948). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 4. Don Juan de Serrallonga (*Gascón*, 1948).

Tras los créditos iniciales se da a leer a cámara la siguiente leyenda:

Un viejo pleito iniciado en la Edad Media, entre el Obispado de Vich y la casa de Moncada, sirvió de pretexto para la formación en el Principado de Cataluña de dos bandos rivales 'Narros y Cadells'. A impulsos de bajas pasiones, venganzas y odios, esas luchas fratricidas fueron degenerando al correr de los años. Fue allá por el 1623, cuando la lucha se hizo más violenta. La muerte y desolación azotaban el Principado... Las Guillerías Estribaciones del Pirineo sobre el suelo Catalán... (cronometraje de la secuencia: 0:02:07-0:02:42) (véase figura 4).

Una melodía de carácter fúnebre y procesional, en donde resaltan la armonía de tónica y el ritmo de corchea con puntillo-semicolonchea, acompaña las trágicas líneas. Su última parte, de sonoridad modal, se asocia al género histórico del filme (compases 12-15) (véase ejemplo 4).

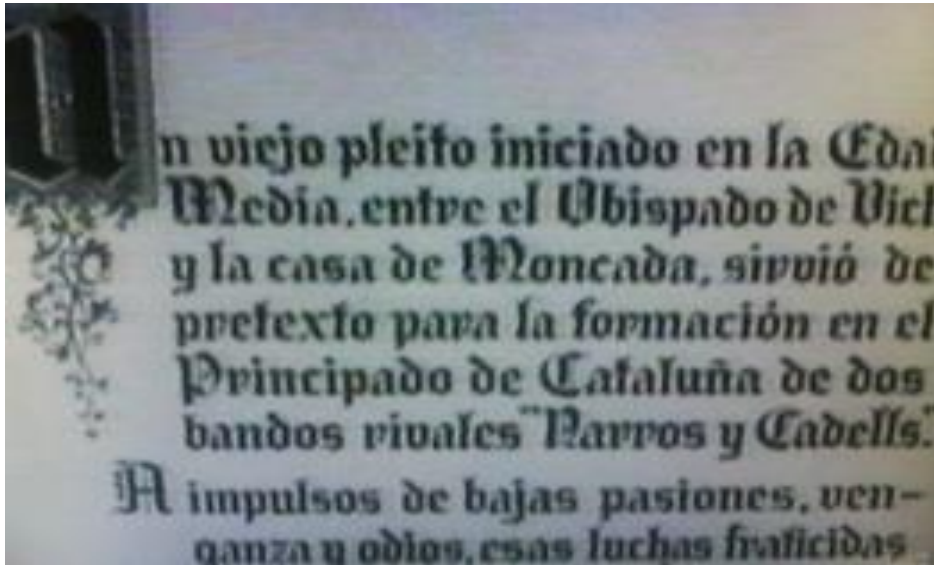


Figura 4. *Don Juan de Serrallonga* (Gascón, 1948).

Violines I

Andante

Ejemplo 4. *Don Juan de Serrallonga* (Duran i Alemany, 1948). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 5. El marqués de Salamanca (Neville, 1948).

La presente inscripción abre el filme tras los genéricos:

He aquí la historia de un hombre que al cabo de los años confesó con melancolía. 'El peor negocio... ¡mi vida!' Así fue el avatar del hombre de actividad más emprendedora que ha habido en España: el romántico malagueño don José de Salamanca. Este fue el personaje que gastó el dinero que no tenía y tuvo el dinero que era casi imposible gastar (cronometraje de la secuencia: 0:02:04-0:02:25) (véase figura 5).

El comienzo de uno de los temas centrales de la película cubre la leyenda. El *tempo* tranquilo, el semitono ascendente entre los grados IV y V (compases 2 y 3) y el suave comienzo de las cuerdas con trémolos sobre la dominante, le otorgan un cariz romántico que presenta al decimonónico personaje (véase ejemplo 5).

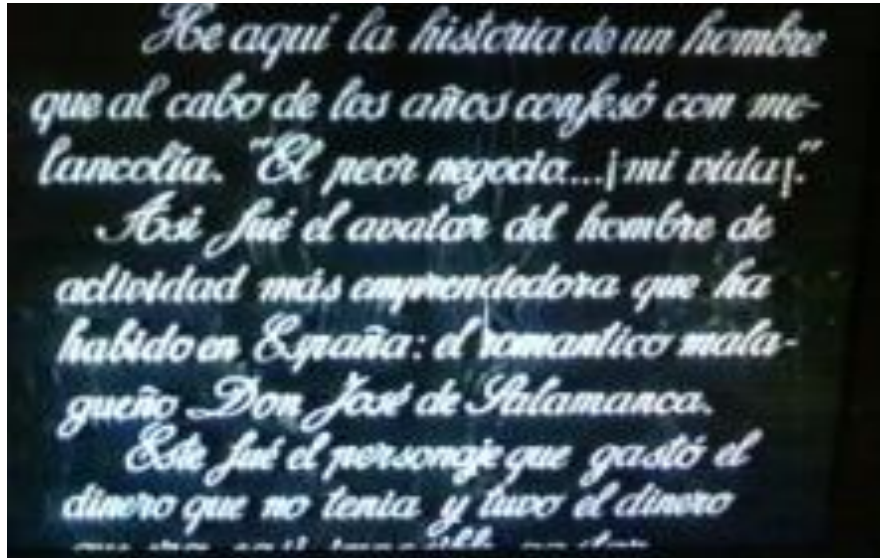


Figura 5. *El marqués de Salamanca* (Neville, 1948).

Largo

Trompetas en Do

Trombones

Violines I

Ejemplo 5. *El marqués de Salamanca* (Molleda, 1948). Transcrip. Esther García Soriano.

A pesar de la eficacia del procedimiento, muy pocos largometrajes –la mayoría de ambientación histórica– se inclinan por la incorporación de inscripciones.

Cartas

Con un impacto mayor que las leyendas, las principales secuencias que emplean la palabra escrita son aquellas que tienen por objeto mostrar a un personaje leyendo o escribiendo una carta. Tales imágenes son recurrentes en la cinematografía española de posguerra, incluyéndose hasta tres y cuatro veces en un mismo filme, y aunque lo más común es emplear una carta como soporte textual, ello no impide que en otros casos se utilice un periódico, un telegrama o una pequeña nota.

Existen varias formas de transmitir estas noticias al espectador. El escrito puede presentarse ya terminado en manos de su destinatario o bien ver cómo lo redacta su autor. En cualquier caso, las imágenes suelen optar por el silencio verbal mostrando un primer plano del mensaje, de manera que el público pueda leerlo por sí mismo. Si este no tiene acceso visual al texto, es el destinatario quien se lo transmite a través de su lectura en voz alta y, en algún caso aislado, la voz en *off* del remitente, a modo de monólogo o declamación. Pero incluso ambas pueden omitirse, en cuyo caso la expresión facial junto con la música acompañante son las únicas vías de comunicación con las que cuenta el espectador para recibir el mensaje.

Las melodías vinculadas con estas escenas pueden incorporar diversas funciones dependiendo de la cantidad y tipo de información que muestren. En los casos en que el público escucha el contenido de la noticia, la música, en un segundo plano sonoro, no hace más que captar y acentuar las frases, adhiriéndose al sentimiento que estas sugieren complementando la situación. Para Chion, la finalidad de la música en estas situaciones es mucho más compleja: "...desempeña la función, a la vez modesta y preciosa, de 'despegar' la voz hablada de las imágenes sobre las que resuena, de los límites naturalistas, de los límites del tiempo y del lugar concreto" (Chion, 1997: 239).

Si los espectadores tan solo leen el texto, la música adquiere protagonismo al suplir e interpretar el vacío verbal, confiriendo mayor realce a la imagen.

Por último, si únicamente son los gestos del personaje los que comunican la noticia, la música ha de traducir con exactitud su contenido, definir el sentido de la escena y descifrar el subtexto emocional asegurándose de que el espectador interpreta correctamente lo que ve.

Es posible encontrar algún filme en donde la melodía se ausenta durante la lectura para crear tensión o expectación a través del silencio, e intervenir al término de ésta, magnificando el sentido del mensaje (véase secuencia 6).

Secuencia 6. Fortunato (Delgado, 1941).

El protagonista lee una carta en donde se le comunica el despido laboral (cronometraje de la secuencia: 0:05:25-0:06:44) (véase figura 6).

Seguidamente suenan tres fuertes y siniestros acordes ligados a la fatal noticia, que rompen la intriga creada por el silencio previo (véase ejemplo 6).



Figura 6. *Fortunato* (Delgado, 1941)

Lento y doliente

Piano

Ejemplo 6. *Fortunato*. N°2 (Leoz 1941). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Sin embargo, lo habitual es que la música cubra toda la escena, complementando, subrayando o dando sentido al contenido general de la noticia, al término de la cual finaliza, continúa sonando en la siguiente secuencia con la que se encuentra relacionada, o bien enlaza sin interrupción con otra melodía que acompaña una nueva situación.

A pesar de que es común incluir varias escenas de este tipo dentro de una misma película, no lo es el uso del *leitmotiv* para ellas, ya que el contenido del mensaje, su autor y destinatario, pueden variar en cada ocasión, por lo que no tiene sentido asignar una única melodía para todas ellas.

Es frecuente que el tema principal o algún tema central del largometraje se interprete junto a algunas imágenes, pero, si éstas se repiten durante el filme, lo usual es que sean temas secundarios los que sustenten los sucesivos escritos.

En algunos casos es el escenario, el género fílmico o el carácter del personaje, entre otros aspectos, los que aparecen representados musicalmente, y no el texto que se ve en pantalla (véanse secuencias 7 y 8).

Secuencia 7. El difunto es un vivo (Iquino, 1941).

La apatía de Inocencio aparece inalterable incluso cuando es informado de la muerte de su hermano a través de la siguiente carta:

Muy señor mío: Es sumamente doloroso para mí tenerle que comunicar la muerte repentina de su hermano Don Fulgencio Manso y Remanso, el eminentísimo músico español, cuyos conciertos ante este público americano le hicieron famoso en el mundo entero. Como secretario que era del fallecido llorado Don Fulgencio me apresuro a participarle... (cronometraje de la secuencia: 0:28:21-0:30:06) (véase figura 7).

La tranquila y casi estática melodía de José Ruiz de Azagra se une a la desgana del protagonista y su reacción casi indiferente ante la trágica noticia (véase ejemplo 7).

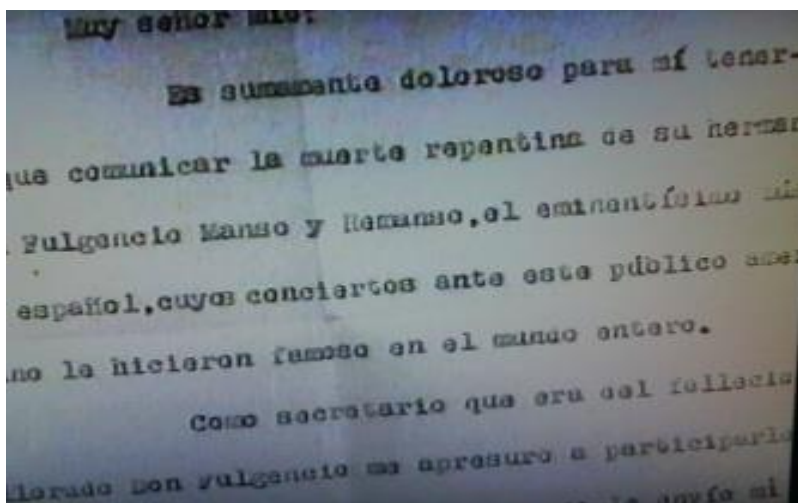


Figura 7. *El difunto es un vivo* (Iquino, 1941).

Pese a los modelos enunciados, la mayoría de las veces es el contenido del informe el que dicta las características musicales del bloque que lo acompaña, diferentes en cada secuencia, pero afines a los clichés propios de esta cinematografía que permiten identificar sucesos emotivos de toda índole tales como la felicidad, la desgracia, el peligro, entre otros.

La naturaleza de los mensajes hallados en la filmografía investigada puede clasificarse en cuatro tipologías que, dispuestas en orden decreciente de aparición, son: trágica, tensa, cómica y de amor.

Se muestran con mayor frecuencia escritos que transmiten infortunios en diversos grados: abandonos, muertes, despedidas, desengaños, entre otros, que suscitan en quienes los leen desde una templada nostalgia al mayor de los desconsuelos. Dicha intensidad manifestada en pantalla, a menudo no se corresponde con la gravedad de la noticia. Un despido laboral puede abordarse como la más absoluta de las desgracias, y, por el contrario, una defunción, asimilarse de manera liviana. Todo depende del contexto y de los deseos del director en cuanto al nivel de carga emocional a imprimir en la secuencia mediante la interpretación actoral y la orquesta.

Los bloques musicales que los acompañan presentan características comunes. La principal es la tonalidad. Basta con que un tema se interprete en modo menor para transmitir adversidad al público. Asimismo, la estabilidad tonal y el fuerte hincapié que se ejerce sobre la tónica, contribuyen a reafirmar el dolor desencadenado por los mensajes.

El resto de particularidades musicales varía en función de la cota de tragedia expuesta a través de las imágenes. La mayoría de escenas tratan estas noticias de una manera moderadamente dramática, asistidas por fragmentos de *tempo* tranquilo, figuras largas y líneas melódicas onduladas que no suelen exceder los registros medio-graves. El suave sonido de las cuerdas y maderas, en conjunto o en solitario, acompañado de leves y ocasionales intervenciones de los metales y la percusión, interpretan los fragmentos, donde la melodía acompañada y la homofonía son las texturas predominantes. Todo ello favorece la creación de serenidad, propia de estos comunicados (véanse secuencias 9-12).

Secuencia 9. El difunto es un vivo (Iquino, 1941).

Los periódicos publican la muerte de Inocencio:

Don Inocencio Manso y Remanso se ha suicidado. Su desconsolada esposa y su madre política, que le querían entrañablemente, han sufrido ya varias crisis nerviosas. Las acompañamos en su justo dolor (cronometraje de la secuencia: 0:40:04-0:40:27) (véase figura 9).

El tema musical en do menor, de *tempo* lento y notas largas que avanzan sobre la dominante, mientras la caja marca el ritmo en negras y corcheas con puntillo-semicorcheas, subraya el carácter sombrío y dramático de la noticia (véase ejemplo 9).

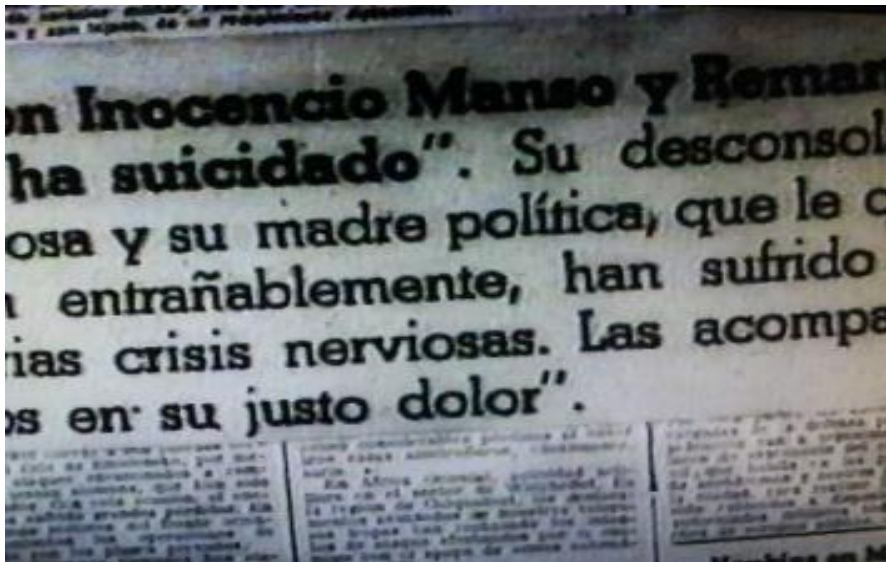


Figura 9. *El difunto es un vivo* (Iquino, 1941).

Adagio

Caja $\frac{2}{4}$ *mf*

Violines I *mf*

//

Caja

Vn. I

The musical score consists of two systems. The first system is for 'Caja' (drum) and 'Violines I' (Violin I). The drum part is in 2/4 time, marked *mf*, and features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with a triplet. The violin part is in D minor, marked *mf*, and features a melodic line with a triplet. The second system is a repeat of the first system, indicated by a double bar line with two slashes (//).

Ejemplo 9. *El difunto es un vivo* (Ruiz de Azagra, 1941). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 10. El destino se disculpa (Sáenz de Heredia, 1945).

Ramiro escribe una desalentadora carta a su hermana:

...pero la fatalidad se ensañó conmigo y ya no soy más que una pobre víctima de un Destino injusto. Te he arruinado, hermana, y ese es mi terrible remordimiento. Vuelve al pueblo y continúa allí tu vida con las migajas que te hayan quedado de nuestra fortuna. Me marché avergonzado y no sé si volveré a verte” (véase figura 10).

Después, sale a pasear abatido mientras piensa en el suicidio al contemplar unas escopetas en un escaparate y una farmacia que le proporcionaría las píldoras necesarias para poner fin a su fracasada vida (cronometraje de la secuencia: 1:14:15-1:15:38).

La gravedad de los violonchelos en la tonalidad de do menor, su movimiento paralelo a distancia de tercera, los grados conjuntos de la línea melódica, el ritmo y *tempo* calmados, proporcionan un cariz triste e íntimo al fragmento acompañante, acorde con la escena (véase ejemplo 10).

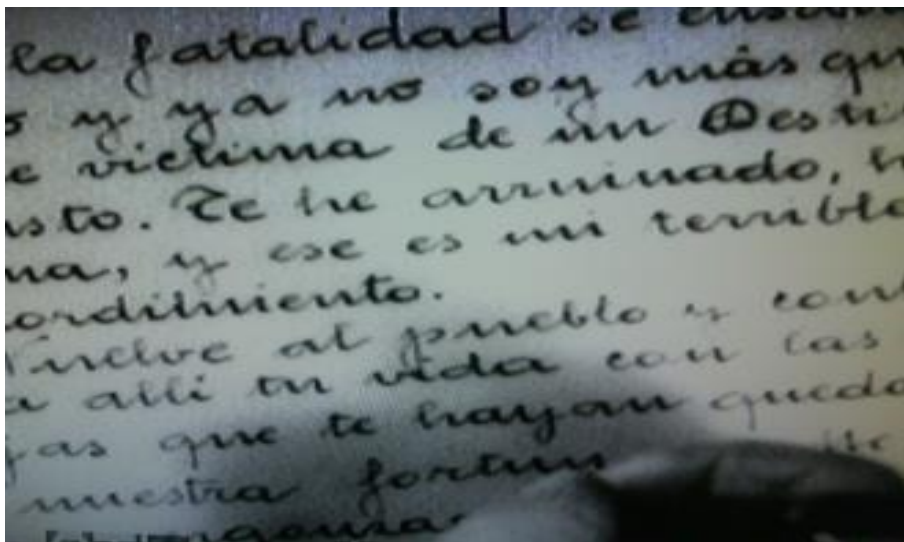


Figura 10. *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945).

Molto Moderato

Violonchelos

Ejemplo 10. *El destino se disculpa*. Nº10 “Carta” (Parada de la Puente, 1945). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Secuencia 11. Botón de ancla (Torrado, 1947).

Carlos se dirige a visitar a M^a Rosa, pero no está en su casa. Ella le ha dejado una nota:

Carlos: por tu amigo José Luis sé que tu guardia del Domingo fue un pretexto para ir a Vigo a ver a alguien que te interesa más que yo. Creo que lo mejor es que no volvamos a vernos más. M^a Rosa (véase figura 11).

El joven, tras leerla en silencio, la tira y se marcha apenado mientras la muchacha se asoma por la ventana y le observa partir (cronometraje de la secuencia: 1:09:44-1:11:03).

Los violines interpretan un tema de carácter doloroso en mi bemol menor, en tesitura grave, que marcha tranquilo por grados conjuntos, perfilando una línea melódica ondulada de ámbito estrecho (véase ejemplo 11).

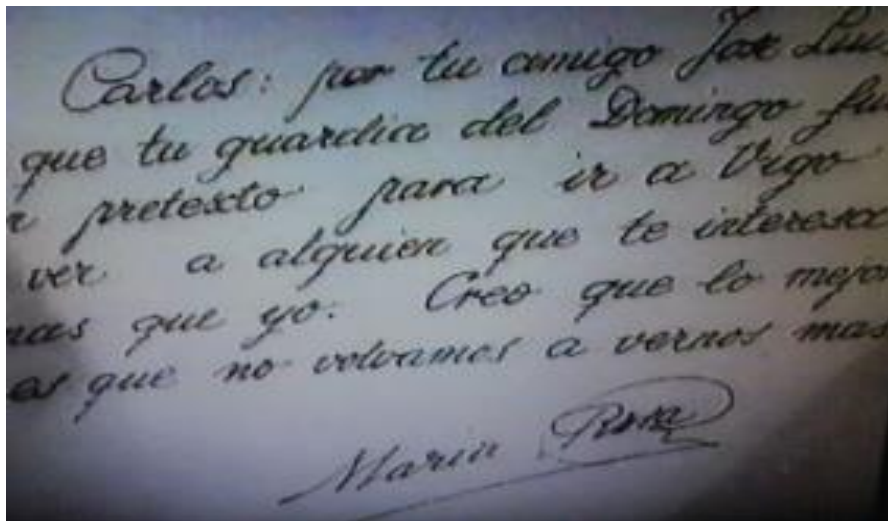


Figura 11. *Botón de ancla* (Torrado, 1947).



Ejemplo 11. *Botón de ancla*. N^o9 B.44 "Carta" (Leoz, 1947). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Secuencia 12. Oro y marfil (Delgrás, 1947).

Juan se encamina hacia el paradero de Anita, pero al llegar descubre que se ha marchado dejándole unas líneas:

En venta deajo esta venta pa (sic) quien la quiera comprá (sic). Mi corazón no entra en cuenta ¡Me lo llevo muy contenta no volverte a ver mas (sic)! (cronometraje de la secuencia: 0:41:16-0:41:53) (véase figura 12).

La tonalidad en sol menor, el *tempo*, el ritmo de negras y corcheas, la línea melódica por grados conjuntos y su desplazamiento en sentido descendente, otorgan al pasaje su sonoridad dramática adecuada a la secuencia (véase ejemplo 12).

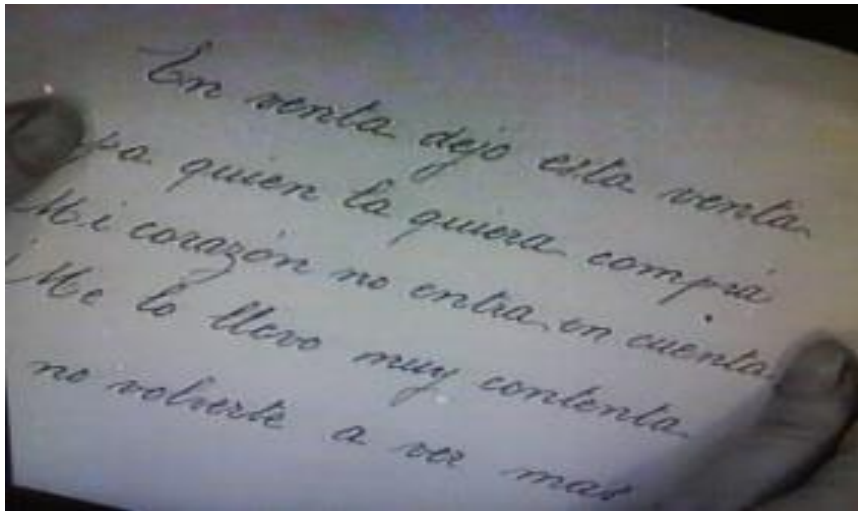


Figura 12. Oro y marfil (Delgrás, 1947).

Adagio

Violines I

Ejemplo 12. Oro y marfil (López-Quiroga, 1947). Transcrip. por Esther García Soriano.

En las escasas ocasiones en que el mensaje epistolar decide retratarse de manera intensamente amarga, las líneas melódicas son más abruptas, con mayores saltos, abarcando registros más amplios, donde los agudos priman sobre los graves, e incorporan episodios de figuración breve, así como *glissandi*, tresillos y ritmos con puntillo que tiran del tiempo generando un carácter apasionadamente dramático. La orquesta al completo interpreta los pasajes en primer plano sonoro confiriéndoles gran intensidad sonora (véanse secuencias 13 y 14).

Secuencia 13. El fantasma y doña Juanita (Gil, 1944).

Antonio, temeroso y avergonzado de que Juanita le reconozca cuando salga a actuar vestido de payaso, le escribe una nota donde le explica su verdadera situación e identidad, poniendo así fin a la farsa:

Querida Juanita: Tengo que confesarme con usted. Antonio Ruiz es, en cierto modo el fantasma inexistente que Ud., anoche temió que fuera. Ni yo me llamo así, ni tengo padre, ni he sido nunca contable. Soy un payaso sin gracia ni porvenir... La única verdad de todo es mi deseo de haber sido cuanto dije y más, para poder..." (cronometraje de la secuencia: 0:50:05-0:51:25) (véase figura 13).

El tema principal del filme en sol menor, formado por grupos de tresillos sucesivos, corcheas con puntillo-semicorcheas y conjuntos de semicorcheas arpegiadas, con acusados ascensos y descensos en la línea melódica y giros cromáticos responsables de su sonoridad trágico-romántica, sustenta la imagen (véase ejemplo 13).

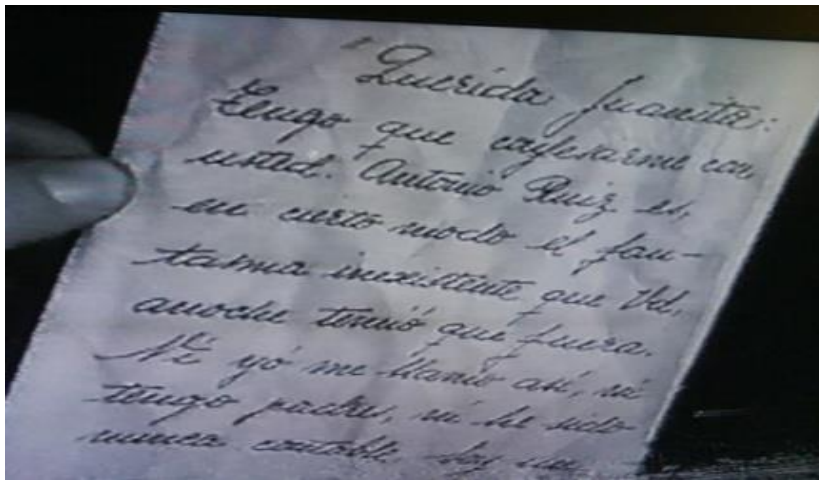


Figura 13. *El fantasma y doña Juanita* (Gil 1944).

Adagio

Violas

Ejemplo 13. *El fantasma y doña Juanita* (Quintero, 1944). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 14. Brindis a Manolete (Rey, 1948)⁵.

Dolores escribe unas letras a su madre, recoge sus cosas y se marcha dejando el comunicado olvidado sobre su cama:

Perdóname, querida madre. No puedo soportar la idea de ser la esposa de un hombre al que no amo. Me voy con Rafael, pero debes estar segura de que nunca tendrás que avergonzarte de tu hija.⁶ (cronometraje de la secuencia: 0:53:01-0:54:00) (véase figura 14).

Sin abandonar el referente folclórico, el pasaje acompañante denota una gran aflicción, reflejado a través de la tonalidad de sol menor, los saltos en la línea melódica y el apoyo sobre la tónica (compases 3 y 5) (véase ejemplo 14).

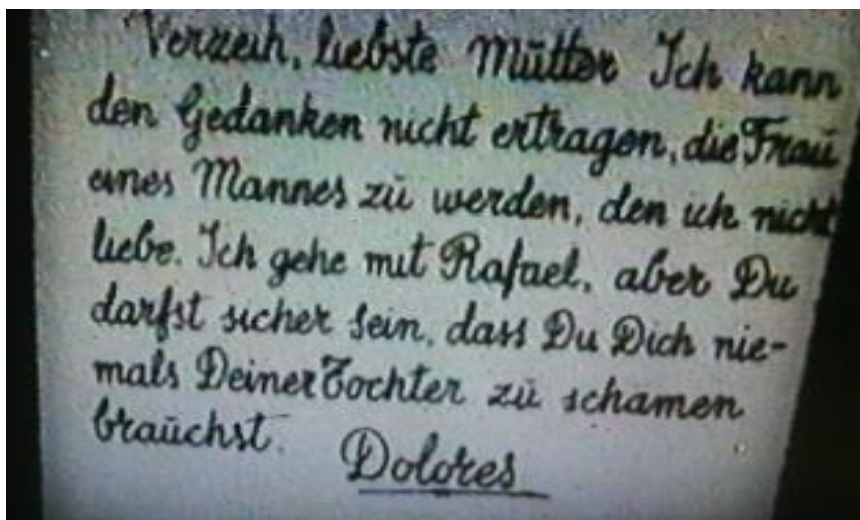


Figura 14. Brindis a Manolete (Rey 1948).

Tranquilo

Violines I

Ejemplo 14. Brindis a Manolete. "Retorno" (Molleda 1948).

Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

⁵ Las copias españolas de este filme han desaparecido, por lo que se visionó la versión alemana del mismo, conservada en buen estado en la Filmoteca Española.

⁶ "Verzeih, liebste Mütter. Ich kann / den Gedanken nicht ertragen, die Frau / eines Mannes zu werden, den ich nicht / liebe. Ich gehe mit Rafael, aber Du / darfst sicher sein, dass Du Dich niemals / Deiner Tochter zu schämen / brauchst. / Dolores."

Con menos frecuencia que los mensajes penosos o infortunados, se hallan avisos, amenazas y noticias que entrañan intriga y peligro causando un fuerte sobresalto tanto en el destinatario como en el espectador, quien experimenta a la vez que el personaje el fuerte impacto de los acontecimientos.

La descripción musical de estas escenas se fundamenta en pasajes que intervienen a la vez o pocos segundos después de la aparición del escrito en pantalla, reforzándolo. Son breves, movidos, intensos, de carácter fuerte y siniestro, ejecutados por las cuerdas y el viento, donde los metales tienen una importante presencia. Se componen de enérgicos ascensos y descensos escalísticos o arpegiados, con frecuentes trémolos, ritmos acentuados, *tempi* animados y una dinámica creciente, sobre tonalidades menores partiendo de la tónica hacia la dominante o arrancando directamente de esta, teñidos por un vago y ocasional cromatismo en el que es fundamental la alteración ascendente del cuarto grado para conseguir expectación (véanse secuencias 15-18).

Secuencia 15. El clavo (Gil, 1944).

Javier se dispone a repasar unas líneas antes de enviarlas a su destinatario:

Considerando que esta muerte contrariaba los planes manifiestos de los esposos Zahara que únicamente a su hija Gabriela podría beneficiarle. Creemos que hemos de acusar a Gabriela Zahara del asesinato y muerte de D. Alfonso Gutiérrez del Romeral” (cronometraje de la secuencia: 0:49:38-0:50:00) (véase figura 15).

La melodía en trémolos de los violines I en su tesitura aguda y sentido descendente hacia la sensible sobre la que reposan, constituye por sí sola una fuente de tensión, reforzada por la intervención de los violines II con el ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas y tresillos (véase ejemplo 15).

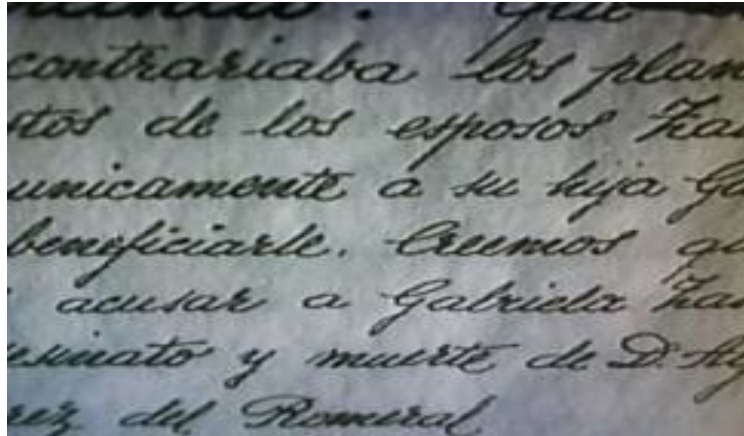


Figura 15. *El clavo* (Gil, 1944).

Andante

Ejemplo 15. *El clavo* (Quintero, 1944). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 16. Los últimos de Filipinas (*Román* 1945).

Moisés, el tabernero, abre un cajón tras la barra y deja caer dentro de él unas monedas donde conserva un aviso:

¡¡FILIPINOS!! Nuestros dioses aguardan hace siglos a que las viejas armas sean desenterradas. El momento de la lucha ha llegado. Antes de cuatro lunas nuestros muertos podrán sonreír en sus tumbas. ¡PREPARAOS AL COMBATE! (cronometraje de la secuencia: 0:11:59-0:12:13) (véase figura 16).

El motivo inicial de tresillos sobre armonía de tónica en do menor (compás 1), y el sucesivo reposo sobre el IV grado aumentado (compás 2), abren y

Secuencia 17. Mariona Rebull (Sáenz de Heredia, 1947).

Mariona lee una nota dirigida a su marido en la que es amenazado de muerte:

También a ti te llegará muy pronto la hora. Entérate de lo de Llopis. Uno que tiene pistola (cronometraje de la secuencia: 1:02:44-1:03:08) (véase figura 17).

La tonalidad de fa menor, los *crescendi* en la dinámica, el progresivo ascenso en la línea melódica y los trémolos, unidos al ritmo ininterrumpido de corcheas, potencian la tensión (véase ejemplo 17).

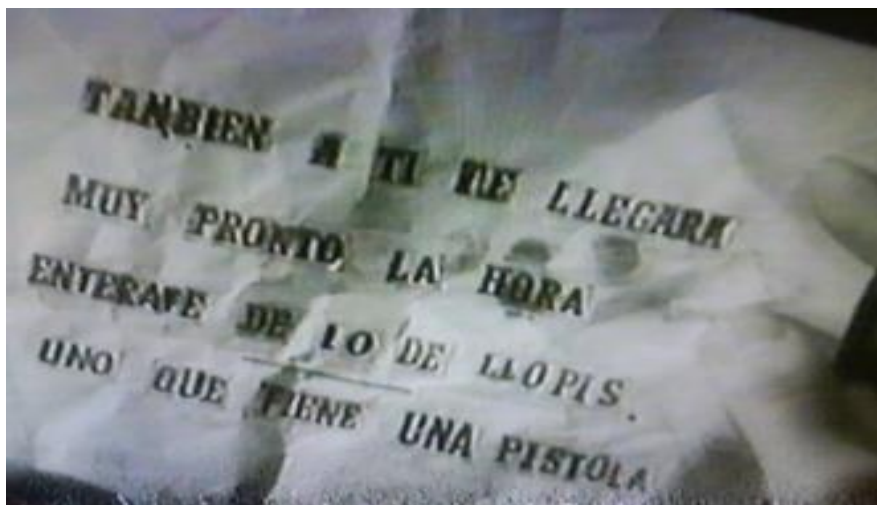


Figura 17. Mariona Rebull (Sáenz de Heredia, 1947).

Violines I

Lento Poco más

f *cresc.*

rit. Lento *f amplio*

Poco más *rit.*

Ejemplo 17. Mariona Rebull. Nº14 "Alcoba y carta" (Parada de la Puente, 1947). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Secuencia 18. Pacto de silencio (Román, 1949).

Isabel llora tras saber por carta que su esposo ha muerto en la guerra. Mediante un plano de la correspondencia, de la mujer y de un retrato del difunto, se pone en conocimiento al espectador de la funesta noticia (cronometraje de la secuencia: 0:06:55-0:07:08) (véase figura 18).

El continuo sonoro de las trompas y la entrada de las trompetas que introducen el motivo del tema principal del filme, llaman la atención sobre las imágenes y su significado (véase ejemplo 18).



Figura 18. *Pacto de silencio* (Román, 1949).

Andante

Trompas en Fa *mf*

Trompetas en Do *mf*

Vibráfono *mf* *rit.*

Ejemplo 18. *Pacto de silencio* (Ferrés i Mussolas, 1949). Transcrip. por Esther García Soriano.

Las comedias y determinadas escenas simpáticas, insertas en cualquier género fílmico, pueden infundir humor a ciertos mensajes que, por sí mismos, no denotan gracia, pero en el contexto idóneo absorben la comicidad circundante.

Los bloques musicales acompañantes no son de carácter especialmente jocoso, sino alegre o emotivo, desarrollados en los registros agudos, en manos de cuerdas y maderas, sobre una dinámica y *tempo* suaves (véanse secuencias 19 y 20).

Secuencia 19. El hombre de los muñecos (Iquino, 1943).

Don Lorenzo revisa el correo de la señora marquesa y halla la carta en donde le comunican el paradero de su bebé secuestrado:

[...] ...de que no pudiera avisarle antes, pero en mi casa se encuentra el niño que por sus ropas no cave (sic) duda de que es el hijo de la Señora marquesa (cronometraje de la secuencia: 0:12:23-0:12:57) (véase figura 19).

Se interpreta una melodía de carácter romántico en manos de las cuerdas. La breve intervención de la flauta crea una sonoridad cómica dentro del pasaje, asociada al género cinematográfico, a través de un agudo y ligeramente cromático pasaje que rompe con la estabilidad tonal anterior, a la que le siguen unos compases más movidos, ligados a la inquietud generada por la noticia (véase ejemplo 19).

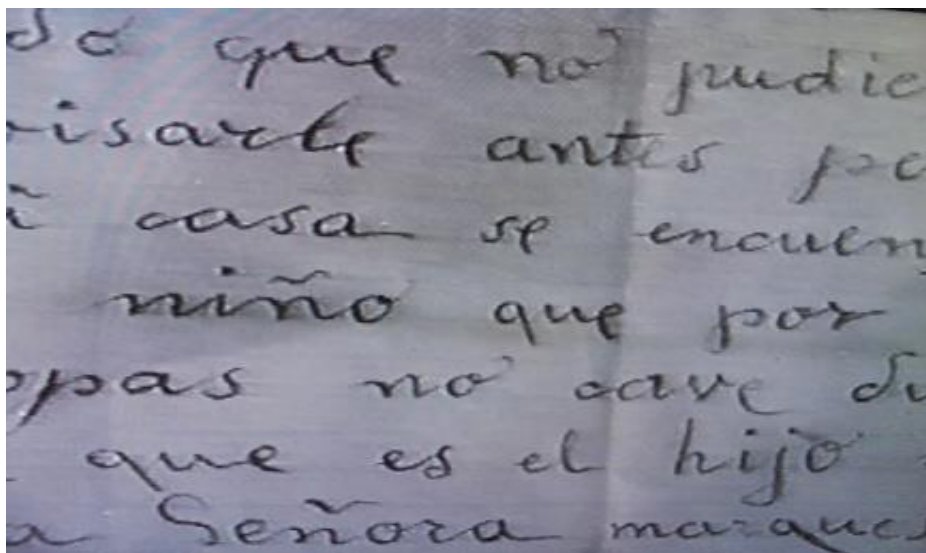


Figura 19. *El hombre de los muñecos* (Iquino 1943).

Largo

Flauta

Violines I

Violonchelo Solo

mf

//

Andante

Fl.

Vn. I

Vc.

mf

//

Fl.

Vn. I

Vc.

Ejemplo 19. *El hombre de los muñecos* (Duran i Alemany, 1943).

Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 20. La torre de los siete jorobados (Neville, 1944).

Una camarera entrega a Basilio una nota de la bella Medusa:

Por fin puedo ir a cenar esta noche contigo después de la función pero tiene que venir mamá también (cronometraje de la secuencia: 0:05:17-0:05:52) (véase figura 20).

Una melodía en mi mayor, a ritmo de vals, de carácter elegante, contrasta con las sencillas líneas (véase ejemplo 20).

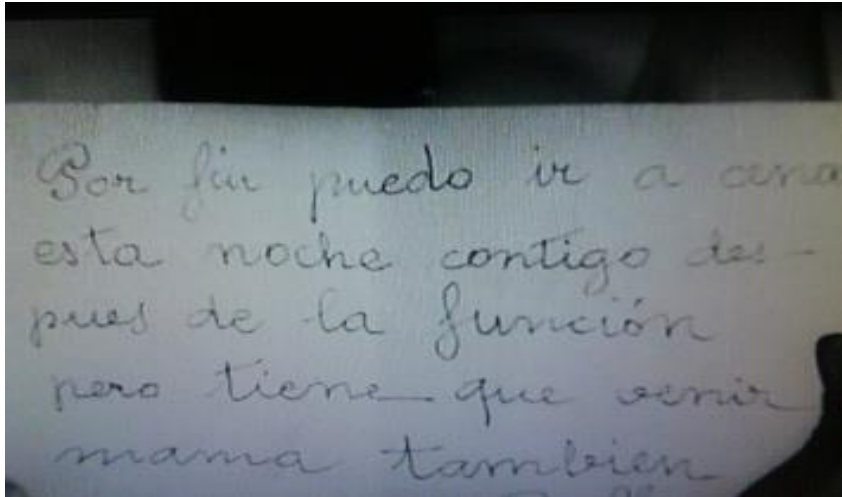


Figura 20. *La torre de los siete jorobados* (Neville, 1944).

Adagio

Violines I

mf

Ejemplo 20. *La torre de los siete jorobados* (Ruiz de Azagra, 1944).

Transcrip. por Esther García Soriano.

Las cartas de amor, al igual que las precedentes, son minoritarias en la filmografía española de posguerra. La música que las respalda reúne las particularidades propias de los fragmentos de carácter romántico, esto es, líneas sinuosas con ocasionales saltos de séptima y octava, armonía clara y sencilla, construida mediante tonalidades mayores, *tempi* sosegados, ausencia de ritmos acentuados, predominio de figuras largas, dinámica suave y la interpretación melódica a cargo de instrumentos solistas, dúos y agrupaciones camerísticas con el protagonismo de las cuerdas en sus registros agudos (véase secuencia 21).

Secuencia 21. Botón de ancla (Torrado, 1947).

Carlos recibe correspondencia de Dorita:

Carlos de mi alma: Como no tengo carta tuya desde que te fuiste, he decidido averiguar la causa de tu silencio. El sábado 16 debuto en El Miramar de Vigo ¿Serás capaz de no venir a verme? Te espera llena de ansiedad tu Dorita” (cronometraje de la secuencia: 0:53:44-0:54:19) (véase figura 21).

Serena melodía en la bemol mayor, con saltos interválicos moderados responsables de la línea ondulada, y figuras predominantemente largas entre las que se intercalan grupos de corcheas ornamentales que resaltan el sentimentalismo del tema y de las imágenes (véase ejemplo 21).

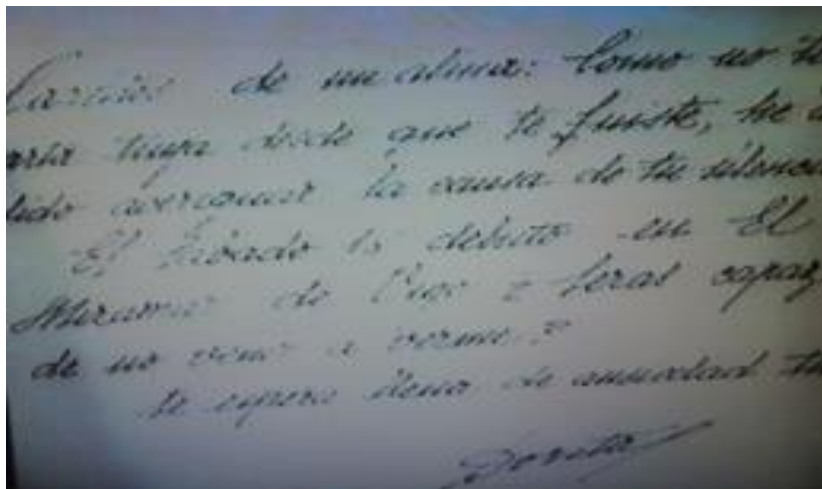


Figura 21. *Botón de ancla* (Torrado 1947).

Maestoso

Violines I

Ejemplo 21. *Botón de ancla*. N°3 “Isabelita en la ventana” (Leoz, 1947). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

La intimidad y recogimiento expresados por bloques como el descrito pueden ser sustituidos excepcionalmente por compases que denoten pasión mediante diseños más abruptos, mayor potencia sonora, acompañamientos arpegiados y acordes recargados en manos de la orquesta (véase secuencia 22).

Secuencia 22. La pródiga (Gil, 1946).

Guillermo escribe a Julia. Ésta esboza una pequeña sonrisa mientras lee en silencio. La voz en *off* de Guillermo transmite el contenido de la nota:

Y en este momento adverso, cuando todos me niegan su favor, cuando todo me es en contra mía, mi único recuerdo adorable es usted. ¿Por qué no contesta a mis cartas? Si hay algo que me sostiene en Madrid es el deseo de luchar para ofrecerle mi triunfo” (cronometraje de la secuencia: 0:27:14-0:27:38) (véase figura 22).

El tema principal del filme cubre esta escena intensificando su romanticismo a través de los grandes saltos en la línea melódica, los tresillos y grupos de semicorcheas, que describen motivos en escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, avivando el movimiento de la melodía (véase ejemplo 22).



Figura 22. *La pródiga* (Gil, 1946).

Andante

Violines I

mf 3 *rit.* *a tempo* *rit.* 3

Ejemplo 22. *La pródiga* (Quintero, 1946). Transcrip. por Esther García Soriano.

Conclusiones

Los mensajes impresos constituyen un elemento indisoluble de la cinematografía desde su nacimiento. Su representación primigenia corresponde a los intertítulos del cine mudo a través de los cuales se clarificaban y complementaban los acontecimientos proyectados. Estos rótulos sucumbieron al sonoro, pero su rastro quedó patente en las diversas formas en que el texto escrito continuó manifestándose en las producciones parlantes.

La música es otra de las herramientas fundamentales del séptimo arte al que lleva unida más de un siglo. Su cometido se ha ido incrementando con la evolución de la industria fílmica, pasando de ser un mero adorno externo a la película en la época silente, a convertirse en un medio informativo clave en ausencia de otros elementos, con la llegada del sonoro. A partir de la década de los años treinta del siglo XX, se puso al servicio de numerosas imágenes como soporte de persecuciones, peleas, épocas, lugares, personajes, dramas, romances y todo un conjunto de situaciones entre las que se daba poco espacio al silencio. El subrayado de emociones persistió como uno de sus objetivos de intervención primordial.

Algunos de los momentos de obligado realce musical eran aquellos que mostraban un texto escrito entre sus fotogramas. Notas, titulares de prensa, telegramas, leyendas y, principalmente, cartas, absorbían el protagonismo de la acción en varias ocasiones durante un mismo largometraje, emitiendo todo tipo de comunicados y sucesos.

Así como las noticias sorprendidas, cómicas y de índole amoroso, resultaban infrecuentes y casi excepcionales, las defunciones, enfermedades, abandonos, ataques bélicos, revelaciones y demás informes de carácter trágico en sus diferentes grados, eran los usualmente divulgados a través de su exposición directa en pantalla, en primer plano, carentes de todo tipo de discurso verbal, con el objeto de que el propio espectador fuera el lector directo de los mismos.

Estas escenas se apoyaban musicalmente con el objeto de rellenar el silencio, ilustrar el entorno al que pertenecían y realzar el sentimiento desencadenado en los personajes y espectadores durante la apreciación del mensaje.

La filmografía española de la década de los años cuarenta es un ejemplo significativo del protagonismo ostentado por aquellos escritos, del que hacen gala toda clase de géneros fílmicos.

Los compositores que trabajaron para el cine nacional de aquel período abordaron en múltiples ocasiones este tipo de secuencias, para las que diseñaron desde breves pasajes secundarios, hasta auténticos temas principales, sustentados todos ellos en el sinfonismo clásico cinematográfico imperante en Hollywood desde los años treinta, inspirado en las obras románticas, posrománticas e impresionistas, de absoluto agrado por parte de la audiencia. Una de las claves de su éxito residía en el excesivo uso de clichés, presentes en todos los elementos musicales, a través de los cuales se perseguía la consecución de un efecto sonoro análogo al obtenido mediante las imágenes, de manera que el mensaje fuera unívoco y su eficacia comunicativa quedara absolutamente garantizada.

Referencias bibliográficas

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

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

Lluís i Falcó, Josep. 1995. "Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica". *D'Art* (Barcelona) 21: 169-186.

Sánchez Salas, Daniel. 1999. "[Los rótulos y el cine español de los 20](#)". [Cuadernos de la Academia](#). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. 5: 429-446.

Referencias audiovisuales

Botón de ancla. 1947. Dir. Ramón Torrado. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Brindis a Manolete. 1948. Dir. Florián Rey. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Don Juan de Serrallonga. 1948. Dir. Ricardo Gascón. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El clavo. 1944. Dir. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El destino se disculpa. 1945. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El difunto es un vivo. 1941. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El fantasma y doña Juanita. 1944. Dir. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El hombre de los muñecos. 1943. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El marqués de Salamanca. 1948. Dir. Edgar Neville. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El tambor del Bruch. 1948. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Fortunato. 1941. Dir. Fernando Delgado. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Héroes del 95. 1947. Dir. Raúl Alfonso. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

La pródiga. 1946. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

La torre de los siete jorobados. 1944. Dir. Edgar Neville. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Los últimos de Filipinas. 1945. Dir. Antonio Román. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Mariona Rebull. 1947. José Luis Sáenz de Heredia. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Oro y marfil. 1947. Dir. Gonzalo Pardo Delgrás. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Pacto de silencio. 1949. Dir. Antonio Román. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Treinta y nueve cartas de amor. 1949. Dir. Francisco Rovira Beleta. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Un ladrón de guante blanco. 1945. Dir. Ricardo Gascón. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Partituras originales

García Leoz, Jesús. 1947. *Botón de ancla*. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

García Leoz, Jesús. 1941. *Fortunato*. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Muñoz Molleda, José. 1948. *Brindis a Manolete*. Madrid. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Parada de la Puente, Manuel. 1945. *El destino se disculpa*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1945. *Los últimos de Filipinas*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1947. *Mariona Rebull*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1949. *Treinta y nueve cartas de amor*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.