

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

**El so en l'obscuritat. Una aproximació a la música del cinema
negre espanyol dels anys cinquanta (1950-1962)**

—Pensament Contemporani i Cultura Audiovisual—

Presentat per: Beatriz Segarra i Orenga

Tutor: David Roldán Garrote

València, Juliol 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

APA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.5 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/> o envíe una carta a Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

2014, Beatriz Segarra i Orenga



El presente trabajo se inserta dentro de la teoría de cine y, mas concretamente, en el campo de las bandas sonoras musicales. Así, dentro de nuestro estudio, hemos querido abordar la música de un género y un período en concreto: el cine negro español durante la década de los cincuenta (1950-1962).

A lo largo de la disertación, pues, hemos querido contextualizar el proyecto en un marco histórico y musical, para así observar qué influencias han ejercido éstos sobre las composiciones de los films. Para ello, sin embargo, nos hemos encontrado con dificultades como la falta de un listado de "cine negro", que hemos tenido que confeccionar a nuestro criterio puesto que la Fimoteca Española no recoge dicho término.

Realizado el listado de 160 películas, se ha pasado al análisis musical de 10 de éstas con la idea de obtener una primera aproximación al estilo generalizado dentro de las bandas sonoras del género negro español.

This work is inserted into the theory of cinema and, more specifically, in the field of soundtracks. In our study, we want to address a musical genre and a particular period: the Spanish film noir during the Fifties (1950-1962).

Throughout the dissertation we wanted to contextualize the project in a historical and musical context, in order to see what influence they have exerted on the compositions of Films. To do this, however, we have encountered difficulties such as lack of a list of "film noir" that we've had to make in our view because the Spanish Film Archive does not collect such term.

Made a list of 160 films, has done the musical analysis of 10 of these with the idea to obtaining a first approximation to the generalized style in Spanish soundtracks film noir genre.

Palabras clave: música, cine negro español, años cincuenta.

Key words: musica, Spanish film noir, Fifties.

A mon père.

Sumari

BLOC I: Introducció al tema d'estudi	p. 12
1. Justificació del tema, objectius i estructura del treball	p. 12
2. La metodologia i la seua problemàtica	p. 18
3. Art o tècnica? Una reflexió al respecte	p. 22
BLOC II: El marc teòric	p. 28
1. Escollim el cinema autòcton	p. 28
1.1. Per contextualitzar	p. 29
1.2. Foren moderns els anys cinquanta?	p. 33
1.3. Digues quin gènere t'agrada i et diré com eres	p. 36
a) <i>La deconstrucció del gènere</i>	p. 38
b) <i>El film noir: definició</i>	p. 40
c) <i>Els orígens</i>	p. 43
d) <i>Trets principals del cinema negre</i>	p. 49
1.4. Parlem amb propietat	p. 53
2. La banda sonora musical en el cinema espanyol	p. 56
2.1. Llum, càmera i... so!	p. 58
2.2. Anys quaranta	p. 60
2.3. L'entrada a la <i>premodernitat</i> : els anys cinquanta internacionals	p. 63
2.4. I mentre, en l'Estat espanyol	p. 66
a) <i>Períodes i classificació</i>	p. 66
b) <i>Tendències musicals</i>	p. 69
c) <i>Compositors entre dos aigües</i>	p. 71

BLOC III: El poder de la música	p. 76
1. La semàntica musical i el seu significat	p. 76
2. La creació d'un temps virtual i la seua interpretació narrativa	p. 80
3. El catalitzador de la nostra percepció	p. 82
4. L'altra cara de la moneda	p. 85
4.1. El naixement de la música contemporània	p. 85
4.2. La música atonal: l'ovella negra	p. 91
4.3. El cinema on conflueix tot	p. 95
BLOC IV: L'anàlisi musivisual	p. 98
1. L'entrada a escena de la música	p. 98
2. La veu oculta: anàlisi	p. 100
1. <i>Expreso de Andalucía (1956)</i>	p. 100
2. <i>Muerte de un ciclista (1955)</i>	p. 104
3. <i>Distrito Quinto (1957)</i>	p. 109
4. <i>Delincuentes (1956)</i>	p. 113
5. <i>Cerrado por asesinato (1962)</i>	p. 117
6. <i>Lo que nunca muere (1955)</i>	p. 120
7. <i>Murió hace quince años (1954)</i>	p. 125
8. <i>La corona negra (1950)</i>	p. 129
9. <i>La guerra de Dios (1953)</i>	p. 134
10. <i>El ojo de cristal (1956)</i>	p. 139
A mode de conclusió	p. 142
Bibliografia	p. 150
Annexos	p. 156

Llistat de taules, gràfiques i imatges

Gràfica 1: Desenvolupament cinema cengre espanyol	p. 45
Gràfica 2: Mapa d'allò delictiu	p. 48
Gràfica 3: Cinema negre espanyol	p. 98
Gràfica 4: Música emprada en els blocs musicals analitzats	p. 145
Gràfica 5: Pla narratiu de la música analitzada	p. 147
Taula 1: Característiques cinema negre espanyol	p. 52
Taula 2: Música tonal i atonal	p. 93
Fotograma 1: Silvia i l'antiquari surten de casa	p. 103
Fotograma 2: Pugen al cotxe per anar al teatre	p. 103
Fotograma 3: La parella atropella un ciclista	p. 106
Fotograma 4: Baixen del cotxe per a veure'l	p. 106
Fotograma 5: Sona el telèfon	p. 112
Fotograma 6: No hi ha resposta	p. 112
Fotograma 7: Manuel espia a la veïna	p. 120
Fotograma 8: Aquesta amaga els diners	p. 120
Fotograma 9: El nen en la bodega	p. 127
Fotograma 10: Menjant-se una poma	p. 127
Fotograma 11: El primer pla de Mara	p. 130
Fotograma 12: El que veu en el seu somni	p. 130
Fotograma 13: Arriba a la pensió	p. 141
Fotograma 14: S'acosta a la tintoreria	p. 141

BLOC I: Introducció al tema d'estudi

«El arte cinematográfico se parece a la música más que cualquier otro arte».¹

1. Justificació del tema, objectius i estructura del treball

L'elecció d'un tema com aquest no ha estat en absolut atzarós. Atès la nostra formació en Història de l'Art i la prèvia realització d'un Treball Final de Grau on s'analitzava la banda sonora musical d'un film, la consecució dins el camp d'estudi de la música de cinema era, si més no, òbvia. De fet, en aterrar a la facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València, se'ns va presentar l'oportunitat d'escollir un tema d'investigació força suggerent per als nostres interessos personals. Si, en el treball pretèrit, hom havia posat el punt de mira en una producció estrangera, per què no realitzar aquest cop un treball que ens toqués de més a prop?

Allò temptador fou fugir d'aspectes tòpics i típics. Preteníem buscar algun element no estudiat que ens despertés curiositat i interès. Fins que el nostre triatge va vindre condicionat per la coneixença d'una Tesi Doctoral realitzada pel professor David Roldán: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Aquesta investigació, doncs, fou l'espurna de la nostra decisió ja que ens deixava una porta oberta, un camí per continuar. Tanmateix —a mesura que anàvem llegint i investigant—, altres motius s'adherien a l'inicial per acabar nodrint tot un grapat de causes que, cada cop més, plantejaven la dècada dels cinquanta com uns anys força interessants, malgrat que escassament estudiats.²

¹ CHARLES, Chaplin S., «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!», [consulta: 2014-VI-11]. Disponible en: <<http://ecine.blogcindario.com/2011/09/00078-el-cine-sonoro-y-la-musica-en-el-cine.html>>.

² No està de més dir que aquest treball, tal i com està plantejat, esdevé una primera aproximació a un treball d'investigació que pretenem siga major. Ho considerem, doncs, com una mena *d'estat de la qüestió* que ens ha obligat a deixar-nos en el tinter nombrosos aspectes, idees i teories atès l'acotació de l'espai al qual ens veiem obligats ajustar-nos. És per això que hem exercit un esforç de síntesi immens. Si més no, preguem que es tinga en compte si en ocasions es troba a faltar alguna explicació addicional, la qual, estarem disposats a respondre en la defensa del mateix.

Aquest buit històric i acadèmic ens proporcionava l'oportunitat d'analitzar l'avenença i simbiosi poc coneguda entre dues vessants artístiques —cinema i música—, moltes voltes no resolta dins la indústria cinematogràfica. Però, per què els anys cinquanta? Tot i existir un punt de partida amb la Tesi Doctoral citada i la mancança d'estudis en el segment temporal escollit —mancança, aquesta, que ens ha dificultat la troballa de fonts a les quals recórrer—, els anys centrals del cinema espanyol del segle XX ens proporcionaven altres al·licients que resultaven interessants contextualitzar.

Alguns dels aspectes cabdals d'aquell moment —i per fer un petit avenç del que més endavant parlarem—, responia a la crisi del *simfonisme decimonònic* que, de forma general, s'estava donant en les produccions musicals cinematoràfiques. Assistim, doncs, a un viratge en les tendències musicals —tant dins com fora del cinema— que a Espanya, a més, vindrien propiciades per un altre factor: l'*oberturisme* del règim franquista.³

En un primer moment ens varem plantejar analitzar els estils musicals emprats en les bandes sonores de llavors i realitzar una espècie de «cartografia musical» general. Però la varietat era aclaparadora, així que ens varem decidir per aplicar un criteri que ens permetés sintetitzar l'estudi en un únic sector. Es barallaren diferents opcions: any; zona geogràfica; tema del film; director; compositor; estil musical; ideologia; etc. Finalment, ens varem decidir per emprar un criteri —ambigu i problemàtic— que aglutinés diversitat autoral i compositiva però, alhora, ajudés a marcar uns límits. Així fou com ens decidirem pel *gènere*.

El motiu era ben senzill: la dècada dels cinquanta es caracteritzava per empentar força un gènere que gairebé tenia presència en la cinematografia espanyola anterior, el *cinema policíac*.⁴ Aquest tipus de cinema tenia com a punt de referència el cinema negre nord-americà, ja que es tractava d'un cinema encara sense força en les dècades anteriors.

³ Cal dir que el treball s'insereix exactament entre 1950 i 1962 ja que la majoria dels experts consideren el 1962 com un punt d'inflexió amb les polítiques de l'Estat que varen repercutir també en la producció cinematogràfica. Aquest *viratge* és l'escollit per finalitzar una etapa, perquè fer-ho abans sense cap justificació contextual no ens pareixia pertinent.

⁴ De la definició de *cinema policíac* i *cinema negre* parlarem més endavant.

Així, dues escoles foren les pioneres en posar-ho en marxa: Madrid i Barcelona —sobretot aquesta—. Per a nosaltres, doncs, l'interès raia en què malgrat els baixos pressupostos de producció, aquest gènere va aconseguir aportar un nou corrent fílmic amb escenaris que contemplaven la ciutat com a receptora de les històries, noves temàtiques narratives i sobretot, un estil més urbà i modern. Fou llavors quan se'ns va plantejar una pregunta: si la dècada dels cinquanta introduïa una mena de *premodernitat* cinematogràfica, un avenç a allò que serien els anys seixanta i el seu Nou Cinema Espanyol, podia eixa modernitat artística veure's reflectida en l'àmbit musical del cinema d'aleshores? Acompanyaria la música amb un estil de caire innovador capaç de retratar aquella vida urbana i els baixos fons que protagonitzaven les històries d'aquestes pel·lícules *negres*?

La resposta no ha estat senzilla i les dificultats tampoc han estat escasses. De sempre se'ns ha ensenyat que la *modernitat* espanyola va néixer als anys seixanta, moment en què es varen consolidar les noves músiques amb major contundència *atonal* i *dodecafònica*. Espanya entrava en l'avantguarda artística i el «desarrollisme» guaitava amb el Nou Cinema Espanyol. Aquest esdeveniment eclipsava —dins la historiografia cinematogràfica— el període predecessor, és a dir, el de la nostra investigació.

Per aquest motiu, hem volgut reivindicar una mirada més escrutadora per a aquest període central del segle XX, moment en què s'inicien altres formes —encara tímides— de fer cinema. Es tractaria de plantejar els anys cinquanta com un període «d'incipient modernitat» reflectida en petits signes anunciadors, uns primers brots *trencadors*, *novedosos* i *contemporanis* que barrejarien aspectes més tradicionalment populars, amb influències internacionals i una progressiva crispació de la mirada que maduraria en la dècada següent. És el que hem anomenat el «període frontissa», de «transició» o de «premodernitat».

Amb aquesta mena de definicions —*frontissa*, *transició*, *premodernitat*—, el que intentem esbrinar és fins quin punt aquest període cronològic que anem a estudiar esdevingué una mena d'assaig, de prova, d'investigació entre els mateixos compositors

que gosaren introduir en les seues partitures allò que la Generació del 51 consolidaria definitivament amb *l'avantguarda*.⁵

D'altra banda, cal tenir present el rebuig dels oients davant tonalitats diferents al *simfonisme clàssic* —és a dir, tonalitats estranyes, notes sobreagudes, tractament contemporani de la música, manca de direccionalitat musical— al qual estaven acostumats i que no va facilitar la tasca d'aquells agosarats compositors i directors que, al cap i a la fi, buscaven el reconeixement del públic.

Aleshores, a través del nostre estudi musical, pretenem:

- Abordar el gènere negre des de la seua vessant musical, la qual ens permeta obtenir una visió global inexistent fins al moment.
- Identificar quina és la música emprada dintre del gènere negre espanyol durant la dècada dels cinquanta. Responia a alguna tendència en concret? Quins eren els seus recursos?
- Esbrinar si eixa *premodernitat* de la qual parlem es veié reflectida en l'àmbit musical cinematogràfic. Fins quin punt s'observa un viratge en l'estil dels compositors en aquestes bandes sonores?

Les nostres hipòtesis ballen al voltant de l'existència d'un grup de compositors que, front la incursió d'un nou *cinema policíac* i el desenvolupament d'un nodrit i variat *cinema negre*, es varen plantejar un canvi estratègic a l'hora de musicar aquests films. A més a més, si tenim en compte el context en el qual ens endinsem —anys cinquanta, crisi del simfonisme, entrada de ritmes i músiques modernes, etc.—, el cine no s'hauria pogut mantenir aliè a tot plegat. Aquestes són les hipòtesis que pretenem investigar.

⁵ La Generació del 51 és aquella que comprèn als compositors nascuts entre 1924 i 1938 i que connecta directament amb *l'avantguarda*. El professor Josep Lluís i Falcó empra aquest terme per designar la promoció espanyola que va introduir els corrents més innovadors de l'àmbit internacional. Veure: «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática», dins de *Musiker*, nº 18, 2011, p. 403-462. Açò, però, fou conseqüència del canvi polític, econòmic i social que llavors vivia el règim a finals dels cinquanta i principis dels seixanta. Això és: el trencament de l'aïllament de l'Estat, l'obertura de les fronteres i la creació d'una barreja musical entre els corrents d'avantguarda internacional i el llenguatge propi que llavors es tenia a Espanya.

D'altra banda —i de forma transversal—, hi ha altres objectius que complementaran i acompanyaran la nostra recerca. Parlem, per exemple, de la reivindicació dels estudis d'un cinema devaluat i, sobretot, de la seua música i els seus compositors. Alhora, volem reclamar un major protagonisme d'anàlisi per part de l'àmbit artístic entre eixes *dues arts* provinents de camps antagònics —amb diferents suports i llenguatges—, però capaços d'unir-se en un únic producte i objectiu comú: el film.

Per últim, també ens agradaria recalcar com el cinema i la seua música haurien d'ésser valorats com a excel·lents llegats artístics que ens permeten traçar una petita investigació inserida dins l'anomenada Història Cultural.⁶ De fet, el cinema és un dels millors reflexos de la societat contemporània; la recrea i la representa com abans cap art havia aconseguit realitzar. Vet ací on rau el motiu pel qual abordem els metratges, perquè aquests, com a *activitats artístiques* i *culturals*, però també com a *documents*, ens obrin una finestra a una cultura, a un moment històric i una societat com cap altre art permet. Document, però, que crea una «realitat» que l'historiador/a de l'art ha de saber interpretar ja que, tot plegat, resta en les mans d'un realitzador que interpretarà, a través del llenç blanc de la pantalla, una realitat basada en la seua pròpia experiència.

Tanmateix, el nostre objectiu no pretén ambicions completistes ni globalitzadores. Sense deixar d'ésser coneixedors del context general, serà la «microhistòria» però, la ferramenta que ens ajudarà a crear el nostre fil narratiu partint de petits exemples cinematogràfics que, com a petjades visuals, aniran construint el nostre discurs.

El cinema és, al cap i a la fi, com qualsevol altre art: un llenguatge de comunicació i expressió. Els recursos musicals emprats per a tal objectiu seràn valorats i escorcollats per analitzar quins han estat els mecanismes que han provocat el resultat artístic final. Tanmateix, els codis han de ser comprensibles per a l'espectador, sinó, el missatge no arriba i l'obra artística perd la seua funció. La música, llavors, tindrà un paper decisiu al respecte que més endavant analitzarem amb deteniment.

⁶ No són els únics objectius que ens hem plantejat. Però, com ja s'ha dit abans, considerem aquest treball una primera aproximació a futures investigacions en les quals, sens dubte, ampliarem el nostre radi d'actuació.

Es tracta, per tant, d'una capacitat *intertextual* que el cinema ha desenvolupat i on conflueixen molts elements que seran els encarregats d'estructurar el missatge final. Els teòrics Jacques Aumont i Michel Marie expliquen com, el film, és «[...] una obra artística autònoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto en el espectador (análisis psicoanalítico) [...]»⁷.

En quant al treball que presentem, aquest es divideix en quatre grans blocs: un inicial on introduïm el treball, parlem de la metodologia i precisem algunes qüestions generals; un segon bloc dedicat a la contextualització del cinema espanyol i de la seua banda sonora musical durant la dècada dels cinquanta —marc temporal del nostre tímid estudi—; un tercer on parlem del paper de la música en el cinema, del seu valor i funcions; i un últim quart bloc que introdueix la part pràctica del treball consistent en l'anàlisi audiovisual.

Així, doncs, ens hem marcat com a objectiu aportar un petit gra de sorra a les investigacions acadèmiques referents al nostre camp d'estudi inserit en la música i el cinema espanyol.⁸ Dues arts freqüentment oblidades i a les quals volem atorgar un altaveu per tal de posar en valor l'emergent estil que anava neixent en la dècada dels cinquanta i que el cinema negre o *film noir* va recollir en alguns dels seus aspectes estètics, visuals, argumentals i musicals. Art, història i política semblaven creuar els seus camins.

Ja per finalitzar, hem de dir que s'ha intenta imbuir de l'alteritat necessària per entendre la complexitat dels films seleccionats. Esperem així, que l'intent per exprimir fins l'impossible la substància de l'audiovisual no haja estat en va. Tot i les ajudes de les quals també es nodreix aquest treball, consells i aportacions d'altres experts, la responsabilitat final de tot plegat recau sobre les nostres espatlles. Per tant, a pesar

⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicació, 2^a ed., 1993, p. 18.

⁸ ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 12. L'autor considera que Espanya té una «cinematografía cuya puesta en valor sigue siendo una asignatura pendiente en el campo de los estudio filmicos».

d'haver estat guiats per les recomanacions del tutor, l'última paraula ha estat la nostra. Som conscients que hi haurà errades, però també sabem que de les errades s'aprèn. Al cap i a la fi: «Jo sóc la matèria del meu llibre», com va dir Montaigne.

2. La metodologia i la seua problemàtica

Per a la professora i teòrica del cinema Laurent Jullier, esdevé molt més fàcil poder interpretar una imatge que no pas un so. El motiu rau en què, físicament, el nostre cos no rep de la mateixa forma la llum que el so a causa de la velocitat a la qual viatja. D'altra banda, solem tindre el nostre sentit visual molt més ensinistrat que el de l'oïda i, per tant, som capaços d'identificar i diferenciar abans una imatge que no pas un soroll o una nota musical. A més a més, l'autora afegeix altres motius com és el fet que tot ésser humà veu allò que té al davant, mentre que el radi de l'oïda és de 360°. És més, hi ha moments que podem tancar els ulls i deixar de veure, el que no ocorre amb la oïda, la qual escolta de forma constant. Aquest fenomen, curiosament, ha preparat a l'espectador per a acceptar més fàcilment un tall en els plans visuals de les escenes, que no pas la mínima ruptura dins la banda sonora.⁹

Aquests aspectes, entre altres, condicionen el fet que el nostre treball no esdevinga un tema força habitual dins l'àmbit acadèmic de l'art, puix que navega entre dues aigües: *l'anàlisi filmic* i *l'anàlisi musical*. És més, els inconvenients citats més amunt pertanyen al camp purament físic però, a banda de tot això, hi ha altres matisos que caldria explicar.

Un dels principals problemes, encara hui dia, rau en la necessitat metodològica no resolta entre *l'anàlisi musical* i *l'anàlisi audiovisual*. L'absència d'una terminologia precisa que permeta verbalitzar tots els recursos sonors i musicals dins l'audiovisual, esdevé un handicap important.¹⁰ El mateix professor de la Universitat de Barcelona,

⁹ JULLIER, Laurent, *El sonido en el cine*, Barcelona, Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", Paidós, 2007, p. 3-5.

¹⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep, «Análisis musical vs. análisis audiovisual: El dedo en la llaga», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p.143.

Josep Lluís i Falcó —un dels màxims especialistes del tema—, insisteix en mostrar com el debat sobre el paper de la música en el cine és relativament recent. De fet, és quasi impossible parlar d'una classificació estandarditzada, factor que dificulta la nostra tasca però que, per altra banda, també ens fa gaudir del fet de contribuir, si bé tímidament en aquest treball, a aportar el nostre gra de sorra en la concreció d'aquest assumpte a través d'una anàlisi pràctica.

Tot i això, cal tenir en compte un element important i és que, a pesar de la presència musical en el cine, els codis característics d'aquesta —ben coneguts per un músic—, no sempre són utilitzats com a tal dins el film.¹¹ És a dir, la música dins l'àmbit cinematogràfic no té res a veure amb la música com a entitat individual que hom pot escoltar en audicions o concerts.¹² En una pel·lícula, s'ha de tenir en compte la juxtaposició i la relació entre la imatge i la música les quals produeixen, si més no, un fenomen d'interdependència que condiona el caràcter de la composició musical realitzada. De fet, tal i com diu el professor i musicòleg Michel Chion: «El cine es, en efecto, un lugar en que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto [...] Cuando un músico compone para el cine, el uso y la práctica legal conservan el término de música para algo que ya se presenta con otro aspecto (fragmentado), con otra función y otra lógica, y especialmente en otro contexto diferente al de la obra musical [...] La música en los filmes es una pieza de un todo, y es ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir».¹³

Tot plegat no vol dir que s'hagen d'ignorar els codis musicals. De fet, la música guia a l'espectador en una seqüència o escena cap a la vertadera interpretació del contingut

¹¹ Cal dir també que els codis musicals dels compositors no sempre són coneguts per l'espectador, fet que provoca la supeditació d'aquests —en certa mesura— a la bona recepció del segon.

¹² És simptomàtic el que diu Michel Chion en la seua obra *La música en el cine*, Madrid, Paidós, 1997, p. 255, quan es refereix a l'ús de música clàssica en el cine —en aquest cas en una escena de *Una vida de mujer* (1978) de Claude Sautet—, però que ben bé podem emprar per a explicar el que volem dir: «es muy difícil utilizar música clásica en el cine sin modificarla. En una escena, la gente escucha música, pero enseguida, cuando salen, esa música se convierte en *música cinematográfica* [el subratllat és nostre]. Ésta deja de ser "música de Bach" en cuanto pasamos al primer plano de Romy Schneider».

¹³ CHION, Michel, 1997, p. 15, 24 i 31.

d'aquesta i és ací, precisament, on la musicologia ens pot ser de major utilitat per l'ús dels codis estrictament musicals emprats. Així, malgrat que segons Chion, una anàlisi musical s'ha de correspondre a una anàlisi de conjunt, existeixen dues vessants o tendències clarament diferenciades:

—Per part de la musicologia: arremetent amb un anàlisi estrictament tècnic-musical.

—Per part de la historiografia i la crítica: amb un anàlisi més artístic, històric i intuïtiu.¹⁴

Evidentment, atès l'àmbit en el qual quedem circumscrits, hom emprendre una interpretació més tendent cap a la segona vessant —molt més acord amb la nostra branca d'estudis humanístics—, per tal de poder relacionar la funció i el significat de la música amb la imatge des d'un punt de vista crític i artístic. Tot i això, no deixarem de banda la part més tècnica de l'anàlisi i, per aquest motiu, emprarem una *tècnica mixta* que englobe les principals característiques de cada un dels dos camps.

Una relació, però, que no es dona exclusivament vers la imatge sinó que altres elements participen en el procés analític com: el muntatge, la diegesi, l'acció dramàtica, els temps, etc.

De fet, aquest conglomerat d'elements intervenen en la creació i posterior ús de la música en el cinema que determinarà i condicionarà el seu resultat final. Tant és així que el compositor Manuel Valls afirmava que aquest tipus de música: «se compone con una regla numerada en una mano y con un cronómetro en la otra. El hecho no es una metàfora: es objetivamente cierto».¹⁵

Arribats a aquest punt, resulta impossible analitzar el discurs musical com un discurs continu o com una obra completa, ja que l'ús i la pràctica en el film seran completament variants: la música es veurà fragmentada; s'emprarà amb lògiques i funcions diferents i, sobretot, es donarà en un altre context distint a l'obra musical. Per aquest motiu, el musicòleg Chion considera més adient emprar el terme «momento

¹⁴ LLUÍS I FALCÓ, Josep, 2005, p. 146.

¹⁵ VALLS, Manuel, *Música y cine*, Barcelona, Salvat, 1986, p. 36-37.

musical», el qual, descriu millor els fragments breus que integren la banda sonora musical.¹⁶

Tanmateix, no finalitzarem aquest punt sense parlar d'altres problemàtiques que hom s'ha trobat en iniciar la investigació. Per començar, com ja hem dit, la música en el cinema esdevé un tema novell i en el qual, tot i haver estudis relatius al respecte, encara hi manca un corpus suficientment consolidat que respal·le aquest àmbit d'investigació. D'altra banda, i pel que fa a temes més concrets com la música cinematogràfica dels anys cinquanta o, l'existència d'alguna relació entre aquesta i el cinema negre d'aleshores, ens hem vist orfes en la matèria. Un tema tan específic com aquest es troba encara per investigar i, per tant, partim de retalls i pistes entre renglons que altres publicacions tracten de passada o de manera esbiaixada sense dedicar-li més d'una pàgina.

D'altra banda, la producció acadèmica més propera recau, majoritàriament, en les gran capitals de Barcelona i Madrid. Ambdues, tenen departaments d'investigació en les seues universitats que tracten, d'ençà uns quants anys, la música en el cinema. Mentre que l'àmbit universitari valencià es queda molt endarrerit respecte això.

Afegit, a més, a l'inconvenient d'una quasi inexistent bibliografia especialitzada en la nostra biblioteca sobre el tema al qual ens adrecem, ens hem vist obligats a buscar mitjans alternatius en la biblioteca de l'IVAC; a consultar en la Filmoteca Espanyola; a buscar en la Universitat de València; en la biblioteca de la Universitat de Barcelona i, fins i tot, en diversos recursos electrònics. Així, s'han consultat publicacions de revistes i pàgines especialitzades, a més d'algunes tesines i tesis defensades però no publicades.

Amb tot, allò que més ens ha sorprès i ens ha dificultat la feina, ha estat la manca de recursos fílmics disponibles que la principal —i no poc important— entitat del nostre País Valencià, l'*Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia* (IVAC) tenia al seu abast. A més a més, la consulta de la Filmoteca Espanyola tampoc ha anat millor ja que, el terme «cinema negre» no es troba entre les opcions de gènere com a tal.

¹⁶ CHION, Michel, 1997, p. 30-31.

Per aquest motiu hem hagut d'elaborar un llistat propi que recollís aquells films etiquetats com a drama, suspens, policíac, etc., però que seguint uns criteris que més endavant especificarem, hom ha considerat com a *films noir*.¹⁷

Tanmateix, som conscients que, a conseqüència de les limitacions a les quals ens hem vist sotmesos, l'esforç per escorcollar entre la bibliografia existent haurà estat incomplet per al nostre escrutini fílmic. Les contradiccions entre autors i la inexistència de llistats complets per guiar-nos, foren determinants per investigar què podíem considerar cinema negre i què no. La nostra selecció, però, ha deixat de banda una tipologia que, malgrat que alguns consideren integrant del gènere, hom ha valorat deixar-la fora. Es tracta d'aquelles pel·lícules *còmiques* que tanmateix puguen tractar algun crim o assassinat. En aquests casos, el pes de la *comèdia* prevaleix sobre el fet del *crim* creant un mestissatge que, si bé podria integrar-se, considerem forçar massa allò que defineix el gènere negre.¹⁸

Amb tot, no tanquem el llistat de forma taxativa. Tot el contrari, ho considerem un punt fort per seguir desenvolupant, rectificant i completant en futurs projectes d'investigació.

3. Art o tècnica? Una reflexió al respecte

La música en el cinema, ha anat cobrant força importància amb el pas dels anys. És més, sembla que quant més rica és aquesta, més èxit té entre el públic. I això, en part, es deu gràcies als avenços tecnològics sonors, entre altres. De fet, un condicionament tan fort com fou el Dolby estèreo, ens fa pensar fins quin punt podem parlar d'art i no de tècnica.

Al cap i a la fi, el resultat final d'una pel·lícula és la conseqüència del treball conjunt de tot un seguit de professionals: productors, directors, actors, tècnics, etc. De centenars

¹⁷ Us remetem a l'Annex 1 on hi ha la taula elaborada de totes les pel·lícules de la dècada que hem considerat oportú incloure com a *cinema negre*.

¹⁸ Com que no volíem deixar de catalogar-los —tot i dubtar de la seua adscripció al *gènere negre*— els hem recopil·lat en l'Annex 2.

de processos i filtres passats durant el rodatge a mans dels muntadors o *sound editors* —*sound effects crew, ADR crew, music crew, Foley crew*—; dels *sound mixters*, etc. Aquests, alhora, es troben sota la direcció de figures com el dissenyador de so o *sound designer*; d'un supervisor o *supervising sound editor*, etc. Si més no, esdevé una ínfima mostra de tot el procés pel qual passa la pel·lícula.¹⁹ Milers d'ulls comproven la seua qualitat abans de mostrar-la al públic —o client—, com si d'un producte comercial es tractés. Tanmateix, no sempre fou així. Cal, doncs, remuntar-nos als inicis.

La directora, dramaturga, novel·lista i guionista, Marguerite Duras (1914-1996), afirmava que el cine enganyava en tant que uns objectes lluminosos en una pantalla no podien produir so algun.²⁰ És ben cert que la base de tota la indústria cinematogràfica —sinó, no es diria indústria— és mecànica, i que la finalitat d'aquest origen mecànic i il·lusori, nascut de la ciència, fou posteriorment el trampolí per a les imaginacions d'aquells que més tard es dirien directors. La nova màquina, aprofitada per aquells *artistes de la fantasia*, sols pretenia captar el moviment continuat de les persones i les seues veus. Tanmateix, aquella idea inicial acabà per oferir resultats immensament complexos i diferents.

El conjunt de pràctiques artístiques que el cinema va aglutinar com si d'un recipient o contenidor es tractés, són les que li atorguen la definició. Amb tot, aquest, com a mitjà capaç d'*artisticitat*, era una forma expressiva i autònoma. El cinema era plàstica i ritme, una combinació afortunada sense la qual no s'haguera pogut desenvolupar mai com a tal, quedant-se en simple fotografia o cinètica combinatòria. És més, tal i com afirma l'autor Miquel Porter, al principi el cine era una «combinatòria de combinatòries».²¹

De fet, la paraula *cine* o *cinema* engloba diverses definicions que agrupen els seus elements constitutius, com són: «Concepte genèric que al·ludeix a la institució cinematogràfica com a indústria productora, activitat artística i espectacle públic.//

¹⁹ JULLIER, Laurent, 2007, p. 22-55. Per falta d'espai, i perquè no ho considerem rellevant per a la dissertació, obviem aquest apartat més tècnic i us remetem al llibre de Jullier en cas de major interès.

²⁰ Cfr. *Ibíd.*, p. 5.

²¹ PORTER, Miquel, «Cinema, ritme i abstracció», *D'Art*, 1988, n° 14, p. 147.

Local d'exhibició cinematogràfica amb fins comercials, compost per una o dos sales de projecció».²² D'altra banda, l'Enciclopèdia Catalana el defineix com: «Art de representar, sobre una pantalla, i mitjançant la fotografia, imatges en moviment».²³

Així doncs, la tècnica, posada en mans d'artistes donava el seu fruit. Sols hi havia que esperar per a que aquell espectacle, afí a les classes populars, adquirís renom. Per aquest motiu, es va buscar un públic més burgès que l'ascendís en l'escala social fins aconseguir expandir els seus tentacles entre el públic en general. Tanmateix, a aquest fenomen el va ajudar la música: compositors de talla crearen obres *ex professo* per a aquelles pel·lícules com *L'assassinat du duc de Guise* (1908) amb música de Camille Saint-Saëns. I és que la música, encaixava perfectament amb la nova invenció ja que, seguint els arguments de la teòrica Susanne Langer: «las artes se distinguen entre sí, no por la materia empleada, sino por 'la ilusión primaria' que generan. La música, como todas las artes, es una *apariencia*, una ilusión producida por los sonidos [...] El movimiento de los sonidos es algo radicalmente diferente del movimiento físico; es una apariencia y nada más».²⁴

Potser que la màgia emprada per ambdues *arts* es complementés perfectament vers el moviment que el cinema volia mostrar. Tot i que la música també li va aportar altres elements com el *temps virtual*, és a dir, un temps percebut a través de l'oïda, no de manera física. Com diu la mateixa autora: «La música vuelve el tiempo audible y aprehensible en su forma y en su continuidad». Això és, aporta la concepció de temps i crea la il·lusió de moviment, d'un avanç, d'una narrativitat contínua, d'una presència humana, d'un missatge simbòlic, d'una expressivitat emocional, etc.²⁵

²² CUÉLLAR, Carlos A., *Cine y música: el arte al servicio del arte*, València, Servicio de Publicaciones de la UPV 1998, p. 26.

²³ ENCICLOPÈDIA CATALANA. [consulta: 2014-VI-11] Disponible en: <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0090573.xml?kt.subject=ROOT%40ARBRES%40ARBRE+DEL+CONEXIEMENT%40belles+arts%40arts+pl%C3%A0stiques%40cinematografia#.UaSbmKKipGI>.

²⁴ Cfr. FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 94.

²⁵ Cfr. Ibíd., p. 95.

Aquest fenomen fou, si més no, advertit pels més avançats en la matèria, els quals, entre altres coses, s'adonaren que les estructures dels films eren tridimensionals: les imatges es movien i el temps tenia profunditat. Fou llavors quan s'adonaren que la clau raïa en la música. Els experts començaren a teoritzar sobre el tema, com fou el cas de Léopold Survage (1879-1968) amb el seu manifest sobre el *Rythme Coloré*. La majoria d'aquests artistes es trobaven vinculats al concepte de *cinema pur* —alliberat de qualsevol contacte amb la literatura—, el qual provenia del concepte de «pintura-pura». Aquesta es centrava en l'estudi de les formes en elles mateixes, el moviment, la llum, etc. Fou l'avantguarda la que mostrà especial interès i, en qüestió de poc temps, s'adonaren que un dels valors del cinema, de la seua essència, raïa en el ritme. Un ritme, doncs, que directament els portaria a la part musical del film.²⁶

Molt es va experimentar durant les primeres dècades del segle passat. L'avantguarda cinematogràfica i la Bauhaus estigueren contínuament innovant. Autors com Hans Richter (1888-1976) realitzà films pròpiament abstractes basats en ritmes: *Rythmus '21*, *Rythmus '23*, *Rythmus '25* i *Filmstudie* (1926). El seu interès per la música i el film, el durien a rodar *8 x 8*, una composició audiovisual en el qual treballà sobre la funcionalitat de la música concreta. D'altra banda, el pintor Viking Eggeling (1880-1925) considerava que la forma era inseparable del moviment i per aquest motiu, entre 1921 i 1925 inicià les seues obres: *Simfonies visuals*. No obstant, no seria fins Walter Ruttmann (1887-1941), pintor que es va dedicar al cinema, el que portaria una de les simfonies visuals més famoses en la història. Una obra ja no abstracta, sinó amb imatges captades de la realitat, això sí, amb deformacions i variacions rítmiques. Es tractava de: *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927). Un film, aquest, mut, amb imatges de la ciutat de Berlín i amb música expressament composada per a l'ocasió de la mà de Edmund Meisel. L'èxit fou tal que no tardà en estrenar una altra obra semblant: *Melodie der Welt*, aquest cop, un viatge al voltant del món, el qual, seria estrenat ja com a cinema sonor.²⁷

²⁶ PORTER, Miquel, 1988, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 150-153.

Des d'aleshores, molt ha plogut i el producte de tot plegat el veiem hui dia: el cinema és l'únic camp considerat com a un *art híbrid o compost* —això és, multidisciplinari, que engloba més d'una branca artística: *narrativa, teatre, fotografia i música*, en aquest cas— que no ha patit eixe distanciament amb el públic, eixe divorci del qual parla el compositor Diego Fischerman. Per a aquest músic, el problema no rau en la producció, sinó en la basta quantitat de públic que hi ha. El públic, està educat en un ambient cada cop més visual i per tant necessita al·licients atractius per acudir a veure una obra d'art.²⁸

Aquest és un dels motius pels quals moltes arts des de les avantguardes decidiren trencar la puresa i crear altres mitjans d'expressió multidisciplinari que anaven parell a la demanda artística i l'evolució de la societat. Exemples com el *videoart, videodansa, videoact, instal·lacions, videoescultura, videocreació, vídeo experimental*, etc. permetien tant als artistes plàstics com als músics, actors, o coreògrafs expressar i crear de forma col·lectiva. Les qualitats d'immediatesa del vídeo, junt a la facilitat de transformació i d'ús d'aquest han estat crucials per al seu èxit.²⁹ Dins aquest àmbit, a més, fou molt habitual l'ús de la música electrònica que, més tard, s'empraria en les bandes sonores dels films.

D'altres, com la professora Ana M^a Sedeño, destaquen que la música contemporània i el cinema nasqueren com a formes expressives completament antitètiques: la música «culta» d'aleshores es distanciava per complet d'aquell art popular i massiu que era el cinema. Amb tot, aquestes dues vessants artístiques aconseguiren forjar un model que mai més es tornaria a trencar. Per a ella, pot ser aquest un dels motius que explicaria el distanciament existent hui dia entre art i públic. Un fenomen que el cinema sí va saber conciliar i superar.³⁰

Concloent, doncs: la societat ha canviat i el cinema sembla ser el més actiu de tots els camps artístics de l'actualitat. I juntament amb ell hi ha la música, la qual, a través

²⁸ FISCHERMAN, Diego, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002, 129-135.

²⁹ ROMÁN, Alejandro, *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Editorial Visión Libros, 2008, p. 274-276.

³⁰ SEDEÑO, Ana M^a. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005, p. 8.

d'aquest, ha donat a conèixer temes musicals que, d'altra banda, potser mai haguéssim escoltat. Ara bé, també s'ha donat a conèixer ella mateixa com a producte d'eixa universalització o globalització cap a la qual la humanitat va encaminada. El cinema ha passat la «posada a punt» i es veu amb força d'afrontar el futur.

BLOC II: El marc teòric

1. Escollim el cinema autòcton

«El cine español es industrialmente raquítico, socialmente falso, estéticamente nulo, políticamente ineficaz, intelectualmente ínfimo».³¹

Tot teòric, erudit o cineasta és coneixedor d'aquestes famoses paraules del director Juan Antonio Bardem realitzades durant les Conversacions de Salamanca de 1955. Un *pentagrama* —tal i com ha estat batejat— que, malauradament, va sentenciar la història del cinema espanyol abans i després de la dècada dels cinquanta. Ara bé, foren aquestes paraules les que sepultaren realment la vida i reputació del cinema espanyol, tal i com molts autors afirmen? El que tothom té sobradament clar és que, parlar de cinema espanyol no és el mateix, ni de bon grau, que parlar de cinema europeu o nord-americà. El poc prestigi del qual és posseïdor; la manca d'interès per part de la mateixa població autòctona; juntament amb els condicionants contextuals que va patir l'Estat durant la dictadura, no varen deixar evolucionar el cinema de la mateixa forma que ho feren altres països.

Tanmateix, s'ha de resignar la historiografia cinematogràfica espanyola a tal destí? Creiem que no, i així ho demostren els estudis sobre el tema que durant les recents dècades han anat sorgint amb un únic objectiu: plantejar una revisió històrica dels films espanyols; buscar nous punts de vista, noves perspectives; i sobretot, posar en valor una *herència artística* que en el seu moment no fou suficientment valorada i que, per desventura, ha comportat conseqüències en el cinema actual.

Cal tenir present que la història aconsegueix atansar l'objectivitat amb un prisma/filtre temporal que assenta la mirada de l'espectador, la consolida i la capacita per a l'anàlisi. Per aquest motiu, reprenem els anys cinquanta del segle passat i els sotmetem a una nova mirada escrutadora. Es pretén, llavors, reinterpretar la vella

³¹ Aquesta frase, famosa dins l'àmbit cinematogràfic espanyol, ha estat recollida en els treballs de nombrosos autors com: Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ-PERUCHA, Vicente J. BENET, J. Luís CASTRO DE PAZ, Josetxo CERDÁN, Elena MEDINA, més un llarg etcètera.

lectura esbiaixada que no va saber valorar les formes creatives que havien sobreviscut des de la II República (1931-1936) a través de figures com Edgar Neville, Rafael Gil o Carlos Arévalo, crucials per a la posteritat.³²

1.1. Per contextualitzar

A grans trets, la major part de la historiografia del cinema està d'acord en afirmar que els anys cinquanta foren una dècada de reviscolament per diversos aspectes:

- a) La creació de l'*Institut d'Investigacions i Experiències Cinematogràfiques* (IIEC) en 1947 que va permetre la sortida, uns anys després, de la primera promoció de graduats —com foren Juan Antonio Bardem i Luís García Berlanga— al capdavant.
- b) El punt d'inflexió que va suposar la trobada en les *Conversacions Nacionals de Cinema de Salamanca* en 1955, que va donar al cinema espanyol una nova empena i direcció des de diversos camps d'actuació: des de la crítica, la realització cinematogràfica, el camp institucional, l'universitari, etc.
- c) Per últim: l'aparició d'un cinema conseqüent amb tot allò dit a les conversacions, que pretenia renovar la indústria i escapar, en la mesura d'allò possible, de la cotilla inflexible del règim. És el que l'historiador Romà Gubern ha anomenat «regeneracionisme» i on —contràriament al que s'ha defès fins ara— s'inclourien tant les vessants més esquerranes falangistes, com el sector més crític dels catòlics, o els integrants del Partit Comunista Espanyol.³³

Ara bé, tot açò no sorgia del no-res, més aviat era conseqüència d'una llarga evolució que es va veure interrompuda per una Guerra Civil (1936-1939) amb alts costos

³² CASTRO DE PAZ, J.Luís; CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Càtedra, 2011, p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 27 i 44. Segons els autors Castro i Cerdán, una de les principals vies de renovació fou aquell cinema que tractava les pròpies temàtiques tradicionals, costumistes i populars, barrejades aquestes amb tendències sainetesques. En paraules dels autors, aquesta branca temàtica va suposar: «una de las más creativas líneas de fuerza del cine español». És el que han denominat *esperpento*. D'altra banda, el terme *regeneracionisme* és emprat per l'historiador Romà Gubern i altres autors en l'obra: *Historia del cine español*, Madrid, Càtedra, 2000.

materials i personals. Un parèntesi, si més no, que va afectar principalment a allò anomenat *cinema de ficció*, atès que tant el *reportatge* com el *documental* continuaren produint-se per part dels dos bàndols amb finalitats ideològiques, sobretot.

Tanmateix, per al professor Vicente J. Benet, açò no va impedir refer la indústria cinematogràfica de manera prou immediata. És més, l'autor afegeix que, malgrat les latents diferències entre els dos bàndols —cal tenir en compte que l'estat de guerra va romandre fins 1948 i es calcula que més de cinquanta mil persones foren executades un cop finalitzada la guerra—, d'una forma o altra els cineastes i operadors republicans anaren incorporant-se de nou a l'engranatge cinematogràfic. Casos com els d'Antonio del Amo, Jesús García Leóz, Antonio Sau o el mateix Luís Buñuel són un exemple.³⁴ No volem dir amb això que ho tingueren fàcil: tant per part de la censura; la manca d'ajudes econòmiques que depenien de factors arbitraris —gustos personals o favoritismes—, no varen facilitar en absolut la feina.

Amb tot, la supervivència d'aquestes figures durant la postguerra va permetre un fenomen important: que el cinema espanyol realitzat sota l'estricta mirada de la dictadura, encara transpirés aires d'intel·lectualitat liberal i «modernitat». Aquest brou de cultiu ha estat anomenat pel professor Jordi Gracia com la «resistència silenciosa»: «Un mundo a menudo clandestino, casi siempre agazapado, pero no paralizado, de pensadores, artistas, escritores e intelectuales que fueron regresando poco a poco, definido por sus elocuentes silencios cuando la retórica franquista se ponía más agresiva, y discretamente activos cuando se encontraban en un foro relativamente seguro».³⁵

Aquests desitjos de renovació, però, també vingueren dels estaments oficials. En 1951 ocorre una mena de punt d'inflexió en l'aparell institucional cinematogràfic franquista, atès que el 19 de juliol d'aquell mateix any es crea el *Ministeri d'Informació i Turisme* amb Arias Salgado al seu front. Ara bé, el fet insòlit arribava amb la *Direcció*

³⁴ BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicació, 2012, p. 177-178. Cal afegir però, que en la majoria dels casos aquesta incorporació venia precedida de llargues temporades en presó, camps de concentració o de realitzacions de treballs forçats.

³⁵ *Ibíd.*, p. 178-179.

General de Cinematografia i Teatre i el seu primer director: José María García Escudero.³⁶

García Escudero fou tota una sorpresa. Els seus orígens militars i el seu fervor catòlic es trobaven fortament arrelats en la seua figura. Malgrat això, la seua actitud fou clau a l'hora d'empentar una nova voluntat general que pretenia redefinir la política cinematogràfica existent. El seu projecte passava per:

- Una millora en quant a ajudes de producció.
- Augmentar la qualitat del cinema espanyol.
- Organitzar el mercat interior i exterior amb una anàlisi de costos de producció, doblatge, distribució, etc.

Tanmateix, aquelles propostes quedaren en paper mullat pel temor dels sectors més integristes del règim. De fet, en menys d'un any García Escudero es va veure forçat a dimitir com a conseqüència de la polèmica protagonitzada pel film de Nieves Conde, *Surcos* (1951) com a pel·lícula «d'Interès Nacional», mentre *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, no era norminada com a tal.³⁷

Amb un nou director al capdavant, Joaquín Argamasilla de la Cerda, s'introduïa un decret-llei el 1952 pel qual es creava la *Junta de Classificació i Censura* que substituïa tant l'antiga *Junta Superior d'Orientació* com la *Comissió Classificadora del Ministeri d'Indústria i Comerç*.³⁸ A més a més, es modificaven les normes de control moral de l'Església, la qual ja posseïa una *Oficina Nacional Permanent de Vigilància d'Espectacles* (1950) de caràcter nacional i vinculant per a tots els catòlics.

Tot això encaminava els anys cinquanta a un cenyit control que contestava, paradoxalment, a l'oberturisme de l'Estat espanyol. Així fou com la indústria va veure

³⁶ GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 246.

³⁷ *Ibid.*, p. 247-248.

³⁸ MEDINA, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Editorial Laertes, 2000, p. 31.

incrementar de manera exponencial la presència censoradora que durant els anys quaranta havia estat gairebé letàrgica.³⁹

El model de censura que es va decidir aplicar aleshores fou el de la Itàlia feixista:

- a) Mesures proteccionistes que recolzaven la producció nacional alhora que controlaven l'entrada de films estrangers —sobretot per motius econòmics ja que, d'aquesta forma, l'Estat perdia divises—.
- b) Vigilància exhaustiva dels continguts dels films.
- c) «Obligatorietat»⁴⁰ del doblatge per a les produccions estrangeres.⁴¹

Els experts, de fet, no han dubtat en veure un: «símbolo inequívoco del nacimiento de lo que podríamos llamar 'disidencia' cinematográfica, fruto de la pérdida del monolitismo de los primeros años de postguerra».⁴²

En aquest punt, però, la historiografia entra en un debat de qualitat i quantitat. Ja hem avançat un poc el clima «renovador» que la dècada dels cinquanta va suposar. De fet, el professor Carlos Heredero ha titllat de «cultura de la dissidència» a aquella resistència que es va desenvolupar al llarg de tota la postguerra però que, realment, va quallar en la dècada del nostre estudi.⁴³ No obstant, tothom no ho veu tan clarament.

L'any 1951 és considerat per l'historiador i crític Romà Gubern el punt d'inflexió cinematogràfic espanyol, no a causa d'un canvi polític o cultural, sinó perquè es va

³⁹ GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, 2000, p. 249

⁴⁰ Hem decidit posar el mot «obligatorietat» entre cometes pel fet que, el professor David Roldán —després d'escorcollar dins la jurisdicció del Règim amb motiu de les seues investigacions per a la Tesi Doctoral—, afirma no haver trobat cap llei ni decret que obligués a doblar els films. Segons la tradició historiogràfica, aquesta «obligació» era en realitat un mecanisme de censura a la qual tot historiador del cinema apel·la. Gràcies a la recerca del professor Roldán, potser ens trobem davant una equivocació heretada pels estudiosos del tema i, la qual, quedaria rectificada amb el discurs ben diferent defès per l'autor. Això és: la versió original amb subtítols no hauria pogut donar-se en l'Espanya de la postguerra per la gran quantitat d'analfabetisme que hi havia en el moment, fet que hauria condicionat en gran mesura el doblatge, una solució molt més pragmàtica.

⁴¹ BENET, Vicente J., 2012, p. 180. El professor Benet apunta que el costum del doblatge en Espanya ha acabat per provocar un rebuig per part dels espectadors a les versions originals, patent encara als nostres dies.

⁴² GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, 2000, p. 249.

⁴³ BENET, Vicente J., 2012, p. 179.

donar el: «primer recambio generacional en el cine del franquismo».⁴⁴ Ara bé, a pesar de les noves aportacions fílmiques d'aquelles generacions, l'autor les considera escassament significatives —que no qualitatives— respecte el conjunt global de la producció espanyola del moment. És a dir, el que en altres paraules han dit els germans Pérez Merinero en la seua obra *Cine y Control*: «la industria cinematográfica española de los cincuenta no iba a abandonar las constantes de raquitismo, miserabilismo, ocasionalismo, marginalismo y provincianismo que venía arrastrando de tiempos anteriores».⁴⁵ Amb aquesta afirmació els respectius autors asseguren que, malgrat totes les noves aportacions i canvis realitzats en algunes produccions espanyoles de caire més «regeneracionista» i/o «dissident», les bases estructurals de la indústria espanyola es mantenien intactes.

1.2. Foren moderns els anys cinquanta?

Tot i que la historiografia cinematogràfica està d'acord en què parlar de «modernitat» en la dècada dels cinquanta suposaria un anacronisme, molts autors defensen la idea que, aquells canvis viscuts dins l'àmbit de la producció fílmica, sí ens permetrien parlar d'una penetració de tendències «premodernes». El que es va donar, doncs, fou una barreja entre formes tradicionals i populars heretades, amb eixa: «progresiva crispación de la mirada».⁴⁶

Tanmateix, per diferenciar aquestes tendències tradicionals i populars d'aquells innovadors corrents europeus —principalment parlem del *neorealisme italià*—, els teòrics de la Història Cultural varen establir una divisió semblant als bàndols creats en la Guerra Civil:

- a) Continuisme: aquell que seguia el discurs oficial del règim i, per tant, el model imposat.

⁴⁴ GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, 2000, p. 264.

⁴⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 255.

⁴⁶ CASTRO DE PAZ, J.Luís; CERDÁN, Josetxo, 2011, p. 17-18.

b) Dissident: aquell que s'oposava al model oficial oferint certa resistència.⁴⁷

Una dicotomia maniquea, si més no, que hui dia s'està intentant trencar. De fet, el cos cultural que conformava el conjunt de films espanyols d'aleshores, esdevenia molt més complex d'allò cregut fins ara. Aquest és el fruit d'una revisió historiogràfica i artística que experts com el professor José Luís Castro i José Cerdán, varen portar a terme en la seua investigació.

La modernitat espanyola de la dècada central, per tant, introduïa alguns aspectes filosòfics que la ciutadania va començar a plantejar-se arran la Guerra Civil. Entre altres coses, es trobava la crisi del subjecte i la preocupació formal que acabaria per desembocar en l'estructuralisme i el postestructuralisme. Ja durant els anys quaranta s'havien assentat alguns precedents —sobretot pel que fa a la part creativa dels films—. Però fou la dècada següent la que va començar a perfilar eixa «premodernitat» buscant referents en els corrents europeus. Eixos anys *frontissa* aplanarien el camí als seixanta, moment en què aquesta va acabar per consolidar-se en una vertadera *modernitat* inserida en el Nou Cinema Espanyol. Un cinema, aquest, que va assimilar aquells trets moderns sota el beneplàcit oberturista d'una dictadura que pretenia imitar a les societats democràtiques del moment per pur interès polític i econòmic.⁴⁸

La conseqüència de tot plegat fou una barreja caracteritzada per la peculiar situació que vivia el país entre la tradició més arrelada i la incipient modernitat. Amb tot, aquells desitjos de regeneració foren vinculats —pels mateixos cineastes contemporanis i per part de la historiografia posterior— exclusivament a les corrents de dissidència del Partit Comunista d'Espanya. Res més lluny de la realitat: la revisió històrica i artística que s'està portant a terme durant els últims anys mostren com, en

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26-29. Cal dir que fou en els anys cinquanta quan Espanya va començar a ser acceptada en els organismes internacionals com l'Organització per a l'Alimentació i l'Agricultura (FAO); l'Organització de les Nacions Unides per l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO) i l'Organització de les Nacions Unides (ONU). També es va firmar un pacte econòmic amb Estats Units al 1953 i es va reconèixer la independència del Marroc per part d'Espanya en 1956, entre altres successos.

les mateixes bases programàtiques de la dreta espanyola —i a través d'autors com Unamuno, Ortega y Gasset, Joaquín Costa, etc.—, raïen alguns dels principis crítics que posteriorment l'esquerra ideològica faria seus.

És a dir, que durant els anys cinquanta, aquella renovació palpable en les files de la indústria cinematogràfica, en la crítica, els assajos o els cineclubs, no provenia únicament des d'àmbits polítics esquerrans —Berlanga, de fet, mai es va adscriure a cap ideologia—, sinó que altres motivacions s'havien adherit: parlem del moviment neorealista italià i del corrent «regeneracionista» espanyol. Aquest últim, afirma Gubern, es trobava entroncat en el pensament espanyol des de la Generació del 98: «mucho más influyente que no la remota actividad cultural republicana, de la que los jóvenes intelectuales españoles de los cincuenta permanecían muy lejanos por obvios motivos de censura y exilio».⁴⁹ Aquesta postura crítica amb la societat del moment havia estat heretada, doncs, de la part més esquerrana dels teòrics falangistes i catòlics liberals dels anys quaranta.⁵⁰

Aleshores, quin ha estat el pes real de cada corrent que va empentar el cinema espanyol cap a una visió més crítica de la societat? Republicanisme, regeneracionisme, neorealisme? A qui li deu, aquest, l'estilització formal dels films? En quina mesura podem parlar de l'existència d'un vertader cine «contestari», «dissident», «regeneracionista» o «crític»? És aquest un cinema modern?

El professor Gubern —juntament amb altres autors com Julio Pérez-Perucha o José E. Monterde—, es plantegen la pregunta de si realment va existir una generació dels anys cinquanta que encapçalés l'anomenada «dissidència cinematogràfica», punta de llança de la modernitat espanyola. Per a ells, a pesar que hi hagué certa dissidència, la gran majoria dels joves nous que tendien a buscar un estil distint a l'oficial, acabaren per incorporar-se a la tradició continuista. Eixa claudicació, segons ells, la trobem en exemples com Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Pedro Lazaga, Julio Coll, Manuel

⁴⁹ GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, 2000, p. 278-279.

⁵⁰ CASTRO DE PAZ, J.Luís; CERDÁN, Josetxo, 2011, p. 43-45.

Mur Oti o José Antonio Nieves Conde.⁵¹ Dos dels films que en la segona part del treball analitzem, pertanyen a alguns d'aquests directors.

Paga la pena dir que la visió d'aquests historiadors és força negativa. On altres com Castro o Cerdán hi troben temptatives —malgrat que tímides— d'una crítica a través d'escletxes de l'aparell censorador, altres com Gubern troben en falta un vertader posicionament en contra del règim establert. Una modernitat que amb el gènere de la comèdia semblava començar a fer osca.

1.3. Diques quin gènere t'agrada i et diré com eres

A partir de la segona meitat dels cinquanta es va donar una evolució amb algunes productores com *Ágata Films*, *Asturias Films*, *Altamira S.L.* —creada aquesta per estudiants del IIEC—, *Documento Films*, *Época Films*, *Films 59*, etc., les quals varen introduir alguns elements decisius per al posterior cinema dels seixanta. Es tractava de «pequeños francotiradores, fugaces o previos a estrepitosas claudicaciones, aunque ya nunca faltarían a lo largo de esos años».⁵²

De fet, malgrat que la continuïtat de l'època autàrquica va seguir fortament arrelada, als anys cinquanta era força estrany trobar l'abundància de temàtiques històriques i literàries que tant havien dominat les pantalles pretèrites. Els gèneres començaven a diversificar-se però, fou la comèdia, aquella que plantejà una evolució important dins el cinema oficial i més dissident.⁵³ Aquesta havia triomfat durant la postguerra precisament per la necessitat de distracció front una situació de penúries i desolació quotidiana.⁵⁴ S'havia convertit, doncs, en el gènere cinematogràfic més important d'aquest primer període franquista, ja no sols per la quantitat produïda, sinó, tal i com afirma el professor Benet: «por su valor estilístico e incluso sociológico».⁵⁵

⁵¹ GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, 2000, p. 266-267.

⁵² *Ibíd.*, p. 259-261.

⁵³ *Ibíd.*, p. 272.

⁵⁴ BENET, Vicente J., 2012, p. 181.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 197.

Es tractava d'una mena de mirall en el qual es revelaven les tensions d'una modernitat que sobrevivia, segons l'autor, rodejada d'un ambient hostil a ella. Així, Benet defèn que: «En la comedia se destilan las influencias del estilo cinematográfico internacional, y sobre todo de Hollywood, con las tradiciones propias del sainete renovado y de la revista, o la integración de formas musicales como la copla, provenientes del pimer cine sonoro».⁵⁶

Tanmateix, el nostre estudi no recau sobre el gènere més popular ni sobre el més grandiloqüent, sinó que tal i com hem indicat a l'inici d'aquest treball, la nostra atenció es va a centrar en el cinema negre. Un cinema que, d'altra banda, també heretà eixa clau «naturalista» en la narració que li permeté de forma indirecta realitzar una crítica a la seua manera.

Cal tenir present que el cinema negre es va convertir d'immediat en part important de la producció espanyola atès que sols en els anys que estudiem es realitzaren 160 títols d'aquest gènere.⁵⁷ Com que les dades responen a una elaboració pròpia, considerem oportú indicar que aquestes xifres no responen amb els 79 títols que defèn la professora Medina, o els 161 que anomena SÁNCHEZ per al mateix període. Cap de les llistes coincideixen entre elles a l'hora de definir taxativament els títols que quedarien dins d'aquest gènere.

Precisament, parlar de gènere comporta obrir un antic debat referent a la pròpia definició d'aquest. Per començar, no tothom creu en els gèneres i menys encara li atorguen una veritat classificatòria impermeable —tampoc nosaltres—. Per aquest motiu, en aquest treball d'investigació s'ha escollit una postura versàtil, flexible i permeable, d'acord amb els resultats dels visionats que hem portat a terme i dels escrits consultats.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Vid. Annex 1.*

a) *La deconstrucció del gènere*

Els gèneres cinematogràfics han servit de sistema classificatori —de la mateixa forma que fan les altres arts— tant per a la indústria, la crítica, la història del cinema, etc. Es tracta d'una convenció que classifica els films sota diversos criteris i, en última instància, ens ajuda a comprendre'ls millor.

Les agrupacions que es solen fer van encaminades a «etiquetar» els temes principals d'eixes pel·lícules i les seues característiques, de forma que amb una paraula tothom entenga quin tipus de film acabem de veure. Es tracta, si més no, d'una capacitat de síntesi que sorprèn encara a alguns estudiosos de la matèria.⁵⁸ Però la veritat és que, malgrat les diferents fonts que hem consultat, el tema no resta clar ni de bon tros. Sens dubte, es tracta d'un dels principals problemes —tal i com hem indicat breument en l'apartat de metodologia— amb el qual hom s'ha topat, pel fet que aquest treball d'investigació versa sobre la música inserida dins un gènere el qual, malauradament, no es troba gaire delimitat.

Aleshores, autors com Joaquim Romaguera han realitzat un breu compendi que reuneix, en línies generals, les tendències historiogràfiques que hi ha al voltant del debat. Així, descobrim que autors com Gubern consideren el gènere un producte cultural rígid, que repeteix les mateixes fórmules i sobre les quals es poden desenvolupar variants o *subgèneres*. Per a aquest veterà, les pel·lícules es classifiquen entre *narratives* i *anarratives* —descripcions, no figuració, etc.—, englobant de forma general —massa per al nostre gust—, totes les variants existents. Hi trobem, però, altres teories com la de l'historiador Ángel Luis Hueso Montón, el qual arreplega la vessant més estètica per definir-ho, és a dir: té en compte factors d'ambientació, escenogràfics i lumínics predeterminats. D'altra banda, la teòrica Luciana Della Fornare defèn el gènere com aquell que posseeix una analogia entre el tema i l'argument, encara que les ambientacions puguin ésser diferents. Per un altre costat hi ha el

⁵⁸ ROMAGUERA, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, 2^a ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 46.

matrimoni francès Agel, el qual considera el gènere com una dominant en el film determinada pel seu contingut implícit i pel seu estil.⁵⁹

Amb tot, l'autor recalca el treball dels francesos Jean-Pierre Coursodon i Jean-Louis Leutrat, els quals semblen haver abordat el tema més contundentment. Segons el seu plantejament, el drama i la comèdia esdevindrien «categories» i, a dins, s'ordenarien els gèneres. Així, aquests: «se configura[n] en función del grado de especialización de su contenido dramático. Si dominan los elementos específicos es un género concreto; si ganan los ajenos, se tratará ya de otro género».⁶⁰ Una definició, però, que no esclareix massa el dubte atès que esdevé subjectiu aquell valor que determina quan predominen uns trets pertanyents a un gènere i quan els pertanyents a un altre. Quin tipus de percentatge podem acceptar com a predominant? Quins són els valors a tenir en compte i quins no? Hem de fer del gènere una etiqueta tancada i impermeable? Fins quin punt s'accepten les «barreges» i «impureses» per a continuar dictaminant que un film és *negre* o no?

Hom s'ha trobat amb aquesta tessitura en més d'una ocasió. Pel·lícules que no destaquen per la seua estètica clàssica de cinema negre però, en canvi, sí tracten els temes habituals d'aquest. Què fem aleshores?

Tot plegat, ens porta a una altra pregunta: per a què serveixen els gèneres? El gènere cinematogràfic va sorgir amb la pròpia història del cinema mentre aquest anava configurant els seus esquemes i models narratius. Així, des del punt metodològic, la creació o aparició dels gèneres va permetre fixar certs paràmetres comuns, criteris conceptuals compartits, anàlisis de premisses iconogràfiques i estilístiques que podien relacionar-se amb altres àmbits artístics o socials —com és el cas de l'*expressionisme* o el *neorealisme* en el cinema—. ⁶¹ Però, aquestes premisses no són, de cap de les maneres, ni impermeables entre elles ni inamovibles. És a dir, no existeix un criteri sòlid que determine de forma taxativa quina categoria identifica una pel·lícula.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 46-47.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ SÁNCHEZ, Francesc, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 13.

Tal i com afirmaven Coursodon i Leutrat, l'«etiquetatge» sembla estar a disposició d'una balança que mesura els trets predominants —terme no quantificable i, per tant, força ambigu com ja s'ha comentat— per a correspondre's a un o altre gènere.

Cal dir que, tot plegat ha repercutit sobre el projecte ací present, atès que ens hem trobat amb el principal handicap: decidir quines pel·lícules espanyoles de la dècada dels cinquanta entren en aquesta primerenca investigació —tenint en compte que la Filmoteca Espanyola, màxim exponent al qual acudir en el camp filmic espanyol, no recull el gènere o temàtica «cinema negre»—.

Per concloure, malgrat la imperiosa necessitat d'aquest tímid treball de delimitar l'objecte d'estudi, el dubte no queda resolt. Després d'escorcollar entre els erudits, no hem trobat unanimitat ni cap definició clarificadora amb pes i contundent que determine: què és un gènere i quines particularitats determinen a l'anomenat *gènere negre*, el qual, al cap i a la fi, és el que ens interessa. Per aquest motiu, ens hem vist avocats a confeccionar uns criteris propis que quadraren amb la nostra idea d'allò que es podria classificar dins aquesta etiqueta. En aquest cas, hom ha considerat acceptar el cinema negre com un gènere *plurifacètic* capaç d'aglutinar una gran diversitat d'estètiques llevat de la vessant còmica. Per a nosaltres, el pes del cinema còmic espanyol és tal, que no creiem oportú supeditar-ho a un altre gènere malgrat tracte d'assassinats, delinqüència, crims, etc.

No vol dir això, però, que el tema romanga tancat ni definit per a la posteritat. Ens trobem oberts a qualsevol revisió, replantejaments i qüestions per poder millorar aquesta classificació. És més, estem segurs que amb la continuació dels nostres estudis d'investigació els mateixos criteris esgrimits ara seran remodelats i revisats. Tanmateix, aquesta n'és la base d'una investigació científica.

b) *El film noir: definició*

L'historiador i crític José Luis Sánchez Noriega, dins la seua obra *Obras maestras del cine negro* afirma: «[...] casi todos los estudiosos vuelven reiteradamente a preguntarse qué es el cine negro. Efectivamente, resulta muy difícil de definir y no se

trata tanto de una voluntariosa clarificación conceptual o de una disputa academicista para eruditos como de aprehender la esencia de lo que más que a un género o una estética o un movimiento parece responder a un talante, una temática o unos personajes». I cita, tot seguit a un altre autor, Passek: «[...] constituye una especie de nebulosa, un conjunto vasto y denso, claramente identificable, aunque sus contornos no están definidos estrictamente, y cuya configuración interna es de gran complejidad».⁶²

Vet ací que considerem clau les seues paraules: el cinema negre és perfectament identificable pel seu vast contingut, però alhora, el seu avantatge es converteix en un desavantatge per a aquells que intenten analitzar-lo, definir-lo i acotar-lo.

La complexitat de la definició del *film noir* o *cinema negre* també la recull Hueso d'aquesta forma: «[es] aquél en el que se contempla el mundo marginado de la ley en nuestro siglo y la violencia inherente al mismo, plasmándolo a través de unas claves fundamentalmente realistas».⁶³ De nou l'ambigüitat de la definició no determina amb exactitud uns límits atès la diversitat de temes que agrupa: policial, gàngsters, suspens, *thriller*, etc. És més, molts autors empren l'apel·latiu «cinema policíac» i «cinema negre» com a sinònims i de forma aleatòria. És el cas de Medina, la qual intenta definir sense massa èxit quan hem de fer ús de cadascun dels termes. Aquesta autora, malgrat parafrasejar a Hueso, classifica les tipologies de la *sèrie negra* barrejant *el tot i la part* d'aquesta manera:

1. Document policial
2. Investigació d'un grup de sospitosos
3. Psicologia criminal i cinema negre
4. Delinqüent aïllat
5. Bandes organitzades
6. Delinqüència juvenil
7. Cine de presó

⁶² SÁNCHEZ, José Luis, *Obras maestras del cine negro*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1998, p. 10.

⁶³ Cfr. MEDINA, Elena, 2000, p. 14.

8. Fals culpable
9. Casos judicials
10. Cinema negre en clau d'humor
11. Films en *sketchs*.⁶⁴

Com es pot apreciar, *cinema negre* i *document policíac* es troben com a subcategories. Sols és un exemple de l'ambivalència entre la historiografia que ha portat a la indecisió d'alguns estudiosos com Hueso a dubtar entre qualificar-lo com a gènere —com a subgènere, en el cas d'altres com Medina—o com a *supergènere*, atès la gran quantitat de temàtiques possibles que restarien englobades.⁶⁵

Per aquest motiu, altres com Sánchez no dubten en concedir-li al cinema negre un sentit més ampli capaç de reunir els films de temàtica policíaca, de gàngsters, criminals, *thriller*, penitenciari o de terror. Al cap i a la fi, totes elles tenen un «trasfondo pesimista sobre el ser humano y la sociedad». El cinema negre com a tal, no es pot identificar sense aquests subgèneres que són els que realment li donen sentit ja que, com a qualitat definitiva no és suficient. No obstant, «el cine negro se distingue del policíaco en general en cuanto éste último puede ofrecer otras perspectivas e intereses y, en todo caso, no toda película policíaca posee necesariamente las características propias del cine negro».⁶⁶ Alguns experts com Carlos Losilla, de fet, proposen definir el cinema negre com: «una crónica de la decadencia a modo de epílogo [...] versando sobre una temática referida al crimen y a la violencia de una sociedad concreta [con] una determinada actitud estético/ideológica». Aquesta llavors, esdevindria la seua especialització la qual, d'altra banda, seria un reflex de les preocupacions personals i socials del moment.⁶⁷

Aquest sentit *ampli* de a definició, serà aquell que emprarem respecte la selecció de les produccions cinematogràfiques negres de la segona part del treball.

⁶⁴ MEDINA, Elena, 2000, p. 27.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 14.

⁶⁶ SÁNCHEZ, José Luis, 1998, p. 10-12.

⁶⁷ *Ibíd.*

Ara bé, en sentit estricte, el cinema negre va sorgir per referir-se a la producció nord-americana clàssica de la dècada dels quaranta de pel·lícules «que nos fascina[ban] con relatos complejos e imprevisibles, ciudades al borde del abismo, intérpretes que aman y odian con los ojos, noches de ensueño y pesadilla, palabras que mienten para decir la verdad, crímenes inexplicados e historias de huida hacia la nada».⁶⁸

Hui dia, però, la interrelació que han atansat els gèneres fa patent la complicació a l'hora d'encasellar un film en un sol àmbit. Esdevé, sobretot, amb el cinema europeu, el qual ha acostumat a caminar cap a una dissolució de fronteres.⁶⁹ La complexa *intertextualitat* a la qual han arribat les produccions cinematogràfiques, no és més que l'evolució patida en altres camps artístics del moment. L'àmbit naturalista francès i el neorealisme italià; l'expressionisme alemany, juntament amb l'admiració vers el model nord-americà i, sobretot, les pròpies tradicions i condicions que Espanya vivia llavors, ens configuraren com un model diferent i peculiar a la resta d'Europa.

Per aquest motiu no ens hem de veure atemorits a l'hora d'analitzar aquest gènere conegut, però poc estudiat. I menys encara per arremetre amb un aspecte concret d'aquest: la música emprada per eixes pel·lícules amb la qual ens endinsarem més endavant.

c) *Els orígens*

Per començar, el nom de *film noir* prové de França, arran una sèrie de pel·lícules i novel·les nord-americanes que, després de la II Guerra Mundial (1939-1945), arribaren a París caracteritzades per un estil dur i una atmosfera obscura.⁷⁰ Solien tindre les

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 7.

⁶⁹ MEDINA, Elena, 2000, p. 64. Contràriament ocorria amb la fidelitat del cinema nord-americà, on eixa tradició genèrica creava expectatives poc sorprenents entre el seu públic però, tanmateix, completament identificables i diferenciables.

⁷⁰ MEDINA, Elena, p. 14. Cal dir que no tothom està d'acord amb la definició de cinema negre o *sèrie negra* estandarditzada —això és, una denominació general i global—. Els francesos Raymond Borde i Étienne Chaumeton diferencien entre cinema negre i altres gèneres que consideren diferents com la psicologia criminal, gàngsters, documentals policials o tendències de caire més social.

cobertes negres i uns ròtols amb lletres daurades, d'ahi que allò «negre» faja referència a eixa temàtica policial i criminal.⁷¹

Introduïdes amb èxit en Europa, a Espanya ens arriben a través de les novel·les, revistes, tirades de còmics i serials radiofònics de gran èxit a principis dels anys cinquanta —per tant, sense gaires precedents d'importància on mirar llevat de les abundants produccions americanes i alguna escassa espanyola—. De fet, en una societat desarrelada del seu hàbitat i marginada en un espai urbà —conseqüència de la salvatge industrialització patida llavors i la seua inherent emigració des del camp—, les històries de policies, detectius i gàngsters foren ben acollides i integrades en la realitat social espanyola.

Aquest gènere, doncs, va irrompre amb força sobretot des de l'Escola de Barcelona. Amb característiques pròpies i una insòlita visió de l'anomenat *món hampa*, varen crear seguidors d'immediat entre el públic. És més, segons el professor Benet, entre les publicacions més destacades es trobaven *Brigada Secreta* (edicions Toray), *FBI* (editorial Rollán) i *Servicio Secreto* (editorial Bruguera). I totes elles, seguien fórmules inspirades en les nord-americanes de la dècada passada —moment pletòric d'aquest gènere—, a les quals el consumidor espanyol prompte va acabar acostumant-se.⁷²

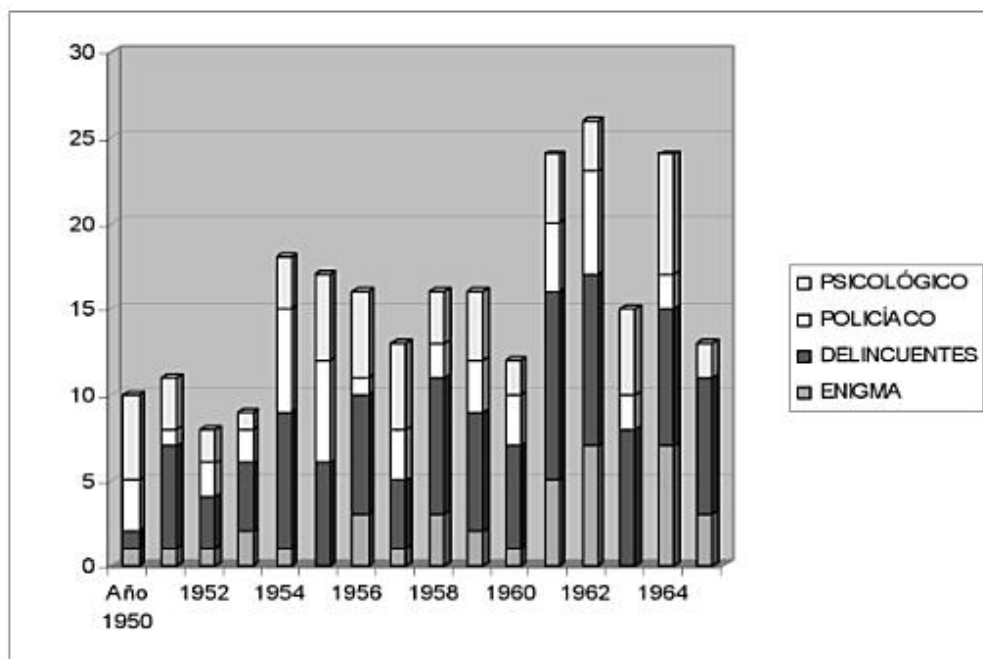
Amb el temps, la maduració d'aquest gènere d'entreteniment va trobar en els mitjans cinematogràfics el seu àmbit d'expressió més rellevant. A Hollywood, per exemple, va passar a convertir-se en «cinema clàssic», ocupant un lloc d'honor entre les produccions. També en el cas autòcton, tot i pertànyer a un gènere que quasi no disposava de pressupost algun —motiu pel qual fou etiquetat de *sèrie B*—, i de tenir una producció concentrada i especialitzada sobretot a la ciutat comtal —a Madrid també però en menor mesura—, els seus inicis foren optimistes. Dos grans èxits es varen saldar en la pantalla: *Brigada Criminal* (1950) d'Ignacio F. Iquino; *Apartado de correos 1001* (1950) de Julio Salvador i un tercer film, tot i que bastant incomprès en aquell moment: *La corona negra* (1950-1951) de Luis Saslavsky.

⁷¹ SÁNCHEZ, José Luis, 1998, p. 10.

⁷² BENET, Vicente J., 2012, p. 302.

Així, i a pesar de què la visió policíaca era aquella predominant, el cinema negre espanyol prompte va ampliar els seus horitzons amb arguments que incloïen altres aspectes protagonistes. A saber: perfils psicològics dels personatges, delinqüència organitzada, criminalitat, món presidiari, misteri, intriga, rancor, venjança, etc. És el cas de *Los peces rojos* (1955) de José Antonio Nieves Conde; *Surcos* (1951) del mateix director; o *Culpables* (1958) d'Arturo Ruiz-Castillo, entre molts altres.

Gráfico nº 1. Desarrollo del cine negro español (1950 - 1965)



Gràfica 1: Gràfica estreta de Francesc SÁNCHEZ, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro espanyol (1950-1965)*.

Arran d'això, esdevé interessant la reflexió que Sánchez realitza respecte la vessant psicològica del cinema negre. De fet, també l'autora Medina li concedeix un apartat bastant extens a eixa «psicologia criminal». I és que, durant els anys quaranta es difon arreu dels Estats Units algunes de les teories psicoanalítiques de Sigmund Freud que marcarien altres línies narratives, sobretot aquella teoria referida a l'antropologia dualista. Així, a través de Freud era possible explicar científicament les motivacions criminals d'aquells personatges, ja que es demostrava com eixa dualitat entre *ethos/thanatos* no era més que la dualitat entre allò conscient/inconscient on tothom

era susceptible de caure.⁷³ La teoria, doncs, creava una aura d'ambigüitat al voltant del protagonista d'aquest gènere —sempre entre el bé i el mal— i on el mòbil justificava el seu comportament. De fet, aquest factor acabava per crear empatia amb els espectadors a través de la pròpia identificació i altres sentiments compartits com l'angúnia i la inseguretat.

És a dir, tot el que tractava dins el cinema negre era eixa «visión dual de lo real» que Sánchez introdueix en la seua obra i que, per a ell, és la característica que defineix aquest tipus de cinema: l'«ambivalència moral» entre la violència criminal i la complexitat de les situacions que comporten a ella, doncs existeix una altra realitat obscura, insegura, invisible o reflexada i paral·lela a una part de la societat. Tal i com assegura: «[...] el carácter 'negro' de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica [...] entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda [...] que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila».⁷⁴

De la mateixa forma i amb el temps, també es varen començar a incloure temàtiques derivades del gènere criminal però amb transfons polític, centrat primordialment en la Guerra Freda.⁷⁵ Films com *Murió hace quince años* (1954) de Rafael Gil; *Lo que nunca muere* (1955) de Julio Salvador o *Rapsodia de sangre* (1957) d'Antonio Isasi-Isasmendi, serien alguns exemples. Sobra dir, però, que aquests films en particular foren aprofitats pel règim per llançar propaganda anticomunista a raudals.

Tenint en compte tot plegat, parlar de cinema negre espanyol no es parlar de «cinema negre pur» a la manera en què ho feia Hollywood al menys fins els anys setanta —malgrat ésser el referent dels cineastes espanyols—. El motiu rau, evidentment, en el context històric que patia Espanya. De fet, tal i com diu la professora Medina: «Dadas las características de ambigüedad entre el bien y el mal, el realismo y la crítica

⁷³ SÁNCHEZ, José Luis, 1998, p. 14.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁷⁵ BENET, Vicente J., 2012, p. 306.

social que conlleva el género, heredadas de la novela realista y negra americana, habrá que esperar a la consolidación de la democracia para que se incluyan estos rasgos definitorios de una manera abierta». ⁷⁶

No obstant això, resulta interessant i significatiu el fet que, altres estudiosos del tema com el professor Francesc Sánchez, realitzen una anàlisi on sí es relaciona de forma causal la producció d'eixa tipologia cinematogràfica amb diversos elements contextuals del període. Això és: la presència ideològica de la dictadura en la societat; l'aparició de mesures restrictives del règim franquista; el context de violència latent; les dures condicions de vida a les quals es veia sotmesa la població; el poder *de facto* que tenien les autoritats governamentals; les lleis controladores, etc. ⁷⁷

Conseqüència de tot plegat, fou la producció d'un *art cinematogràfic* coherent amb el seu context: es va establir un diàleg entre els esdeveniments contemporanis —polítics, econòmics i socials— i aquella generació de cineastes que els varen interpretar en el llenç de la gran pantalla blanca. Un diàleg entre societat i pantalla; entre història i cine. Una producció, però, vista pel professor Sánchez en dos períodes diferenciats: entre 1950-1961 i 1962-1969, moment en què les polítiques econòmiques i les orientacions legislatives variaren el rumb i amb ell el caràcter del cinema i les preferències del mateix públic. ⁷⁸

Per tant, estudiar el cinema negre, afirma l'autor: «[...] es, de por sí, un reto que buscará oquedades y fallos en una estructura social que, según la toma de posición (personal y colectiva), será modificable o inmutable». ⁷⁹ De fet, el propi adjectiu «negre» que acompanya al mot principal «cinema», té en l'inconscient popular una connotació negativa. Així ho veu l'autor quan explica com el color negre és el fonament o l'origen de: «la perturbación y dislocación producida en los ciudadanos y en la sociedad por el empuje de un capitalismo feroz: empleando mecanismos duros e

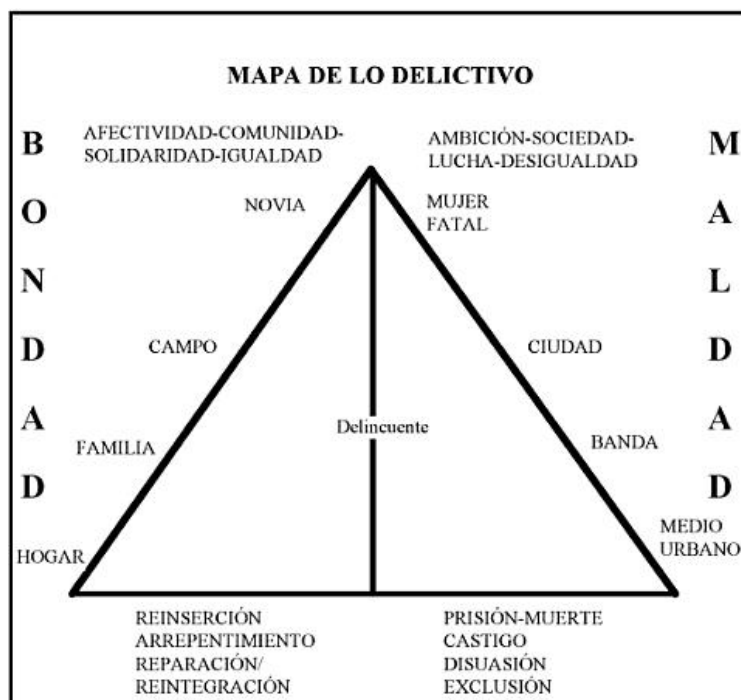
⁷⁶ MEDINA, Elena, 2000, p. 9.

⁷⁷ L'autor, Francesc Sánchez, ens ho relata de forma extraordinària en el seu primer apartat de *Contexto* inclòs en el llibre ja referenciat anteriorment: *Brumas del Franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*.

⁷⁸ SÁNCHEZ, Francesc, 2007, p. 49.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 59.

ilegales (corrupción, especulación, explotación, crimen...) para acumular excedentes; aplicando la legislación con un doble rasero, para las élites económicas o políticas y para el común de la ciudadanía (sepultando sus esperanzas de justicia), será anatema para productores y autores interesados exclusivamente en el hecho criminal aislado (robo, asesinato, venganza, redención, etc.)».⁸⁰



Gràfica 2: Gràfica estreta de Francesc SÀNCHEZ, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro espanyol (1950-1965)*.

Cal tenir en compte que, si bé és cert que les adaptacions en l'Espanya dels cinquanta varen intentar aplicar alguns elements estètics del gènere, en l'àmbit argumental tot va quedar relegat a simplificacions banals entre «bons» —forces de l'ordre, advocats, ciutadans honrats, etc.— i «dolents» —lladres, atracadors, simples criminals—. ⁸¹ A pesar de les aparences inicials, en opinió del professor Sánchez, allò que el cinema negre espanyol intentava enunciar era una paràbola «de la desigualdad y de la denuncia». ⁸² El paral·lelisme entre els mètodes emprats pels gàngsters dels films

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 61-62.

⁸¹ SÀNCHEZ, Francesc, 2007, p. 62.

⁸² *Ibíd.*, p. 62.

americans amb les estratègies de l'Estat franquista no podien ocultar els similis que els ciutadans, poc a poc, varen anar trobant entre *aquella ficció* i la *seua realitat*.⁸³

Amb tot, i a pesar d'algunes crítiques en contra, el cinema negre va seguir el seu ascens en l'Espanya dels cinquanta, tant pel nombre de rodatges que hi hagueren, com pels premis als quals foren nominats alguns d'ells. El cas, per exemple de *Distrito Quinto* (1957) de Julio Coll que, entre altres nominacions, es trobava la de la seua música original composta per Xavier Montsalvatge.⁸⁴

d) *Trets principals del cinema negre*

Quan escollim veure un film de suspens, un *thriller*, un d'investigació o de psicologia criminal, som conscients que allò que no veurem gaire serà un clima revestit d'alegria amb un final completament feliç. Queda immediatament descartat perquè dins el gènere del cinema negre, és habitual la construcció d'una visió pessimista i turbulenta de l'entramat social. Junt a això, l'escenari per excel·lència d'aquesta posada en escena ha estat i encara és la ciutat.⁸⁵ Una ciutat: «metàfora del laberinto sin salida, ahoga y hace imposible la huida» i on «empuñar las armas deviene una salida desesperada que los aparatos de poder deben demoler».⁸⁶

⁸³ A pesar que en les produccions espanyoles no estava permesa la figura del gàngster, els films americans que arribaven sí que la posseïen. De fet, la contradicció a la qual va arribar l'Estat, va permetre a l'espectador autòcton gaudir del *clàssic cinema negre americà* mentre que, alhora, la indústria autòctona es trobava impedida d'emprar tots aquells recursos que després qualsevol espectador podia admirar en aquelles produccions americanes.

⁸⁴ Fou nominada a: *millor director, millor actor, millor música original, millor fotografia, millor guió*, etc.

⁸⁵ Amb això no volem dir que el camp no aparega vinculat a aquesta tipologia cinematogràfica. De fet, exemples no en falten com *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda; *Laguna negra* (1952) d'Arturo Ruiz Castillo. Tan sols pretenem explicar com, la ciutat, esdevé el context «natural» d'aquest gènere, més recurrent i abundant.

⁸⁶ SÁNCHEZ, Francesc, 2007, p. 66. La descripció àmplia del gènere que l'autor realitza al llarg del llibre és molt clarificadora, amb tot un anàlisi pormenoritzat de l'atmosfera d'una ciutat violenta, dels comportaments humans de supervivència, etc.

Tanmateix, quines esdevenen les característiques principals d'un film negre? Alguns autors han esmicolat el gènere en trets característics que permetrien la identificació general d'aquestes pel·lícules:⁸⁷

- a) La violència en diàlegs, situacions i personatges del film.
- b) La mort es troba present de manera molt contundent a través d'assassinats, suïcidis, etc.
- c) Ambigüïtat sobretot amb la figura del detectiu, a meitat camí entre el bé i el mal. Element, però, que en el cinema espanyol no es va donar sota la dictadura pel fet que la censura no permetia eixa tergiversació entre els límits de la justícia. El règim evitava per totes que mai es pogués qüestionar el paper de la policia; per tant, la captura del delinqüent havia d'estar clara atès que, tal i com afirma Medina: «[...] en nuestro cine, el criminal siempre paga». A més, les forces de seguretat i l'ordre, superiors i especialitzades en la seua tasca, mai s'equivocaven —contràriament als detectius americans i europeus que ballaven entre la llum i la foscor—. Per tant, allò que mostrava la pantalla era l'eficàcia del règim envers la impossibilitat de la germinació d'un sindicat del crim sota el cabdill. Així, doncs, en els films espanyols s'eliminava el factor sorpresa del desenllaç —que contràriament sí tenien els altres films estrangers del mateix gènere—, per concloure amb finals moralitzadors.
- d) Exaltació de la policia com a poder civil en detriment del militar —en cert aspecte, positiu—.
- e) Inflexibilitat dels Tribunals de Justícia amb l'exhibició de freqüents condemnes de mort sense eximents.
- f) Forta influència del realisme que mostrava les zones marginals de la societat, les sales d'espectacle i llocs de festa on la gent mundana es divertia, etc. Una dada curiosa és que, molts dels casos portats a la pantalla durant la dècada que ens ocupa, es basaven en fets verídics.

⁸⁷ Hem fet una combinació d'ambdós autors per configurar el nostre llistat: MEDINA, Elena, 2000, p. 15-16 i SÁNCHEZ, Francesc, 2007, p. 78-80.

- g) Herència de les novel·les realistes i de la *tradició fulletonesca* dels barris més marginals impregnats de melodrama, amb personatges violents empresonats entre la passió i la frustració del seu entorn immediat.
- h) En ocasions s'introduïa certa influència del psicoanàlisi per explicar les conductes criminals.
- i) Influència del cinema hollywoodenc que tant s'admirava: il·luminació amb professes ombres inquietants; expressionisme en l'escenografia; muntatge amb angulacions de càmera com els picats i contrapicats típics; icones, tipologies i escenaris naturals basats en el *documentalisme*.
- j) Elements presents com els cotxes, pistoles i telèfons, característics en aquesta tipologia cinematogràfica.

Ja s'ha comentat que la mort és un factor que es troba present durant tot el film aguantant en cada racó. L'angúnia de la seua aparició es el seu factor dramàtic, i el suspens esdevé imprescindible per a discernir els principals interrogants que presenta la trama. D'altra banda, la ciutat no sols esdevenia un simple escenari, sinó que representava l'entramat de la realitat contemporània: les diferències de classes apareixien en pantalla de forma natural; els rols típics del gènere —detectiu, confidents, policia, delinqüent, etc.—, la pertorbació i la inquietud en l'ambient es veia reflectit també, tot i que de forma un poc menys contundent.⁸⁸

Per recollir aquelles característiques, trets definitoris, estètica, etc., dels quals s'ha parlat, hem procurat elaborar una taula basant-nos en tot allò que considerem escaient quan parlem de *cinema negre espanyol*:

⁸⁸ SÁNCHEZ, Francesc, 2007, p. 67-68.

CINEMA NEGRE ESPANYOL		
Temàtiques i arguments	Característiques principals	Estètica i estil
<ul style="list-style-type: none"> - Policiac - Delinqüència aïllada, de bandes organitzades, juvenil, etc. - Psicologia criminal - Investigació - Casos judicials - Crims - <i>Thriller</i> - Penitenciari - Terror* - Misteri/Intriga - Espionatge 	<ul style="list-style-type: none"> - Presència de la mort latent - Món marginal, fora de la llei - Violència inherent - Transfons pessimista de l'ésser humà i la societat - Decadència - Odi intens/ Passió amorosa - Venjança - Ànsia de poder - Realisme - Desig per escapar de la realitat - Espais urbans (majoritàriament) - Exaltació de la figura del policia i el poder de les autoritats - Inflexibilitat judicial - Presència ideològica franquista - Recreació del <i>món hampa</i> - Protagonisme de la <i>femme fatale</i> - Ambivalència moral (botxí/víctima) - Aspectes ètics (culpabilitat/innocència, moralitat/legalitat) - Fatalitat destructora - Redempció (mort/alliberament) - Transfons polític 	<ul style="list-style-type: none"> - Expressionisme escenogràfic (llums/ombres) - Naturalisme francès (literari) - Neorealisme documental - Model americà: muntatge amb fortes angulacions de càmera - Personatges estereotipats

Taula 1: Elaboració pròpia partint de les característiques explicades dels professors Medina i Sánchez. S'ha obviat l'*humor* com a tema característic perquè no entra dins els paràmetres de la nostra tesi defesa més amunt.

Com a conclusió: dins la filmografia espanyola, predominava una visió dual entre l'amenaça de la mort i el destí tràgic, amb una narració que moltes voltes intentava defugir de l'amenaça censoradora però que sens dubte mostrava, de manera cauta, aquella ambivalència que vivia la societat espanyola: «[...] en la fotografía (luces/sombras), en el carácter de los personajes (convertidos con frecuencia en verdugos/víctimas) y en su historia personal (infancia/adulterio), en el resultado de las tramas (muerte/liberación), en los espacios dramáticos (ciudad/campo), en diversos aspectos de la ética (culpabilidad/inocencia, moralidad/legalidad), en la enunciación (punto de vista subjetivo/objetivo), etc.». ⁸⁹

En opinió de l'autor Sánchez, malgrat el grau de censura al qual estava sotmès el cinema sota la dictadura, els missatges de vivències de la Guerra Civil passada i la repressió de la dècada anterior dels quaranta aconseguien traspasar la pantalla fins l'espectador de forma camuflada. La lectura d'aquests, però, pretenien assimilar la ficció amb la realitat. Tanmateix, la censura no permetia el seu desenvolupament com cal i per aquest motiu, la societat espanyola no es trobava en el mateix estadi que altres països com Regne Unit o Estats Units, fet que produïa una gran diferència entre el cinema negre d'aquests i el incipient cinema negre espanyol. Un cinema, però, encara immadur, mancat d'un procés d'urbanització avançat, d'una complexitat política i econòmica en la qual basar-se. Això és: sense un entramat institucional i jurídic complex existent en una societat de consum, amb premsa lliure, etc. ⁹⁰

1.4. Parlem amb propietat

Hem parlat d'influències rebudes pel cinema espanyol, com s'han assimilat i acoblat a una nova realitat; com s'han barrejat i s'han transformat. Tanmateix, què tenia de propi el cinema espanyol d'aleshores? El teòric Santos Zungunegui, a tenor d'algunes declaracions d'experts cinematogràfics com el crític francès Pierre Solin o estudioses nord-americanes com Marsha Kinder, escriu en resposta a la pregunta: *De què parlem quan parlem de cinema espanyol? Existeix alguna originalitat en el seu model?* L'autor

⁸⁹ SÁNCHEZ, José Luis, p. 15.

⁹⁰ SÁNCHEZ, Francesc, 2007, p. 76-77.

critica la falta d'ímpetu i la timidesa dels autors locals a l'hora de defensar el cinema autòcton. De fet, aquests autors s'apressen a descriure el cinema espanyol amb adjectius tals com: relats edípics, d'extremada violència i macroregionals, entre un llarg etcètera.⁹¹

L'autor, doncs, defèn el que anomena «mestizaje» davant el terme anglès *Transcultural Reinscription* amb tints castissos i ancorats en el passat. Zunzunegui considera eixe mestissatge com la capacitat del cinema espanyol d'absorbir elements culturals i corrents internacionals i combinar-les amb els trets propis autòctons. A més a més, l'autor no parla d'un estil, sinó de diversos estils a l'hora de referir-se al cinema espanyol. I, d'altra banda, ens remet a una obra essencial —esquelet de la historiografia cinematogràfica espanyola— que durant molts anys ha estat la principal defensora d'aquesta: l'obra de Julio Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español. 1905-1995* com a peça clau de la rehabilitació de la indústria.⁹²

Respecte al cinema negre produït dins l'Estat espanyol, no hi ha dubte que es va nodrir amb les contínues mirades cap a l'exterior. Tanmateix, el context era ben distint en l'Espanya dels cinquanta que en els Estats Units o l'Europa contemporània. Per això, aquests autors defensen un «estil propi»: primerament, pel fet de basar-se, moltes de les històries narrades, en fets ocorreguts fronteres endins; en segon lloc com, a través de valors inculcats com el sagrament del matrimoni, aparegueren dones disposades a tot per mantenir l'honor i la reputació del seu marit injustament embrutat —*Avenida Roma 66* (1958) de Juan Xiol; *Los ojos dejan huellas* (1952) de José Luis Saénz de Herédia o *Nunca es demasiado tarde* (1956) de Julio Coll—; en tercer lloc, l'evolució del mateix règim dictatorial va crear una situació i una realitat peculiar espanyola única que fou portada a pantalla: l'existència dels cacics i les visions més castisses de personatges com els *raters* o els carteristes; els oficis més populars com tintorers;

⁹¹ ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 11-12.

⁹² *Ibid.*, p. 13. L'autor desenvolupa tot un seguit d'ítems de gran interès que resumeixen, de forma general, el que podríem anomenar com les característiques principals del cinema espanyol, els seus orígens i el seu posterior desenvolupament. Malgrat la interessantíssima dissertació de l'autor, aquest no és el tema principal del nostre projecte de final de màster. Així, us remetem a la obra en cas de major interès.

l'aparició de la copla i el folklore —*Los ladrones somos gente honrada* (1956) de Pedro Luis Ramírez, *El ojo de Cristal* (1956) d'Antonio Santillán, *De espaldas a la puerta* (1959) de José María Forqué—; l'entrada del turisme a les costes mediterrànies —*Un vaso de whisky* (1958) de Julio Coll, *Crimen para recién casados* (1960) de Pedro Luis Ramírez—, etc.⁹³

Per concloure aquest punt, se'ns planteja una altra qüestió: fins quin punt va arribar a ésser el cinema negre espanyol suficientment hereu d'una visió crítica vers la política i la societat del seu moment? El neorealisme havia penetrat en el teixit social cinematogràfic, però també és cert que açò no venia de nou a la indústria espanyola —tal i com defensen alguns autors com Castro de Paz i Cerdán—. Ara bé, el nou context havia canviat la situació, i la censura de meitat segle XX havia augmentat les exigències necessàries per beneficiar-se de les subvencions que el Crèdit Sindical Cinematogràfic atorgava. Sols en films influenciats pel neorealisme —diguem-li *verisme* o *neorealisme a l'espanyola*— hi trobem certa visió crítica o de dissidència, molt subtil, això sí, i situada als marges del relat. Aleshores, es podria incloure el cinema del nostre estudi a dins aquest grup inconformista? En la nostra opinió, algunes produccions sens dubte quedarien incloses.

No pretenem, però, exagerar la «veu d'oposició» d'aquest cinema perquè seria una fal·làcia acceptar-ho. Tanmateix, eixa visió obscura i pessimista, radicalment diferent de la visió optimista que tenia el règim, guaitava —després de passar innumerables filtres i retalls— a través de les escletxes d'alguns films. Únicament els espectadors eixerits, aguts i espavilats captaven els missatges d'una realitat social mundana —on el botxí també podia ser víctima—, completament alternativa a la manifestada per la visió *oficial* d'una Espanya de famílies nombroses, catòliques i adinerades.

Ens pareix molt encertada una frase respecte el cinema espanyol d'aleshores que diu: «En aquellas películas se concedía al espectador [...] el fundamental derecho

⁹³ MEDINA, Elena, 2000, p. 36.

cinematogràfic, tan freqüentement pisoteado, de contribuir a mantenir viva la aspiració a la felicitat quan a su al voltant quasi tot el que l'impedia».⁹⁴

2. La banda sonora musical en el cinema espanyol

«Si la història de la música de cine ha corripò paralela a la del mitjà a la que serveix, tota història del cine espanyol deuria implicar la història de su música».⁹⁵

Hi ha molt escrit sobre la història de la banda sonora musical dins el cinema, però pocs d'ells estan dedicats específicament a la creada dins l'Estat espanyol. Tal i com afirma el professor Cueto, una història de la música del cinema espanyol és la comença pendent que aquesta disciplina té encara. Es tracta d'una tasca majúscula i necessària atès les múltiples mancances de base que l'investigador es troba pel camí. És cert que hi trobem articles, monografies, però cap projecte s'ha ocupat dels mètodes de treball, dels condicionaments o de les diferents corrents estètiques de cada moment, de cada compositor, de cada gènere.

El buit d'informació que embolcalla el tema musical ha complicat força la investigació —a pesar de constituir un element indispensable des dels orígens del cinema—. En paraules de Joan Pineda: «[...] esta especialidad ha sido siempre muy mal tratada. En multitud de ocasiones ha sido, como hemos dicho, la gran desconocida, ignorada por los críticos, olvidada de buena parte de la producción y casi siempre económicamente debilitada por unos presupuestos que a menudo se han evaporado [...] cuando ella entra en escena [...] Y, sin embargo, de ella siempre se espera el subrellado preciso y conciso, la dulce emoción, la trepidante suma de acciones, la subyugante e inquietante atmósfera o el amable comentario de fondo».⁹⁶

⁹⁴ COLÓN, Carlos; INFANTE, Fernando; LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1997, p. 89.

⁹⁵ CUETO, Roberto, *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003, p. 19.

⁹⁶ Cfr. PADROL, Joan, *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*, Madrid, Nuer Ediciones, 1998, p. 8.

És cert que, tal i com afirma el professor Joaquín López González, els estudis sobre els mitjans audiovisuals i la música emprada han augmentat de forma considerable durant els últims anys.⁹⁷ De fet, el professor Josep Lluís i Falcó publicava l'any 1999 —és a dir, no recull les publicacions realitzades des de llavors—, un catàleg bibliogràfic sobre música i audiovisual que gairebé atansen les set-centes referències.⁹⁸

Amb tot, encara ens queda molt per investigar. Un dels exemples el trobem en el mateix camp que ens ocupa. De fet, el tractament musical cinematogràfic per gèneres és inexistent. És cert que s'han dut a terme anàlisis musicals aïllats de diverses pel·lícules espanyoles, però en tant que s'allunyen de l'actualitat o dels títols més rellevants, el silenci torna a regnar.

És per això que, un dels motius pels qual s'inicià aquesta investigació fou per indagar —i dins les nostres humils possibilitats, emplenar— alguns d'eixos buits que la historiografia espanyola conserva. L'elecció, doncs, va recaure sobre la banda sonora del cinema negre espanyol en la dècada central del segle XX. Una dècada, aquesta, en la qual Espanya viu un auge sense precedents amb el cinema policíac, sobretot des de l'Escola de Barcelona, la qual li atorgà unes característiques particulars que assentarien les bases de les futures produccions.⁹⁹

A més a més, no es pot perdre de vista el fet que, si el cinema ja venia endarrerit respecte altres potències europees o americanes, similar seria l'evolució que patiria la

⁹⁷ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, «Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión», dins de *Tripodos*, n° 26, Barcelona, 2010, p. 54.

⁹⁸ LLUÍS I FACLÓ, Josep, «Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual», dins de *Secuencias de Música de Cine*, Número Especial, Barcelona, 1999.

⁹⁹ Dos notes explicadores: 1) Un dels motius d'abordar el cinema negre durant els anys cinquanta fou la proliferació patida per aquest i l'empenta que va tenir, sobretot amb el naixement del cinema policíac, abans quasi inexistent. Tanmateix, com ja s'ha explicat en apartats anteriors, hom considera el cinema policíac com a conformador d'un major gènere que seria el cinema negre. Per aquest motiu, a pesar que molts autors solen citar-lo de forma ambivalent, en aquest projecte el considerarem *sempre* com un *subgènere* dins el *supergènere* del cinema negre. 2) Hem de dir que, el fet d'acotar en termes tan taxatius una dècada en concret i no sortir-nos d'aquests límits (exactament entre 1950-1962), respon a unes necessites purament pràctiques. El motiu rau en què, les bases i condicions del Treball Final de Màster obliguen a restringir necessàriament la dissertació del discurs que, d'altra banda, podria continuar desenvolupant-se fins l'actualitat.

banda sonora musical lligada a la seua indústria. Factors com l'endarreriment en matèria tecnològica —tant en els estudis de gravació com en les mateixes sales de cinema—, dificultaren l'entrada de material sonor de qualitat en l'Espanya de la dictadura. La tònica general, doncs, semblava girar al voltant d'un panorama pobre i desolador en matèria musical.

De fet, segons Joaquín Turina —el qual visqué aquell procés com a músic i com a crític, posteriorment—, la qualitat de les orquestres d'acompanyament era molt baixa a banda de no seguir el desenvolupament del film. El compositor comparava aquests acompanyaments amb els realitzats a les sales parisines, les quals, acoblaven el repertori de forma coherent durant les projeccions en sala. Front això, Turina es lamentava que, malgrat la qualitat existent en Espanya dins els conjunts orquestrals i filharmònics, aquests no s'aconseguien adaptar amb èxit a altres àmbits: «[...] ¿no se puede hacer en los cines? La acción más o menos emotiva de la película; la penumbra de la sala; el silencio del público, casi siempre numeroso, son elementos en favor de la música, no ya solamente como motivo de expansión y placer, sino también como fase educadora de los auditorios españoles».¹⁰⁰ Però, com veurem més endavant, aquest fenomen no era més que un símptoma de l'escassa professionalització que llavors vivia el món de la música cinematogràfica.

2.1. Llums, càmera, i... so!

Finalitzat el primer terç del segle XX, Espanya rebia dues notícies que canviarien el rumb polític i social de la seua població: una era la fi de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) i la proclamació de la II República (1931-1936); l'altra, afectava a la indústria cinematogràfica ja que l'incipient cinema sonor aterrava amb el primer llarg metratge rodat a Espanya: *El misterio de la puerta del sol* (1929) dirigida per Francisco Elías.¹⁰¹

¹⁰⁰ Cfr. CUETO, Roberto, 2003, p. 22-23.

¹⁰¹ Cal matissar, però, que malgrat ser considerat el primer film sonor realitzat a Espanya, vertaderament es tractava d'una pel·lícula *muda* que incloïa petits fragments amb so sincronitzat i números musicals introduïts per tal d'omplir el metratge.

Aquest avenç tecnològic, però, venia massa gran a un país on la manca d'adequació de les sales de cinema i les pèssimes condicions de gravació dels estudis, obligava a buscar solucions alternatives: la solució passava per eixir a l'estranger.

Sorprenentment, la manca tecnològica autòctona i la incipient mobilitat internacional d'aquells tècnics varen acabar per millorar la indústria cinematogràfica. L'arribada a Espanya d'altres tècnics de so que fugien de situacions polítiques desfavorables en els seus països —bé per dictadures o guerres que en aquell moment assotaven Europa—, va enriquir força els coneixements que ací es tenien. Però també el mercat llatinoamericà va oferir altres oportunitats als tècnics espanyols ja que, molts decidiren emigrar cap a allí per tal d'omplir el buit que llavors hi havia. Per tant, es pot dir que, efectivament, es va donar un intercanvi d'influències i tècniques, les quals repercutirien en els coneixements de la indústria sonora incipient.

En quant a la música, aquells primeríssims contactes dins l'engranatge de producció fílmic no van fer sinó repetir el fenomen que ja ocorria en altres indrets. Això és: l'ús de la *música clàssica* com a primer recurs per a la banda sonora de les pel·lícules. Fou, per exemple, el cas de Luis Buñuel en *Las hurdes. Tierra sin pan* (1932) el qual, va emprar obres de Brahms per tal d'acompanyar el film.¹⁰²

Amb tot, al voltant de 1935 el sonor en Espanya es trobava pràcticament consolidat. L'aparició en pantalla de la sarsuela i altres musicals folklòrics va suposar una milloria notable en el sistema tècnic, fet que es va traduir en una època de gran proliferació entre els cantants del moment com Imperio Argentina o Estrellita Castro. Alguns dels films més representatius i emblemàtics de llavors foren *La verbena de la paloma* (1934); *Suspiros de España* (1938), —ambdues dirigides per Benito Perojo—; *Nobleza Baturra* (1935) o *Carmen la de Triana* (1938) de Florián Rey.

En aquests anys inicials, doncs, es va anar consolidant la música del cinema espanyol amb una escola autòctona que, segons el professor Colón, va aglutinar i barrejar estils com la copla, la sarsuela i la música simfònica hollywoodenca. De fet, aquest model

¹⁰² Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), *Evolución de la Banda Sonora en España: Carmelo Bernaola*, Madrid, 16 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, p. 17-18.

musical de «nacionalisme espanyol castís», semblava sorgir com a resposta als models estrangers que s'anaven filtrant des dels Estats Units, França o Anglaterra, i que cada cop es feien més habituals entre les produccions espanyoles.¹⁰³

2.2. Anys quaranta

Ara bé, amb els posteriors anys quaranta les coses canviaren gràcies a noms fonamentals en la història de la banda sonora espanyola com: Jesús García Leoz, Manuel Parada, Juan Quintero, Manuel López Quiroga i José M^a Ruiz de Azagra.¹⁰⁴ Tal i com diu Joan Padrol: «Es quizá su inspiración, el interés por el medio en que trabajan, la abundancia de dinero y el presupuesto disponible o las circunstancias políticas que favorecen determinado tipo de producciones en la que ellos se encuentran evidentemente cómodos, los que consiguen aglutinar una serie de bandas sonoras extraordinarias, completísimas, largas, con leitmotivos, melodias y dominio de la música incidental. Con ellos se crea el milagro». És a dir: «Los años 40 son la gran era dorada de la música de cine española».¹⁰⁵ Tot i que, en opinió d'alguns estudiosos, aquesta època *daurada* seria extensible a la dècada dels cinquanta.

No obstant això, la qualitat adquirida que defèn l'autor no anava parell amb la innovació que les produccions autòctones mostraven. Els compositors citats com a exemples —de la mateixa forma que feren altres—, tenien la mirada posada en la gran potència cinematogràfica de Hollywood que comptava amb compositors de la talla de Max Steiner, Leo F. Forbstein o Erich Wolfgang Korngold. Aquests, juntament amb altres directors musicals de les *Majors* com Alfred Newman —treballant per a la *Fox*—, o Victor Young per a la *Paramount*, varen marcar l'estil del simfonisme que monopolitzà en gran mesura el món musical dels films durant les dècades posteriors.¹⁰⁶

¹⁰³ CUETO, Roberto, 2003, p. 24.

¹⁰⁴ Aquests noms, tal i com explicarem més endavant, i segons afirmen el professor David Roldán i Josep Lluís i Falcó, monopolitzaren el sector de la música en el cinema espanyol de la dècada dels quaranta.

¹⁰⁵ Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), 1986, p. 21-22.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 22.

La perfecció que atansaren els compositors espanyols durant aquells anys, —segons el professor David Roldán, el cercle quedava reduït gairebé a una llista de sis noms—¹⁰⁷ simplement responia a una imitació funcional de l'ús de la música que les grans produccions —sobretot la *Warner*— feien arribar a l'Estat espanyol.¹⁰⁸

De fet, l'estructura conservadora d'aquest estil simfonista va romandre arreu la filmografia americana i europea durant tota la dècada. El motiu d'aquesta paralització no era més que la conseqüència de la II Guerra Mundial. Mentre Anglaterra i la seua escola simfonista aportaven poques intencions de renovació —entre altres motius, raïa la connexió que els seus compositors establiren entre música clàssica tradicional i música cinematogràfica—, Itàlia vivia la postguerra amb el naixement del neorealisme i, amb ell, un corrent musical més íntim i nostàlgic amb compositors com Vittorio de Sica i Alessandro Oicognini. França, per la seua part, va mantenir la *qualité* clàssica, alhora que la situació espanyola es veia colpejada per la recuperació d'una guerra.¹⁰⁹

D'aquesta forma, amb l'aparició del nou govern dictatorial es va crear el *Departament Nacional de Cinematografia* amb la intenció de convertir-se en una ferramenta de control ideològic i polític. El cinema fomentava la identitat nacional que Franco buscava imposar i la música era, si més no, un element clau per a completar el missatge del dictador: «adaptaciones de zarzuelas, 'españoladas' y películas musicales». Aquests, juntament amb el cinema bèl·lic, les comèdies, els films religiosos —que reforçaven el nacional-catolicisme—, els temes com la tauromàquia o les adaptacions literàries que fomentaren el gènere històric —el qual remetia, de nou, als gloriosos orígens de «l'imperi espanyol»—, buscaven reafirmar eixa identitat unitària nacional a través d'una de les productores més afins al règim de llavors: Cifesa.¹¹⁰

¹⁰⁷ ROLDÁN, David, *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40* [Tesis Doctoral], (dir. Eulalia ADELANTADO), València (ES) Universitat de València, 2003, p. 184. Segons l'autor, després d'un exhaustiu i detallat anàlisi dels registres i l'elaboració de tot un seguit de taules i llistats, el gros de la producció musical dels films requeria en: García-Leoz, José M^a Ruiz de Azagra, Manuel Parada, Juan Quintero, Durán Alemany i López-Quiroga. Aquests, en essència, foren els únics que pogueren permetre's viure del seu ofici com a compositors.

¹⁰⁸ Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), 1986, p. 22.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 24-25.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 25-26.

Tanmateix, el poder que va arribar a tenir el cinema en la societat espanyola no sols anava encaminat cap a un objectiu ideològic o propagandístic, sinó que el motiu econòmic prompte va fer la seua aparició. La prova de tot plegat es pot veure reflexada en la legislació de llavors amb les primeres lleis proteccionistes de 1941. Segons el professor Roldán: «[...] lo cierto es que la realización de películas se cuadruplicó en tan solo dos años llegando a alcanzar cotas no superadas durante mucho tiempo».¹¹¹ Es tractava d'una indústria que pretenia crear riquesa i treball, motiu pel qual apareixen en el mateix any: «[...] los famosos créditos, subvenciones a fondo perdido que se concedían para la producción, circunstancia que favoreció en gran medida un aumento vertiginoso en la realización de películas».¹¹²

Malgrat això, el creixement no fou constant ni lineal com a conseqüència dels daltabaixos produïts arran la II Guerra Mundial i els seus efectes col·laterals.¹¹³ D'altra banda, eixes mesures creades per tal d'incentivar la indústria cinematogràfica no acabaren fomentant la producció autòctona. És més, segons el director i productor José Luis Borau, en una entrevista realitzada pel professor Roldán, la inflació en la producció fílmica: «[...] se producía para luego comerciar con los permisos de importación, y el resultado en taquilla de la película ni se mirava, porque el productor ya había ganado mucho dinero con los permisos».¹¹⁴ Com a conseqüència, la funció d'unes polítiques controladores que, en primera instància, hagueren pogut tenir repercussions favorables per a la indústria espanyola, fracassaren atès la corrupció del mateix govern i el seu funcionariat.¹¹⁵

Ara bé, eixe impuls quantitatiu produït en primera instància, va requerir d'una cantera de compositors eventuais que veren d'immediat una oportunitat, apressant-se a entrar en l'engrenatge per motius, majoritàriament, econòmics. Segons Roldán, en els anys quaranta varen arribar a suposar el 41% del total, una dada, si més no, sorprenent per

¹¹¹ ROLDÁN, David, 2003, p. 105-106.

¹¹² ROLDÁN, David, «La música en el cine español en los primeros años del franquismo», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 467.

¹¹³ ROLDÁN, David, 2003, p. 106-107.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 126.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 127.

la seua amplitud. Malauradament les repercussions no es feren esperar: la falta de tècnica i coneixement envers el funcionament d'una banda sonora musical, va comportar resultats mancs de qualitat —malgrat que tots ells provingueren del món de la música clàssica i professional—. ¹¹⁶ Tanmateix, parell a aquest fenomen va ser el naixement d'una especialització, per part de la resta de compositors, que s'iniciaren en el camí de les creació dels *scores*.

Per a Turina, aquest ofici sempre s'ha trobat manc d'una vertadera educació qualificada que ensenyés com afrontar els problemes en la pantalla.¹¹⁷ I, malauradament, setanta anys després encara són poques les opcions que tenen els compositors cinematogràfics per poder formar-se en aquest camp.

A pesar dels entrebancs —no sols de formació, sinó també tecnològics—, *l'art musical cinematogràfic* va aconseguir, més o menys, seguir les tendències i formes internacionals en quant a comentaris musicals es refereix. Això és, un *simfonisme transparent*, de fons, que no molestés però acompanyés la narració. Poc a poc, doncs, s'anava conformant un vertader sistema d'estudi alhora que es consolidava també la figura del compositor.¹¹⁸

2.3. L'entrada a la *premodernitat*: els anys cinquanta internacionals

Els anys cinquanta varen colpejar, en paraules de Cueto: «[aque]l cine 'ilusorio' al estilo hollywoodiense» que emplenava les sales de tots els cinemes del moment. D'ençà la II Guerra Mundial, les seqüeles expandides arreu del món havien propiciat canvis. Entre ells, la nova situació social havia despertat la consciència de la població que s'adonava de la nova realitat.¹¹⁹ No obstant, segons el país, les repercussions estilístiques i temàtiques variaren en aquest *art* del segle XX que és el cinema.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 184 i 189. En ocasions, fins i tot els grans compositors recorrien als *arranjadors*, *pràctics* o *orquestradors* que, partint de les directrius del mateix compositor, acabaven la tasca de gravació encomanada sense cap reconeixement posterior. Per destacar algun dels més importants en la història del cinema espanyol cal nomenar Ricardo Bayon.

¹¹⁷ CUETO, Roberto, 2003, p. 25.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 26-27.

¹¹⁹ CUETO, Roberto, *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*, Madrid, Nuer Ediciones, 1996, p. 147.

Sens dubte, el de major repercussió fou el viratge del sistema monopolístic americà. Els Estats Units es sumia en una cruïlla de camins de difícil sortida: seguir amb les produccions convencionals de gran pressupost, o no. Conseqüència de tot plegat raïa en la sentència del Tribunal Suprem americà, el qual, obligava als grans estudis a desfer-se de les cadenes de cinema que monopolitzaven el negoci.¹²⁰

Ens trobem en el moment del naixement de les anomenades *Minors* —*Universal, Columbia* i *United Artists*— i les productores independents, les quals es trobaven molt més capacitades per adaptar-se als nous temps. Entre altres coses, fomentaren les produccions de films de sèries *B* entre els quals es trobava el *cinema negre*.¹²¹

Pel que ateny a la música, el més significatiu roman en el rebuig de les grans orquestracions que foren suplertes per petites orquestres amb compositors capacitats per crear nous llenguatges musicals més contemporanis i dur-los a pantalla amb menor pressupost. És a dir: «Los cincuenta suponen, pues, la culminación, por un lado, del estilo clásico en Hollywood; por otro, la apertura hacia nuevos caminos no solo en el cine americano sino en el resto del mundo».¹²² I, realment, el canvi s'havia realitzat: la nova situació econòmica de la indústria, juntament amb el naixement de noves tendències musicals que anirien marcant l'estil predominant, protagonitzaren un viratge en els *scores*.

Els nouvinguts començaren a introduir una música amb trets molt més *contemporanis*, però també estils populars i urbans ompliren les pantalles com el *swing, blues, jazz*, que no requerien d'eixes grans —i cares— agrupacions musicals del passat que necessitaven d'enormes sales on tocar. L'abaratiment de costos, juntament amb l'entrada d'eixes noves músiques, propiciaren l'accés de les petites productores independents. Segons Lack: «En el caso del jazz, eso fue obviamente acertado y

¹²⁰ BENET, Vicente J., 2008, p. 123.

¹²¹ BENET, Vicente J., 2008, p. 187-188. Aquestes productores destacaren per portar a terme un «sistema de equipo de conjunto» que ha perdurat, més o menys, fins l'actualitat. Es tractava d'un sistema que contractava els recursos conforme els necessitava i de forma temporal. Malgrat això, la distribució es va mantenir en mans de les grans productores.

¹²² CUETO, Roberto, 1996, p.147.

conveniente, pero por lo que se refiere a las formas más tradicionales de escritura musical los resultados fueron mixtos».¹²³

Amb tot, malgrat que la majoria d'autors com Lack, Gubern, Perucha, etc., consideren el *jazz* com un dels estils introduïts en les bandes sonores musicals dels anys cinquanta obliden, malauradament, que fou precisament el *jazz* el pioner en passar a formar part del cinema nord-americà amb el primer llarg metratge sonor d'Alan Crosland, *The jazz singer* (1927). Fou el *jazz*, doncs, aquell que va veure néixer el cinema i d'ençà llavors, l'ha acompanyat al llarg de la seua història i evolució.

Mentre, a Europa, les tendències trencadores amb el cinema clàssic varen calar de més bon grat. La reestructuració sofrida als Estats Units va arribar al vell continent amb el beneplàcit dels nous directors. És més, segons alguns experts com Carlos Colón, Manuel Lombardo o Fernando Infante, allò en el que Europa va destacar des dels anys quaranta, i sobretot en els cinquanta, fou en el vincle «compositor-realitzador» a l'hora de crear la banda sonora d'un film. Eixa iniciativa conjunta i no vinculada a cap casa de producció va permetre realitzar: «[...] modelos tan íntimos como perfectos de habitación musical de la imagen».¹²⁴

Parlem d'exemples com foren la *nouvelle vague* francesa o el *neorealisme* italià, entre altres. Això fomentava que, mentre els Estats Units propiciava eixe barroquisme musical que seguia cada moviment de pantalla, Europa intentava establir l'escena i subscriure alhora l'emoció de la música. El que pretenien aquests compositors era acostar-se a l'espectador a través dels sentiments i emocions dels personatges.

Ara bé, aquest model cinematogràfic havia quallat a Europa gràcies a diversos factors que cal tenir presents: d'una banda la diversitat cultural, és a dir, la idiosincràsia dels mateixos països del vell continent, fet que propiciava una major pluralitat i diversitat a l'hora de crear. D'altra banda, el mode de producció europeu, el qual mancava d'un centre homogeneïtzador com el de Hollywood i que va ajudar a tot allò explicat.

¹²³ LACK, Russell, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra D.L., 1999, p. 206.

¹²⁴ COLÓN, Carlos; INFANTE, Fernando; LOMBARDO, Manuel, 1997, p. 56-57.

2.4. I mentre, en l'Estat espanyol

a) *Períodes i classificació*

El cinema espanyol i, per tant, la música d'aquest, va viure tres etapes compreses entre 1939 i 1975:

- a) Postguerra i autarquia (1939-1950): definit per un cine nacional, patriòtic, evasiu, etc., —fet que no exclou l'existència d'altre tipus de produccions—.
- b) Normalització política amb el pacte hispano-nordamericà (1950-1962): en aquest moment surt el IIEC, entra el *neorealisme*, la *comèdia moderna*, *l'auge del cinema negre*, etc —és el període que estem tractant—.
- c) El *desarrollisme* (1963-1975): comença amb el Nou Cinema i l'Escola Oficial de Cinematografia, l'aparició de la «tercera via» i un grup de compositors lligats a la Generació del 51.¹²⁵

Sens dubte, qualsevol art —siga cinematogràfic, musical, arquitectònic, escultòric, etc.—, és producte immediat de la societat que l'embolcalla, és a dir: del seu context, tant si és seguidor com si és dissident. Per aquest motiu, el professor Colón realitza una divisió d'estils atenent les circumstàncies de cada etapa i ens ajuda així a comprendre millor quins foren els motius o causes de la seua creació.

Per començar, doncs, defineix l'estil musical en el període d'autarquia així: «El modelo músico-cinematográfico imperante en los años cuarenta es el del primer sinfonismo norteamericano —Joaquín Turina tenía como modelo cinematográfico a Alfred Newman—, con dilatadas intervenciones a cargo de formaciones sinfónicas. El estilo *noble* (motivos histórico-religiosos) mezcla de elementos del nacionalismo casticista y del zarzuelismo; el popular-cotidiano (motivos costumbristas o de *teléfonos blancos*) toma referencias de la música ligera, desde la revista a la copla».¹²⁶

¹²⁵ COLÓN, Carlos; INFANTE, Fernando; LOMBARDO, Manuel, 1997, p. 82.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 82-83.

Es tractava d'un període en el qual, la música en el cinema era jove i es trobava en un procés de consolidació. La inexistència d'un grup expert per a les dites tasques va provocar que aquells «mestres» de concerts clàssics s'introduïren —quasi accidentalment— en el desconegut sistema d'engranatge cinematogràfic.

No seria fins uns anys després quan hi trobem l'existència dels primers compositors dedicats professionalment a la pantalla. Es tracta d'alguns ja citats com García Leoz, Parada, Quintero, Duran Alemany o Ruiz de Azagra, els quals —de formació clàssica pel conservatori o més jazzística—, empraven un estil que Colón anomena: «sinfonismo casticista».¹²⁷ Es tracta, doncs, d'aquelles composicions que musicaven temàtiques com *la española*, aquelles farcides de *folklore regional*, de *pseudo-flamenc* i *música popular andalusa*.¹²⁸

Ara bé, segons estudis recents del professor Roldán, aquesta teoria l'hauríem d'incloure en els tòpics adjudicats a la música dels anys quaranta en Espanya. La idea del predominant «simfonisme barat» i del folklore andalús no respon, segons aquest autor, a la realitat. Entre els diversos factors que assenyala es troba les influències europees introduïdes a través de Barcelona —sobretot gràcies a la comèdia i el cinema policíac—; l'auge de músiques modernes incloses en films com *El difunto es un vivo* (1941) d'Iquino, amb el famós tema *Pu-pu-pi-du* compostat per Durán Alemany, serien un exemple.¹²⁹

De fet, l'autor assegura que eixa visió castissa i tradicional va vindre fomentada pels entrebancs que la producció cinematogràfica es va trobar en aquests anys. Un dels handicaps importants fou el trasllat de la producció catalana als estudis madrilenys al voltant de 1942 i 1945 —fet que va produir un canvi en les prioritats de les productores—. D'ençà eixe moment, també la *comèdia* va perdre força en detriment

¹²⁷ Segons el professor Josep Lluís i Falcó en «Compositores clásicos en el cine español» dins de *La música en los medios audiovisuales* editat per Matilde Olarte, hi hagueren altres compositors com Juan Álvarez García, Conrado del Campo, Joaquín Turina o Jesús Guridi els quals, malgrat que sí participaren en la indústria, la seua professionalització en aquest camp fou impossible atès la monopolització que existia per part dels cinc citats en el text. El marge, doncs, que es deixava a l'entrada de nous integrants era exigü.

¹²⁸ COLÓN, Carlos; INFANTE, Fernando; LOMBARDO, Manuel, 1997, p. 82-92.

¹²⁹ ROLDÁN, David, 2005, p. 468-469.

del *drama*. El motiu raïa en l'ordre de 1943 que regulava les importacions, les quals, venien condicionades pels crèdits concedits pel sindicat. Per tant, amb la desaparició d'aquell gènere també ho feren les músiques que l'acompanyaven.¹³⁰

Tanmateix, amb el canvi d'etapa també la producció musical espanyola va patir un viratge respecte les comèdies. Afavorits per l'oberturisme i la imatge liberal i democràtica que Franco volia mostrar a la resta de potències, l'etapa del pacte amb Estats Units va comportar un corrent d'influxos externs que prompte es feren notar. Tant se val si es tractava de *comèdies crítiques, romàntiques, comèdies negres*, etc. En aquests gèneres de tendència «sainetesca-neorealista»¹³¹, la *música lleugera, moderna i urbana* va impregnar les pantalles amb sons de *foxtrot, jazz, swing*, etc., de la mà de personatges com Duran i Alemany, Ramón Ferrés i Ruiz de Azagra.¹³²

Ara bé, segons les fonts a les quals s'acudeix, la importància d'aquest fenomen varia. La tònica general es mou entre els tímids canvis aconseguits i l'escepticisme més declarat. Així, alguns teòrics afirmen que, de la mateixa forma que va ocórrer amb Itàlia, també Espanya va buscar un trencament dins la dinàmica narrativa cinematogràfica amb una vessant més real i crítica. Malgrat això, mentre la narració sí que aconseguia desviar-se de la cotilla oficial, la música no va variar gaire. De fet, per al professor Cueto: «la banda sonora realiza su transformación de manera más lenta y progresiva», allargant-se el procés de modernització i canvi fins els anys setanta.¹³³

Ara bé, allò que plantejem en aquest treball versa sobre eixa *premodernitat* vinculada a un canvi d'estil respecte l'imperant en el cinema oficial. Entre els diversos gèneres

¹³⁰ *Ibíd.* Cal aclarir que les comèdies no solien rebre la qualificació necessària per a que les productores pogueren negociar les importacions d'altres films que, al cap i a la fi, era el que realment els interessava. Per a més informació sobre el tema us remetem a la Tesi Doctoral del professor Roldán on s'explica amb detall tot el procediment.

¹³¹ Terme emprat per Roberto Cueto en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español* que hem citat.

¹³² LÓPEZ, Joaquín, «Entre el casticismo y el sinfonismo: Música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX», dins de FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, ArCibel Editores, 2012, p.44.

¹³³ CUETO, Roberto, 2003, p. 30. Segons l'autor, la cançó melòdica o la *easy listening*, era un tipus de música innòcua que mantenia molt poca preocupació per la interacció entre imatge i música.

existents, el *cinema negre* afavoria la introducció d'elements més innovadors gràcies a les seues particularitats. D'açò, però, en parlarem més endavant.

b) *Tendències musicals*

Quan parlem de música de cine, resulta força complicat adscriure una tendència musical concreta a un compositor. Això no vol dir que cada compositor no posseïssa un estil propi que destil·le entre les notes de cada *score*. Tanmateix la tasca d'aquests autors consisteix en acoblar-se a la pel·lícula que se'ls encarrega i, per tant, se'ls requereix un llenguatge musical ric i versàtil. Per això mateixa, els compositors es movien —i es mouen— indiferentment entre unes opcions estilístiques o altres; opcions les quals, experts com Joaquín López han determinat classificar en quatre per al període que estudiem:¹³⁴

- a) Simfonisme clàssic cinematogràfic: aquell estàndard més relacionat amb les creacions musicals nord-americanes, això és, aquelles de caire *neoromàntiques*, *harmòniques* i *tonals*, que empraven melodies per a identificar personatges, situacions sentimentals, descripcions vinculades a l'acció filmica, etc. Predominaren sobretot en la dècada dels quaranta i cinquanta, i perderen força en la següent. Dins aquest estil cal citar *Agustina de Aragón* (1950); *Alba de América* (1951) o *La leona de Castilla* (1951), les tres de Juan de Orduña i música de Juan Quintero.
- b) Referències al folklore i tradició musical espanyola: aquesta tendència va afavorir el regionalisme d'allò andalús i que, malauradament, va acabar per convertir-se en una *metonímia* d'allò espanyol. Entre els seus usos, aquesta música va destacar en el gènere de *la española* amb films com *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1939), *Carmen de Triana* (1938) totes de Benito Perojo i amb música de Walter Sieberm, Juan Mostazo i José Muñoz. No obstant, també hi hagué pel·lícules que introduïren temes folklòrics d'altres regions com el País Vasc amb *Zalacaín el aventurero* (1955) d'Orduña i música

¹³⁴ LÓPEZ, Joaquín, 2012, p. 47-58. Tota la informació referent als quatre estils espanyols està estreta de l'article ja citat: «Entre el casticismo y el sinfonismo: Música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX».

de Quintero; o el folklore aragonés amb *Agustina de Aragón*. Per acabar, no hem d'oblidar el gènere de la sarsuela i el *género chico* amb obres com *Teatro Apolo* (1950) i *De Madrid al cielo* (1952) ambdues de Gil i amb Quintero com a col·laborador en la música.

- c) Ritmes de moda i músiques urbanes: aquests estils innovaven en el panorama espanyol atès que no tenien res a veure amb la tradició anterior. La introducció, d'una banda, d'estils nord-americans com els anomenats ja prèviament: *one-step*, *foxtrot*, *swing*, *blues*, *jazz* i, poc més tard, *rock* i *pop*, anaren envaint les pantalles espanyoles. Però, també alguns estils d'origen llatí es feren lloc: *samba*, *tango*, *boleros*, *bossa-nova*, etc. Solien introduir-se de forma diegètica aprofitant números musicals dels protagonistes, tot i que en ocasions ho feien com a música de fons. Fou sens dubte en els anys cinquanta quan tots aquests adquiriren un fort protagonisme, sobretot en les comèdies per a, definitivament, acabar substituint l'estil simfònic amb el Nou Cinema. Per citar algun exemple podríem dir *El verdugo* (1963) dirigida per Berlanga i amb música de Miguel Asins Arbó, però dins el camp que ens ateny també hem trobat referències importants com *Distrito Quinto* (1957) de Julio Coll. Aquest film musicat per Xavier Montsalvatge, introdueix en el film el *blues* en un dels seus temes principals, atorgant-li una visió més moderna i urbana a la pel·lícula. No en va, estigué nominada a *millor banda sonora*.
- d) Algunes intrusions experimentals: es tractava de música més contemporània, insòlita, experimental, que va arribar amb força a partir de la Generació del 51, això és, a les acaballes dels anys cinquanta. De fet, la *música atonal* s'havia anar fent lloc dins l'anomenada *música pura o independent*. Amb tot, es trobava lluny d'aconseguir una gran acceptació entre els oients. Pel contrari, segons la professora María de Arcos, la música atonal fou molt més profitosa dins el terrenys cinematogràfic.¹³⁵ És més, «l'experimentalisme» d'aquella música, aquell *atonalisme aplicat* a la pantalla, atansava un grau de permissivitat en el

¹³⁵ DE ARCOS, María, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2006, p. 119.

públic que d'altra forma no s'aconseguia. Exemples primerencs en troben ja en *La Guerra de Dios* (1953) de Rafael Gil amb Joaquín Rodrigo com a compositor. Aquest, decideix emprar l'escala cromàtica de dotze sons, amb sèries superposades que cada cop afegixen més densitat a la textura original. El mateix va ocórrer amb altres produccions de Gil —tradicionalista de pensament però pioner en el camp del cinema i la música— com *El beso de Judas* o *Murió hace quince años*, les dues de 1954 i de Gil amb música de Cristóbal Halffter, el qual va recórrer a la atonalitat amb melodies quasi dodecafòniques amb elements contrapuntístics aliens a la narració de les imatges.

Aleshores, a grans trets i seguint allò que afirma l'autor López, esdevé impossible dotar a la música cinematogràfica espanyola d'una única característica que la diferencie de la resta. Atès el context històric i les abundants influències a les quals ha estat sotmesa, l'autor considera que les dues característiques principals de l'estil musical de les bandes sonores cinematogràfiques espanyoles d'aquest període eren la: «variedad y versatilidad».¹³⁶

c) *Compositors entre dos aigües*

En generals, doncs, les noves generacions anaren trencant la cristallització estilística musical que tan fervorosament s'havia instal·lat amb els seus predecessors. Tanmateix, l'esforç no es veuria consolidat fins l'arribada de les avantguardes als seixanta, moment en el qual es va donar un punt d'inflexió important en la banda sonora musical cinematogràfica, lògicament impregnada de la pròpia evolució experimental de la música de llavors. No obstant això, l'anàlisi que arremetem en l'última part del projecte pretén demostrar l'existència d'un preludi a eixe viratge portat a terme del Nou Cinema Espanyol.

Es tractaria de plantejar, doncs, un període «frontissa», «premodern», «preavantguardista». No és del tot descabellat atès que, si bé la història i l'evolució de l'art no neix d'un dia a l'altre, els anys cinquanta podrien ésser una dècada d'assaig i de primerenques temptatives, amb subtils interrupcions en el cinema que ja apuntaven

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 41.

maneres per a futures creacions consolidades amb la Generació del 51. Per tant, podem considerar algunes de les produccions d'aquells compositors cinematogràfics com a un fenomen a meitat camí entre una època més *castíssa* i *tradicional*, i altra més *moderna*, *lleugera* i *avantguardista*.

Així doncs, d'entre la plantilla professional que hi havia llavors, hom ha escollit, però, aquells que s'aproximaven a les postures més *trencadores*, *arriscades*, *experimentals* o *excepcionals* del moment. Per aquest motiu, i per plantejar de forma general el que en aquest camp ocorria, destaquem:

- a) Per una banda, els hereus de la Generació del 27 —interrompuda per la Guerra Civil— amb exemples com Ernesto Halffter Escriche i pel·lícules com *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil, *La Princesa de Eboli* (1955) o *También hay cielo sobre el mar* (1958) de José M^a Zabalza. O també un dels seus familiars, Cristóbal Halffter Jiménez, el qual s'inicià en el cinema sense conèixer el funcionament de la tècnica musical incidental. Segurament, com a conseqüència de la motivació per voler innovar, va decidir introduir música experimental en el film *El beso de Judas* (1954) de Rafael Gil. Malauradament no va tenir massa èxit amb la crítica i sembla que aquest toc d'atenció li feu retrocedir en les seues aspiracions, acoblant-se més a la imatge d'ençà llavors.¹³⁷ No obstant això, en la segona part del treball hom analitza una de les seues bandes sonores: *Murió hace quince años* (1954) de Rafael Gil.

Ens agradaria afegir, abans de passar a la següent generació, un compositor d'origen argentí, Isidro B. Maiztegui, el qual va emigrar a Espanya entre 1952 i 1969, període que li va servir per realitzar al voltant d'unes trenta bandes sonores, sobretot en films de Bardem. Veterà en la seua trajectòria cinematogràfica, havia compostat ja més de setanta títols en Argentina i la seua experiència es feu notar.¹³⁸ De fet, va aconseguir introduir nous aires a la música de cinema autòctona amb una aproximació més realista acord amb la

¹³⁷ Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), 1986, p. 47-48.

¹³⁸ LLUÍS I FALCÓ, Josep, «Compositores clásicos en el cine español», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 325.

tendència que Bardem intentava imbuir a les seues produccions —de fet, és considerat per Padrol aquell qui assenyalà els nous horitzons de canvi en la música del cinema espanyol—. ¹³⁹ La seua música fou la primera que va permetre a un film espanyol ser reconegut en el *Festival Internacional de Cinema*. El seu origen argentí li va permetre abordar la tasca creativa des d'un punt de vista no viciat pel règim i la tradició popular autòctona. És a dir: sota uns referents distints com eren els americans i europeus. Alguns dels seus principals films foren *El expreso de Andalucía* (1956) de Rovira Beleta; *Playa prohibida* (1955) de Julián Soler; *A Hierro muere* (1961) de Mur Oti i amb la col·laboració de Manuel Asins Arbó; o els tàndems realitzats amb Bardem: *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956), *La venganza* (1957), etc. ¹⁴⁰ Algunes d'aquestes pel·lícules també les analitzem en la nostra investigació.

- b) Mentre que, d'altra banda, es trobaven els iniciadors de la Generació del 51, els quals, malgrat que alguns produïren en els cinquanta, la gran majoria va desenvolupar la tasca compositiva durant l'etapa del *desarrollisme*. Entre ells hi trobem noms com l'eclèctic gironès Xavier Montsalvatge. Amb un llenguatge molt personal, va saber configurar estètiques interessants i trencadores que, si més no, no varen encaixar amb un públic poc acostumat a tals innovacions. Pel·lícules com *La cárcel de cristal* (1956), *Distrito Quinto* (1957), ambdues del director Julio Coll amb el qual va crear un tàndem productiu i força interessant. Però també altres produccions com *A Sangre fría* (1960) de Juan Bosch varen captar aquell estil tan identificatiu de Montsaltvatge. D'altra banda José Solá va introduir el jazz en films com *Un vaso de Whisky* (1958) i *Los Cuervos* (1961), també de Coll. Es tractava de l'emblemàtica Escola de Barcelona, la qual es va caracteritzar per una major especialització en produccions de *cinema negre*, front l'escola madrilenya que va mantenir una major varietat productiva.

Altres compositors que ens agradaria destacar són Dotras Vila en *Luna de sangre* (1952) de Rovira Beleta; Miguel Asins Arbó —amb la col·laboració de

¹³⁹ Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), 1986, p. 41.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 43-44.

Maiztegui— *A Hierro muere* (1962) de Mur Oti | *El verdugo* (1963) de Berlanga; i per últim Rafael de Andrés en *Los golfos* (1959), la primera pel·lícula de Carlos Saura.¹⁴¹

¹⁴¹ Cfr. CALVO, Fernando (Coord.), 1986, p. 48-50

Bloc III: El poder de la música

1. La semàntica musical i el seu significat

Per al nostre estudi centrat en la música i el cinema, esdevé important escorcollar en les teories a propòsit de la semàntica musical, és a dir, en el significat —implícit o no— d'un llenguatge propi amb un component comunicatiu. Aquest fenomen no és baladí pel fet que la música dins el cinema, subratlla, contraposa, caracteritza, aporta, nega, rememora o vincula un determinat significat a les mateixes imatges. Tanmateix, la polèmica segueix vigent entre els experts.

Per a Deryck Cooke (1919-1976), l'harmonia era la clau del llenguatge musical: a partir de nuclis d'harmònics aïllats va establir un paral·lelisme entre aquests i l'expressió de sentiments com l'alegria, la llàstima, la tristesa, etc.¹⁴² Evidentment, aquesta teoria empobria la immensa riquesa musical de la qual s'havia anat nodrint la història. Així, la seua incapacitat per explicar la resta de fenòmens musicals que no s'adequaven a la rígida cotilla establerta per l'autor, provocaren respostes alternatives com la de la filòsofa Susanne Langer (1895-1985). Langer defenia que la música no posseïa cap significat convencional perquè, a diferència del simbolisme del llenguatge comú, no se li havia adjudicat un prèviament.¹⁴³ Ambdues vessants varen intentar explicar la incògnita de la semàntica en el camp musical, però cap dels dos ho va aconseguir.

La solució, però, semblava trobar-se en la mateixa definició de *llenguatge*. El musicòleg Enrico Fubini defèn que, el cas de la música no és tan especial com en un principi se'n ha fet creure. Per començar, com totes les arts, compta amb una estructura i una sintaxi pròpia molt més elàstica i polisèmica que la del llenguatge ordinari. El motiu es deu a què, malgrat viure en una mateixa realitat, el llenguatge científic i artístic no comparteixen els mateixos punts de visió. Amb paraules de l'autor: «es el mismo mundo, pero visto desde otro ángulo visual, bajo una perspectiva diferente, y es

¹⁴² Cfr. FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 55.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 56.

debido a esta diversidad que caracteriza a uno y a otro lenguaje que se vuelven imprescindibles otras técnicas lingüísticas».¹⁴⁴

De fet, el semiòleg canadenc Jacques Nattiez, un dels pioners en aquest camp, afirma que la semiologia musical és un fenomen força complex.¹⁴⁵ Sense acabar de desmentir les teories estructuralistes, Nattiez les complementa defensant l'existència d'una altra manera musical de pensar que ens obligaria a parlar d'un *llenguatge propi*. Aquestes afirmacions, però, comporten més problemes que solucions ja que vindria a recolzar la teoria del «llenguatge universal de la música» —concepte historicista i occidental—. Tanmateix, l'existència d'un únic llenguatge musical és difícil de recolzar hui dia, per això l'autor prefereix parlar de la música, no com a llenguatge sinó com a *forma simbòlica*. Aquesta definició permetria parlar de conceptes absents de la realitat, als quals, la música com a símbol tindria la potencialitat de referir-se.¹⁴⁶

No obstant, Langer es va plantejar com es podia comunicar el significat del símbol musical si partíem d'una forma orgànica, en principi, indivisible. Ella mateixa ho solucionava: és la intuïció la que ens permet interpretar eixa melodia, dibuix o poesia que, mitjançant una abstracció accessible per a la resta de persones, ens permetria aprehendre la seua forma i la seua qualitat emotiva. Aleshores, davant la pregunta: *què ens diu l'artista?* Langer respon: «El artista no dice nada [...] el artista exhibe, muestra (nos muestra la apariencia del sentimiento) [...]; pero no se refiere a un objeto público, a 'cierto tipo' de sentimiento conocido generalmente al margen de la obra del artista».¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 58. Hi ha tot un estudi al voltant d'aquest debat referit a l'estètica del llenguatge artístic, tot i que nosaltres únicament ens centrarem en la sintàctica, la qual conjuga la tècnica musical i l'harmonia.

¹⁴⁵ SANS, Juan F., «Música y discurso. Hacia una semiología de la música» [pdf.], *Càtedra de Anàlisis Musical*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela. [consulta: 2014-V-27] Disponible en: http://www.academia.edu/2556621/Musica_y_discurso_hacia_una_semiologia_de_la_musica_a_Jean_Jacques_Nattiez.

¹⁴⁶ *Ibíd.* La teoria de Nattiez esdevé molt més llarga i complexa tot i que nosaltres emprarem allò útil per al nostre tema.

¹⁴⁷ Cfr. FUBINI, Enrico, 1994, p. 94-98.

Altres experts com el teòric i compositor Alejandro Román sí creuen en el significat de la música i també en l'existència d'un llenguatge —tot i que prefereix parlar de *sistema de comunicació*—. La clau, segons ell, rau en el compositor ja que: «Si hay *intención*, hay *voluntad comunicativa*, hay, por tanto, comunicación, y, si hay comunicación es porque tanto emisor (compositor), como receptor (auditor), conocen los códigos necesarios para la interpretación del correspondiente mensaje». No obstant això, l'autor accepta que el missatge és multisemàntic, és a dir: «Este lenguaje musical no es universal, ya que hay diferentes estilos o "idiomas" musicales, pero todos tienen en común la misma o parecida naturaleza sintáctica, de modo similar a la lingüística, donde las diferentes lenguas o idiomas muestran igualmente principios estructuradores similares».¹⁴⁸ Per tant, tot i que defensa un significat, accepta que aquest no és de cap de les maneres universal ni absolut, sinó que va implícit un caràcter cultural.

D'altra banda, l'opinió dels professors Jaume Radigales i Josep Lluís i Falcó també resulta força significativa. Per a ells: «La música és una activitat exclusivament humana i que deu la seva raó de ser originària al fet comunicatiu [...] abans de ser un art».¹⁴⁹ Aquests defenen, contràriament a les hipòtesis anteriors, que el llenguatge artístic no posseeix significat per si mateixa. Ara bé, com a llenguatge, la música és «comunica(c)tiva» —emprant la seua terminologia—, ja que actua de medidora entre les emocions i voluntat expressives del compositor, i la psique del receptor.¹⁵⁰ Segons Radigales: «[...] los signos musicales se mueven en una dimensión lingüística asignificante e inexpressiva *per se*: la música ni significa ni expresa nada por sí misma, a pesar de ser hija o fruto de la expresión y de una emoción [...]».¹⁵¹ I, tanmateix, teixeix un vincle de complicitat amb qui l'escolta. Es tracta d'una paradoxa poc estudiada ja que ens enfrontem a un llenguatge abstracte i sensual, el qual, suggereix imatges però

¹⁴⁸ ROMÁN, Alejandro, 2008, p. 21-29.

¹⁴⁹ RADIGALES, Jaume; LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Música i comunicació de masses: una justificació introductòria». *Tripodos*, 2010, n° 26, p. 10.

¹⁵⁰ RADIGALES, Jaume, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC 2008, p. 11-12.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 17.

no descriu, a més d'ésser el més efímer de totes les arts, car es mou en una única dimensió que és el temps.¹⁵²

Doncs, a pesar de què el fenomen encara no està resolt, sembla que s'ha arribat a una *entente cordiale* entre les parts: la música, tinga o no un significat, sí que és expressiva i, per tant, posseeix un llenguatge *sui generis* desproveït, això sí, d'un vocabulari adequat.¹⁵³ Arran d'això, sí que podem parlar de diferents nivells o classes de llenguatges existents, a banda del científic. De fet, per al compositor Alejandro Román, el llenguatge musical posseeix un sistema que funciona artísticament i, per tant, és incapaç de comunicar dades com els llenguatges científics però sí expressar sentiments. Segons ell: « [...] la música es el arte más 'puro', en el sentido de que es el que tiene menos capacidad referencial, es el más interpretable, el menos práctico, el menos 'terrenal'». ¹⁵⁴

Tal i com afirma Fubini: «El arte tiene su semanticidad sin determinar, [...] indeterminación que no equivale a una falta de significación, sino a una polivalencia [de significados] [...] La semanticidad de la música no es algo catalogable: no se constituye a partir de partituras provistas ya, de por sí, de un significado [sino que lo hace] de manera contextual y a posteriori. [...] Se podría decir tal vez que la música es un lenguaje en el que prevalece nitidamente la dimensión sintáctica sobre la semántica, hasta el punto de que la segunda, lejos de que se la niegue, sea reabsorbida casi totalmente por la primera [...] [Por tanto], los significados que la música expresa residen justamente en aquellos procedimientos tecnicolingüísticos elegidos por cada músico». ¹⁵⁵

Al fil de la dissertació, ens agradaria fer una reflexió sobre la «contextualitat» de la música de la qual parla Fubini. Ell fa referència a les estructures sintàctiques pròpies al sistema musical però, dins la cinematografia, la música també anhela un context visual sobre el qual actuar. El que pretenem dir és que, una mateixa peça musical pot induir-nos a un o altre significat depenent del context visual en el qual siga emprada. En

¹⁵² RADIGALES, Jaume; LLUÍS, Josep, 2010, p. 10.

¹⁵³ FUBINI, Enrico, 1994, p. 58-60.

¹⁵⁴ ROMÁN, Alejandro, 2008, p. 27-28.

¹⁵⁵ FUBINI, Enrico, 1994, p. 63.

aquest cas, doncs, el llenguatge musical amb el seu «ostracisme» i individualitat, es perd en favor d'un *llenguatge de conjunt*. Com deia el professor Michel Chion: «la música en los filmes es una pieza de un todo, y es ese todo el que debemos de esforzarnos en comprender y sentir».¹⁵⁶

Sobre aquest tema, el teòric Theodor W. Adorno escriu en la seua obra, *Música y lenguaje*, una solució dialèctica no conclosa encara: «La música posee el carácter enigmático de que se viste el hecho de decir algo que se entiende y que, al mismo tiempo, no se entiende. En materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa [...] Música y lenguaje viven ya en tensión recíproca en el seno de la música [...] La música tiende, al fin y al cabo, a ser un lenguaje carente de intenciones. Ahora bien [...] la música desprovista de todo pensamiento, el mero contexto fenoménico de los sonidos, sería la equivalencia acústica del caleidoscopio; y al contrario: la música como pensamiento absoluto dejaría de ser música y se convertiría impropriamente en un lenguaje».¹⁵⁷

Concloent, doncs: com hem pogut observar, les teories relatives a la semàntica musical encara es troben en contínua formació i discussió. De fet, aquesta i l'estètica aniran agafades de la mà i més encara en el nostre àmbit cinematogràfic, on els sons i les imatges treballen en equip per transmetre al públic el missatge del film.

2. La creació d'un temps virtual i la seua interpretació narrativa

La il·lusió primària de la música és, precisament, la creació d'un «temps virtual». Una il·lusió o aparença produïda pel moviment dels sons. El transcurs d'eixos moviments sonors ens creen la sensació d'un transcurs temporal: el temps està passant. Eixe «temps virtual» es percep únicament a través de l'oïda —a diferència del temps físic—,

¹⁵⁶ CHION, Michel, 1997, p. 24.

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor W., *Filosofia e simbolismo*, Roma, Fratelli Bocca, 1956, p. 164. Evidentment Adorno no té en compte en la seua definició els postulats teòrics de la música experimental, més concretament de l'aleatòria de John Cage.

fet pel qual la filòsofa Langer considera que la música aconsegueix fer el temps audible i aprehensible.¹⁵⁸

Ara bé, no deixa d'ésser una il·lusió. Una il·lusió, aquesta, que ajuda enormement al cinema pel fet de ser emprada com a recurs d'integració narrativa dins uns films on, l'acció i el dinamisme del relat, necessiten de certa coherència. Un dels seus objectius, doncs, és estructurar la pel·lícula marcant el ritme de la narració i enllaçar les escenes per a evitar percebre la discontinuïtat dels diferents plans visuals.¹⁵⁹ És a dir: emprar el valor *estructural* de la música.

Roman Jakobson —afirma el professor Juan F. Sans—, parla de la música com a: «un lenguaje que se significa a sí mismo». Per a Jakobson, la música té una particularitat semiològica en la qual les seues unitats es refereixen a altres que han sigut escoltades o que han de ser-ho. El teòric ho anomena *referent intramusical* i es trobaria sobretot en allò entès com a *música absoluta*.¹⁶⁰ Al fil d'això, Langer sostenia que la funció d'unió i continuïtat de la música es donava, a més, gràcies al ritme: «El ritmo musical no consiste en una división simétrica del tiempo; su esencia consiste en preparar un nuevo acontecimiento [...] Todo aquello que prepara un futuro crea un ritmo».¹⁶¹

Tan de bo, és cert que hi ha música que parla sobre *referents extramusicals* com ocorre amb la *música programàtica*. Aquesta és, de fet, la música dels films, la qual s'orienta segons l'acció de cada moment i poques voltes troba una forma musical independent.¹⁶² No obstant, també treballa amb elements que li són propis a la *música absoluta* com és el ritme, el qual s'empra com a element articulador i estructurador de la narració a partir d'unes simples lleis com són: la tensió/repòs i la seua dinàmica.¹⁶³

Ara bé, tant una com altra —música absoluta o programàtica—, posseiran una dimensió sintàctica pròpia que permetrà parlar, doncs, de *narrativitat musical*. Un

¹⁵⁸ Cfr. FUBINI, Enrico, 1994, p. 94.

¹⁵⁹ BENET, Vicente J., 2008, p. 75-76.

¹⁶⁰ SANS, Juan F., [consulta: 2014-V-27], p. 3. Música absoluta: que es refereix a ella mateixa i no al món exterior.

¹⁶¹ Cfr. FUBINI, Enrico, 1994, p. 95.

¹⁶² MICHEL, Ulrich, *Atlas de música II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*, 10ª ed., 2 vol., Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 543.

¹⁶³ NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid, SGAE, 1996, p. 39.

element amb el qual, però, autors com Adorno no estaven completament d'acord. Per a ell: «la música es una narrativa que no narra nada»; mentre que d'altres com Nattiez, consideren que eixa capacitat narrativa es deu a la pròpia semàntica musical que actua com a generadora d'un *metallenguatge* que superposa sistemes semiològics distints. Com a conseqüència de tot plegat, afirma Nattiez, la música esdevindrà realment un *símbol no consumat*.¹⁶⁴

És, llavors, aquesta teoria seua la que explicaria perfectament el nostre cas d'anàlisi musical en el cinema on, la música programàtica, obté un incentiu vers la narrativa propiciat per l'agent extern que, en aquest cas, esdevenen les imatges de la pel·lícula. Per aquest motiu, hom emprarà un *discurs metalingüístic*, en tant que parlarà de llenguatge musical i visual com una simbiosi comunicativa i expressiva dins el camp cinematogràfic. És el que l'autor Román anomena *llenguatge musivisualo música audivisual*: «[...] es un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece la imagen y el argumento».¹⁶⁵ L'autor, doncs, no sols s'oblida de les combinacions entre mots com «música» i «cinema», sinó que, a més, li atorga un valor afegit a la música cinematogràfica més enllà dels mots que puguen designar-la o definir-la.

3. El catalitzador de la nostra percepció

El cinema no sols conta una història, un fet o un succés. El cinema et fa partícip de tot plegat, té la capacitat de fer-nos sentir el mateix que senten els protagonistes. De fet, la frontissa que vincula la imatge i la seua recepció dins el cinema recau sobre la *música*. Aquesta pot contribuir a la reflexió ja que es troba molt més bolcada cap a la recepció i a l'efecte sobre l'espectador que la mateixa imatge. És més, cal tenir present que des de l'aparició del cinema, la música ha complert la funció d'adaptar

¹⁶⁴ Cfr. SANS, Juan F., [consulta: 2014-V-27], p. 4.

¹⁶⁵ Alejandro ROMÁN, 2008, P. 83-85.

fisiològicament a l'espectador vers el flux de les imatges que apareixien en la pantalla, donant-les corporeïtat, atorgant ritme i transmetent emocions.¹⁶⁶ Un fenomen, aquest, que encara es manté, atès que dins el cinema predominant de hui dia —aquell titllat de «comercial»—, eixe joc emotiu i/o sensitiu d'empatia buscada, es converteix en el vehicle d'interpretació predominant.

En aquest àmbit la música compleix una funció primordial, doncs funciona com a catalitzador de la nostra percepció visual. La part sensible és transmesa per aquesta, sense la qual, la imatge mancaria de missatge o significat —si més no, restaria coixa—. Per tant, alhora que ajuda la imatge a acostar-se a l'espectador, a buscar empatia i a crear una *contra*-realitat en la pantalla, també compleix una funció de demarcació. Tal i com diu el crític cinematogràfic Albert Laffay: «La música de películas desempeñan un papel análogo al marco en las artes plásticas», és a dir, defineix el film com un objecte de ficció i el separa de la vida real.¹⁶⁷ Una paradoxa molt peculiar aquesta, ja que és ben cert que no tenim una banda sonora musical acompanyant els nostres quefers diaris però, alhora, sense ella la sensació de «realitat» no acabaria de quallar en la pantalla.

Entre les diferents *formes narratives* que la música empra, hi ha una que reforça tot allò dit fins el moment, figura clau dins el cinema heretada del romanticisme: el *leitmotiv* o *motiu musical*. Es tracta d'una estructura programàtica de la música sobre la qual descansa el seguiment de l'acció i el desenvolupament de la història. Aquesta concepció estructural de la música fou importada pels compositors provinents del vell continent que arribaren als Estats Units a principis del segle XX. Aquests músics es basaven en la concepció wagneriana on la potencialitat narrativa i cohesionadora de les melodies, ajudaven a suportar el dramatisme dels films.¹⁶⁸ De fet, a diferència del ballet o l'òpera, el cine podia convertir en realitat el somni del compositor: «que se someta el mundo entero, el cuerpo del mundo entero, arterias y artérulas, venas y

¹⁶⁶ Cfr. SEDEÑO, Ana M^a, *La música contemporánea en el cine*, Màlaga, Universidad de Málaga, 2005, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁶⁸ BENET, Vicente J., 2008, p. 262.

vénulas. El cine ofrece, a una escala jamás conseguida, la posibilidad soñada por Wagner de poder organizar el conjunto de la realidad sobre un ritmo». ¹⁶⁹

Tanmateix, aquella obsessió unitarista de principis de segle en la qual una pel·lícula havia d'ésser la fusió perfecta entre tots els elements filmics, es va relaxar força. No obstant, la noció de convenció i model —tant en cine americà com en l'europèu—, encara roman present. ¹⁷⁰

Podríem dir, llavors, que els compositors de les bandes sonores musicals no són més que l'evolució dels idearis romàntics i wagnerians però amb una petita diferència: malgrat el protagonisme musical aconseguit durant el segle XIX, en el cinema actual però, la música es troba subordinada a la resta d'elements compositius del film. De fet, l'estructura musical s'acobla a la visual, mai al contrari —llevat dels casos del gènere musical, casos concrets del cine d'avantguarda i algunes altres rares excepcions—, convertint-se en una part més i no en l'element essencial de la pel·lícula.

És just afirmar que el gros de la producció cinematogràfica encara segueix els paràmetres clàssics de l'època daurada de Hollywood que, ahora, són hereus dels postulats romàntics d'una realitat, si més no, utòpica. De la mateixa manera en què la literatura romàntica intentava expressar imatges a través de paraules, la música en el cinema dota les seues notes d'un referent visual que il·lustra la *contra*-realitat a la qual aquesta indústria intenta aspirar. ¹⁷¹

Aquesta *contra*-realitat que defèn l'autor Pérez, surt d'una teoria desenvolupada per la professora Caryl Flinn en *Strains of Utopia*, on parla d'una integració completa dels conceptes neoromàntics que promouen la nostàlgia d'un passat millor i idealitzat, inherent, no sols als compositors del *Golden Age* hollywoodenc, sinó també als més

¹⁶⁹ CHION, Michel, 1997, p. 95.

¹⁷⁰ Som conscients de no incloure la resta de països o cultures i per tant, d'emprar una generalització occidental. Però, tal i com hem justificat en la primera part d'aquesta investigació, es tracta d'un treball de microhistòria, amb una visió completament parcial dins l'ampli món cinematogràfic. Amb tot, i a pesar de saber de la impossibilitat d'abastar-ho per complet, sí que deixem obertes les portes a investigacions futures per continuar el camí que ja hem iniciat.

¹⁷¹ PÉREZ, Miguel A., *Hollywood Film Music: Cramping The Composer's*, Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa 2004, p. 68.

recents. Aquests, tot i que intenten fugir de les urpes classicistes, en realitat acaben actuant de manera similar: ambdues tendències intenten guiar les emocions dels espectadors. Sols hi trobem una diferència: en el primer cas els compositors es limitaven a subratllar els punts narratius destacables de la història; mentre que els segons, activaren altres mecanismes de contestació vers el públic que enriquiren els recursos emprats en pantalla.¹⁷²

Són aquests segons compositors aquells que més ens interessaran per al nostre treball. Així, en la següent part, veurem com eixe trencament simfonista clàssic es va anar convertint en una tímida realitat.

4. L'altra cara de la moneda

Fins el moment hem vist com la *música clàssica, simfònica i decimonònica* —aquella professada i estesa des dels estudis de Hollywood—, ha estat la predominant en les bandes sonores americanes i europees. Tanmateix, als anys cinquanta, tal i com hem vist més amunt, la crisi del simfonisme posava en *escac i mat* el monopoli musical cinematogràfic. Hem explicat els motius —econòmics, polítics, estilístics, tendències, etc.— i les conseqüències —noves productores, reducció en recursos musicals, varietat estilística en les bandes sonores, introducció de músiques més populars, etc.—.

I, entre tota aquella amalgama, es va introduir una música amb trets molt menys clàssics i tradicionals, amb harmonies, timbres i colors diferents. Una música molt més *contemporània* que s'anava oblidant del barroquisme americà mentre inspeccionava en les emocions dels espectadors. Es tractava d'una música més arriscada i trencadora, en ocasions *avantguardista* i *experimental*. Sense subte el seu temps foren els seixanta però, podria aquella tendència haver-se iniciat discretament en la dècada dels cinquanta?

4.1. El naixement de la música contemporània

La música contemporània i actual esdevé de tot menys senzilla i homogènia. Definir-la o explicar-la resulta complicat pel fet que nombroses vessants s'han anat

¹⁷² *Ibíd.*, p. 70-71.

desenvolupant en aquesta darrera centúria.¹⁷³ És per aquest motiu que en farem cinc cèntims de tota una història plagada d'evolucions força interessants però que, malgrat la limitació de l'espai, esdevenen impossibles d'explicar. Així doncs, ens centrarem sobretot en allò que ens encamine cap a la branca que volem tractar, això és: *la música dins el cinema*.

Per tal de poder entendre els fonaments d'aquest corrent, cal retrotraure'ns un poc en el temps fins atansar el segle XVIII, moment en el que Europa iniciava un procés de consolidació envers la teoria musical. De fet, la incipient idea que la música no era un element estàtic, anava prenent força. Aquesta significava moviment, direcció, transcurs. La música era, sobretot, un record d'allò escoltat i l'expectativa d'allò que la ment esperava seguir escoltant. Aquesta *direccionalitat* s'organitzava a través de les combinacions de tensió o repòs respecte la nota fonamental. Eixa *tonalitat funcional* nascuda durant la Il·lustració, fou desenvolupada pel teòric i compositor francès, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), el qual, creà un sistema jeràrquic que tendia a combinar moments de repòs amb moments de tensió, per concloure sempre amb un *repòs final*.¹⁷⁴

Malgrat tot, la seua mateixa evolució comportaria la seua desfeta. I de fet, ja el propi Rameau realitzava composicions complexes i riques en harmonia que arribaven a sonar un tant dissonants. Tanmateix, aquelles pinzellades d'innovació encara s'ofegaven entre els predominants compositors més afins a les grandioses i antigues obres, com eren Bach o Händel.¹⁷⁵ No obstant, aquella llavor ja anunciava uns tímids

¹⁷³ Dins la música contemporània s'inclou la immensa gamma de les avantguardes, la música experimental —amb un ampli ventall de corrents com l'electroacústica, el serialisme, el minimalisme, la improvisació, la música aleatòria, etc.—, la música de cine, l'òpera i l'anti-òpera, la música popular, la música popular per a ser escoltada, més un llarg etcètera.

¹⁷⁴ FISCHERMAN, Diego, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002, p. 15-17. Per esclarir un poc més aquests conceptes direm que, cada so inclou dins d'ell a tota la resta de sons als quals se'ls anomena *harmònics*. Aquests, van apareixent de manera ordenada de tal forma que tenen major pes aquells que s'escolten primer, doncs s'escoltaran més fort. Quan realitzem una combinació de sons, segons l'afinitat entre els primers harmònics de cada un d'ells, direm que: es tendeix al *repòs* quan hi ha sincronisme entre ells; mentre que hi haurà *tensió* quan els harmònics inicials dels sons no siguin comuns i, per tant, tendiran a la dissonància.

¹⁷⁵ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la música II*, 2^a ed, 2 vol., Madrid, Alianza Música, 1999, p. 495.

canvis que, més tard, a finals del segle XIX, juntament amb l'aparició de Richard Wagner (1813-1883), s'accelerarien.

De fet, aquest compositor alemany ha estat crucial en la història de la música, principalment per tres motius: el perfeccionament de l'òpera romàntica alemanya; la creació del *drama musical* —convertint la música en el mitjà de l'expressió dramàtica— i, per últim, per ser l'espurna que inicià el declivi de les tendències romàntiques i el declivi de la tonalitat clàssica.¹⁷⁶ Wagner va suposar un punt d'inflexió i el començament d'una nova era: el *postromanticisme*.

A finals del segle XIX, principis del XX, la música vivia un viratge que marcaria la posteritat. Aquell únic mode de creació tonal i direccional acabà, definitivament, per esbocinar-se —tal i com va ocórrer amb la resta de les arts—. Elements com el timbre, el ritme, les textures, les densitats o la intensitat, que havien actuat de manera equilibrada dins el llenguatge musical, varen anar adquirint un protagonisme propi i independent que trencava eixa «harmonia» esbossada des del segle XV. Aquells elements passaren a convertir-se en els eixos vertebradors de les noves estructures sonores naixents: Edgar Varèse (1883-1965) ho féu a partir del color; Igor Stravinsky (1882-1971) amb el ritme; Arnold Schönberg (1874-1951), Alan Berg (1885-1935) i sobretot Anton Webern (1883-1945), treballaren amb els intervals.

Cal tenir en compte, tal i com afirma l'escriptor i músic Diego Fischerman, que la música contemporània es basa primordialment en el seus *principis constructius*, nous com a tal, però existents en la música com a elements integradors des de sempre.¹⁷⁷ És més, parafrasejant l'autor: «La música de este siglo, en todo caso, es la primera para la que no hay una estética fijada de antemano; es la que inaugura la necesidad, antes de existir, de preguntarse —y responder con la obra, es claro— acerca de su estética».¹⁷⁸

Es tractava, doncs, de desplaçar eixa «cotilla wagneriana» que descansava sobre l'acumulació de *tensió harmònica* i crear alternatives que desplaçaren l'eix vertebrador

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 747.

¹⁷⁷ FISCHERMAN, Diego, 2002, p.19.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

de l'obra cap a altres elements.¹⁷⁹ Un dels pioners en aconseguir-ho fou Claude Debussy (1862-1918).¹⁸⁰ Alguns dels experts el titllaren *d'impressionista* ja que, igual que la pintura, creava atmosferes i impressions sensorials mitjançant harmonies i timbres.¹⁸¹ La gran fita d'aquest compositor va consistir en canviar l'eix a partir del qual s'organitzava la música. Així, el protagonisme requeia sobre altres elements com el timbre, el ritme, el color, els matisos expressius, etc. L'harmonia, la *funció tonal*, ja no era allò important: un acord no havia de dur estrictament a un altre acord predeterminat, sinó que podia conduir a un altre qualsevol. El que Debussy proposava era, si més no: «pensar la música desde otro lado».¹⁸²

Pegat aquell primer pas, el fenomen fou aprofitat també per Arnold Schönberg (1874-1951). Les fronteres acaronades per Wagner foren portades a l'extrem per aquest compositor qui es convertirà en el primer en dibuixar les principals línies de la música dels següents cinquanta anys. El resultat d'aquesta pràctica fou la desintegració definitiva de l'antic sistema i la creació d'un de nou, «la nova música» —que malgrat tot, continuava fonamentant-se en els mateixos principis de la tensió entre harmònics—. Una nova tendència —o tendències— musicals que no estigueren absents de rebuig però que, malgrat això, gràcies als avenços tecnològics com els *mass-media* obtingueren una major acceptació i difusió entre la societat.¹⁸³

Així, doncs, la conseqüència d'aquella aportació musical per part de Schönberg, fou la creació d'una música molt més abstracta la qual es fonamentava en sons independents uns dels altres i, per tant, amb valor per si mateixa. Es tractava de la *revolució atonal*. És a dir, tot el contrari al concepte de direccionalitat on, la funcionalitat tonal, consistia en seguir un progrés estipulat per unes estrictes normes melòdiques i harmòniques

¹⁷⁹ FISCHERMAN, Diego, 2002, p. 29-30

¹⁸⁰ *Ibíd.*, Els seus recursos encara es poden identificar hui dia en estils com el jazz —amb una herència més colorista que harmònica— o la música orquestral de Broadway. I, no menys important, en la música per a cine.

¹⁸¹ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., 1999, p. 792.

¹⁸² FISCHERMAN, Diego, 2002, p. 32.

¹⁸³ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., 1999, p. 808.

que, dins d'allò previsible, havien d'assolir allò imprevisible.¹⁸⁴ Allò que Schönberg buscava era assolir la major expressivitat possible en una obra.

Serien els seus deixebles Alban Berg i Anton Webern els quals heretarien els postulats d'aquest geni per desenvolupar allò que es coneix com el *dodecafonisme* o *dodecatonisme*.¹⁸⁵ un nou sistema considerat el punt d'inflexió dins *l'art musical* i, posteriorment, pare de les avantguardes europees dels anys cinquanta i seixanta. Una nova forma d'entendre la música que va trencar els motlles establerts i va iniciar altres corrents com el *serialisme*, el *mimalisme*, etc.

Així, *l'emancipació de la dissonància* que Schönber va defensar, pretenia dotar de completa llibertat a la combinació de sons i, malgrat que el sistema dodecafònic no havia de ser precisament atonal, les primeres obres alemanyes s'acostaren a eixa tendència. Tanmateix, l'evolució del sistema dels dotze sons deixava cada cop menys espai al tema de la «veritat» entesa com a l'absoluta profunditat cognoscitiva de l'art —fonamental durant l'expressionisme precedent—, per destacar el problema de la «lògica» entesa com a coherència interna del material. Aquest desenvolupament tècnic, eixa capacitat estructuradora de l'armadura musical, es trobava en consonància

¹⁸⁴ FISCHERMAN, Diego, 2002, p. 40. Per una millor comprensió afegim les definicions de l'autor referent als termes següents: 1. Escala cromàtica: «la que incluye las siete notas de la escala temperada occidental y sus alteraciones o sonidos intermedios, es decir, doce sonidos de una octava (blancas y negras en el teclado del piano)». 2. Sistema dodecafònic: «ordena las doce notas cromáticas (blancas y negras en el piano) en series y el desarrollo de una obra se basa en el procesamiento, a través de la combinación de múltiples recursos (retrogradación, inversión, transposición, etcétera) de una serie inicial. El método de composición con series de doce sonidos también es llamado 'serial' y más adelante el concepto de serialismo se aplicaría a otros parámetros además de las altura (timbre, ataques, duraciones, matices, etcétera)».

¹⁸⁵ La música dodecafònica empra, com ja hem dit, dotze tons —prové del grec *dodeka*: dotze, i *phonos*, so—. Aquestes dotze notes són emprades de manera equivalent, és a dir, sense jerarquies. De fet, Schönberg prohibí emprar una nota més que altra, per aquest motiu, el compositor ha d'organitzar l'aparició d'eixes notes en una sèrie composta que, posteriorment, apareixeran en l'obra però sota la condició de no repetir la mateixa estructura original. Aquest fenomen s'aconseguia a partir de quatre posicions bàsiques: *sèrie fonamental* (la original); *retrogradació* (començar del final cap endavant de la sèrie original); *inversió* (invertir la direcció dels intervals, això és, els ascendents fer-los descendents i al contrari); *inversió retrògrada* (una retrogradació de la inversió).

amb la postura de la Bauhaus: anteposar els problemes de composició als d'inspiració i expressió.¹⁸⁶

El resultat musical esdevenia d'allò més variat i s'adaptava a *qualsevol intenció estètica*. De fet, la complexitat de les sèries anaven poc a poc augmentant, malgrat que gran part d'eixa varietat de resultats es confiava al ritme i al timbre, és a dir, els elements musicals que escapaven al control de la dodecafonia.¹⁸⁷

No obstant Webern veia les coses d'una altra manera. Per a ell, la sèrie dodecafònica era una regla, no un aspecte temàtic, i per aquest motiu, allò que li atorgava la unitat a l'obra era, precisament, la mateixa sèrie repetida.¹⁸⁸ Havia nascut el *serialisme integral* o *serialisme total*. Aquest sistema partia del concepte d'*obra predeterminada*, això és: a partir d'un nombre reduït d'elements, s'aplicaven totes les variables sonores possibles d'eixa sèrie original, el resultat del qual, conformava la peça musical. Obres serials que anul·laven tota direccionalitat —entesa, aquesta, com fins el moment; o al menys ho intenten¹⁸⁹—. Aquest fenomen va marcar un abans i un després en la música contemporània occidental. A pesar d'això, no se li reconeixeria el seu treball ni les seues obres fins mitjans segle XX, durant els anys cinquanta, quan s'inicià una mena d'admiració envers la seua figura i teoria.

Però aquell dodecafonisme «pur» tingué altres vessants, algunes un poc més relaxades. Per exemple Edgar Varèse (1883-1965): les seues fites i descobriments el portaren a ser considerat l'autor del *moviment experimental* nord-americà, moviment que poc a poc va anar minant les bases de l'avantguarda europea.

No era d'estranyar, doncs, que dins l'ambient en que hom es trobava, tant la música com la resta de les arts —reflex aquestes del que ocorria en la societat—, trencaren d'aquella forma amb el sistema tradicional establert. La fi de la tonalitat, de fet, era l'equivalència a la fi del sistema social i polític del moment, dels vells dogmes.

¹⁸⁶ SALVETTI, Guido, *Historia de la música. El siglo XX*, 12 vol., Madrid, Turner Música, 1986, p. 131-132.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 133.

¹⁸⁸ MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal Ediciones, 1994, p. 225-228.

¹⁸⁹ FISCHERMAN, Diego, 2002, p. 45-47.

Esdevé innegable el caràcter provocador de la música del moment, agressiu i implacable amb les velles costums ja que, aquella destrucció comportava alliberament, relaxació. Un món infinit de possibilitats s'obria al seu pas anhelant noves experiències, element característic de la música prèvia a l'esclat de la I Guerra Mundial. Allò que comptava era ser trencador i innovador. En a penes tres dècades, la música canviaria a un nivell mai viscut en tots els segles passats.

4.2. La música atonal: l'ovella negra

Abans de començar aquest punt, es fa necessari esclarir que tota la teoria i la terminologia emprada, tant en la part teòrica com en la pràctica, ha estat estreta d'un dels llibres clau en el nostre treball: el llibre de la professora María de Arcos, *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Aquesta monografia ens ha servit de referent primordial per tal de poder explicar quin ha estat el paper i l'ús de la música que ella denomina *experimental*. Per tal motiu, ens hem cenyit a les seues definicions i usos, i els hem aplicat al nostre àmbit d'investigació. Amb això, el que pretenem dir és que potser hi haja alguna divergència d'opinió en el lector. Per aquest motiu, preguem se'ns disculpe si en tal cas no coincidim amb l'opinió d'altres experts.

Aleshores, després d'haver recorregut anys d'història musical i trobar-nos per fi amb la *música experimental* cal tenir present, però, que parlar d'una tipologia musical o altra dins l'àmbit cinematogràfic, no va a variar la seua funció com a *banda sonora* i, per tant —malgrat en contra dels nostres desitjos—, serà un *art subordinat* al film.

La música de cinema sempre ha estat la «germana menor» de la música clàssica, de culte, seriosa, pura i absoluta. De fet, és absurd negar la seua directa ascendència i com a tal, també és hereva del rebuig a qualsevol tendència rupturista respecte el sistema clàssic i decimonònic. Així doncs, el *sistema atonal* constituïa, en paraules de la professora De Arcos: «[...] el gran hereje de la música del siglo XX».¹⁹⁰

En canvi, en opinió de la teòrica, aquest aïllament que el cinema protagonitzava envers les innovacions musicals contemporànies, anul·laven moltes de les capacitats creatives

¹⁹⁰ DE ARCOS, María, 2006, p. 12.

de l'aparell cinematogràfic en detriment de la *previsibilitat* musical. Per aquest motiu, la tesi principal de l'estudi d'aquesta autora no és més que la capacitat i l'efectivitat de la música atonal dins la pantalla. Perquè, malgrat que aquesta es va començar a emprar dins el cinema, es tractava majoritàriament de *clixés* esporàdics amb usos completament estereotipats que acabaren per crear vertaders codis culturals en l'espectador.¹⁹¹

Vet ací allò més complicat: la música atonal no buscava sols això, sinó que volia convèncer als productors que la nova música experimental podia incloure's en la narrativa audiovisual sense perjudicar la seua narració.¹⁹² De fet, és important recordar que, tal i com afirmava Leonard Rosenman en *Art of Film Music*: «La forma de la música de cine no es puramente musical, sino que es la del propio film. Nos enfrentamos a una forma literaria, no musical».¹⁹³

Però, la reticència de l'ús de la música atonal venia, a més, motivada per raons econòmiques i de risc. Poques produccions estaven disposades a arriscar-se amb experimentacions que podien acabar costant un alt preu. Per tant, era el mercat qui dictaminava el veredicta estètic doncs, no podem oblidar que es tractava —i es tracta— d'una *Indústria* —amb majúscula— *de la cultura*.

D'altra banda, no sols el mercat es mostrava neguitós. Hui dia, encara conservem una *nostàlgia passada* amb les onades de *neosimfonisme* que embolcallen les grans produccions composades per John Williams; però també continuen havent experts com el musicòleg Chion, que es mostren desconfiats front l'acceptació de la música atonal com a element integrador de les bandes sonores musicals dels films en l'actualitat.

Molt diferent són les opinions de la mateixa Medina o altres com Lack —i del qual també hem parlat amb anterioritat—, els quals es troben completament en consonància amb els pensaments més trencadors. Així, segons ell, foren sobretot amb els avenços tecnològics dels anys seixanta que s'alliberà la vella ideologia romàntica

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 15-16.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 74.

¹⁹³ Cfr. *Ibíd.*, p. 67.

dels films, sobretot dins del cinema *revolucionari o independent*. Mentre, això sí, el comercial seguia l'estètica hegemònica.¹⁹⁴

Però, què significava introduir música atonal en una banda sonora? En principi caldria definir aquesta tipologia musical. Per a De Arcos, *música atonal* «es toda aquella en la que las doce notas de la escala cromática se organizan fuera de cualquier polaridad hacia una tónica, ya sea compuesta de forma sistemática (*dodecafonismo*) o no (*atonalismo libre*)». ¹⁹⁵

A grans trets, les diferències entre música tonal i música atonal es resumeixen en el següent quadre:

TONALITAT	ATONALITAT
<ul style="list-style-type: none"> - Organització jeràrquica de las notes al voltant d'un centre tonal - Funcionalitat, clars processos de cadències - Direccionalitat - Dissonàncies conduïdes i resoltes. - Concepció <i>harmònica</i> de la música (fonamentada en fenòmens harmònics) - Conducció harmònica per acords triades - Noció d'articulació mètrica (regularitat en les seqüències rítmiques) - Importància de la melodia <i>cantabile</i>, estructurada sota criteris harmònics tonals - Repeticions (melòdiques, rítmiques, harmòniques, etc.) - Tema com element unificador 	<ul style="list-style-type: none"> - Absència de centres tonals, assignant idèntic valor a totes les notes - Aparent llibertat o funcionalitat múltiple - Imprevisibilitat - Dissonàncies emancipades - Concepció <i>melòdica</i> de la música (organitzada en relacions motiviques) - Complexitat en els acords emprats - Noció de prosa musical (polirítmia i ritmes asimètrics) - Melodies sense periodicitat, independents d'estructures harmòniques tonals - Variació contínua, resistència a qualsevol tipus de repetibilitat - Atemàtic

¹⁹⁴ DE ARCOS, María, 2006, p. 81.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 83.

- Formes tancades i llargament desenvolupades	- Formes obertes i breus
---	--------------------------

Taula 2: extreta de DE ARCOS, Maria, *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Es tracta d'una guia orientativa, és a dir, no sempre s'han de complir les característiques en totes les peces musicals *tonals i atonals*.

Què ocorre llavors quan l'atonalisme entra en pantalla? Ens hem de traslladar als anys cinquanta, la dècada del nostre estudi, per advertir com eixa adversitat respecte la música experimental es converteix en un *permissibilitat auditiva* just en el moment en què s'assoleix la metamorfosi de la atonalitat *aplicada* al cinema. Fora d'aquest context, segurament, aquest tipus de música hagués estat repudiada.

Es tractava, per tant, d'una música que requeria guions més oberts, moderns i creatius. S'havia de permetre, doncs, certs *anacronismes* entre música i narració que, lluny d'erigir-se com una amenaça vers la història, conferia majors efectes dramàtics sobre l'espectador. Així, poc a poc, es va anar demostrant com la atonalitat posseïa la capacitat sincrònica necessària —tant com a música ambiental o com descriptiva— per esdevenir l'alternativa funcional i coherent al *simfonisme clàssic*.¹⁹⁶

Entre els usos més habituals, l'autor Copland destaca els *subratllats psicològics*, *expressions particulars*, *emocions* dels personatges, o com a *contrapunt* per tal de donar a entendre subtiletes no representades per la imatge o el diàleg. *Clixés*, al cap i a la fi, que es mantindrien força anys.

Ara bé, no sols ocorria amb la atonalitat. Altres tendències musicals contemporànies exerciren una *lectura moderna* de la clàssica tonalitat decimonònica que esdevingueren crucials per obrir el ventall de l'inventari d'emocions: una manifestació dels indesxifrables mecanismes de la ment humana que destacaven sobretot en els de contingut psicòtic.¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 119-122.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 122.

A més a més, eixa *no direccionalitat*, *atematisme* i *dissonància* de la qual la música atonal feia gala, provocava en l'oient una incertesa propera a la *tensió* que l'apartava de qualsevol previsibilitat sobre la narració dramàtica del film. Així, afirma l'autora, «La carencia de elementos cadenciales conclusivos u organizadores deja en suspensión toda expectativa sobre el destino del personaje. El espectador, huérfano de referentes tonales, es guiado así de manera casi inconsciente a través de una aparente irracionalidad musical».¹⁹⁸ L'efecte aconseguit, doncs, era d'angoixa visual i narrativa.

No obstant, segons Lack, eixa sensació que ens deixa la dissonància com a alguna cosa incompleta, quedarà, si més no, complementada i «resolta» gràcies a la imatge i altres elements de la banda sonora. Motiu pel qual aquesta música podria encaixar perfectament en el món del cinema.¹⁹⁹

4.3. El cinema on conflueix tot

Després de l'estesa dissertació sobre la música experimental i atonal, arribem al punt en què conflueixen tots els camins iniciats: anys cinquanta; *premodernitat*; introducció de nous estils dins les bandes sonores musicals; auge del cinema negre; introducció de la música atonal.

Sens dubte, després d'haver vist les característiques d'aquesta música i d'haver assenyalat també els trets principals del cinema negre, no esdevé difícil imaginar que la atonalitat, molt més *dissonant*, *puntillística*, *incerta*, *atemàtica*, *contrapuntística*, fos emprada en un cinema modern i urbà —vinculant ambdues idees—, més apocalíptic, al límit, obscur, misteriós o suspens.

Per aquest motiu era habitual emprar la música atonal en els films *psicològics* dels anys cinquanta als Estats Units.²⁰⁰ Eixa *no familiaritat* o la *no direccionalitat* de la música ajudava a mantenir la tensió en l'espectador que no preveia el que anava a ocórrer. De fet, una de les seues claus és la variació contínua, el seu dinamisme entre *tensió-distensió*, *timbre* i *textura*, *suspensions brusques*, *interrupcions*. D'altra banda, també

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 122-123.

¹⁹⁹ *Cfr. Ibíd.*, p. 129.

²⁰⁰ CHION, Michel, 1996, p. 217.

podem emprar el *leitmotiv* ja que, de la mateixa forma que ocorre amb una melodia tonal i *clàssica*, aquest ús musical pot configurar-se a partir de components tímbrics i motívics que donen unitat al film.²⁰¹

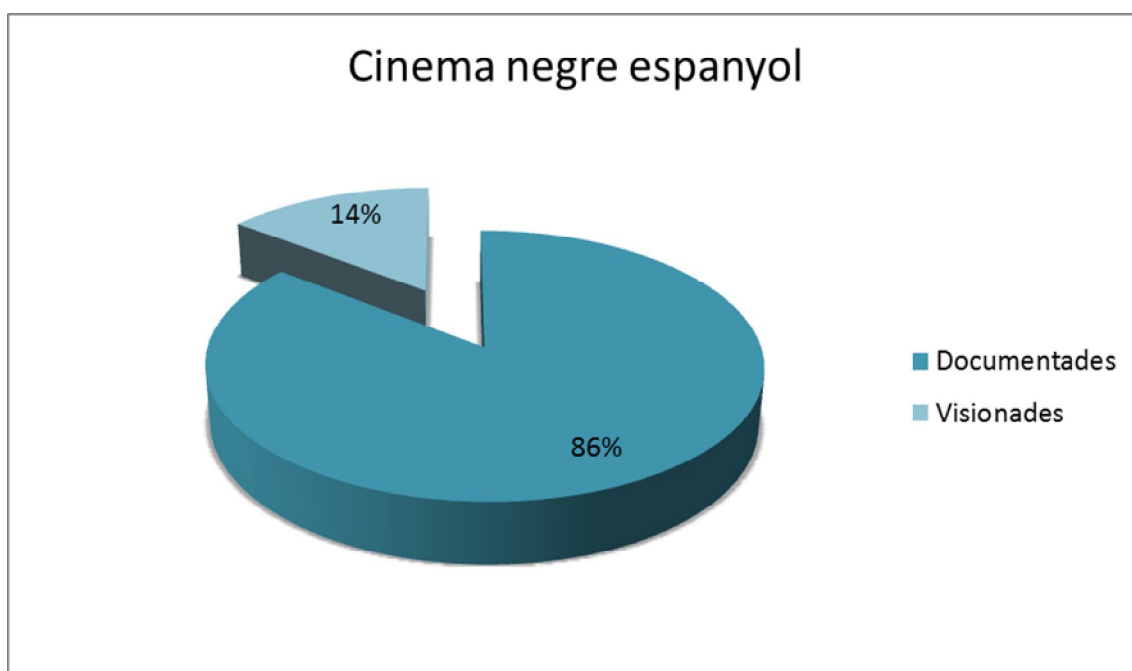
Tanmateix, la sacietat i l'abús a l'hora d'imbuir d'expressivitat tenebrosa a eixes pel·lícules dels anys cinquanta, acabaren per crear *clixés* i estereotips que hui dia són difícils de trencar. I mentre, en Espanya, què ocorria? El cinema negre d'eixa mateixa dècada recollia les novetats i usos d'eixa *música contemporània*, amb una lectura més *moderna*, atonal o experimental en les seues pel·lícules? Hi havia alguna preferència musical per al gènere negre autòcton? Aquesta és la pregunta que hom pretén respondre a partir de les anàlisi realitzades a continuació.

²⁰¹ DE ARCOS, María, 2006, p. 133-135.

Bloc IV: L'anàlisi musivisual

1. L'entrada a escena de la música

Arribar fins ací ens ha costat esforç. Tanmateix, la següent part també ha requerit de molt de temps de visionat per buscar i analitzar els grans i petits clàssics del cinema negre espanyol. Per tal de recordar com hem arribat on estem, ens hem de remuntar a l'elecció del tema. Un tema amb un handicap primordial i és que la Filmoteca Espanyola no recull *cinema negre* com a gènere —diga-li *supergènere* o *subgènere*—. En segon lloc, confeccionada la llista que hom ha pogut espigolar entre la bibliografia, lectures i altres pistes, ens hem vist amb el següent entrebanc: la no disponibilitat física del material demandat en la principal font de recursos emprada, això és, la Filmoteca Valenciana.²⁰² Així, dels 160 títols recollits sols hem pogut visualitzar-ne 27.



Gràfica 3: Elaboració pròpia.

Aleshores, abans d'iniciar les anàlisis corresponents, cal dir que hem considerat oportú seguir, bàsicament, la metodologia fixada pel professor Lluís i Falcó dins el seu article «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica» publicat en la revista d'*Art* n°21 l'any 1995. Considerem, si més no, la millor metodologia feta fins

²⁰² De nou us remetem als Annexos 1 i 2 on hi ha tot el llistat de *cinema negre espanyol*.

el moment per dur a terme una anàlisi d'aquesta índole. D'altra banda, i amb la col·laboració del tutor d'aquest treball, s'han elaborat unes fitxes per tal d'organitzar i sistematitzar la informació estreta dels films analitzats. L'objectiu ha estat simplificar i facilitar una visió general dels principals elements musicals de cada una de les pel·lícules.²⁰³

A més a més, malgrat que el gruix dels films es dispara fins 160 produccions, hem considerat analitzar-ne únicament 10 per diversos motius: l'espai concedit al Treball Final de Màster; l'objectiu de «visió de conjunt» que s'ha intentat captar i la incapacitat d'abastar tota la filmografia que ens hagués agradat obtenir. Tanmateix, no ho veiem com un punt negatiu, tot el contrari: assumim aquest tímid projecte com a una primera aproximació que ha establert els ciments per a l'expansió d'un futur treball d'investigació inclòs en l'àmbit del Doctorat. Serà llavors quan podrem completar, pol·lir i millorar la nostra tesi argumental.

Per anar finalitzant aquesta breu introducció, doncs, cal dir que d'aquests 10 films, atès que una anàlisi minuciosa de cadascun esdevenia impossible per als límits indicats, es va resoldre analitzar els 20 primers minuts de cada pel·lícula. Els motius pels quals hem emprat el *microanàlisi audiovisual* són els següents:²⁰⁴

- Primerament, economitzar l'espai i donar cabuda a cadascuna de les pel·lícules que permeteren eixa visió global.
- En segon lloc, amb els 20 primers minuts, hi ha temps suficient per identificar l'estil del compositor, establir les seues pautes de treball; l'ús i funció de la música; les seues característiques; el llenguatge musical emprat, i demés elements.

²⁰³ Aquestes fitxes únicament volen mostrar la punta del iceberg de futures investigacions les quals, sens dubte, necessitaran d'un anàlisi més profund i exhaustiu.

²⁰⁴ Sabem, tal i com diu el professor Lluís i Falcó en el seu article «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», que: «[...] en agafar una petita mostra només a tall d'exemple, [l'estil i el mètode] poden haver quedat desvirtuats». No obstant, i ja que ell empra aquest recurs en el seu article, considerem que una petita mostra ens pot ajudar a veure els recursos emprats per cada compositor i fer-se una idea de l'estil d'aquest.

- Per últim, allò que pretenem és esbrinar si hi ha una preferència musical que caracteritzi el cinema negre; o si aquest havia estat la plataforma dins el cinema espanyol per posar en pràctica una lectura musical més *moderna* i *contemporània* que durant els cinquanta i seixanta voltava per Europa i els Estats Units.

Per últim, s'han utilitzat dos sistemes de redacció: un de caire més narratiu i descriptiu que vincula i relaciona directament la música i la imatge; i un altre basat en fitxes que, tot i servir igualment per al nostre objectiu, resulta més específic, concret i sintètic. S'ha decidit combinar aquests dos sistemes com a tall d'exemple de les possibilitats analítiques dels mètodes de treball. Així doncs, passem a la part pràctica del text.²⁰⁵

2. La veu oculta: anàlisi

1. *Expreso de Andalucía* (1956):

Basat en un famós cas de criminals ocorregut al 1924 durant la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), *Expreso de Andalucía* és portat a pantalla per Francisco Rovira Beleta amb música d'Isidro B. Maiztegui. El film narra la història de tres personatges —Miguel, estudiant de dret; *El Rubio*, un delinqüent comú i Jorge Andrade, ex-pelotari professional—, els quals es veuen immersos en la recuperació d'un botí de joies valorat en cinc milions de pessetes que *El Rubio*, complint un encàrrec, ha manat per correu exprés a Andalusia fent-ho passar per medicaments sense saber-ho.

En adonar-se'n eixe mateix dia del que contenien els paquets, *El Rubio* decideix demanar ajuda al jove Miguel per recuperar-los i fer-se amb el botí. Andrade, amic del primer, escolta la conversa i els tres acaben planificant l'atràcament eixa mateixa nit al tren que transporta el correu.

En quant a la música emprada, Maiztegui introdueix des de l'inici una música completament xirriant i dissonant que tensa l'espectador però que, de forma gràcil i

²⁰⁵ Cada pel·lícula analitzada a continuació compta amb una fitxa on s'hi pot consultar totes les dades referents a cada film. Vid. Annex 4 del treball.

encertada, combina amb altres temes melòdics i tonals per tal de no esgotar l'oient. D'aquesta forma s'atorguen moments de descans entre eixa tensió i distensió.

Explicat breument l'argument i les línies generals de la banda sonora, analitzem doncs les seqüències musicals que conformen els primers vint minuts.

- **Bloc 1 (1' 32')**: El film obri amb un *flashback* que ens mostra el moment exacte en el qual es descobreix el crim que s'acaba de realitzar.²⁰⁶ Una forma moderna d'iniciar el film, aquesta, que serveix d'introducció al tema principal de la història i als mateixos crèdits, els quals es mostren en pantalla alhora que la música. Es tracta, doncs, d'un bloc genèric d'entrada, això sí, iniciat al minut u, just quan apareix el logotip de la productora *Teide*.

És el moment en què la música entra a escena de manera gradual i en primer pla. Es tracta de música incidental o *de fonsar*—o el que és el mateix, música la qual no té justificació òptica o real per estar ahí—. Tanmateix, compleix una funció articuladora protagonista —cap diàleg ni soroll l'estorba—, alhora que informa a l'espectador del tipus de film que va a presenciar i, com a carta de presentació que és, ocupa un dilatat espai temporal. A més, es tracta d'un bloc politemàtic, una *suite*, car recull els temes principals del film com si fos un resum d'aquest. Si més no, és el primer tema el que més ens interessa ja que és l'encarregat d'introduir eixe ambient hostil, angoixant i tens que protagonitzarà la història. La traducció musical de tot plegat esdevé una polirítmia, dissonant, amb notes que quasi atansen la atonalitat i dividida entre corda i vent metall, l'últim d'aquests encarregat de la base rítmica del tema.

Mentre la música sona, les imatges del *tren-correu* acompanyen de fons per a, posteriorment, passar a una fosa en negre. Música i crèdits, de la mateixa forma que han aparegut junts, també ho faran al desaparèixer.

Els altres dos temes són de caire melòdic, ja que és costum interpretar un final melòdic per tal d'arrodonir l'escena/imatge —sempre i quan l'autor no vulga deixar un tema

²⁰⁶ Dins la narració de la pel·lícula tornarem a trobar les mateixes imatges en el seu lloc corresponent al volant del minut 35'.

obert o inconclús—. Aquest recurs s'anomena *ductilitat*, és a dir, saber barrejar elements consonants i melòdics amb altres de major dissonància i complexitat.

-Bloc 2 (1' 25''): En aquest cas hi trobem un bloc-seqüència que comença en el mateix moment que un dels personatges, *El Rubio*, arriba al bar per cobrar els diners de l'encàrrec. En eixe precís instant, però, un grup d'homes s'alça precipitadament de la taula i s'amaga a dins una habitació. D'immediat apareix la policia i els veïns s'amuntonen per veure si els delinqüents han pogut o no escapar.

Tanmateix, la música irromp de forma sobtada just quan *El Rubio* s'acosta al finestral del bar, alertant per davant a l'espectador de què alguna cosa va a ocórrer. Aleshores la música passa a un pla secundari per deixar escoltar les veus a dins del bar. Durant aquesta escena, la música sofreix daltabaixos segons els sorolls i diàlegs presents. És més, a pesar de l'algaravia de veïns, aquesta no deixa de sonar en cap instant de manera quasi imperceptible. És llavors quan actua com a un *teló sonor*, mentre el tema va acompanyant les imatges unint així la seqüència.

Amb tot, no deixa de tenir una interacció semàntica: a través de la polirítmia de les dues veus —totes elles de corda—, i la dissonància del tema, se'ns transmet la tensió del moment. No és per a menys, atès que la policia entra en escena buscant als delinqüents que gairebé acaben d'escapar del bar. Per tant, es pot dir que es traca d'un tema convergent, tant físic com anímic, on l'acció de fugida va unida a la preocupació d'ésser atrapat.

Davant el que acaba d'ocórrer, *El Rubio* decideix anar-se'n d'allí per precaució. Aquesta acció de «pilleria» queda subratllada per unes petites notes de flauta. Uns instants després *El Rubio* arriba a les afores a buscar el seu amic Miguel. El tema ací canvia, únicament els violins són els que acompanyen, fent la funció d'un *bloc d'enllaç* per conduir-nos fins l'altre personatge de la història: Miguel, el jove advocat.

-Bloc 3 (58''): Aquest bloc és un exemple del que s'anomena *bloc de recurs*. Un defecte de la banda sonora que per tal de tancar els anomenats «forats sonors» són inserits

dins la narració.²⁰⁷ Una música, per tant, divergent o *anempàtica* tant amb la situació com amb l'actitud del personatge.

El que ací es dóna és un tema musical de corda, de tonalitat greu, música consonant i harmònica que simplement pretén enllaçar amb l'aparició del personatge femení principal de la pel·lícula, Silvia.

-Bloc 4 (1'24"): Aquest bloc-seqüència aprofita el mateix tema musical anterior per acompanyar l'escena on el venedor d'antiguitats i la seua parella, Silvia, surten de casa fins el cotxe. Mentre, van comentant el tracte que Andrade els ha proposat: recuperar les joies per revendre-les i quedar-se amb els diners. A pesar que la melodia respon a l'aparició de la protagonista, no ho podem considerar un *leitmotiv* perquè no s'empra com a tal —ni ara ni durant la resta del llarg metratge—.



Fotograma 1: Silvia i l'antiquari surten de casa. Fotograma 2: Pugen al cotxe per anar al teatre.

-Bloc 5 (27"): Es tracta del final d'un número musical en el qual descobrim que Silvia és una *vedette*. L'espectacle on surt ballant ve protagonitzat per un tema de vent i percussió que intenta simular —més mal que bé— ritmes ètnics dels països nord-

²⁰⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep, «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», dins *d'Art*, n° 21, 1995, p. 180. És a dir, els moments en què el director considera que el passatge és massa silenciós.

africans.²⁰⁸ En si mateixa, la seqüència no va més enllà que presentar i lluir la professió de la protagonista.

Amb tot, l'aparició musical és més interessant: aquesta s'inicia en el moment en què Andrade arriba al teatre, una música *diegètica* tot i que al principi es trobe fora de camp —en *off*—. De fet, un cop dins del teatre la font s'adverteix d'immediat —una transició de *fora* a *dintre de camp* que serveix per donar continuïtat al relat—, malgrat que director i compositor han emprat un recurs usat a sovint en els metratges d'aleshores. Parlem d'una enganyifa comuna: la *falsa diegesi*. Es tracta d'una música que, a pesar d'ésser diegètica, es troba més a prop de la incidental que altra cosa. Així, per tal de donar més pompositat i potència al tema que sona, s'inclouen en la banda sonora altres instruments —trompeta, timbals, flautes— que no apareixen en escena.

-Bloc 6 (1' 13''): En aquest, Andrade va a buscar a la protagonista. De fons s'escolta una música que, tot i no veure la procedència, és justificada doncs es tracta del número musical següent al de Silvia. Com que els protagonistes es troben entre bambolines, el compositor ha aprofitat l'ocasió per introduir subtilment un ritme modern de *charleston* de fons.²⁰⁹ Es tracta, doncs, de música real però fora de camp amb una funció completament ambiental i funcional.

2. *Muerte de un ciclista* (1955):

Muerte de un ciclista és un film de Juan A. Bardem musicat també per Isidro B. Maiztegui i que va guanyar el «Premi a la Crítica Internacional» de Cannes l'any 1955. L'argument versa sobre dos amants: un professor d'universitat adjunt —Juan— i una esposa infidel —Maria José—, antiga parella de Juan però que després de la Guerra Civil (1936-1939) es decideix casar amb Miguel, un home ben posicionat que es barreja entre la classe alta de la societat. En un dels trobaments secrets dels amants es

²⁰⁸ Es pot interpretar com una mostra de la diversitat musical que entrava en l'Espanya dels anys cinquanta. De fet, tal i com veurem en la resta de films, els números musicals són força habituals en els *scores* espanyols.

²⁰⁹ De la mateixa forma que en el bloc anterior, la resta de pel·lícula anirà barrejant atonalismes, dissonàncies, tensions, músiques melòdiques i músiques modernes d'aquella dècada.

produeix un accident de carretera en el qual un ciclista és atropellat per aquests. Temorosos d'ésser descoberts, fugen de l'escenari del crim creient que ningú els ha vist. Tanmateix, al dia següent el cas surt en els periòdics i prompte descobreixen que ha hagut un testimoni que no tardarà en fer-los xantatge: Rafa, un «amic» i crític d'art.

Musicalment, l'estil en aquesta banda sonora musical —molt semblant a la del *Expreso de Andalucía*—, es fonamentarà en un tipus de música psicològica i expressiva. De fet, durant tota la banda sonora musical, allò que predomina és una clara intenció d'expressar la situació personal interna dels personatges. Veiem els exemples:

Bloc 1 (1'): El primer bloc musical correspon al bloc genèric d'entrada, aquell emprat per a posar els crèdits del film. A diferència del *Expreso de Andalucía* però, la música i les imatges entren a escena alhora. Musicalment es caracteritza per una poliritmia amb una superposició de diverses veus conformades per corda i vent. El tema, d'altra banda, es troba dividit en tres parts:

- La primera part coincideix amb la imatge d'una panoràmica. La càmera, estratègicament situada —a una altura baixa—, enquadra la imatge d'una carretera que travessa el pla creant d'aquesta forma profunditat. La imatge ve acompanyada per una música de gran riquesa cromàtica i textura musical, amb una combinació d'instruments —on destaquen crides de trompeta—, harmonies dissonants i diferent *tempo* que provoca una sensació d'inquietud i confusió en l'espectador.
- La música, però, canvia en el moment en que surt a pantalla el ciclista. En aquest moment un flautí comença a sonar acompanyant el pedalejar de l'home, aliè a qualsevol sospita. La música, doncs, ens dóna un descans però sense deixar d'advertir-nos ni de mantenir-nos en tensió ja que amb notes lligades de trombó ens anuncia que alguna cosa va a ocórrer. Aquest fragment dura tot el temps que al ciclista li costa realitzar el trajecte.
- L'última part del tema deixa protagonisme a la corda. Aquesta, de sobte, fa un *forte* amb tots els instruments musicals el quals, junt amb percussió s'accentua una mena de «marxa marcial» amb un *trino* final que ens revela el temut succés. L'escena va així: el ciclista arriba a la línia de l'horitzó de la carretera i

desapareix del pla però, immediatament, surt un cotxe pegant cops de volant que ens fa entendre que el crim s'ha perpetuat. La música s'atura just quan el cotxe es deté i se'ns mostra un primer pla dels protagonistes que el conduïen.

Es tracta d'una música extradiegètica la qual, però, no manté cap empatia amb l'escena narrada —llevat, això sí, del final—. Ens trobem, doncs, davant un tema *divergent* que marca un *contrast* per tal de dramatitzar més la història. De fet, les imatges resultarien banals o poc significatives sense la música, car és aquesta la que li atorga un significat concret a l'escena. Qualsevol altra música li haguera donat un matis molt diferent al que Maiztegui i Bardem han pretès.²¹⁰ L'aspecte visual no emana cap missatge en si llevat de narrar l'acció del ciclista. Però és la música la que ací es mostra en primer pla i la que aporta informació rellevant i adjectiva a la narració.



Fotograma 3: La parella atropella un ciclista.

Fotograma 4: Baixen del cotxe per a veure'l.

D'altra banda, al final de l'escena narrada advertim com música i imatge convergeixen en tant que el desenllaç musical va paral·lel als cops de volant del cotxe. Ambdós llenguatges narren un fenomen no esclarit encara malgrat que sí sospitat: l'accident amb el ciclista.

²¹⁰ Per citar algun exemple semblant, conegut i famós, l'inici de la pel·lícula *El resplandor* (1980) d'Stanley Kubrick, comença amb unes imatges aèries que mostren el trajecte d'un cotxe a través de muntanyes, valls, etc., fins arribar al seu destí. És la música la que atorga el sentit misteriós a l'escena, no les imatges.

Per finalitzar aquest bloc, únicament remarcar que la *interrupció* musical que de sobte es dóna, fomenta l'efecte dramàtic en la seqüència i passa el testimoni protagonista als personatges principals i els seus rostres.

-Bloc 2 (1'58''): El següent bloc correspon al moment en què els joves amants decideixen tornar al cotxe i deixar el cos allí abandonat —i encara en vida—. Aquesta situació és formidablement captada pel compositor amb un joc de notes picades de piano i violí que sembla arrossegar l'angoixa del moment. Un cop puguen al cotxe, de nou les diferents veus musicals —on destaquen sobretot les trompetes «dissonants», tuba i corda— es barregen amb un *crescendo* que, juntament amb els primers plans alternats de les mirades dels protagonistes, omplin l'escena d'una gran subjectivitat que impregna de tensió la seqüència.

El paper musical, en aquest cas, juga amb l'empatia completa. El que ací es dóna és una *convergència anímica* molt ben captada a través d'un bloc-sequència que mantindrà la tensió fins que els joves arriben a la ciutat. De fet, aquesta tensió que l'espectador ha anat acumulant però que els protagonistes semblaven no compartir, es farà real just en el moment en què la música es talla i ambdós verbalitzen el temor i la por vers el que ha ocorregut.

-Bloc 3 (1'04''): Es tracta d'una peça a piano tocada en directe i per tant *diegètica*, que passa *d'irreal a real* —de fora a dintre de camp— després de què la càmera faja un recorregut pel saló seguint la «dansa» de les dues amigues. La peça en si s'usa com a *pla de figuració*, és a dir, com a *teló sonor* ja que únicament amenitza la festa particular que la protagonista, Maria José, i el seu home han organitzat. Ara bé, en el moment en què s'inicia una conversa entre aquesta i Rafa —el personatge que toca el piano i el qual se'ns presenta des del primer moment com un xantatgista—, el tema representat adquireix una semàntica diferent. La banalitat de la música, de sobte, proporciona un *contrast* amb la conversa que ambdós estan tenint: ell li està contant que ha estat testimoni de l'accident i, per tant, també de la seua infidelitat. Ara bé, si eixa interacció *anempàtica* és creada vers Maria José, no ho és pas amb l'actitud anímica de Rafa, ja que a diferència d'ella, sembla estar gaudint del moment.

-Bloc 4 (1'31'"): En aquest breu bloc Juan es troba en el cinema. Les imatges que apareixen corresponen al NO-DO, protagonitzades per un discurs que realitza el cunyat d'aquest. La música que sona és una tema procedent de la pantalla, orquestrada i que acompanya el documental de forma jovial i alegre. Un tema *circumstancial* que sols fomenta la irritació que ja de per si sent el protagonista.

-Bloc 5 (1'34'"): Aquest fragment musical està protagonitzat pel cel de fons que manté el misteri durant tota l'escena. El tema té tres parts: una on el cel sona lentament junt a notes sobreagudes de piano; una segona part introduïda per un arpegiat de piano i on el clarinet entra en escena tancant aquesta part amb nota sobreaguda, quasi desafinada; i la tercera part, on el clarinet és substituït per una trompeta dissonant. Cada una de les parts correspon a un pla diferent: es juga entre la solitud de Juan i el matrimoni entre Miguel i María José.

-Bloc 6 (45'"): En aquest bloc-seqüència el director fa ús del muntatge soviètic, el qual en si mateixa ja promou certa tensió. Es tracta d'un joc de plans on el canvi brusc d'imatges i els primeríssims plans que el director emprà acaben per provocar una angoixa asfixiant. Es tracta d'una seqüència en la que el jove professor adjunt llegeix al diari una notícia mentre és a classe: la mort d'un ciclista. Evidentment, es tracta del mateix que ell i la seua amant havien atropellat el dia passat. A partir d'aquest moment, Bardem utilitza aquest muntatge que fomentarà la sospita i temor de Juan a ser descobert. L'*score*, doncs, subratlla i expressa just això, d'una forma cada cop més accentuada pel *crescendo* musical que sona.

Es tracta, doncs, d'una música convergent tant anímica i psicològica com física, atès que el nerviosisme es fa patent en els gestos i mirades del protagonista. *Música de fossar* o incidental i per tant, no justificada, *irreal*. Es tracta d'un tema pausat, amb *tempos* distints i amb una frase musical repetida i superposada a mode de bucle. A més, les intervencions assonants de la trompeta, juntament amb la corda i el piano, van *in crescendo* acompanyant la mateixa angoixa de Juan.

Finalment, el tema és tallat bruscament quan el professor no suporta més la pressió. Aquest bloc és, al nostre parer, un dels millor aconseguits pel director i compositor.

-Bloc 7 (2'02''): En aquesta seqüència els protagonistes han quedat en veure's en un circ. Enmig d'una actuació de pallasos i envoltats per la crialla que no para de riure's hi trobem la parella d'amants. Ambdós parlen preocupats del temor de ser descoberts per Rafa, el crític d'art que els fa xantatge.

L'escenari de rialles i pallasos marquen un clar contrast amb l'ombra de preocupació que envolta la parella. La música melòdica, deixa de banda qualsevol innovació per introduir un tema de saxo melodiós tocat per un dels pallasos que sembla burlar-se de la situació d'ambdós. Açò queda més patent a partir del segon tema interpretat pel *clown*, un tant més *allegro* i amè, iniciat just quan la parella determina esbrinar què en sap la gent a propòsit del seu crim.

Es tractaria així d'un tema justificat per la seua aparició en pantalla, tot i que apareix i desapareix passant de *fora a dins de camp* de forma alternativa. D'altra banda, de nou ens trobem vers una *divergència* creada entre l'expressió de la música i els personatges.

3. Distrito Quinto (1957):

Aquest film dirigit per Julio Coll i amb música de Xavier Montsalvatge —un dels anomenats de la Generació del 51—, narra la història d'un grup de joves —Andrés, Gerardo, Miguel, Bobo i Juan— que farts de viure en mig de la misèria planifiquen un robatori de milions de pessetes. Tanmateix, les coses es compliquen i cadascú ha de sortir per peus, retrobant-se més tard en l'apartament d'un dells. Tots menys un: Juan. L'espera es fa eterna i tothom comença a sospitar d'ell ja que és qui ha guardat els diners. S'inicia així una trama de *flashbacks* en els quals cada personatge recorda i comenta la situació en què l'ha i quins motius té per desconfiar d'ell. Aquest film retracta la desesperació d'eixir d'eixe món en el que no hi ha futur. Motiu suficient per tal d'arriscar-se amb la llei. Una justificació il·lusòria que prompte reprendrà el bon camí moralitzador amb els incessants penediments i remordiments dels protagonistes.

Pel que fa a la música de Montsalvatge cal dir que es tracta d'una banda sonora musical bastant original. L'ús de l'harmònica li atorga un element diferent amb un so poc habitual. Altres recursos com la percussió, els *pizzicatos*, creen ambients de tensió

sense gairebé emprar cap nota musical a l'ús. A més a més, els *crescendos* i l'ús dels sons ambientals estratègicament situats i manipulats, mostren l'interès del compositor per experimentar amb recursos rítmics i atonals els quals, ben executats són capaços de crear ambients histriònics sense abusar del recurs melodiós i tonal.

-Bloc 1 (2'25''): El primer bloc musical és el d'entrada, aquell que comença amb el logotip de la productora i segueix amb els crèdits. Coll, presenta a cadascun dels protagonistes amb un ròtol amb el seu nom i una imatge d'ells, per a més endavant, passar els crèdits sota el pla fixe d'una volta de canó i aresta —l'entrada al «pis franc» del grup de delinqüents—. En quant a la música, es tracta d'un bloc politemàtic on s'agrupen dos temes diferenciats: la primera part acompanya la presentació dels personatge i els identifica amb una música força misteriosa i intrigant. Es tracta d'un tema amb un instrument protagonista: la trompeta. L'inici d'aquest és caracteritzat per l'ús de *tremolos* de corda acompanyats de redobles de timbals al fons i crides de trompeta amb sordina. Al llarg de tot el tema s'adverteixen *crescendos* accentuats i acords estranys, quasi dissonants, amb una escala de notes descendent de trompeta que enllaçarà amb el següent tema. Durant la segona part de l'obertura s'interpreta un *blues* amb solos de trompeta amb sordina i saxo.²¹¹

De nou ens trobem front la descripció del film i els seus personatges: una història ocorreguda en l'actualitat, en un ambient urbà i modern on persones completament normals són capaces de realitzar crims per sobreviure. Eixa doble moral, un tant ambigua i que trobem —com ja s'ha comentat en altres ocasions— de forma escassa en els films dels cinquanta espanyols, apareix ací un poc més retractada —cal tenir en compte també que ens trobem en 1957—.

-Bloc 2 (1'24''): Es tracta del mateix bloc de *blues* del principi però tocat amb un solo d'harmònica. Ens trobem en la primera seqüència del film, quan l'integrant més jove del grup, Bobo, entra per la porteria seguit de la resta que arriba poc a poc. Acaben de cometre l'atracament i es disposen a resguardar-se en el pis. L'harmònica fa sonar el

²¹¹ Cal dir que la qualitat d'aquest *score* li va valer la nominació de «Millor Banda Sonora Musical».

tema més lènguid i pausat a mode de *contrapunt* amb la situació física i psicològica que els protagonistes estan passant. Es dramatitza i es destaca així la trama: l'estrès, els nervis, el temor a ser perseguits i/o descoberts. Fins i tot un d'ells arriba ferit al braç. En canvi, res de tot plegat es demostra ni es descriu en la banda sonora: per tant, no hi ha ni *convergència anímica* ni *física*, tot el contrari. En quant a la seua funció dins el muntatge, aquesta suposa una mena de *bloc de transició* que permet ubicar a l'espectador d'on venen i on van.

-Bloc 3 (47''): En la següent seqüència, tothom està disposant les coses per fugir del pis amb els diners atès que Juan, el membre que faltava, acaba d'entrar en el portal. Al menys això és el que Bobo sembla haver vist ja que passen els minuts i Juan no puja. És llavors quan comencen a sospitar. La música irromp a escena de forma subtil: s'inicia amb un *pizzicato*, mentre de fons s'escolta una nota suspesa primer de clarinet i a la qual s'uneix posteriorment la corda, perllongat durant tot el tema. Els *crescendos* que alteren la monotonia del fragment són aprofitats per a introduir altres instruments fins crear una melodia sense cap direcció amb un ritme constant marcat per les notes picades —llevat de la corda— i una frase en bucle a la qual es van superposant altres instruments. El final, una nota *piano* i sobreaguda de trompeta talla la melodia.

-Bloc 4 (22''): En aquesta escena que segueix, en veure que no puja, s'acosten a l'escala. Aquesta tensió és culminada per un soroll que espanta a Bobo. Sols es tracta d'una persona que surt d'una de les cases de l'edifici. Tanmateix, eixa falsa alarma ve subratllada musicalment per la sordina —la qual sol expressar ridícul i burla—, *tremolos* i *piano*, alternant amb fragment més *forte* i altres *piano*. Sens dubte aquesta ajuda a crear eixa situació còmica viscuda enmig d'un moment de tensió. Un moment que allargarà a mode de recordatori mentre es continua amb el tema inquietant iniciat abans, però interpretat aquest cop per un solo d'orgue electrònic i intervencions suaus d'eixa sordina que sembla fer broma amb la situació. Aquest tema, a més, es pot identificar com al *leitmotiv* que representa l'espera, l'angoixa i la inquietud dels personatges que sense poder fer res més, han de resignar-se al devenir dels fets.

-Bloc 5 (1'08''): De nou el *leitmotiv* en escena. El tema s'inicia de forma bastant peculiar atès que el compositor introdueix un *temple block* al qual el segueix un silenci

important que es trenca amb un colp de timbals acompanyat d'un *tremolo forte* de corda. D'immediat entra l'harmònica, interpretant una melodia completament aliena a la que de fons sona. Els canvis d'intensitat ajuden a crear un clima de tensió i histèria. Montsalvatge sembla no seguir partitura alguna, les notes picades de piano, els *tremolos*, els *pizzicatos* o els timbals, desdibuixen qualsevol línia direccional. Aquest fenomen provoca la pèrdua de l'espectador que no s'espera en cap moment ningun gir musical previsible. De fet, aquesta manca de lectura musical fomenta l'angoixa i la incertesa de la seqüència que, d'altra banda, multiplica la sensació emesa amb les pròpies imatges: inquietud i nerviosisme.

-Bloc 6 (1'13''): Es tracta del mateix bloc musical del *leitmotiv* que allarga l'espera dels joves lladres fins que és interromput pel so del telèfon. Un element sonor que talla la música que fins el moment sonava i la qual estava constituïda per la barreja d'altres sons de la casa. És més, sembla com si ell mateix fos el gong final del tema. En contraposició, eixa «peculiar» banda sonora agreujava alhora l'inquietant silenci dels protagonistes.



Fotograma 5: Sona el telèfon.



Fotograma 6: No hi ha resposta.

-Bloc 7 (1'24''): En aquesta ocasió, aprofitant un *flashback* de Miguel, comencen les històries sobre la primera aparició de Juan. Així, amb la història de Miguel, se'ns transporta al passat, a una de les classes de flamenc que com a professor ell impartia. La música que sona, doncs, és *diegètica*: una *rebolera* ballada per una de les alumnes, tocada amb castanyoles i acompanyament de piano. Es tracta, doncs, d'un tema

circumstancial, un número musical de *convergència cultural* atès que ens trobem en una classe de ball. Al principi, el bloc musical és protagonista i en primer pla auditiu; després, però, passa a un pla secundari. De fet, aquesta escena és emprada com a bloc de *transició* per a buscar la primera entrada en escena de Juan.

4. *Delincuentes (1956)*:

Delincuentes és un film de Juan Fortuny realitzat amb música de Serramont —Martí Montserrat Guillemat— que relata les aventures d'un grup de lladregots o *raters* —figura típica en les pel·lícules espanyoles— que es reuneixen en un local nocturn de *varietés* anomenat *Nido de Arte* per tal d'organitzar els delictes. Entre ells es troba el fill i la dona del *Caid*, un dels gàngsters espanyols més famosos de tots els temps i del qual els americans fins i tot han realitzat un film.²¹² El seu fill, Andrés, viurà de la fama del pare per obrir-se camí en el món de la *hampa* però les coses no són tan fàcils, sobretot en el moment en què son pare és alliberat de la presó i arriba convertit en una altra persona.

Musicalment, i a grans trets, aquest film no destaca per ninguna qualitat trencadora respecte les tendències més clàssiques. Després d'analitzar els seus primers vint minuts, s'adverteix com el film sembla més una mostra de ritmes populars del moment que poc tenen a veure amb una ambientació de crims i delinqüència. De fet, són l'excusa per mostrar el lloc de reunió del grup de delinqüents alhora que es van presentant cadascun d'ells. El fenomen no és baladí, ja que la pel·lícula girarà al voltant d'aquest local de varietats on es refugiaran els personatges.

²¹² Resulta interessant advertir que els films espanyols, tal i com hem explicat més amunt en el treball, no incloïen la figura del gàngster per trobar-se fora de la llei. Ara bé, en aquest cas, el film *Delincuentes* tracta aquesta figura des d'un punt de vista diferent: d'una banda, el *Caid* és alliberat de la presó i es retira de la «mala vida» com a conseqüència del *penediment moral* respecte les seues accions passades. En canvi, el fill aspira a ser com el pare tot i que mai ho serà. Així, la línia entre el *bé i el mal* no es desdibuixa en el film. Tot al contrari, mostren el *Caid* com un gàngster penedit que ha trobat de nou el bon camí. Una experiència força allisonadora.

Bloc 1	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Quan arriba la policia i els atracadors inicien el tiroteig.
Fi:	En el moment que al <i>Caid</i> , acorralat, se li acaba la munició de la seua arma.
Duració:	1'67"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un tema força complex de gran riquesa policromàtica. La sirena introdueix la música: una polifonia de corda i vent dividida en quatre parts i on les notes són interpretades de forma accentuada, amb canvis de ritme, interrupcions de trompetes amb sordina, etc.
Pla narratiu:	Música incidental o de fossar.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència física</i> . Hi ha quatre parts diferenciades que narren la persecució del gàngster, coincidint amb progressions i regressions del ritme. Durant tot el tema és la corda la que crea la tensió i el vent metall la burla. Cap al final, just quan el personatge es queda sense munició i llança la pistola a terra s'empra la percussió per subratllar eixa mala jugada amb un xoc de plats final a més de donar-li una funció <i>conclusiva</i> a la persecució.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Just el moment en què s'encén una cigarreta.
Fi:	Quan l'apressen i s'acaba la pel·lícula.
Duració:	39"
Estructura temàtica:	Politemàtic: Tema 2 i Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Comença amb un piano i després se li afegeix la resta d'instruments per fer sonar de nou el tema anterior però molt més <i>allegro</i> i triomfal.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència animica</i> . El piano i la corda suau ens ajuden a entendre que el <i>Caid</i> s'ha donat per vençut i, pacientment, espera la seua detenció. El final triomfant fa referència a un «final feliç» en el qual el bé ha vençut el mal.

Bloc 3	
Ubicació:	Títols de crèdit inicials
Inici:	S'inicia amb els títols de crèdit.
Fi:	Finalitza amb ells.
Duració:	1'96"
Estructura temàtica:	<i>Suite</i> politemàtica: Tema 3, Tema 4, Tema 5 i Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Bloc genèric d'entrada o obertura.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Acompanyament dels crèdits i presentació dels principals temes del film, els

quals ens ajuden a contextualitzar la temàtica i estil de la producció. En aquest cas la música experimental s'ha deixat de banda per introduir un ampli repertori de músiques contemporània des del vals francès, a ritmes més llatins, etc.

Bloc 4

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan la càmera, amb un picat, enfoca el cartell del club <i>Nido de Arte</i> just abans de l'aparició d'un home en el pla engalanat de blanc, amb barret i bastó.
Fi:	Quan aquest entra en el local i es puja a l'escenari per iniciar les presentacions.
Duració:	1'11"
Estructura temàtica:	Bloc politemàtic: Tema 7 i Tema 8
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Sona un fagot alternat amb vent fusta i acaba amb trompetes amb sordina fent una mena de <i>fanfàrria</i> . El segon tema s'enllaça d'immediat donant pas a una melodia de piano d'ambientació.
Pla narratiu:	Passa de <i>música incidental</i> en el carrer, a <i>música diegètica</i> dins el club.
Pla sonor:	Hi ha una transició del primer pla a un <i>pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es tracta d'un <i>bloc de transició</i> per endinsar-nos en el <i>Nido de Arte</i> . La primera part s'utilitza com excusa per anunciar —amb una «fanfàrria burlesca»— al presentador del club, fet que ja ens indica la comicitat de l'espectacle. A dins, no obstant, la melodia es converteix en <i>música de fons</i> .

Bloc 5

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Amb el número musical.
Fi:	Quan aquest acaba.
Duració:	1'91"
Estructura temàtica:	Número musical: Tema 10 "Cuatro cabellos"
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Número musical basat en una cançó popular amb acompanyament de piano.
Pla narratiu:	Combina el <i>dins i fora</i> de camp amb la <i>falsa diegesi</i> atès que es pot escoltar instruments que no apareixen en pantalla.
Pla sonor:	Va variant entre el primer pla i el <i>pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural i local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un club nocturn de varietats.

Bloc 6

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan s'encén el focus de llum.
Fi:	Quan acaba l'actuació.
Duració:	1'17"
Estructura temàtica:	Número musical: Tema 11.
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Número musical flamenc amb acompanyament de piano.
Pla narratiu:	Combina la narració <i>diegètica</i> amb el <i>dins</i> i <i>fora</i> de camp.
Pla sonor:	Va variant entre el primer pla i el <i>pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural</i> i <i>local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un club nocturn de varietats.

Bloc 7

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan apareix entre el públic per a pujar a l'escenari.
Fi:	En acabar l'actuació.
Duració:	1'27"
Estructura temàtica:	Número musical: Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Número musical de pasdoble amb acompanyament de piano, castanyoles i pandereta.
Pla narratiu:	Combina la narració <i>diegètica</i> amb el <i>dins</i> i <i>fora</i> de camp. Tanmateix, en aquest cas s'usa també la <i>falsa diegesi</i> pel fet que s'introdueix instruments de vent per fer-ho més grandiloqüent i que en pantalla no estan.
Pla sonor:	Va variant entre el primer pla i <i>pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural</i> i <i>local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un club nocturn de varietats.

Bloc 8

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan puja a l'escenari.
Fi:	Quan s'acaba el tema.
Duració:	2'53"
Estructura temàtica:	Número musical: Tema 4, Vals "Una muchacha francesa"
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Número musical amb acompanyament d'acordió.
Pla narratiu:	Combina la narració <i>diegètica</i> amb el <i>dins</i> i <i>fora</i> de camp.
Pla sonor:	Va variant entre el primer pla i el <i>pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural</i> i <i>local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un club nocturn de varietats.

5. *Cerrado por asesinato* (1962)

Aquest film dirigit per José Luis Gamboa i musicat per Francisco Pérez Devesa, narra la història d'un matrimoni —Manuel i Elena— que passa les vacances d'estiu en Monte Corona, un poblet de la serra d'Albarracín. Elena s'enamora del poble i somia en tindre una casa allà. Però la realitat de la classe mitjana no permet eixos somnis, per aquest motiu Manuel, volent complaure la seua estimada esposa, planejarà el robatori d'una anglesa milionària que s'allotja just a l'habitació del costat d'aquests. La mala fortuna, però, esdevindrà quan aquesta resulte morta per accident.

De nou, tornem a trobar un film escassament valuós pel que fa tant a l'argument i execució, com a la seua part musical. De fet, es tracta d'una banda sonora melòdica que abusa del vent i que no acaba d'acoblar-se —quan sí ocorre, no ho fa massa fortuïtament— a les escenes d'una pel·lícula que, en teoria, es d'assassinats. En quant a la interacció semàntica, aquests fragments analitzats es vinculen principalment amb els sentiments d'Elena, la muller. Al cap i a la fi, ella serà el principal motiu pel qual Manuel arremet a cometre el crim.²¹³

Bloc 1	
Ubicació:	Títols de crèdit.
Inici:	Amb els títols de crèdit.
Fi:	Quan aquests finalitzen.
Duració:	1'26"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	El primer bloc es compon per una frase musical repetida fins sis cops, cadascun d'aquests amb la introducció d'algunes variants. De forma alternada es dona predominància a la corda amb crides de trompetes; en altres ocasions s'inverteix el paper i es deixa el protagonisme al vent metall, el qual porta la melodia mentre resta acompanyat per la corda en un segon pla. La monotonia de la melodia ve

²¹³ Tanmateix, esdevé interessant aturar-se un moment en aquest aspecte. Hom ja ha explicat en apartats anteriors que el cinema negre espanyol manca d'eixa ambigüïtat americana entre el *bé i el mal* —per qüestions purament polítiques—. En canvi, en aquest film es dona la teoria freudiana de *l'antropologia dualista* que proporciona una ambivalència moral al protagonista *justificada* pel context en el qual es troba. Un fenomen poc habitual en l'àmbit que estem tractant però que ens indica, no obstant, que ja ens trobem a les primeries dels anys seixanta i, per tant, amb una política més oberturista i flexible que en anys pretèrits. Ara bé, també s'ha de dir que, malgrat jugar amb eixa ambivalència de l'espectador durant el film, quasi al final el destí redimeix a Manuel i tot torna al seu camí sense que res haja emmascarat l'honradesa d'aquest

Pla narratiu:	trencada per algunes incursions d'arpa, piano i de gong, sobretot aquest últim en moments inesperats. El tema és pausat, de compàs tranquil i melòdic.
Pla sonor:	Bloc d'obertura, música incidental i <i>protagònica</i> .
Funció semàntica:	Primer pla.
	S'usa com a presentació del tema principal i d'acompanyament als crèdits. Sens dubte, la música va paral·lela el to del film ja que, malgrat tractar-se d'una història d'assassinats l'ambientació és bastant lleugera, sobretot durant la primera part. Tanmateix, la música reflexa eixa temàtica negra amb l'ús del gong, el qual irromp de forma desconcertant en la peça inicial, atribuint un poc de misteri al film.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Amb el pla d'una muntanya.
Fi:	Quan arriben a la porta de la fonda.
Duració:	2'61"
Estructura temàtica:	Tema 2
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	De nou ens trobem davant la repetició de frases musicals amb variants. Es tracta d'una melodia de vent i corda, acompanyada per notes llargues de piano i <i>pizzicato</i> . La intervenció d'alguns solos de flauta, clarinet, violí i oboè atorga a cada frase un punt de distinció entre elles.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	D'un primer pla passa a un de secundari.
Funció semàntica:	Ens prepara l'arribada del matrimoni al poblat i ens presenta la personalitat dels protagonistes de la història. L'increment en la intensitat de la melodia és paral·lela a l'emoció de la protagonista Elena, per l'arribada al poble; mentre que el compàs tranquil i pausat s'associaria més al caràcter del seu marit, un tant més escèptic.

Bloc 3	
Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Dins l'habitació, just quan ella es llança als braços d'ell.
Fi:	Quan truquen per telèfon a l'habitació.
Duració:	37"
Estructura temàtica:	Tema 2
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta de la mateixa melodia que abans, sols que en aquest cas és interpretada molt suau per instruments de corda amb acords d'arpa, per a més tard passar a un duo de clarinets.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	Convergència ànima/emocional amb Elena. La música reforça la seua innocència i il·lusió com si fos una recent casada. És més, en els diàlegs ella al·ludeix a eixes vacances com el seu viatge de noces.

Bloc 4

Ubicació:	Seqüència III
Inici:	Amb una panoràmica de la muntanya i el poble.
Fi:	Quan Manuel s'assoma al balcó junt a Elena.
Duració:	27"
Estructura temàtica:	Tema 2
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	S'inicia amb uns acords d'arpa per a passar immediatament a un protagonisme de vent i finalitzar amb un <i>trino</i> de trompa molt suau.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	Els acords d'arpa ens transmeten la sensació de «somni» que està vivint Elena en veure el paisatge que hi ha des de la seua habitació. En aquesta situació la melodia s'usa com a <i>leitmotiv</i> de la il·lusió i expectatives de la parella.

Bloc 5

Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Quan inicien la visita turística pel poble.
Fi:	En el moment que veuen una casa d'ensomni.
Duració:	1'31"
Estructura temàtica:	Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'una irrupció musical suau, lenta, amb predomini de vent. S'empren els <i>accelerando</i> i <i>ritardando</i> amb un <i>crescendo</i> final.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	En tot moment, les peces musicals ens indiquen els sentiments de la muller, eixa melodia pausada, trista, afligida i melancòlica. Ens assenyalen la resignació i l'anhel d'Elena per una residència en Monte Corona.

Bloc 6

Ubicació:	Seqüència VI
Inici:	Quan ella es posa a escoltar a través de la paret.
Fi:	Quan baixen a dinar.
Duració:	1'05"
Estructura temàtica:	Tema 4
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Un tema protagonitzat per trompetes amb sordina, acompanyat d'altres instruments de vent i corda i l'ús d'abundants <i>trinos</i> . La frase musical es repeteix durant tota l'escena, amb un estil amè i divertit.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	Convergència primer amb Elena i després amb ambdós. La música reforça eixa

«pilleria» de la protagonista mentre escolta les conversacions dels veïns a través la paret, anhelant trobar un cas de detectius digne d'experimentar. La sordina, fomenta eixa situació burlesca de la seqüència.



Fotograma 7: Manuel espia a la veïna.



Fotograma 8: Aquesta amaga els diners.

Bloc 7

Ubicació:	Seqüència VII
Inici:	Quan Manuel es deté al passadís perquè ha trobat un bitllet de 5 lires.
Fi:	Quan la veïna d'habitació tanca la caixa on guarda els diners.
Duració:	1'11"
Estructura temàtica:	Tema 5
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta del mateix tema que abans, però, aquest cop, orquestrat per diversos instruments alternant-se trompeta, corda i piano.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	S'usa com a <i>leitmotiv</i> de la curiositat. Empatia amb la curiositat que mostra Manuel davant la troballa. Es tracta de subratllar la intriga que el bitllet trobat li suscita al protagonista i com arran d'això es posa a espia la seua veïna britànica a través de la ferradura.

6. *Lo que nunca muere* (1955)

Aquesta obra de Julio Salvador s'inclou dins els films d'espionatge que llavors solien retratar les persecucions entre el règim i els partits comunistes clandestins. Amb música del compositor Ricardo Lamote, el film narra la història de dos germans, Carlos i Enrique, que són separats per la guerra i acaben convertint-se en enemics sense saber-ho. Tot i que la pel·lícula compta amb una banda sonora habitual, melòdica i

orquestrada seguint els clàssics del simfonisme, els fragments que hem analitzat responen a una música més optimista o dramàtica de la que després —sense eixir-se'n del seu estil— se'n farà ús. Musicalment es tracta d'una composició treballada, amb molt d'ús del clarinet com a instrument crucial que acompanyarà gran part de la banda sonora musical.

Bloc 1	
Ubicació:	Crèdits de presentació del film.
Inici:	Amb els crèdits.
Fi:	Finalitza amb ells.
Duració:	1'41"
Estructura temàtica:	Tema 1, Tema 2 i Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	El bloc comença amb unes notes de corda seguides per un <i>tremolo in crescendo</i> i crides de vent metall bastant accentuades, tot a un <i>tempo presto</i> . Amb un redoble de timbals s'enllaça vers una melodia més greu i lenta protagonitzada amb un solo de trompeta acompanyat de la resta d'orquestra. En aquesta última part del tema es dona un <i>decrescendo</i> deixant exclusivament la corda com a solista fins que poc a poc va desapareixent.
Pla narratiu:	Bloc genèric d'entrada amb música de fons o incidental i <i>protagònica</i> .
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Amb una funció protagònica, la música ens presenta el film: una primera part plena de tensió recolzada pels moviments ràpids i sobreaguts de la corda. Tanmateix, durant la segona part aquesta es torna més lenta, com angoixada, tenebrosa i melancòlica que potser ens anuncia el tràgic final.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Quan el comandant Carlos López Doria ix d'entre la multitud acompanyat per un sacerdot.
Fi:	Quan arriba davant els caps que pretenien condecorar-lo.
Duració:	30"
Estructura temàtica:	Tema 1.
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	El tema ve marcat sota un compàs lent, el qual anirà <i>in crescendo</i> conforme s'acoste a la fila d'oficials que l'esperen.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Es tracta d'un dels temes principals vinculats al protagonista. No obstant no representa el seu <i>leitmotiv</i> , sinó que es tracta d'un <i>leitmotiv</i> amb un sentit més abstracte i melodramàtic. Aquesta melodia, doncs, es troba vinculada al <i>drama i tragèdia</i> familiar del personatge. En aquest bloc musical, però, se'ns avança eixa història traumàtica que més tard descobrirem.

Bloc 3

Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Amb el pla de la protagonista, Nita, lamentant-se pel seu estimat Carlos.
Fi:	Quan ella i el seu acompanyant abandonen l'acte de condecoració.
Duració:	1'27"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta de la mateixa melodia que abans amb un potent <i>crescendo</i> just en el moment en què se li posa la medalla commemorativa. Tanmateix, la segona part resta instrumentada per un duo entre clarinet i trompeta i per un conjunt de corda amb notes agudes i <i>tremolos</i> que van <i>decrecendo</i> de nou fins desaparèixer.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Combina el primer pla amb el secundari.
Funció semàntica:	De nou hi trobem el <i>leitmotiv</i> : la música emfatitza just el moment de la condecoració. Se'ns està insinuant la tràgica història que s'amaga al darrera del dol que ell guarda i la renúncia a la seua vida com a militar. El misteri ve sobretot anunciat per les notes de violí agudes que allarguen i estiren el final acompanyant la seqüència.

Bloc 4

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan Nita i l'acompanyant són obligats a pujar a un cotxe a punta de pistola.
Fi:	Quan el cotxe passa la barrera.
Duració:	1'56"
Estructura temàtica:	Tema 4
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	El tema s'inicia amb notes lligades de clarinet amb <i>crescendos</i> de metall i corda. Aquests estableixen un enèrgic diàleg de pregunta i resposta entre trompetes i corda. El ritme és prou accelerat, tot i que al final la melodia pateix un canvi molt més pausat. És llavors quan el protagonisme recau sobre la corda que allarga les notes fins mantenir-les en suspens mentre esperen poder passar la frontera. El final ve marcat pels clarinets.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Es combinen els dos, primer i segon pla.
Funció semàntica:	Convergència amb l'acció narrativa: El ritme <i>presto</i> del bloc musical acompanya l'acció persecutòria que s'enceta al darrera del comandant, el qual, es troba a punt de partir des del port amb un vaixell. Hi ha un <i>decrecendo</i> que coincideix amb l'aturada que el cotxe perseguidor es veu obligat a realitzar front a una barrera/control que ha de passar.

Bloc 5

Ubicació:	Seqüència III
Inici:	Amb el reflex de la llum sobre l'aigua.
Fi:	En el moment en què el jove Carlos arriba a sa casa.
Duració:	2'26
Estructura temàtica:	Tema 5
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	El bloc s'inicia amb una arpa que introdueix una melodia sincopada de corda. Aquest fragment es veu alterat amb l'entrada d'una nota greu de celo, la qual, introdueix de nou un diàleg entre corda i metall a mode de pregunta i resposta.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	L'arpa s'empra per introduir un <i>flashback</i> que ens retrotrau als records de la joventut del protagonista. En aquest moment s'inicia la melodia amb una <i>convergència física</i> . Les breus notes sincopades acompanyen les passes ràpides i decisives de Carlos mentre camina pel seu antic barri. La segona part del tema adquireix un altre significat atès que els dos germans es retroben després d'algun temps. En aquest cas és subratlla l'animadversió d'ambdós respecte l'altre i es deixa clar el bàndol ideològic de cadascun d'ells —hi ha que tenir en compte que ens trobem just en els anys previs a l'esclat de la Guerra Civil espanyola (1936-1939)—.

Bloc 6

Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Quan s'inicia la conversació entre mare i fill.
Fi:	Quan truquen a la porta aturant la conversa.
Duració:	2'63"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	La música s'introdueix de forma suau, quasi sense adornar-nos-en. Es tracta d'una melodia lenta, de corda i flauta, amb petites derivacions però mantenint el reconeixement del tema que s'ha emprat durant la condecoració del protagonista: Carlos.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	Música i imatge s'enllacen paral·lelament per reforçar el dramatisme de l'escena. Parlem d'una música empàtica que emfatitza les penúries que llur família esta passant. En quant a la funció com a <i>leitmotiv</i> hem de ser cautes. Es tracta d'un tema que respecta alguns acords del tràgic <i>leitmotiv</i> del Bloc 2 però amb una estructura i composició un tant diferent o variat.

Bloc 7

Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Truquen a la porta i apareix el seu germà petit.
Fi:	Quan s'abracen mare i fill.
Duració:	1'02"
Estructura temàtica:	Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Tema melòdic amb sonoritat més aguda i lleugera protagonitzada per corda i clarinet. El tema finalitza de nou amb l'arpa.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	La música esdevé menys dramàtica acord amb el caràcter infantil i astut del germà petit. No obstant, hom troba aquest bloc musical un <i>bloc de recurs</i> prescindible pel fet que acompanya l'entrada a escena del petit però no aporta cap element significatiu a la història. Finalment, l'arpa ens indica el final del <i>flashback</i> tornant-nos de nou al temps present de la història.

Bloc 8

Ubicació:	Seqüència VI
Inici:	Amb l'entrada d'un nou <i>flashback</i> .
Fi:	Amb les imatges de bombardejos.
Duració:	1'37"
Estructura temàtica:	Tema 7
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	L'ús del <i>pizzicato</i> marca certa inquietud en el bloc musical. El compàs tranquil interpretat per vent i corda s'alterna amb fragments de major orquestració, més rítmics i caracteritzats per <i>crescendos</i> .
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	Junt a la veu en <i>off</i> del protagonista que ens narra l'esclat de la Guerra Civil, la música ajuda a enllaçar els salts temporals o <i>el-lipsis</i> de les imatges. D'aquesta forma, compleix una <i>funció unificadora</i> dins el discurs narratiu.

Bloc 9

Ubicació:	Seqüència VIII
Inici:	Quan caminen per l'atall que li ha mostrat la noia del poble: Marcela.
Fi:	Just el moment que ella anuncia que no té pares a causa d'un bombardeig efectuat per les tropes comandades per Carlos.
Duració:	2'08"
Estructura temàtica:	Tema 8
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Bloc més líric en el qual s'intercalen solos de corn anglès i vent fusta, amb un acompanyament de corda.

Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Del primer pla passa al secundari.
Funció semàntica:	Es tracta d'una melodia de caire més innocent —de la mateixa forma que amb el germà petit— vinculada a la jove noia del poble que ofereix la seua ajuda al protagonista i que, irremeiablement, s'enamora d'ell. L'ús del vent fusta és típic en aquestes situacions que reclamen la ingenuïtat i jovialitat dels personatges. El tema finalitza amb el canvi d'actitud d'ella quan li explica perquè està sola.

Bloc 10	
Ubicació:	Seqüència IX
Inici:	Entren en la mina abandonada.
Fi:	Quan surten de la mina.
Duració:	2'07"
Estructura temàtica:	Tema 9
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	S'empren notes força més greus que la resta de temes, amb alguns acords estranys entre ells i amb irrupcions d'instruments de vent a mode d'advertències. El segon fragment s'inicia amb el gong, el qual ve protagonitzat per una polifonia entre fagot i clarinet.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Sens dubte la tonalitat greu i les al·lusions al perill advertides per les notes de vent ens situen en un ambient d'intriga i misteri que ens adverteixen d'un possible perill immediat. Aquest element ve subratllat en la segona part per la polifonia i eixa sensació de dissonància entre les dues veus que fomenten la tensió en l'escena.

7. *Murió hace quince años* (1954)

De clara tendència anticomunista, aquest film dirigit per Rafael Gil i musicat per Cristóbal Halffter tracta sobre el segrest d'un grup de petits que foren embarcats cap a la URSS per tal de adoctrinar-los i fer-los partidaris de la causa comunista. Després de quinze anys, Diego, un d'aquells nens, convertit en un gran agent secret, se li és encomanada una missió a Espanya en la qual la seua família —que el creia mort— es veu implicada. L'èxit d'aquesta missió dependrà si el jove és capaç d'ésser fidel i conseqüent amb la seua ideologia front els seus nous sentiments filials.

En quant a la vessant musical, Halffter fou un compositor que intentà innovar en el camp de les bandes sonores. En aquesta concretament, l'autor ha emprat melodies

quasi dodecafòniques que marquen, sens dubte, una gran diferència en la tendència homogenia a la qual els compositors ens tenen acostumats.

Bloc 1	
Ubicació:	Durant els crèdits inicials de la pel·lícula.
Inici:	Amb els crèdits.
Fi:	Finalitza amb ells.
Duració:	1'43"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Bloc genèric d'entrada força discordant amb una polifonia de vent i corda els quals formen un cànon marcat a ritme de <i>pizzicato</i> i timbals. A meitat tema, però, es produeix un <i>crescendo</i> que dona pas a una segona part en la qual la corda passa a un primer pla, formant la melodia amb notes cada cop més agudes, juntament amb intervencions de metall les quals, preparen el final del bloc, aquest ja més orquestrat, melòdic i concloent.
Pla narratiu:	Música incidental i <i>protagònica</i> .
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Es tracta d'un tema —com la gran part de les obertures cinematogràfiques— que presenta el film i facilita pistes de quina va a ser la temàtica d'aquest. De fons, mentre, passen imatges del port de Bilbao, lloc de partida de la història. La música inclou <i>pizzicatos</i> que recorden els cops de les fargues on es treballa el metall candent; mentre que, d'altra banda, la melodia integra la sirena del vaixell com a un so més —molt semblant a un clarinet baix—, fet que resulta complicat esclarir què és un so d'instrument i què no. Aquest element musical ens podria situar un poc en el context industrial de Bilbao o simplement ésser interpretat com un element més per propiciar eixa intriga i sensació de perill que la composició de Halffter ens transmet de forma inquietant.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Els nens estan pujant al vaixell en fila.
Fi:	Fosa en negre per canviar de seqüència.
Duració:	1'82"
Estructura temàtica:	Bloc politemàtic: Tema 1 i tema 2
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un bloc-seqüència en el qual apareix de nou un dels fragments més dissonants del tema 1 en forma de cànon. Tot plegat dona pas a uns compassos més melòdics i dramàtics protagonitzats per violins, amb l'ús de <i>tremolos</i> i, concloent, un <i>crescendo</i> orquestrat.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Alterna el pla secundari i el primer pla.
Funció semàntica:	<i>Convergència anímica i física</i> amb l'escena. El primer fragment marcat pel seguit de notes curtes de piano acompanyen la resignació i les passes dels petits en fila cap al seu destí incert. No obstant, es produeix un canvi just quan un petit Diego —el protagonista— es desmarca de la fila intentant fugir. La música llavors canvia a un tema més melòdic i trist el qual funciona de

contrapunt o contrast amb els gestos virulents i desesperants que el petit realitza intentant escapar. De nou al seu lloc, la música reprèn el seu primer fragment per acabar conclouent amb el conjunt orquestrat quan l'escala del vaixell és pujada tancant així tota possibilitat de fugir. Impotència i debilitat davant el segrest; resistència i lluita per la llibertat.

Bloc 3

Ubicació:	Seqüència I
Inici:	La imatge del petit en la bodega del vaixell.
Fi:	Quan aquest entra en la cambra de Goeritz, responsable de la missió.
Duració:	33"
Estructura temàtica:	Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	S'empra una frase musical semblant a l'anterior, amb ús exclusivament de vent metall i l'acompanyament de notes repetitives de piano i timbal.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	El tema interpreta l'abaltiment, ensopiment i impotència del nen. Un sentiment de derrota i resignació front els fets que ocorren. El neguit del petit i la por són paral·lels al tema musical, per tant es tracta de <i>convergència animica</i> .



Fotograma 9: El nen en la bodega.



Fotograma 10: Menjant-se una poma.

Bloc 4

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	La imatge de Moscou
Fi:	Fossa en negre pel canvi de seqüència.
Duració:	2'52"
Estructura temàtica:	Tema 4, 5 i 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Aquest llarg bloc compleix la <i>funció d'el·lipsi temporal</i> . Es tracta de tres temes vinculats i enllaçats de forma subtil per notes suspeses de corda o vent que resumeixen anys de la vida del protagonista. El primer esdevé un tema triomfalista amb <i>crescendos</i> i <i>decrescendos</i> que s'allarga a través de notes de

	corda suspeses i d'un clarinet fins que dóna pas a un <i>tremolo</i> aprofitat per a introduir una nova el·lipsi i de nou, la melodia. El següent fragment s'utilitza el vent i la corda de forma sincopada.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Transició de primer pla a un de secundari.
Funció semàntica:	Es tracta d'utilitzar la música com a recurs d'unió entre els diversos salts en el temps de les imatges. Les tres parts corresponen a tres fases diferents de Diego i la seua formació: coincidint amb eixa música triomfalista se'ns narra l'arribada a Moscou a través d'imatges de la ciutat. A elles les segueixen altres de Diego rebent classes alligadorades i clarament ideològiques. Els fragments musicals coincidiran amb les etapes d'infància, adolescència i època adulta, transformant el to melòdic cap a un de més intrigant, sincopat i amb aires marciais subratllant la seua conversió en soldat del partit.

Bloc 5	
Ubicació:	Seqüència III
Inici:	El caos de la gent front l'arribada de la policia al discurs de Diego.
Fi:	Quan la manifestació es dissol.
Duració:	1'09"
Estructura temàtica:	Tema 7 i tema 4.
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	A ritme <i>presto</i> es desenvolupa el tema 7 amb una ininterrompuda cursa de semicorxeres cromàtiques i crides de trompetes. Amb tot, es dona un parèntesi on es rellenteix el <i>tempo</i> per passar als acords més orquestrats i triomfalistes corresponents al següent tema.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència física</i> . En tot moment la música acompanya els gestos dels personatges, tant amb la fugida de la policia, com amb l'alçament de la pancarta per part de Diego. Fins i tot amb l'home que rep el tir i cau a terra. De fet, aquest <i>excés de subratllat s'acosta molt al mickeymousing</i> tan recurrent. Tanmateix, hi ha un moment en què podem parlar de <i>contrapunt</i> en tant que la música orquestrada i melòdica acompanya les imatges d'una manifestació desfeta pel caos davant l'arribada —altre cop— de la policia. Aquest <i>contrast</i> no fa sinó augmentar el dramatisme de l'acció que l'espectador veu.

Bloc 6	
Ubicació:	Seqüència V
Inici:	Amb la imatge d'Irene, la seua amant.
Fi:	Fosa en negre per canvi d'escena.
Duració:	2'04"
Estructura temàtica:	Tema 8
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Melodia molt <i>piano</i> , monòtona, constant. Es tracta d'una mateixa frase musical repetida una i altra volta amb <i>crescendos</i> i <i>diminuendos</i> . En ella, la corda porta la melodia amb una monòtona calma trencada per notes agudes de violí i

Pla narratiu:	algunes incursions d'oboè atorgant-li matisos al tema. Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	La música d'aquest bloc es troba integrada amb l'escena que acompanya. De fet, manté certa <i>convergència animica</i> entre la parella: una mena de barreja entre amor i resignació. És el moment en què Diego es planteja alguns aspectes en contra del partit, mentre que ella és la que manté la fèrria ideologia fins i tot en els moments més íntims. Tot plegat, hom considera que es tracta d'un <i>bloc de recurs</i> ja que el pes vertader de l'escena recau sobre el diàleg de la parella.

8. *La corona negra* (1950)

La corona negra —pel·lícula de Luis Saslavsky i música de Juan Quintero—, fou un film pioner en la dècada i de gran qualitat que no va rebre tota l'atenció i el mèrit que mereixia. La seua avantguarda no fou ben rebuda, fet que va provocar el soterrament en el record de la indústria d'aquest metratge. Tanmateix, moltes de les seues característiques hi ha que tenir-les en compte, per exemple: es tracta d'una de les poquíssimes històries en cinema negre on la protagonista principal és un personatge femení el qual, a més, actua com a *femme fatale*. Així, ens traslладem a Tànger on, a dins un bar, una dona s'emborratxa perquè ha perdut la memòria i desconeix el motiu de la seua aflicció i el seu dol.

L'inici d'aquest argument permet al director jugar amb els espectadors atès que poc a poc anirem descobrint com la benèvola i innocent Mara —María Félix, la nostra protagonista— no és tot el que aparenta ser.

En quan a la part musical cal dir que és força interessant. El compositor ha intentat imbuir a la seua obra d'eixe món oníric i surrealista del qual el film fa gala. Alhora, els seus acords intenten representar el lloc geogràfic on ocorre la història mentre que es veu esquitxat a sovint pels motius musicals que ens transporten als records, vehiculats aquests per acords d'arpa i un cor de veus a meitat camí entre celestial i fantasmal.

Bloc 1

Ubicació:	Crèdits inicials del film.
Inici:	Inici dels crèdits.
Fi:	Al finalitzar aquests.
Duració:	1'30"
Estructura temàtica:	Bloc politemàtic: Tema 1, Tema 2 i Tema 3.
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	La primera part s'obri amb <i>trinos</i> de vent que enllacen amb una carrera de semicorxeres lligades i cromàtiques amb notes picades de metall i un <i>tremolo</i> molt agut de violí. Aquest primer tema destaca pel ritme <i>presto</i> que aminorarà amb l'entrada del segon tema, el qual ens transporta a una tonalitat un tant més oriental. De nou una escala de notes cromàtiques ens fan de frontissa cap a un tema melòdic, amb vent metall i timbals que marquen un redoble amb <i>crescendo</i> per a entrar en l'últim fragment del tema.
Pla narratiu:	Música incidental i protagonista.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Es tracta de la presentació del film. Els dos temes, de grans diferències entre ells, ens alerten de les dues vessants de la pel·lícula: la misteriosa i la romàntica. Tot plegat recollit en la única figura que apareix en les imatges dels crèdits: Mara, la protagonista. A més a més, el compositor ofereix una evident metàfora amb els instruments de vent amb la turmenta del desert sobre la qual es presenten els crèdits i que, a més, ens serveix per introduir el misteri del film. D'altra banda, la música recrea alguns acords que ens transporten al món oriental, emplaçament on ocorre la història. Per això, aquests dos últims elements compleixen amb una <i>convergència local</i> que ens posiciona a dins la història.



Fotograma 11: El primer pla de Mara.



Fotograma 12: El que veu en el seu somni.

Bloc 2

Ubicació:	Seqüència I
Inici:	S'enllaça amb les imatges dels crèdits.
Fi:	Quan la protagonista és despertada en el bar.
Duració:	1'21"
Estructura temàtica:	Tema 4
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	En aquest original bloc musical s'ha escollit emprar un cor de veus femenines acompanyant pel recurs de notes cromàtiques vist en el bloc anterior, juntament amb l'ús del <i>pizzicato</i> i instruments com el vibràfon, a més de les campanes. A tot plegat s'unirà posteriorment la corda i, finalment, l'orquestra sencera.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Del primer pla i del protagonisme, es passa a un segon pla.
Funció semàntica:	La música, en aquest cas, és la que ens està indicant que ens troben a dins un món oníric i irreal. Es tracta d'una mena de premonició o somni en el qual, a més, s'imbueix cert al·lè de misteri que sense el tema musical, no es podria endevinar fins el final de la seqüència.

Bloc 3

Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Quan es desperta en el local.
Fi:	Quan surt del local.
Duració:	1'53"
Estructura temàtica:	Tema 5: número musical.
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Es tracta d'una música d'ambientació per al local, la qual, tota l'estona sona de fons amb sonoritat oriental.
Pla narratiu:	En aquest cas s'identifica com a una <i>falsa diegesi</i> puix que els músics en tot moment es troben <i>fora</i> de camp.
Pla sonor:	<i>Pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural i local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un local nocturn en Tànger.

Bloc 4

Ubicació:	Seqüència III
Inici:	Quan el protagonista, Andrés, li diu el nom a Mara.
Fi:	Amb un primer pla de la protagonista mirant una escultura del cementiri.
Duració:	2'36"
Estructura temàtica:	Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Tot comença amb una melodia suau introduïda subtilment que, d'immediat, dona pas a unes notes d'arpa que serveixen per encadenar amb <i>trinos</i> i escales de clarinet. La melodia predominant la porta la corda, amb una nota pedal de contrabaix en quasi tot el tema. Posteriorment es dona un <i>crescendo</i> i un altre fragment molt més melòdic interpretat per l'orquestra i que, alhora, enllaça

	amb la següent escena, iniciada aquesta amb un altre <i>crescendo</i> que disminuirà per acabar amb un solo de flautí.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Pla secundari.
Funció semàntica:	Cada sub-bloc musical acompanya i dona pas a la següent escena. La primera melodia subratlla i emfatitza la tendresa d'Andrés quan la crida pel seu nom i la reacció familiar d'ella al escoltar-lo. L'arpa, tanmateix, ens serveix de frontissa per a l'escena en què la mestressa està llegint les cartes i endevinant el passat obscur de Mara. L'orquestració, però acompanya a Andrés amb un <i>crescendo</i> que convergeix amb el seu estat d'ànim, indignat i molestat. Finalment, aquesta mateixa melodia es suavitzava per passar a l'escena de Mara, la qual, ha acudit al cementiri on, de la mateixa forma que la música, sembla haver trobat un poc de pau i tranquil·litat.

Bloc 5	
Ubicació:	Seqüència III
Inici:	Quan veu a Pablito, l'antic ajudant del seu marit, en el cementiri.
Fi:	Quan el seu marit llança el got a terra.
Duració:	1'50"
Estructura temàtica:	Tema 7
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Un colp de vent metall <i>forte</i> i suspès ens introdueix en el cor femení del tema aparegut en el primer bloc, junt a acords d'arpa. Tot seguit, una melodia orquestrada amb <i>crescendos</i> i <i>diminuendos</i> alternats per canvis de ritme i protagonisme entre corda i vent.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	El primer tema protagonitzat pel cor femení es podria definir com al <i>leitmotiv</i> que acompanyarà els records i somnis de Mara. En canvi, el següent tema amenitza i ompli l'escena que està recordant: es tracta d'un bloc amb una melodia que subratlla i emfatitza qualsevol gest o to de la conversa a mode de <i>mickeymousing</i> . Per una banda, mentre conversa amb Pablito; el tema canviarà de timbre i ritme, però, quan aparega el seu marit; i per últim patirà un nou canvi quan ella es mostri insolent amb els seus comentaris.

Bloc 6	
Ubicació:	Seqüència III
Inici:	Mentre Mara i Pablito mantenen una conversa.
Fi:	Quan Mara fuig del cementiri.
Duració:	17"
Estructura temàtica:	Tema 8
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Un cançó xiulada en <i>off</i> , és a dir, fora de camp, seguida del cor femení amb notes d'arpa les quals donen pas a una melodia greu de corda amb tints orientals.
Pla narratiu:	Música diegètica en <i>off</i> i música incidental.

Pla sonor:	Protagonica amb el xiulet i secundària la resta.
Funció semàntica:	De nou es tracta d'un bloc-seqüència que serveix per enllaçar les escenes dels records de Mara amb el present que està vivint. Allò que cal destacar és, com el tema xiulat pel personatge que es manté en l'ombra, li fa tornar al present i abandonar el seu record, paradoxalment, perquè l'ha feta recordar en un altre element: el seu antic amant, Mauricio. De fet, aquest tema serà el seu <i>leitmotiv</i> .

Bloc 7	
Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Quan Mara surt d'un carreró fugint de Pablito que l'ha vista.
Fi:	Amb un primer pla de Pablito el qual l'ha perduda de vista.
Duració:	1'20"
Estructura temàtica:	Tema 9
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un ritme accelerat iniciat amb <i>tremolos</i> de violí i trombó, els quals desenvolupen la melodia <i>in crescendo</i> . El tema finalitza amb la irrupció d'un xoc de plats, seguit d'unes notes de corda i clarinet que indiquen final amb una escala de notes descendent i un gong que conclou. Tot això seguint acords de sonoritat oriental.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	<i>Convergència física</i> dels dos personatges, atès que es tracta d'una persecució amb un tema accelerat i <i>in crescendo</i> , el qual conclou amb un gong per indicar que Pablito ha perdut de vista a Mara i cessa la carrera.

Bloc 8	
Ubicació:	Seqüència V
Inici:	El record d'Andrés.
Fi:	Quan s'acaba el record.
Duració:	50"
Estructura temàtica:	Tema 10
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	<i>Tema circumstancial</i> . Es tracta d'un número musical que ambiental el local i sona tota l'estona de fons.
Pla narratiu:	En aquest cas s'identifica com a una <i>falsa diegesi</i> puix que els músics en tot moment es troben <i>fora</i> de camp.
Pla sonor:	<i>Pla de figuració</i> .
Funció semàntica:	Es dona una <i>convergència cultural i local</i> ja que es troben escoltant un número musical dins un local nocturn.

9. *La guerra de Dios* (1953):

Després de consultats els arxius de la Filmoteca Espanyola, de la Filmoteca Valenciana i altres monografies especialitzades en el tema, hom s'adona que aquest film no consta en cap llistat com a *cinema negre* pròpiament dit. Per què? *La guerra de Dios* és un film de Rafael Gil de principis dels cinquanta que retracta la vida d'un jove capellà acabat d'ordenar, el qual és enviat a un poble, Aldemoz —poble inventat— l'any 1930. Si bé és cert que el protagonista és un capellà —i com a tal, farà missa, aconsellarà els seus feligresos, etc.—, la temàtica del film no gira al voltant de la religió. El tema principal versa sobre *l'odi humà* entre els veïns d'un mateix poble. Dos bàndols, aquests, que curiosament coincideixen amb dos grups socials: els terratinents i els miners.

La vessant realista a la qual Gil ens té acostumats, l'estètica de forts claroscurs, les morts que es donen en el film, l'odi, el rancor, les injustícies, la venjança, les amenaces, etc., contempen una vessant miserable de l'ànima humana que el jove Andrés ha de reconciliar. Aleshores, malgrat acabar amb missatges moralistes —quin film espanyol no ho fa?—, considerem oportú incloure en les llistes d'aquell cinema negre *mestís* o *híbrid* però amb un fort component temàtic que l'allunya de la religió.

D'altra banda, però no menys important, resta la música. En aquest cas és Joaquín Rodrigo l'encarregat de compondre una banda sonora musical que sens dubte ens transporta a un món del tot menys el religiós. Una música ben escollida, molt ben contextualitzada i amb personalitat que procura innovar amb certes experimentacions i novetats com el tema d'obertura durant els crèdits. Aquesta aportació enriqueix, si més no, una pel·lícula que no ens deixa indiferents —com ja ens té acostumats el seu director—.

Bloc 1

Ubicació:	Crèdits d'inici.
Inici:	Amb els crèdits.
Fi:	Amb la finalització d'aquets.
Duració:	1'89"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'una curiosa composició construïda al voltant d'una frase musical repetida fins tres cops. Es tracta d'un tema entretallat bruscament i amb irrupcions musicals igual d'inesperades, entre les quals el compositor ha inserit

	solos de campana i redobles de timbal. Els <i>fortes</i> i els silencis, per tant, són elements constructius i crucials del tema. El metall, com a principal protagonista, ve acompanyat per corda i percussió que proporcionen èmfasi i potència. Cap al final es realitza un <i>cànon</i> a ritme <i>presto</i> que introdueix diverses veus de trompetes en sonoritat sobreaguda i estrident creant una amalgama de notes discordants a l'oïda. Per finalitzar, el compositor acaba de forma brusca i concloent, donant pas al film amb una nota de trombons i redoble de timbals.
Pla narratiu:	Música protagonista i incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Aquest tema d'obertura compleix la funció informativa i d'advertència respecte un film que, tot i introduir algun aspecte religiós —representat per les campanes inserides en la melodia—, la resta del film es veu dominat per un sentiment de rancor, odi, conspiració, venjança i desconfiança que provoca una tensió constant entre les relacions veïnals, molt ben aconseguida per part d'aquest primer tema que Rodrigo ens deixa per començar.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Imatge del cel.
Fi:	L'interior d'un seminari on Andrés està sent examinat.
Duració:	16"
Estructura temàtica:	Tema 2
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un bloc curt, una <i>irrupció musical acotada i conclusiva</i> amb campanes i orgue al qual s'uneix l'orquestra de forma grandiloqüent.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Compleix una funció de <i>convergència conceptual</i> pel fet que se'ns està representant la idea de la paraula de Déu, transmesa directament des del cel a la boca de Andrés, el qual es troba realitzant l'homilia dalt del púlpit mentre és examinat. De fet, al principi de tot, el cel es veu esquixat per un versicle bíblic que diu: «Yo no he venido a traer paz sino espada», el qual ja implica el caràcter del protagonista i el to de la pel·lícula.

Bloc 3	
Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Es disposa a pujar les escales fins el despatx de l'arquebisbe.
Fi:	Quan se li entrega el sobre del seu nomenament.
Duració:	31"
Estructura temàtica:	Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un bloc diferenciat en dues parts. La primera part és una frase repetida dues voltes: la primera realitzada amb corda i després ho repeteix tota l'orquestra. Seguidament i darrere una breu pausa, s'introdueixen de forma molt <i>piano</i> diferents solos de vent fusta.
Pla narratiu:	Música incidental.

Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	<i>Convergència anímica</i> . El protagonista ha estat cridat per l'arquebisbe al seu despatx i el jove sacerdot acudeix amb l'esperança d'ésser nomenat canonge o magistral. Per tant, el bloc musical no fa sinó identificar de forma empàtica les seues esperances i il·lusions vers el càrrec.

Bloc 4	
Ubicació:	Seqüència II
Inici:	Baixa de les escales del despatx de l'arquebisbe.
Fi:	Fosa en negre pel final de seqüència.
Duració:	1'02"
Estructura temàtica:	Tema 3
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta del mateix bloc que l'anterior però amb derivacions: el tempo es alenteix, s'afegeixen <i>pizzicatos</i> , <i>glissando</i> de trombó, solos de trompetes i campana. Tota l'estona es repeteix la mateixa frase musical.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència anímica</i> . Andrés i sa mare es lamenten del nomenament aconseguit però ho accepten amb resignació i benevolència. Per aquest motiu, el tema emprat és l'anterior —el que insinuava esperança i il·lusió— però a un <i>tempo</i> més lent i tocs un poc més còmics amb l'ús de la trompeta per tal de transmetre el sentiment de «ridícul» davant l'esperança d'unas aspiracions massa grans per a la seua inicial carrera.

Bloc 5	
Ubicació:	Seqüència III
Inici:	En l'estació de trens, quan es disposa a pujar al carruatge.
Fi:	Al entrar a casa de Don César, «l'amo» del poble.
Duració:	45"
Estructura temàtica:	Tema 4
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Notes greus de contrabaix a les quals es sumen violins conformant una <i>polifonia</i> dissonant a la qual s'introduiran clarinets. El final ve marcat per un <i>accelerando</i> i <i>crescendo</i> amb una <i>interrupció musical suspensiva</i> .
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Varia entre primer pla i el secundari.
Funció semàntica:	Ja amb l'arribada del jove capellà a l'estació de tren, un personatge fosc acudeix a recollir-lo i traslladar-lo al poblat. L'estètica tenebrosa i la música inquietant i dissonant, transmeten una sensació de tensió que descol·loca a l'espectador. S'ha produït un gir inesperat en el clima de la pel·lícula, des d'un ambient més religiós a allò semblant a una pel·lícula de terror. La música ens endinsa en el clima obscur d'Aldemoz, representat pel primer veí del poble que surt a escena.

Bloc 6

Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Quan l'assistenta li demana que vaja amb ella a vetllar a la seua filla.
Fi:	Quan entra en la casa.
Duració:	33"
Estructura temàtica:	Tema 5 i Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Consta de dos temes: El primer amb dues frases musicals de trombó, clarinets i corda amb <i>crescendo</i> mentre es troben en taula; quan surten de casa Don César i s'encaminen a assistir a la moribunda, però, es produeix un canvi de tema més <i>piano</i> i melòdic el qual protagonitza un canvi de tonalitat al final d'aquest.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència anímica</i> . Front la notícia de la dona major, Andrés es lleva preocupat per acudir d'immediat a donar l'extrema unció a la moribunda. La música sembla una crida o alerta del jove capellà. La segona part, més suau i melòdica, acompanya el caràcter humil de l'assistenta que li ha demanat el favor, alhora que enllaça amb el drama que es viu en l'humil casa a la qual acudeix.

Bloc 7

Ubicació:	Seqüència IV
Inici:	Quan l'home de la moribunda, Martín, els tanca la porta.
Fi:	Canvi d'escena amb una fosa d'imatges sobreposades.
Duració:	10"
Estructura temàtica:	Tema 7
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'una frase molt curta interpretada per tuba i clarinet baix.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Presenta i subratlla el caràcter de Martín, un dels protagonistes que representa l'altre bàndol del poble: <i>els miners</i> . La melodia sona greu, la qual reforça i subratlla l'enuig d'aquest i el seu empipament davant la invasió en sa casa d'aquells considerats com enemics.

Bloc 8

Ubicació:	Seqüència V
Inici:	Andrés caminant pel poble.
Fi:	Quan entren en sa casa amb Daniel, l'acòlit.
Duració:	1'28"
Estructura temàtica:	Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un tema emprat amb anterioritat, aquest cop molt suau, protagonitzat per una trompeta, <i>glissandi</i> de trombó, <i>tremolo</i> de violí. La melodia segueix de forma quasi imperceptible.
Pla narratiu:	Música incidental.

Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	<i>Convergència anímica</i> . De nou hi trobem un tema emprat abans, el qual es podria definir com un <i>leitmotiv</i> de súplica vers el sacerdot. Tant abans, l'assistenta, com ara Daniel, van a demanar ajuda al mossèn.

Bloc 9	
Ubicació:	Seqüència VI
Inici:	Imatge del poble.
Fi:	Desaparició d'aquesta.
Duració:	7"
Estructura temàtica:	Tema 8
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un bloc de transició protagonitzat per corda i vent amb una única frase musical.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Es tracta d'un tema amb una funció completament <i>narrativa</i> emprada pel muntatge per a <i>enllaçar</i> amb la següent escena.

Bloc 10	
Ubicació:	Seqüència VI
Inici:	Quan s'encaminen al cementiri.
Fi:	Quan se'n van del cementiri.
Duració:	1'14"
Estructura temàtica:	Bloc politemàtic: Tema 9 i Tema 6
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	En aquest bloc els dos temes es barregen: s'inicia amb un <i>pizzicato</i> per a passar a unes notes de tuba i trombó al uníson. Posteriorment, s'enllaça amb alguns acords majors i altres dissonants que barregen ambdues melodies creant així uns moments <i>polifònics</i> . Seguidament, intervencions de trompeta i <i>tremolo</i> que es tallen de sobte per iniciar de nou el tema melòdic.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Alterna primer pla i secundari.
Funció semàntica:	Es tracta d'un bloc <i>politemàtic</i> que acompanya en tot moment al personatge i/o situació que apareix en pantalla. Per tant, la seua interacció semàntica és <i>empàtica</i> o <i>paral·lela</i> : en primer lloc amb els miners que tornen del cementiri laic on està soterrada la dona de Martín. La melodia que llavors sona és un nou tema que resta identificat amb els miners. Però just el moment en que el sacerdot i Daniel —l'acòlit— s'acosten al soterrament, es produeix un canvi al tema melòdic que acompanya el sacerdot. Aquest <i>leitmotiv</i> subratlla l'ajuda que ambdós li estan prestant a la muller de Martín —filla de l'assistenta que havia cridat al capellà a l'inici— en tant que li dona la benedicció. El últim <i>tremolo</i> , però, sols ens anuncia per endavant l'advertència que Martín li fa al sacerdot a més de la tensió existent entre ambdós homes.

Bloc 11

Ubicació:	Seqüència VII
Inici:	Es dirigeixen a la mina.
Fi:	Quan entra en la galeria.
Duració:	47"
Estructura temàtica:	Tema 9
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	De nou s'empra la tuba com a instrument característic dels miners. L'esquema del tema és molt similar a l'anterior: de forma subtil s'introdueix el timbal per donar pas a unes notes greus de tuba, les quals seran seguides amb la intervenció de diversos instruments de vent com són el flautí i clarinet. Hi ha una petita pausa per a reprendre la melodia un cop dins la mina.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Secundari.
Funció semàntica:	Es tracta d'un <i>leitmotiv</i> que representa o identifica l'aparició del col·lectiu miner. L'entrada a la mina, per tant, és significativa perquè entra en el món d'aquest, per això la música esdevé un tant sinistra, obscura i intrigant: el seu so greu intenta representar tot allò que envolta eixe món, un lloc profund i obscur on la <i>tuba</i> és l'instrument sobre el que recau aquesta «metàfora».

10. El ojo de cristal (1956):

El ojo de cristal és un film dirigit per Antonio Santillán el qual transcorre en la ciutat comtal de Barcelona. Allí, Enrique, un venedor de cotxes i la seua parella, Clara, planegen fer-se amb els diners d'un home que acaba de cobrar una quantiosa indemnització. Però el pla surt malament: Enrique es veu obligat a assassinar l'home i a sobre, no aconsegueixen els diners atès que el xec encara no ha estat cobrat. Per aquest motiu, decideixen que Clara falsifiqui la firma de l'home mort. Tanmateix, els dubtes i els nervis d'aquesta provoquen sospites en Enrique, el qual acaba per assassinar-la a ella també, temorós de ser delatat.

Aquest doble assassinat complica força la trama i prompte la policia comença a investigar i a seguir-li la pista. És llavors quan entra a escena l'altre protagonista: l'inspector encarregat del cas. Després d'un any sens cap èxit, el jove agent rebrà la inestimable ajuda del seu fill ja que, aquest, arran una permuta feta amb els seus amics, ha aconseguit sense saber-ho una pista clau per a resoldre el cas de son pare: un ull de cristall.

Altres aspectes a destacar es troben en la banda sonora musical del film. L'autor, José Casas Augé, introdueix un element innovador dins el món musical del cinema: *la guitarra*. Aquest instrument és, sens dubte, una de les protagonistes de l'*score* que ens aporta un toc d'innovació i distinció vers la tendència general. No es tracta tant d'una música estranya com d'una aportació innovadora en l'estil majoritari de les bandes sonores del cinema espanyol dels anys cinquanta.

Bloc 1	
Ubicació:	Crèdits inicials.
Inici:	Amb els crèdits.
Fi:	Quan aquests finalitzen.
Duració:	1'33"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	L'obertura del film versa sobre un tema amb dues parts: la primera interpretada amb un solo de guitarra, la qual donarà pas a un conjunt instrumental de vent i corda sobre el qual la guitarra irromprà amb solos. Per finalitzar, unes notes de trombó que conclouen la peça musical i un acord de guitarra.
Pla narratiu:	Música incidental i protagonista.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	Acompanyament dels crèdits i presentació del tema principal del film. Tot i que no sembla combregar amb la pel·lícula que es va a visualitzar.

Bloc 2	
Ubicació:	Seqüència I
Inici:	Quan Enrique, un dels protagonistes, entra en la pensió.
Fi:	Quan arriba a la tintoreria.
Duració:	1'02"
Estructura temàtica:	Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta del mateix tema de l'obertura amb algunes variacions: la primera part es dona protagonisme al vent metall i als solos de guitarra. Conforme es va avançant, entra l'orquestra amb corda i vent fusta, <i>crescendo</i> i solo de violí i contestació de viola. La melodia és pausada i tranquil·la.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	El toc original de la guitarra és la nota innovadora en la composició de Casas, el qual s'ha decidit per crear una melodia <i>divergent</i> amb les imatges que, no obstant, crea certa incomoditat i incomprensió. El bloc musicat no segueix els codis habituals ja que la música, tot i que crea certa tensió, no mostra misteri per ella mateixa. Són les imatges, la interpretació de l'actor, els seus gestos i mirades els que ens posen en alerta. Hi ha, per tant, un contrapunt musical que trastorna l'espectador.



Fotograma 13: Arriba a la pensió.



Fotograma 14: S'acosta a la tintoreria.

Bloc 3	
Ubicació:	Seqüència V
Inici:	Un primer pla d'Enrique.
Fi:	Quan sona el telèfon.
Duració:	1'10"
Estructura temàtica:	Tema 2 i Tema 1
Llenguatge musical:	Música tonal.
Forma narrativa:	Es tracta d'un bloc politemàtic que va alternant ambdós temes: s'inicia amb violins a ritme <i>presto</i> que s'alterna amb l'ús de <i>tremolos</i> . El final <i>ritardando</i> dóna pas al tema protagonitzat per la guitarra i acompanyament d'orquestra amb un canvi més moderat de ritme. De sobte, entra el tema inicial altre cop però molt més breu i enllaçant, finalment, amb el tema 1 que en aquesta ocasió resta interpretat per vent i no per la guitarra.
Pla narratiu:	Música incidental.
Pla sonor:	Primer pla.
Funció semàntica:	De nou el compositor ens proposa un <i>contrapunt</i> o <i>divergència</i> respecte les imatges. Sobre una imatge estàtica amb un primer pla d'Enrique, Casas empra una melodia de violí molt accelerada. Sols modera el <i>tempo</i> quan aquest agafa uns guants que ha vist a sobre un dels cotxes del concessionari on treballa. La música uneix el canvi d'escena i, aleshores, apareix Clara, la seua parella i còmplice. El ritme es torna a accelerar quan es disposa a copiar la firma de l'home que Enrique ha assassinat. En aquest cas sí que podríem parlar de <i>convergència</i> o <i>paral·lelisme anímic</i> atès que Clara mostra dubtes i nervis front la situació que està vivint.

A mode de conclusió

Resulta agradable concloure un treball. Una sensació de goig i satisfacció t'embolcalla, sobretot després d'haver estat submergits entre discordances, proses musicals asimètriques, no direccionalitats, notes sobreagudes, etc. Però, com ocorre en moltes composicions *contemporànies* i altres «experimentals», el final habitua a concloure amb l'anomenada *ductilitat*: eixos últims acords harmònics i consonants que viren 180° l'orientació del tema per no deixar un mal sabor de boca a l'oient.

Durant el procés de realització d'aquest Treball Final de Màster, ens hem limitat a gaudir del projecte i posar a prova les nostres capacitats. Capacitats, aquestes, per imbuir-nos de la mentalitat artística dels realitzadors i compositors d'eixa dècada, és a dir, de la seua *idiosincràsia*: la forma de realitzar els films, l'estètica, el desenvolupament narratiu de les històries, la visió de la contemporaneïtat que tenien, la manera d'actuar i, sobretot, l'estil de musicar.

Ben cert és que hom entrellucava un resultat semblant al que hem optés, però també cal dir que ens ha sorprès i satisfet trobar uns pics de «modernitat» dins una època que sempre ha semblat viure entre barricades ideològiques franquistes. El món de l'Espanya dels anys cinquanta no era en *blanc i negre* com ens mostren les pel·lícules. Hi havia tocs de *color*.²¹⁴

Amb la idea de guaitar quina era la tendència general dins les bandes sonores musicals del cinema negre de la dècada dels cinquanta, hem estret certes conclusions que indiquen, efectivament, que el predomini de la *música decimonònica*, aquella més *tradicional* i *clàssica* començava a quebrar-se. Això no vol dir, però, que passés a un segon pla. Hem vist com el seu imperi es mantingué durant tota la dècada de forma més estable del que hom al principi havia imaginat. Ara bé, una esclatxa obria el pas a un altre estil de *musicar* els films, molt més *contemporani*, *trencador*, amb una lectura

²¹⁴ En l'Annex 3 del treball hem realitzat una taula-resum de les pel·lícules analitzades amb les dades bàsiques de *títol*, *any*, *director*, *compositor* i *llenguatge musical* per tal de sintetitzar els resultats finals de la investigació.

diferent de la música tonal —fins i tot amb alguns blocs agosarats que raspaven la atonalitat— i que per a alguns teòrics com De Arcos, podrien incloure's en allò que ella defineix com a *música experimental*.

De fet, l'existència d'alguns matisos en aquelles bandes sonores com les petites incursions —cada cop més sovints— de *ritmes populars espanyols* o altres d'importació internacional —*blues* i *jazz*, sobretot—, juntament amb l'ús i protagonisme de certs instruments solistes —*harmònica, guitarra, temple block*—, aportaren aires de frescor i renovació dins eixa tònica general.

Tanmateix, la realitat és que aquesta vessant més *contemporània* —o *premoderna*— responia a una tendència encara minoritària respecte el *classicisme tonal*. De fet, tot i que dins els films escollits hem intentat nodrir-nos de la varietat disponible que hi havia —*espionatge, policíac, delinqüència, odi, assassinats*—, la gran majoria de compositors varen continuar optant per aquella música hereva del simfonisme hollywoodenc. Això sí, amb diferències: una tendència a la utilització d'agrupacions orquestrals més reduïdes, juntament amb un descens d'eixe *barroquisme* que impregnava qualsevol moviment en pantalla, són algunes d'elles. Amb petits tocs d'innovació, els compositors convertiren la música en un element vertaderament utilitari, més enllà de la seua pura funció ornamental, ambientadora i melòdica. Tot això sí que va penetrar en aquestes composicions que hem estudiat.

Les nostres hipòtesis inicials no han estat, doncs, corroborades. L'existència d'un llenguatge *completament diferent* al predominant i basat en la atonalitat encara esdevenia anecdòtic —malgrat el context musical de llavors, uns anys seixanta aguantant i la imminent aparició de la Generació del 51—. Tot plegat, però, no fou suficient per convertir el període estudiat en una mena de «preparatori» de l'avantguarda que havia d'arribar. Caldria esperar uns anys més per a que la música respongués de forma contundent als estímuls d'un canvi d'època. De moment, però, aquesta havia entreobert la porta per deixar escapar esquitxos de *contemporaneïtat*.

Així doncs, l'estil musical defès per la teòrica De Arcos i que havíem pretès rastrejar, sols ens ha portat a identificar certs usos particulars —pròxims a la atonalitat però

sense arribar a ser-ho mai—, d'unes formes narratives que seguien un ús basat en *clixés*. Això és, usats per a moments *d'angoixa visual i narrativa, histèria, nerviosisme, tensió, suspens...* Per aconseguir-ho, els *glissandi, tremolos, clusters* i *pizzicatos* han estat algunes de les tècniques musicals emprades per aquests compositors espanyols.

Aquesta cotilla heretada no és més que la conseqüència d'un abús tipificat que va determinar el monopoli estilístic musical del cinema nord-americà. En el context dels anys cinquanta, sense dubte es trobava en auge, però fins i tot hui dia encara arrosseguem aquesta concepció de la música i el se ús. Ús, però, que la professora De Arcos explica al seu llibre alhora que defensa la possibilitat d'un canvi d'inclinació semàntic que la música «experimental» és capaç de trencar.

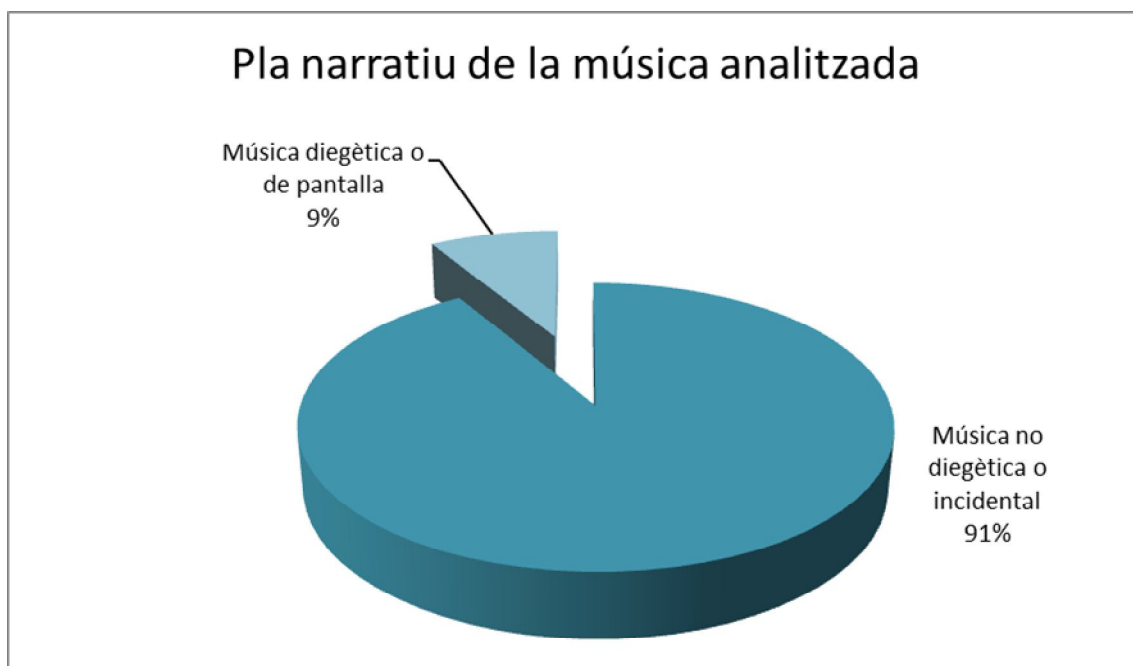
Arran d'això, és comprensible que els *clixés* als quals ens hem referits acamparen tan còmodament en aquest gènere, on la tensió, l'angoixa i el suspens es mantenien com a fil conductor de la narració fílmica. Un camp erm amb el qual els més aventurats s'atreïren a experimentar. Ara bé, no fou l'únic gènere on es va donar aquesta tipologia musical. Tanmateix, esdevenia un al·licient per al modern compositor el poder integrar sonoritats *dissonants* en un film que complia els requisits narratius idonis per a aquells codis musicals tipificats.

Aleshores, en quant a *l'ús i funció* de la música al llarg d'aquests deu llarg metratges visionats i analitzats, podem afirmar que, referent a l'aspecte més *formal*, els blocs de les bandes sonores musicals es poden diferenciar, principalment, per la seua estructura temàtica. Això és: *blocs genèrics d'obertura, blocs-seqüència* i *blocs de transició*, principalment. Mentre que els primers es caracteritzen per tenir una estructura *politemàtica* —pel fet que agrupen, la immensa majoria d'ells, una *suite* dels temes principals utilitzats com a «carta de presentació» del film—; els altres dos, generalment, responen a temes *monotemàtics* i paral·lels amb la interacció semàntica —*convergent* o *divergent*— de la seqüència.

D'altra banda, en quant a la funció *articuladora* de la música, mentre que el primer grup *politemàtic* sol tenir un caràcter més *protagònic* —ja que són emprats amb l'aparició dels crèdits, just abans d'haver-se iniciat la història—, el segon grup i

realment predominant, deixa al camp musical un paper més *secundari* pel fet que és aquell emprat dins la narració, moment en què els personatges assumeixen el principal protagonisme. A més a més, cal dir que la incursió musical d'aquest segon grup esdevé de poca duració i a sovint amb frases musicals repetides —quasi en bucle— que van enriquint-se amb capes de petites variacions i matisos —a mode de *cànon* o *fuga*—, afegint textura i color al tema com si d'una peça *minimalista* es tractés.

Aquesta mínima durada provoca que poc blocs arriben al minut, ja que habituen a ser emprats per subratllar alguna acció *física* o *anímica* molt concreta. Aquells, però, que tenen una duració un poc més extensa sol respondre a aparicions de *música diegètica* —parlem de números musicals, principalment— o a una agrupació de temes units que acompanyen tota una seqüència determinada.



Gràfica 2: Elaboració pròpia.

En quant a la *interacció semàntica* de la banda sonora d'aquest cinema negre, la major part dels blocs responen a una funció completament *convergent*, *empàtica* o *paral·lela* que respon a l'acció anímica, física o cultural de la seqüència. Es donen, però, casos de *divergència* i *contrast* emprats, sobretot, en moments on el compositor i director converteixen la música en la màxima responsable per atorgar el *dramatisme* a l'escena.

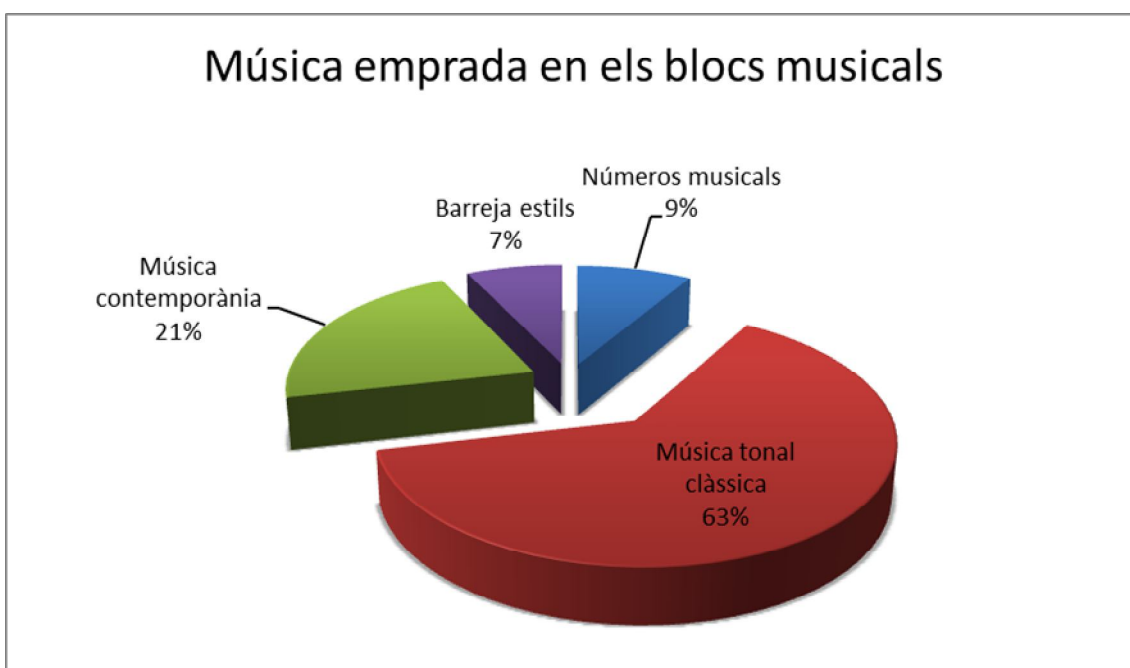
Tanmateix, no és allò habitual. Més bé predomina un ús musical paral·lel a la narració, amb una aparició quasi anecdòtica de la forma narrativa del *leitmotiv*. De fet, allò que predomina —tal i com hem afirmat més amunt—, són els *subratllats* físics i psicològics musicals. Tot plegat ens porta a un ús de la banda sonora *expressiva* que intentarà connectar amb les sensacions i emocions de l'espectador per transmetre-li i fer-li participar dels sentiments dels protagonistes i del clima —normalment de buscada tensió— de la pel·lícula.

Per tot això, la presència en la pantalla de la música, és a dir, el seu *pla narratiu*, és principalment *irreal*, és a dir, sense presència o justificació òptica de la font sonora. Es tracta d'allò anomenat *música no diegètica, de fossar o incidental*. En canvi, la música *real, diegètica o de pantalla* esdevé quasi el 100% dels números musicals, espectacles o música d'ambientació dels locals introduïts en el relat audiovisual. Es tracta de temes musicals *circumstancials* que sols apareixeran un cop en tot el film.

En quant a l'aparició de la música en el conjunt de les bandes sonores analitzades, hem extret els següents resultats: de tots els blocs analitzats sols el 21% empraren exclusivament una música més *contemporània*, amb traces d'atonalitat molt camuflades, de la qual, una petita part es veu agrupada sota el mínim 7% dels blocs mixtos o barrejats que combinen ambdues formes musicals. Aquest, és el resultat dels compositors que, temorosos d'esgotar la paciència i l'oïda dels espectadors, escolliren barrejar ambdós estils que, a la fi, no es decantaven per cap balança.

Tanmateix, i malgrat que aquesta tipologia musical no es trobava gaire generalitzada, ni era habitual i tampoc massa ben rebuda entre la població, tres dels compositors que hem tractat aconseguiren atorgar a la banda sonora altres usos i significats emprant eixa música de paràmetres moderns i un poc estranys. Es tracta de tres casos especials: un compositor argentí educat fora d'Espanya i per tant, amb altres influències internacionals que sabrà molt bé com emprar—Isidro B. Maiztegui—; un compositor nascut a Espanya però emigrat a Alemanya, on va cursar els seus estudis alhora que es mantenia sota el paraigua dels seus oncles, també compositors de rellevància —com fou Cristóbal Halffter—; i d'altra banda, un compositor català considerat ja dintre dels anomenats de la Generació del 51 —Xavier Montsalvatge—

que va suposar un avenç *premodern* en els anys cinquanta que aplanava el camí als compositors de la dècada posterior.



Gràfica 3: Elaboració pròpia.

Ara bé, la quantitat de bandes sonores que aquests musicaren seguint aquell estil més peculiar, no es pot dir que foren abundants. En general, després d'haver documentat tota la producció *negra* espanyola, amb els seus compositors corresponents i tenint en compte ambdós estils musicals dels quals hem parlat, no podem afirmar l'existència d'una clara «especialització» del gènere llevat de quatre figures: Ricardo Lamotte de Grignon —amb 10 composicions—; Isidro B. Maiztegui —amb 9 composicions—; Federico Martínez Tudó —amb 11— i Augusto Algueró —també amb 11 composicions—. ²¹⁵

Per anar finalitzant: a pesar d'haver visionat i escoltat una petita porció de tot la producció de cinema negre realitzat en Espanya durant la dècada dels cinquanta, podem fer-nos una idea a *petita escala* del que va suposar l'entrada d'aquella innovació musical: una aparició tímida i per a valents, no sempre ben aconseguida i prou dosificada per temor a la reacció d'un públic escassament receptiu a aquestes

²¹⁵ Vid. Annex 5 on, a banda dels compositors citats, hi ha tota la resta que participaren en el gènere i el número de bandes sonores realitzades dins el nostre període.

novetats. Amb tot, la *permissibilitat* respecte aquesta música dins els cinema era molt major a aquella que es donava fora d'aquest, és a dir, en concerts o audicions.

Així, fet el primer pas d'un llarg camí, sols podem concloure amb una *no conclusió*, ja que la idea d'aquests humils narradors és continuar llur investigació fins completar la totalitat de les produccions.

Per últim i acabar. Hem de sincerar-nos i dir en veu alta que aquest treball ens ha obert els ulls sobre la capacitat artística que els cineastes espanyols dels cinquanta tenien. Quan emprenguérem el projecte mai haguérem pensat que, d'entre les produccions espanyoles d'aquell moment, hi haguera cap pel·lícula que ens sorprengué de forma significativa. Vet ací que els presentem, simbòlicament, les nostres disculpes. Ara som conscients que han estat —i hui dia encara hi són— vilipendiats per una institució pública que no va saber empentar-los ni valorar-los com cal. La conseqüència de tot plegat és la *marginalitat* i la *infravaloració* a la qual el cinema espanyol encara s'afronta. La poca estima que es demostra vers una part de la cultura i l'àmbit artístic, és aclaparadora dins aquest Estat.

Per aquest motiu, hom considera indispensable la tasca dels estudis de teòrics i experts i, sobretot —per la part que ens pertoca—, dins el món cinematogràfic. Recuperar, aleshores, aquell valor fílmic perdut i reconèixer el mèrit que tots ells varen tindre, assentarà les bases per a una *revalorització* actual d'aquest *sèptim art* tan criticat i admirat, sense el qual no ens haguérem pogut adelitar.

Recursos bibliogràfics

ADORNO, Theodor W., *Filosofía e simbolismo*, Roma, Fratelli Bocca, 1956.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns, *El cine y la música*, 2ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

ALVETTI, Guido, *Historia de la música. El siglo XX*, 12 vol., Madrid, Turner Música, 1986.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, *Análisis del film*, 2ª ed., Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1990.

BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.

—*La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2008.

CALVO, Fernando (coord.), *Evolución de la Banda Sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid, 16 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine espanyol de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

COLÓN, Carlos, et al., *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1997.

—*Introducción a la historia de la música del cine*, Sevilla, Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, 1993.

CUÉLLAR, Carlos A., *Cine y música: el arte al servicio del arte*, València, Servicio de Publicaciones de la UPV 1998.

CUETO, Roberto, *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003.

— *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*, Madrid, Nuer Ediciones, 1996.

CHARLES, Chaplin S., «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!», [consulta: 2014-VI-11]. Disponible en: <<http://ecine.blogcindario.com/2011/09/00078-el-cine-sonoro-y-la-musica-en-el-cine.html>>.

CHION, Michel, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997.

—*La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y del sonido*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.

— *El cine y sus oficios*, Cátedra, Madrid, 1990.

DE ARCOS, María, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

FISCHERMAN, Diego, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002

FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GIMENO ROMERO, Jose V., *Aproximación al lenguaje musical cinematográfico de Juan Durán Alemany* [D.E.A.] (dir. David ROLDÁN), València (ES), Universitat Politècnica de València, 2008.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la música II*, 2ª ed, 2 vol., Madrid, Alianza Música, 1999.

GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ-PERUCHA, Julio, *Historia del cine español*, Madrid, Càtedra, 2000.

HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, n.l., Ediciones de la Filmoteca, 1993.

JULLIER, Laurent, *El sonido en el cine*, Barcelona, Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", Paidós 2007.

LACK, Russel, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra D.L., 1999.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, «Entre el casticismo y el sinfonismo: Música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX», dins de FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, n.l., ArCibel Editores, 2012.

—«Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión», dins de *Trípodos*, nº 26, Barcelona, 2010, p. 53-66.

LLUÍS I FALCÓ, Josep, «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática», dins de *Musiker*, nº 18, 2011, p. 403-462

—«Coto de música. La Caza de Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta», dins de CUETO, Pablo, *La Caza de Carlos Saura... 42 años después*, València, Ediciones de la Filmoteca, 2008, p. 205-236.

—«Análisis musical vs. análisis audiovisual: El dedo en la llaga», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 143-153.

— «Compositores clásicos en el cine español», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 317-332.

—«Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», dins *D'Art*, nº 21, 1995, p. 169-186.

MEDINA, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Editorial Laertes, 2000.

MICHEL, Ulrich, *Atlas de música II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*, 10ª ed., 2 vol., Madrid, Alianza Editorial, 2004.

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal Ediciones, 1994.

NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid, SGAE, 1996.

PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, 2ª ed., Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1998.

PADROL, Joan, *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*, Madrid, Nuer Ediciones, 1998.

PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Espanyola, 1997.

PÉREZ, Miguel, A. *Hollywood Film Music: Cramping The Composer's*, Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa, 2004.

PORTER, Miquel, «Cinema, ritme i abstracció», *D'Art*, 1988, nº 14, p. 145-161.

RADIGALES, Jaume, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.

RADIGALES, Jaume; LLUÍS i FALCÓ, Josep, «Música i comunicació de masses: una justificació introductòria» dins de *Trípodos*, 2010, nº 26, p. 9-13.

ROLDÁN, David, «La música en el cine español en los primeros años del franquismo», dins de OLARTE, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 467-470.

—*Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine espanyol de los años 40* [Tesis Doctoral], (dir. Eulalia ADELANTADO), València (ES), Universitat Politècnica de València, 2003.

ROMAGUERA, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, [pdf.] 2ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.

ROMÁN, Alejandro, *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Editorial Visión Libros, 2008.

SÁNCHEZ, Francesc, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.

SÁNCHEZ, José Luis, *Obras maestras del cine negro*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1998.

SANS, Juan F, «Música y discurso. Hacia una semiología de la música» [pdf.], *Cátedra de Análisis Musical*, Venezuela, Universidad Central de Venezuela. [consulta: 2014-V-27]. Disponible en:
<http://www.academia.edu/2556621/Musica_y_discurso_hacia_una_semiologia_de_la_musica_Jean_Jacques_Nattiez>.

SEDEÑO, Ana M^a, *La música contemporánea en el cine*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

VALLS, Manuel, *Música y cine*, Barcelona, Salvat, 1986.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

Recursos electrónicos

ACADEMIA EDU, [consulta: 2014-III-20]. Disponible en: <<http://academia.edu/>>

BANDAS SONORAS DE CINE, [consulta: 2014-VII-10]. Disponible en:
<<http://www.bandassonorasdecine.com>>

FILMAFFINITY, [consulta: 2014-VII-20]. Disponible en:
<<http://www.filmaffinity.com/es/>>

FILMOTECA ESPAÑOLA, [consulta: 2014-VII-19]. Disponible en:
<<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/portada.html>>

FILMOTECA VALENCIANA, [consulta: 2014-VII-19]. Disponible en: <<http://ivac.gva.es/>>

IMDb, [consulta: 2014-VII-19]. Disponible en: <<http://www.imdb.com/>>

MUNDO BSO, [consulta: 2014-VII-15]. Disponible en:
<<http://www.mundobso.com/es/bandassonoras.php>>

Filmografia

La corona negra [DVD-Vídeo] (dir. Luis SASLAVSKY, mus. Juan QUINTERO), Espanya, Suevia Films, 1950, 1 dvd, 106 min.

La guerra de Dios [DVD-Vídeo] (dir. Rafael GIL, mus. Joaquín RODRIGO), Espanya, Cifesa, 1953, 1 dvd, 96 min.

Murió hace quince años [DVD-Vídeo] (dir. Rafael GIL, mus. Cristóbal FALFFTER), Espanya, Aspa Films i Cesareo González, 1954, 1 dvd, 101 min.

Lo que nunca muere [DVD-Vídeo] (dir. Julio SALVADOR, mus. Ricardo LAMOTE), Espanya, Laurus Film, 1955, 1 dvd, 90 min.

Muerte de un ciclista [DVD-Vídeo] (dir. Juan A. BARDEM, mus., Isidro B. MAIZTEGUI), Espanya, Guion & Suevia Films, 1955, 1 dvd, 83 min.

Delincuentes [DVD-Vídeo] (dir. Juan FORTUNY, mus. SERRAMONT), Espanya, Miguel Mezquíriz, 1956, 1 dvd, 80 min.

El ojo de cristal [DVD-Vídeo] (dir. Antonio SANTILLÁN, mus. José CASA AUGÉ), Espanya, I.F.I. Estudios, 1956, 1 dvd, 90 min.

Expreso de Andalucía [DVD-Vídeo] (dir. Francisco ROVIRA BELETA, mus. Isidro B. MAIZTEGUI), Espanya, Teide P.C. & Fortuna Film, 1957, 1 dvd, 91 min.

Distrito Quinto [DVD-Vídeo] (dir. Julio COLL, mus. Xavier MONTSALVATGE), Espanya, Juro Films P.C., 1957, 1 dvd, 94 min.

Cerrado por asesinato [DVD-Vídeo] (dir. José Luis GAMBOA, mus. Francisco PÉREZ DEVESA), Espanya, Alfyega P.C., 1962, 1 dvd, 88 min.

Annexos

1. Taula recopilatòria cinema negre espanyol (1950-1962):

TÍTOL	ANY	DIRECTOR	COMPOSITOR
La corona negra	1950	Luis Saslavsky	Juan Quintero
Jack el negro	1950	Julien Duvivier i Jose A. Nieves Conde	Joseph Kosma
Balarrasa	1950	Jose Antonio Nieves Conde	Jesús García Leoz
Noche de Celos	1950	Fernando Mignoni	—
Yo no soy la Mata-Hari	1950	Benito Perojo	Juan Quintero
Séptima página	1950	Ladislao Vajda	Jesús García Leoz
Brigada criminal	1950	Ignacio F. Iquino	Augusto Algueró
Unas páginas en negro	1950	Armando Sevilla i Juan Fortuny	Rafael Ferrer-Fito
Apartado de correos 1001	1950	Julio Salvador	Ramón Ferrés
Torturados	1950	Antonio Mas Guindal	Juan Quintero
Hombre acosado	1950	Pedro Lazaga	Jesús García Leoz
El pasado amenaza	1950	Antonio Román	Ramón Ferrés
Crimen en el entreacto	1950	Cayetano Luca de Tena	Manuel Parada
Surcos	1951	José A. Nieves Conde	Jesús García Leoz
La forastera	1951	Antonio Román	—
Noche de tormenta	1951	Jaime de Mayora	Manuel Parada
Manchas de sangre en la luna	1951	Luis Marquina	Jesús García Leoz
Horas inciertas	1951	José María Elorrieta	Fernando García Morcillo
Quema el suelo	1951	Luis Marquina	Emilio Lehmborg
Duda	1951	Julio Salvador	Ramón Ferrés
Almas en peligro	1951	Antonio Santillán	A. Algueró, J.M. Torrens, J. Casas Augé
La laguna negra	1952	Arturo Ruiz-Castillo	Jesús García Leoz
María Dolores	1952	José María Elorrieta	Fernando García Morcillo
Persecución en Madrid	1952	Enrique Gómez Bascuas	Augusto Algueró
Mercado prohibido	1952	Xavier Setó	Augusto Algueró
Último día	1952	Antonio Román	Juan Quintero

Los ojos dejan huellas	1952	José Luis Sáenz de Heredia	Manuel Parada
El cerco del diablo	1952	A. del Amo, E. Gómez, E. Neville, Nieves Conde, A. Ruiz Castillo	Jesús García Leoz
Huyendo de sí mismo	1953	Juan Fortuny	—
Misión extravagante	1953	Ricardo Gascón	Federico Martínez Tudó
La guerra de Dios	1953	Rafael Gil	Joaquín Rodrigo
Juzgado permanente	1953	Joaquín L. Romero Marchent	Ricardo Lamotte de Grignon
Ha desaparecido un pasajero	1953	Alejandro Perla	Antonio García Cano
¿Milagro en la ciudad?	1953	Juan Xiol Marchal	Federico Martínez Tudó
Hay un camino a la derecha	1953	Francisco Rovia Beleta	Federico Martínez Tudó
Intriga en el escenario	1953	Feliciano Catalán	Modesto Rebollo
Tres citas con el destino	1953	Florián Rey (episodi espanyol)	Regino Sáinz de la Maza (episodi espanyol), Ricardo Lamotte de Grignon
El presidio	1953	Antonio Santillán	
¿Crimen imposible?	1954	César Fernández Ardavín	Charles Williams
El fugitivo de Amberes	1954	Miguel Iglesias	Juan Durán Alemany
Murió hace quince años	1954	Rafael Gil	Cristóbal Halffter
La canción del penal	1954	Juan Lladó (versió espanyola)	Augusto Algeró i José Casas Augé
Once pares de botas	1954	Francisco Rovia Beleta	Juan Dotrás Vila
Los agentes del quinto grupo	1954	Ricardo Gascón	Ricardo Lamotte de Grignon i Augusto Algeró
Relato policiaco	1954	Antonio Isasi-Isasmendi	—
Mr. Arkadin	1954	Orson Welles	Paul Misraki
Sitiados en la ciudad	1954	Miguel Lluch	Ricardo Lamotte de Grignon i Augusto Algeró
La ciudad perdida	1954	Margarita Alexandre i Rafael Torrecilla	Miguel Asins Arbó
Alta costura	1954	Luis Marquina	José Muñoz Molleda
Duelo de pasiones	1954	Javier Setó	Emilio Lemberg
El presidio	1954	Antonio Santillán	Ricardo Lamotte de Grignon
Camino cortado	1955	Ignacio F. Iquino	Augusto Algeró
Contrabando	1955	Julio Salvador (versió espanyola)	Edwin Astley
Yo maté	1955	Josep María Forn	Domingo Segú

Playa prohibida	1955	Julián Soler	Isidro B. Maiztegui
El cerco	1955	Miguel Iglesias	Juan Durán Alemany
Muerte de un ciclista	1955	Juan A. Bardem	Isidro B. Maiztegui
Billete para Tánger	1955	Ted Leversuch	Guillermo Lazcano i Ronnie O'Dell
Lo que nunca muere	1955	Julio Salvador	Ricardo Lamote de Grignon
La melodía misteriosa	1955	Juan Fortuny	Mick Micheyl
El ojo de cristal	1955	Antonio Santillán	José Casas Augé
Juicio final	1955	José Ochoa	Rafael de Andrés
Nunca es demasiado tarde	1955	Julio Coll	Xavier Montsalvatge
La mestiza	1955	José Ochoa	Rafael de Andrés
Sin la sonrisa de Dios	1955	Julio Salvador	Ricardo Lamote Grignon
Rapto en la ciudad	1955	Rafael J. Salvia	José Ruiz de Azagra
El puente del diablo	1955	Javier Setó	Emilio Lehmsberg
Secretaría peligrosa	1955	Juan Orol	Jesús Romo
Pleito de sangre	1955	Ricardo Gascón	Ricardo Lamotte de Grignon
Los peces rojos	1955	José A. Nieves Conde	Miguel Asins Arbó
Carretera general	1955	José María Elorrieta	Fernando García Morcillo
Expreso de Andalucía	1955	Francisco Rovia Beleta	Isidro B. Maiztegui
Delincuentes	1956	Juan Fortuny	Serramont
El anónimo	1956	José Ochoa	Rafael de Andrés
El asesino de la autopista	1956	Peter Pewas	Peter Sandloff
La bandera negra	1956	Amando de Ossorio	Federico Contreras
Minutos antes	1956	José Luis Gamboa	Salvador Ruiz de Luna
Avenida Roma, 66	1956	Juan Xiol	Federico Martínez Tudó
Serán hombres	1956	Silvio Siano	Franco Langella
Compadece al delincuente	1956	Eusebio Fernández Ardavin	Manuel L. Quiroga
Miedo	1956	León Klimovsky	Isidro B. Maiztegui
Minutos antes	1956	Luis Gamboa	Salvador Ruiz de Luna

Los ojos en las manos	1956	Miguel Iglesias	—
Pasaporte al infierno	1956	Cecil H. Williamson, Ramón Quadreny.	Jackie Brown, Serramont
La herida luminosa	1956	Tulio Demicheli	Isidro B. Maiztegui
Manos sucias	1956	José Antonio de Loma	Roberto Nicolosi
Cuatro en la frontera	1957	Antonio Santillán	Ricardo Lamotte de Grignon
El desafío	1957	Francesco Rosi	Roman Viad
Madrugada	1957	Antonio Román	Cristóbal Halffer
Horas de pánico	1957	Donald Taylor (Arturo Ruiz-Castillo de realizador)	Leo Arnaud
Distrito Quinto	1957	Julio Coll	Xavier Montsalvatge
La frontera del miedo	1957	Pedro Lazaga	Antón García Abril
Sendas marcadas	1957	Juan Bosch	Juan Durán Alemany
Un hombre en la red	1957	Riccardo Freda	Lelio Luttazzi
Ángeles sin cielo	1957	Sergio Corbucci	Augusto Algueró
El aventurero	1957	Kenneth Hume, Ricardo Gascón	Ivos Slaney
Pasos de angustia	1957	Clemente Pamplona	Salvador Ruiz de Luna
La puerta abierta	1957	César F. Ardavín	Joaquín Turina, Enrique Granados
El pasado te acusa	1957	Lionello de Felice	Manuel Parada
Los cobardes	1958	Juan Carlos Thorry	Ricardo Lamotte de Grignon
Cita imposible	1958	Antonio Santillán	Federico Martínez Tudó
Carlota	1958	Enrique Cahen Salaberry	Isidro B. Maiztegui
El cebo	1958	Ladislao Vajda	Bruno Canfora
Culpables	1958	Arturo Ruiz-Castillo	Cristóbal Halffer
Llegaron dos hombres	1958	Eusebio Fernández Ardavín	Cristóbal Halffer
La venganza	1958	Juan A. Bardem	Isidro B. Maiztegui
Su propio destino	1958	Giuseppe Vari	Carlo Innocenzi
El desafío	1958	Francesco Rosi	Roman Viad
La extranjera	1958	Juan Xiol	Federico Martínez Tudó
La noche y el alba	1958	José María Forqué	Isidro B. Maiztegui

Un hecho violento	1958	José María Forqué	Miguel Asins Arbó
Llama un tal Esteban	1959	Pedro L. Ramírez	Ricardo Lamotte de Grignon
De espaldas a la puerta	1959	José María Forqué	Ramón Vives
¡Buen viaje, Pablo...!	1959	Ignacio F. Iquino	Jaime Mestres
Los golfos	1959	Carlos Saura	Rafael de Andrés
Las dos y media y... Veneno	1959	Mariano Ozores	Augusto Algueró
Un mundo para mí	1959	José Antonio de la Loma	Federico Martínez Tudó
No soy culpable	1959	—	—
Misión en Marruecos	1959	Carlos Arévalo	José Pagán i Antonio Ramírez Ángel
El precio de la sangre	1959	Feliciano Catalán	Enrique Cofiner
Un vaso de whisky	1959	Julio Coll	Xavier Montsalvatge
Muerte al amanecer	1959	José María Forn	Federico Martínez Tudó
El magistrado	1959	Luigi Zampa	Renzo Rossellini
A sangre fría	1959	Juan Bosch	José Solá
091, Policía al habla	1960	José María Forqué	Augusto Algueró
El amor que yo te di	1960	Tulio Demicheli	Juan Quintero
Fuga desesperada	1960	Robert Vermy, José Antonio de la Loma	Federico Martínez Tudó, Daniel White
La mentira tiene cabellos rojos	1960	Antonio Isasi-Isasmendi	Juan Durán Alemany
El indulto	1960	Jose L. Sáenz de Heredia	Salvador Ruiz de Luna
Los desamparados	1960	Antonio Santillán	Federico Martínez Tudó
Los cuervos	1961	Julio Coll	José Solá
Los atracadores	1961	Francisco Rovia Beleta	Federico Martínez Tudó
Carta a una mujer	1961	Miguel Iglesias	Juan Durán Alemany
Al otro lado de la ciudad	1961	Antonio Balcázar	Juan Durán Alemany
Han matado a un cadáver	1961	Julio Salvador	Juan Durán Alemany
No temas a la ley	1961	Víctor Merenda	Jacques Lasry, Philippe Gérard
Palmer ha muerto	1961	Juan Fortuny	—
Sendas cruzadas	1961	Juan Xiol	Federico Martínez Tudó

...Y el cuerpo sigue aguantando	1961	León Klimovsky	—
Juventud a la intemperie	1961	Ignacio F. Iquino	Enrique Escobar
Regresa un desconocido	1961	Juan Bosch	José Solá
Armas contra la ley	1961	Ricardo Blasco	José Pagán, Antonio Ramírez Ángel
¿Pena de muerte?	1961	Josep Maria Forn	Enrique Escobar
No dispares contra mí	1961	José María Nunes	José Solá
Autopsia a un criminal	1962	Ricardo Blasco	José Pagán, Antonio Ramírez Ángel
Ella y el miedo	1962	León Klimovsky	José Pagán, Antonio Ramírez Ángel
La gran coartada	1962	José Luis Madrid	Federico Martínez Tudó
Kilómetro 12	1962	Clemente Pamplona	José Pagán, Antonio Ramírez Ángel
La muerte silba un blues	1962	Jesús Franco	Antonio García Abril
Terror en la noche	1962	Harald Reinif	Franco de Masi
Trampa mortal	1962	Antonio Santillán	Federico Martínez Tudó
Occidente y sabotaje	1962	Ana Mariscal	Juan Solano
Hipnosis	1962	Eugenio Martín	F. De Masi, A. Francesco Lavagnino, Roman Vlad
A hierro muere	1962	Manuel Mur Oti	Miguel Asins Arbó i Isidro B. Maiztegui
Cerrado por asesinato	1962	José Luis Gamboa	Francisco Pérez Devesa
Los culpables	1962	José María Forn	Federico Martínez Tudó
La ruta de los narcóticos	1962	José María Forn	Enrique Escobar
Todos eran culpables	1962	León Klimovsky	Manuel Quiroga i Ramon Cobian
Yo no soy un asesino	1962	J.M. Zabalza & Ignacio Rubio	—
Ensayo general para la muerte	1962	Julio Coll	José Solá

2. Taula cinema negre *còmic* no inclòs en el nostre llistat:

TITOL	ANY	DIRECTOR	COMPOSITOR
Los gamberros	1954	Juan Lladó	José Casas Augé
La ironía del dinero	1954	Edgar Neville	Jose Muñoz Mollada, Paul Misraki
La lupa	1955	Luis Lucia	Juan Quintero
Los ladrones somos gente honrada	1956	Pedro L. Ramirez	Federico Contreras
Muchachas en vacaciones	1958	José María Elorrieta	Fernando García Morcillo
Contrabando en Nápoles	1959	Lucio Fulci	Carlo Innocenzi
Aventuras de Taxi Key	1959	Estefano Vanzina	Gormi Kramer
Crimen para recién casados	1959	Pedro L. Ramirez	José Pagán i Antonio Ramírez Ángel
Los tramposos	1959	Pedro Lazaga	Antón García Abril
Los dos golfillos	1960	Antonio del Amo	Manuel Parada
Hay alguien detrás de la puerta	1960	Tulio Demicheli	Guillermo Cases
Labios rojos	1960	Jesús Franco	Antonio García Cano
Melocotón en almíbar	1960	Antonio del Amo	Augusto Alguero
Somos dos fugitivos	1960	Giorgio Simonelli	Carlo Rustichelli
Usted puede ser un asesino	1961	José María Forqué	Augusto Alguero
La cuarta ventana	1961	Julio Coll	José Solá
Cupido contrabandista	1961	Esteban Madruga	Ramón Cobián Blanco, Manuel L. Quiroga
Detective con faldas	1961	Ricardo Núñez	Augusto Alguero, José Torregrosa
¿Dónde pongo este muerto?	1961	J. L. Colina, Pedro Luis Ramirez, Manuel Ruiz Castillo	Enrique Escobar
Honorables sinvergüenzas	1961	José Luis Gamboa	Francisco Pérez Devesa
Atraco a las tres	1962	José María Forqué	Adolfo Waitzman
La pandilla de los 11	1962	Pedro Lazaga	Antonio García Abril
Sabian demasiado	1962	Pedro Lazaga	Antonio García Abril

3. Taula resum films seleccionats per a l'anàlisi:

Pel·lícula	Any	Director	Compositor	Tema	Llenguatge musical
1. La corona negra	1950	Luis Saslavsky	Juan Quintero	Assassinat	Barreja
2. La guerra de Dios	1953	Rafael Gil	Joaquín Rodrigo	Odi ideològic/Classes socials	Barreja
3. Murió hace quince años	1954	Rafael Gil	Cristóbal Halffter	Espionatge/Comunisme	Contemporani
4. Lo que nunca muere	1955	Julio Salvador	Ricardo Lamote	Espionatge/Comunisme	Clàssic
5. Muerte de un ciclista	1955	Juan A. Bardem	Isidro B. Maiztegui	Assassinat	Contemporani
6. Delincuentes	1956	Juan Fortuny	Serramont	Policiac/Delinquència	Clàssic
7. El ojo de cristal	1956	Antonio Santillán	José Casas Augé	Policiac/Assassinat	Clàssic + guitarra
8. Expreso de Andalucía	1957	Francisco Rovira-Beleta	Isidro B. Maiztegui	Delinqüència	Contemporani
9. Distrito Quinto	1957	Julio Coll	Xavier Montsalvatge	Delinqüència	Contemporani + harmònica
10. Cerrado por asesinato	1962	José Luis Gamboa	Francisco Pérez Devesa	Assassinat	Clàssic

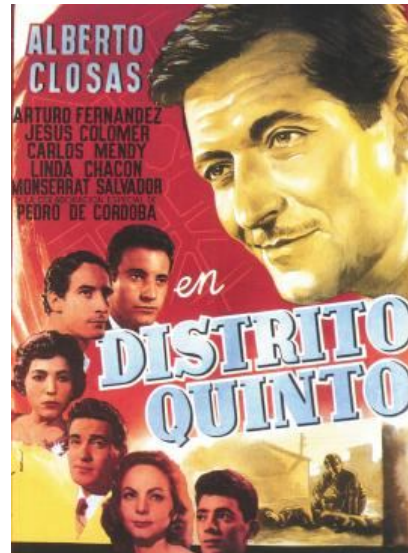
4. Dades dels films analitzats:



Títol:		El expreso de Andalucía							
Direcció:		Francisco Rovira Beleta							
Dades de producció:									
Producció:		Teide P. C. & Fortuna Film		Cap de Producció:		Augusto Boué			
Any:	1957	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35 mm	Metratge:	91 minuts
Dades artístiques:									
Argument:		Vicente Coello							
Fotografia:	Tino Santoni	Guió:	Vicente Coello, Giuseppe Mangione, Manuel Salo, Rovira Beleta						
Muntatge:	Antonio Jimeno	Diàlegs:	—						
Decorats:	Ramiro Gómez								
Música:	Isidro B. Maiztegui (ballables de Fernando García Morcillo)								
Dades tècniques:									
Tècnic de so:	J. Torrens i G. Basagaña		Regidor:		José Pernas				
Ajudant de direcció:	José Luis Merino		Siste. de so:		R.C.A. Alta Fidelitat				
Operador:	Enrico Cignitti (2º)		Maquillatge:		Jose Mª Sanchez				
Vestuari:	Peris Hnos.		Foto fixa:		Antonio Ibáñez				
Const. de dec.:	Tomás Fernández								
Dades de distribució:									
Distribuidora:		Sevilla Films, S.A.		Laboratoris:		Madrid Film			
Estudis:		Sevilla Films ,S.A.		Estrena:		6/09/1956 (Bcn) i 1/10/1956 (Mdr)			
Intèrprets:									
Intèrpret		Paper		Intèrpret		Paper			
Jorge Mistral		Jorge Andrade		Marisa de Leza		Lola			
Mara Berni		Silvia Ríos		Vicente Parra		Miguel Hernández			
Ignazio Balsamo		El Rubio		Carlos Casaravilla		Carlos Salinas			
José Calvo		El Arturo		Antonio Casas		(inspector)			



Títol: Muerte de un ciclista									
Direcció:		Juan Antonio Bardem							
Dades de producció:									
Producció:			Guion & Suevia Films			Prod. Executiu:		Manuel J. Goyanes	
Any:	1955	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35 mm	Metratge:	83 minut
Dades artístiques:									
Argument:		Luis Fernando de Igoa							
Fotografia:	Alfredo Fraile				Guió:	Juan Antonio Bardem			
Muntatge:	Margarita Ochoa				Diàlegs:	—			
Decorats:	Enrique Alarcón								
Música:	Isidro B. Maiztegui								
Dades tècniques:									
Enginyer de so:		Alfonso Carvajal				Regidor:		Miguel Pérez Marian	
Ajudant de direcció:		José Luis Monter				Siste. de so:		R.C.A. Alta Fidelidad	
Operador:		César Fraile (segon)				Maquillatge:		Francisco Puyol	
Vestuari:		Dior, Fath, Rosina, Vargas i Ochagavia				Foto fixa:		Julio Ortas	
Const. de dec.:		Francisco R. Asensio							
Dades de distribució:									
Distribuidora:		Suevia - Cesáreo González			Laboratoris:		Madrid Film		
Estudis:		Estudios Chamartin			Dada estrena:		—		
Intèrprets:									
Intèrpret		Paper		Intèrpret		Paper			
Lucía Bosé		María José de Castro		Alberto Closas		Juan Fernández Soler			
Carlos Casaravilla		Rafael Sandoval		Bruna Corra		Matilde Luque Carvajal			
Otello Toso		Miguel Castro		Alicia Romay		Carmina			
Julia Delgado Caro		Doña María		Mercedes Albert		Cristina			
José Sepúlveda		(comissari)		José Prada		(degà)			
Fernando Sancho		(sergent policia tràfic)		Jacinto San Emeterio		Joaquín			
Manuel Arbó		Pare Iturrioz		Manuel Alexandre		(ciclista)			



Títol:	Distrito Quinto								
Direcció:	Julio Coll (productor i director)								
Dades de producció:									
Producció:	Juro Films P.C.			Prod. Executiu:	Jesús Castro-Blanco				
Any:	1957	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	94 minuts
Dades artístiques:									
Argument:	Basada en la comèdia teatral: <i>És perillós fer-se esperar</i> de Josep Maria Espinàs								
Fotografia:	Salvador Torres Garriga	Guió:	Julio Coll, José Germán Huici, Luis José Comerón, Jorge Illa						
Muntatge:	Emilio Rodríguez	Diàlegs:	—						
Decorats:	Juan Alberto Soler								
Música:	Xavier Montsalvatge								
Dades tècniques:									
Tècnic de so:	Enrique de la Riva			Regidor:	Enrique Sau				
Ajudant de direcció:	Luis García			Siste. de so:	R.C.A. Alta Fidelidad				
Càmera:	Milton Stefani			Maquillatge:	Práxedes Martínez				
Vestuari:	Encarna Rodríguez			Foto fixa:	Jesús Teixidó				
Mobiliari i atrezzo:	Miró								
Dades de distribució:									
Distribuidora:	Rey Soria Films			Laboratoris:	CineFoto S.L.				
Estudis:	Orphea Films S.A.			Dada estrena:	16/06/1958				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper	Intèrpret	Paper	Intèrpret	Paper	Intèrpret	Paper		
Alberto Closas	Juan	Arturo Fernández	Gerardo	Jesús Colomer	"Bobo"	Carlos MEndy	Andrés		
Linda Chacón	Tina	Montserrat Salvador	Marta	Pedro de Córdoba	Miguel	Josefina Güell	Ana		



Títol:		Delinquentes							
Direcció:	Juan Fortuny								
Dades de producció:									
Producció:	Miguel Mezquíriz			Cap de prod.:	Fernando Royo				
Any:	1956	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	80 minut
Dades artístiques:									
Argument:	Angel G. Gauna								
Fotografia:	Juan Fortuny i Aurelio G. Larraya			Guió:	Angel G. Gauna				
Muntatge:	Alberto G. Nicolau			Diàlegs:					
Decorats:	Ramón Matheu								
Música:	Serramont								
Dades tècniques:									
Ajudant de so:	—			Regidor:	Antonio Samso				
Ajudant de direcció:	Arturo Buendía			Siste. de so:	Western Electric				
Operador:	Aurelio G. Larraya			Maquillatge:	Rodrigo Gurucharri				
Vestuari:	Penalva			Foto fixa:	Juan Gelpí				
Atrezzo:	Miró								
Dades de distribució:									
Distribuidora:	Agrupación Viñals			Laboratoris:	CineFoto S.L.				
Estudis:	Trilla			Dada estrena:	—				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper		Intèrpret		Paper				
Ginette Leclerc	Mercedes		Mario Beut		Andrés				
Christine Carere	Anita		Raymond Bussières		El Caíd				
Mercedes Monterrey	amiga de Toni		Robert Berri		Toni				
César Ojinaga			Juanito Vargas						
Consuelo Vives			Miguel Ángel Valdivieso						



Títol: Cerrado por asesinato									
Direcció:		José Luis Gamboa							
Dades de producció:									
Producció:				Alfyega P.C			Cap de prod.:		Felipe Mayo
Any:	1962	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	33 mm	Metratge:	88 minuts
Dades artístiques:									
Argument:		Basada en la novel·la homònima de César Torre							
Fotografia:		Miguel F. Mila			Guió:		José Luis Gamboa, Pío Ballesteros		
Muntatge:		Juan M ^a Pisón			Diàlegs:		—		
Decorats:		Eduardo Torre de la Fuente							
Música:		Francisco Pérez Devesa							
Dades tècniques:									
Tècnic de so:		Antonio Alonso			Regidor:		Ricardo Merino		
Ajudant de direcció:		Manuel San Román			Siste. de so:		Klangfilm		
Operador:		Julio Pérez de Rozas (2 ^o)			Maquillatge:		Ricardo Vázquez		
Vestuari:		Cornejo			Foto fixa:		Francisco Frutos		
Const. de dec.:		Tomás Fernández i Juan García							
Dades de distribució:									
Distribuidora:		Interpeninsular Films			Laboratoris:		Fotofilm Madrid, S.A.E.		
Estudis:		Sevilla Films, S.A.			Dada estrena:				
Intèrprets:									
Intèrpret		Paper		Intèrpret		Paper			
Rafael Alonso		Manuel Méndez		Mara Cruz		Elena			
Félix Dafaue		(comissari)		Alfredo Mayo		(escriptor)			
María Arias				Joaquín Bergía					
Juan Cazalilla				Rodolfo del Campo					



Títol:		Lo que nunca muere							
Direcció:		Julio Salvador							
Dades de producció:									
Producció:		Laurus Films		Prod. Executiu:		Conrado San Martín			
Any:	1955	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	90 minuts
Dades artístiques:									
Argument:		Basat en la novel·la radiofònica homònima de Luisa Alberca i Guillermo Sautier							
Fotografia:		Federico G. Larraya		Guió:		Julio Salvador, José Antonio Loma			
Muntatge:		Antonio Isasi-Isasmendi		Diàlegs:		José Antonio Loma			
Decorats:		Juan Alberto							
Música:		Ricardo Lamote de Grignon							
Dades tècniques:									
Enginyer de so:		Enrique Lariba		Siste. de so:		R.C.A.			
Ajudant de direcció:		Francisco Pérez Dolz		Maquillatge:		Antonio Turell			
Operador:		Federico G. Larraya		Foto fixa:		Pçerez de Rozas			
Vestuari:		Peris Hermanos		Mobiliari i atrezzo.:		Ramón Miró			
Dades de distribució:									
Distribuidora:		Selecciones Capitolio S. Hughet		Laboratoris:		CineFoto			
Estudis:		Orpheia Films S.A.		Dada estrena:		13/01/1955			
Intèrprets:									
Intèrpret		Paper		Intèrpret		Paper			
San Martín Conrado		Carlos López Doria		Vira Silenti		Nita			
Marion Mitchell		Margarita		Gérard Tichy		Pierre			
Luis Orduña		(comissari)		Antonio Almosos		Alí			
Mercedes de la Aldea		Marcela		Eduardo la Cueva		Alex			
José Marco		José		Consuelo de Nieva		(mare)			
Ramón Martori		(pare missioner)							



Títol: Murió hace quince años									
Direcció:		Rafael Gil							
Dades de producció:									
Producció:			Aspa P.C i Cesareo González			Prod. Executiu:		Cesáreo González	
Any:	1954	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	101 minut
Dades artístiques:									
Argument:		Basado en el drama homònim José Antonio Giménez Arnau							
Fotografia:	Alfredo Fraile			Guió:	Vicente Escrivà, Ramon D. Faraldo				
Muntatge:	José Antonio Rojo			Diàlegs:	—				
Decorats:	Enrique Alarcón								
Música:	Cristóbal Halffter								
Dades tècniques:									
Tècnic de so:	Antonio Alonso			Siste. de so:	KlangFilm Eurocord "N"				
Ajudant de direcció:	José L. Robles i Pedro L. Ramírez			Maquillatge:	Francisco Puyol				
Operador:	César Fraile (2º)			Foto fixa:	Julio Ortas				
Vestuari:	Humberto Cornejo			Const. de dec.:	Francisco R. Asensio				
Dades de distribució:									
Distribuidora:	Suevia – Cesareo González			Laboratoris:	Madrid Film				
Estudis:	C.E.A. Lineal			Dada estrena:	04/10/1954				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper			Intèrpret	Paper				
Rafael Rivelles	Diego Acuña (petit)			Francisco Rabal	Diego Acuña (adult)				
Lyla Rocco	Mónica			Gérard Tichy	Germán Goeritz				
Carmen Rodríguez	Cándida			Maria Piazzai	Irene				
Ricardo Calvo	(pare de Diego)			Fernando Sancho	Joaquín campos				
Félix de Pomés	(cap de policia)			Antonio Prieto	Ramón Irazzo				
José Manuel Martín	Muñoz			Porfíria Sanchis	(professora)				
Carlos Acevedo	Diego Acuña (jove)			María Dolores Pradera	(cantant)				



Títol:		La corona negra							
Direcció:	Luis Saslavsky								
Dades de producció:									
Producció:	Suevia Films			Direc. Gral. Produc.:	Manuel José Goyanes				
Any:	1950	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	106 minuts
Dades artístiques:									
Argument:	Jean Cocteau								
Fotografia:	Valentín Javier i Antonio L. Ballesteros			Guió:	Luis Saslavsky				
Muntatge:	José Antonio Rojo			Diàlegs:	Miguel Mihura (espanyol)				
Decorats:	Enrique Alarcón								
Música:	Juan Quintero								
Dades tècniques:									
Enginyer de so:	Antonio Alonso			Siste. de so:	Eurocord				
Ajudant de direcció:	José Luis Robles			Maquillatge:	Francisco J. Puyol i Carmen Martín				
Operador:	Francisco Sempere (2º)			Foto fixa:	Julio Ortas				
Vestuari:	Cornejo i Juan Lacomba			Const. de dec.:	Francisco Asensio				
Dades de distribució:									
Distribuidora:	Suevia Films			Laboratoris:	Madrid Films, S.A. - Ballesteros				
Estudis:	C.E.A. Ciudad Lineal			Dada estrena:	23/05/51 (BCN) i 24/09/51 (Mdr)				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper		Intèrpret	Paper					
María Félix	Mara		Rossano Brazzi	Andrés					
Vittorio Gassman	Mauricio		José María Lado	senyor Russell					
Antonia Plana	senyora Russell		Julia Caba Alba	Flora					
Pieral	Pablo		Avelino Santana	Toni					
Manuel Arbó	Orlando		Casimiro Hurtado	Comte Ludovico					
Félix Fernández	(el jardiner)		Francisco Pierrá	Pío					



Títol:	La guerra de Dios								
Direcció:	Rafael Gil								
Dades de producció:									
Producció:	Cifesa			Direc. Producció:	Manuel J. Goyanes				
Any:	1953	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35 mm	Metratge:	96 minuts
Dades artístiques:									
Argument:	Vicente Escrivá								
Fotografia:	Alfredo Fraile			Guió:	Vicente Escrivá, Ramón D.				
Muntatge:	José Antonio Rojo			Diàlegs:	—				
Decorats:	Enrique Alarcón								
Música:	Joaquín Rodrigo								
Dades tècniques:									
Tècnic de so:	Amadeo Tormo			Regidor:	Miguel Pérez				
Ajudant de direcció:	José Luis Robles i Pedro L. Ramírez			Siste. de so:	Laffón Selgas				
Operador:	César Fraile (2º)			Maquillatge:	Francisco Puyol				
Vestuari:	Humberto Cornejo			Foto fixa:	Julio Ortas				
Const. de dec.:	Francisco R. Asensio								
Dades de distribució:									
Distribuidora:	Cifesa			Laboratoris:	Madrid Film				
Estudis:	CEA Lineal			Dada estrena:	—				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper			Intèrpret	Paper				
Claude Laydu	Andrés			Francisco Rabal	Martín				
María Eugenia Escrivá	Margarita			José Marco Davó	Don César				
Fernando Sancho	Barrona			Jaime Blanch	Daniel				
Gerard Tichy	El Negro			Alberto Romea					
Carmen Rodríguez				Ricardo Calvo					



Títol:		El ojo de cristal							
Direcció:		Antonio Santillán							
Dades de producció:									
Producció:		I.F.I. Estudios		Prod. Executiu:		Ignacio F. Iquino			
Any:	1956	Gènere:	Negre	Color:	B/N	Pas:	35mm	Metratge:	90 minuts
Dades artístiques:									
Argument:		Basat en la novel·la de William Irish <i>A través del ojo de un hombre muerto</i>							
Fotografia:	Ricardo Albiñana			Guió:	José A. de la Loma i Joaquina Algars				
Muntatge:	Juan Luis Oliver			Diàlegs:	Ignacio F. Iquino				
Decorats:	Antonio Liza								
Música:	José Casa Augé								
Dades tècniques:									
Enginyer de so:	Miquel Sitjes			Siste. de so:	—				
Ajudant de direcció:	José Maria Nunes			Maquillatge:	Adrián Jaramillo				
Operador:	Ricardo Albinyana			Foto fixa:	—				
Vestuari:	—			Mobles i deco.:	—				
Dades de distribució:									
Distribuidora:	I.F.I.			Laboratoris:	CineFoto S.L.				
Estudis:	I.F.I.			Dada estrena:	Isaac i Antonio Liza				
Intèrprets:									
Intèrpret	Paper		Intèrpret		Paper				
Carlos López Moctezuma	Enrique		Armando Moreno		(inspector)				
Beatriz Aguirre	Clara		Carolina Jiménez		Julia				
Miguel Fleta	agent Pérez		Francisco Alonso		Miguelín				
Francisco Javier Dotú	Antonio		José Sazatornil		(tintorer)				

5. Compositors del cinema negre:

PARTICIPACIÓ DELS COMPOSITORS DINS LES BANDES SONORES MUSICALS DEL CINEMA NEGRE ESPANYOL		
Nº	Compositor	Bandes sonores
1	Angelo Franceso Lavagnino	1
2	Antón García Abril	2
3	Antonio García Cano	1
4	Antonio Ramírez Ángel	5
5	Augusto Algueró	11
6	Bruno Canfora	1
7	Carlo Innocenzi	1
8	Charles Williams	1
9	Cristóbal Halffter	5
10	Daniel White	1
11	Domingo Segú	1
12	Edwin Astley	1
13	Emilio Lehmborg	3
14	Enrique Cofiner	1
15	Enrique Escobar	3
16	Enrique Granados	1
17	Federico Contreras	1
18	Federico Martínez Tudó	15
19	Fernando García Morcillo	3
20	Francesco De Masi	2
21	Francisco Pérez Devesa	1
22	Franco Langella	1
23	Guillermo Lazcano	1
24	Isidro B. Maiztegui	9
25	Ivos Slaney	1
26	Jaime Mestres	1
27	Jacques Lasry	1
28	Jackie Brown	1
29	Jesús García Leoz	7
30	Jesús Muñoz Molleda	1
31	Jesús Romo	1
32	Joaquín Rodrigo	1
33	Joaquín Turina	1
34	José Casas Augé	3
35	José María Torrens	1
36	José Pagán	5
37	José Ruiz de Azagra	1

38	José Solá	5
39	Joseph Kosma	1
40	Juan Dotrás Vila	1
41	Juan Durán Alemany	7
42	Juan Quintero	5
43	Juan Solano	1
44	Lelio Luttazzi	1
45	Leo Arnaud	1
46	Manuel L. Quiroga	1
47	Manuel Parada	4
48	Manuel Quiroga	1
49	Mick Micheyl	1
50	Miguel Asins Arbó	4
51	Modesto Rebollo	1
52	Paul Misraki	1
53	Peter Sandloff	1
54	Philippe Gérard	1
55	Rafael de Andrés	3
56	Rafael Ferrer-Fito	1
57	Ramon Cobian	1
58	Ramón Ferrés	3
59	Ramón Vives	1
60	Regino Sáinz de la Maza	1
61	Renzo Rossellini	1
62	Ricardo Lamotte de Grignon	10
63	Roberto Nicolosi	1
64	Roman Vlad	3
65	Ronnie O'Dell	1
66	Salvador Ruiz de Luna	4
67	Serramont	2
68	Xavier Montsalvatge	3

