

Tendencias de la banda sonora del cine documental español: una panorámica del género, de los cuarenta al desarrollismo franquista

Trends in Spanish documentary film soundtracks: an overview of the genre, from the 1940s to Franco's developmentalist era

Diana Díaz González

Universidad de Oviedo

diazdiana@uniovi.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1146-2935>

RESUMEN

Este artículo plantea un acercamiento a la evolución del documental español, de los años cuarenta a los sesenta, poniendo el foco en la banda sonora musical de este periodo del cine español de no ficción. Así, se ofrece una panorámica del género en el contexto histórico del cine español en los años del franquismo, incidiendo en prácticas musicales en la banda sonora; primero, de la vía del cine oficial determinada por la actividad de NO-DO, el Noticiero Cinematográfico Español, en los años cuarenta y cincuenta. Seguidamente, aportamos valoraciones sobre la participación narrativa y emocional de la banda sonora musical en una selección de títulos de la vía renovadora del documental español, que se inicia a fines de los cincuenta y se desarrolla en la década siguiente, con la influencia del realismo crítico y las tendencias artísticas de vanguardia.

Palabras clave: músicas audiovisuales, cine español, documentales, bandas sonoras, música española.



TENDENCIAS DE LA BANDA SONORA DEL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL:
UNA PANORÁMICA DEL GÉNERO, DE LOS CUARENTA AL DESARROLLISMO FRANQUISTA

ABSTRACT

This paper proposes an approach to the evolution of the Spanish documentary, from the 1940s to the 1960s, focusing on the musical soundtrack of this period of Spanish non-fiction cinema. Thus, we offer an overview of the genre in the historical context of Spanish cinema in the Franco years, focusing on musical practices in the soundtrack. Firstly, the official cinema line determined by the activity of NO-DO, the Noticiero Cinematográfico Español, in the 1940s and 1950s. Secondly, we provide contributions on the narrative and emotional participation of the musical soundtrack in a selection of titles from the renovating path of Spanish documentary film, which began at the end of the 1950s and developed in the following decade, with the influence of critical realism and avant-garde artistic tendencies.

Key Words: audiovisual musics, Spanish cinema, documentaries, soundtracks, Spanish music.

Díaz González, D. (2022). Tendencias de la banda sonora del cine documental español: una panorámica del género, de los cuarenta al desarrollismo franquista. *Cuadernos de Investigación Musical*, (17), pp. 172-186.

1. INTRODUCCIÓN

Tras la Guerra Civil Española, y una vez en el poder, el franquismo estableció una política cinematográfica caracterizada por la restricción ideológica y la protección de la industria española, con medidas que propiciaron un cine dirigido y controlado desde el poder, no sin problemas para afianzar un entramado industrial (Sánchez Noriega, 2018, p. 335). Este artículo plantea un acercamiento a la evolución del documental español, de los años cuarenta a la fase tecnocrática y de expansión económica del régimen franquista, poniendo el foco en la banda sonora de este periodo del cine español de no ficción¹. Así, se ofrece una panorámica del género, incidiendo en las prácticas musicales en la banda sonora, hasta los setenta, década que corresponde ya a una nueva etapa del documental español que se prolongaría durante la Transición a la democracia española. Así, en primer lugar, revisamos prácticas musicales frecuentes en la vía del cine oficial, determinada por la actividad de NO-DO, el Noticiero Cinematográfico Español, en su apartado de producción de documentales para la difusión del ideario del régimen. De este modo, atendemos a los procedimientos musicales predominantes en la banda sonora del documental franquista de los años cuarenta y cincuenta, mientras avanzamos en nuestras investigaciones sobre la evolución y funcionamiento del Archivo musical de NO-DO.

¹ Este trabajo se enmarca en la actividad del Proyecto de investigación “Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados” (MCI-20-PID2019-106479GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), 10.13039/501100011033.

Como trataremos más adelante, la música es un elemento fundamental en la banda sonora del documental español en los cincuenta, dentro de la tendencia europea de este género cinematográfico a mitad del siglo XX (Barnouw, 1996). En España son los años de predominio nacional-católico en el contexto de aislamiento que vivió el país tras la Segunda Guerra Mundial, una vez configurado el régimen dictatorial tras la Guerra Civil. Ya desde finales de los cincuenta, con la influencia del realismo en el cine español, se diversifican las propuestas de realizadores que intentarán conciliar una función educativa del cine documental—desde el compromiso social en el contexto sociopolítico ya de los sesenta—, con la expresión particular y crítica del realizador, muchas veces condicionado éste por la censura franquista. Es la etapa de la tecnocracia franquista, que supuso una leve liberación de la dictadura en España, con el agotamiento del modelo autárquico e intervencionista. El país rompe su aislamiento durante los años del franquismo desarrollista, que supuso una recuperación económica importante y una mayor apertura, aunque manteniendo el autoritarismo de un Estado tradicional (Cañellas, 2006). Así, en los sesenta se da una interesante dialéctica entre el discurso oficial e intransigente del régimen y otros discursos ideológicos, culturales y artísticos que se van abriendo paso en España.

En este contexto, el documental español intentó visibilizar la parte ignorada de la sociedad española aportando una revisión de la identidad cultural española, con un fondo inconformista y amargo que conecta con la línea del cine británico contemporáneo (Anderson, 2016, p. 442-443)². En este artículo, intentamos aportar valoraciones sobre la participación de la banda sonora musical en las formas de representación de la realidad que, con intencionalidad más o menos expresa, proponen los cineastas (Nichols, 1991). Aquí avanzamos conclusiones de una selección de títulos de la vía renovadora del documental español, que se inicia a fines de los cincuenta y se desarrolla en la década siguiente, con la influencia del realismo crítico y las tendencias artísticas de vanguardia. Para ello, consideramos conexiones narrativas y emocionales a través de la música que, de manera similar al cine de ficción, pueden buscar también una respuesta o posición determinada por parte del espectador (Rogers, 2015), mientras la banda sonora colabora en la construcción de la visión personal del cineasta (Nichols, 2001). Como anotamos, los filmes documentales ofrecen distintas propuestas de representación del mundo y de la realidad, en las que se combinan la observación e interpretación de dicha realidad por parte de los cineastas, de manera que el género documental muestra o describe una realidad existente, no sin trasvases de elementos o influencias del cine de ficción en algunos movimientos cinematográficos (Sánchez Noriega, 2018, p. 115).

² También se ha relacionado el documental español de los sesenta con el *cinéma vérité*, probablemente por sus conexiones con la Nouvelle Vague. No obstante, aún a falta de un estudio más amplio, los procedimientos de acceso a la realidad—de manera lo menos obstructiva posible por parte del cineasta— de este estilo de cine, no parecen encajar del todo en las formas del documental español de la época (Hall, 2016).

2. LA PRIMACÍA DEL NO-DO EN EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL DE LOS CUARENTA: APRECIACIONES SOBRE LA MÚSICA DE DOCUMENTALES EN LA AUTARQUÍA FRANQUISTA

Las imágenes, los sonidos y los textos de NO-DO (Noticiarios y Documentales), con la sintonía previa de Manuel Parada (Miranda, 2011), configuraron el imaginario colectivo español en el marco del franquismo. En 1943 los cines de España abrían su programación con la primera proyección de la “actualidad nacional” del noticiario NO-DO, con los referentes previos de la propaganda audiovisual de los noticiarios de la Italia fascista de Mussolini y los documentales del nacionalsocialismo alemán (Matas de Íscar y Pérez-Borrajo, 2022, p.7). De 1943 a 1975 los noticiarios se exhibieron por decreto en los cines de toda España³, y hasta 1981 se calcula que se proyectaron casi 4.000 programas incluyendo también más de 500 películas documentales (Rodríguez Martínez, 1999)⁴. La exhibición de NO-DO en todos los cines de España –de manera obligatoria en el caso del noticiario, no así del documental– sirvió al franquismo como propaganda (con la supervisión de los órganos estatales competentes), con el objetivo de educar a la población para vivir en la nueva realidad social, inculcando los valores políticos y sociales de la dictadura (Rodríguez Mateos, 2008, p. 30).

Así, bajo el lema “el mundo entero al alcance de todos los españoles”, NO-DO se configuró como una especie de publicación audiovisual para el ocio preferido (el cine) de la masa de público, escasamente alfabetizado. Así, los más variados temas conviven con la información política, mientras se difundía la obra del Estado en la reconstrucción nacional, con intención ideológica y desmovilizadora, para el asentamiento del régimen (Sánchez-Biosca, 2009). Los documentales de NO-DO cumplían una labor divulgativa y pedagógica para instruir –y convencer– sobre las características del nuevo estado, también con idea de difundir una imagen pretendidamente positiva del país fuera de España (Matud, 2008, p. 521). A este respecto, el reglamento de NO-DO contemplaba la realización de documentales de propaganda para organismos oficiales e incluso para entidades privadas. Con todo, NO-DO se impuso al volumen de actividad de otras productoras en cuanto a la producción de documentales, sobre todo con cortometrajes de temática diversa: documentales de archivo de contenido político o histórico, documentales artísticos y culturales, de espectáculos, turísticos y geográficos, deportivos, religiosos. A ello se suma la producción de la revista *Imágenes*, de 1945 a 1969, de cortometrajes en formato similar al documental⁵.

Con el establecimiento de Televisión Española (TVE), NO-DO se integró también en la televisión nutriendo a los telediarios a partir de 1956; aunque ello condujo al fin de la exclusividad informativa de NO-DO en los medios españoles, mientras fue ganando

³ En 1975 se determinó el fin de la obligatoriedad de exhibición del NO-DO (*Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 22 de agosto de 1975*), pocos meses antes de morir Francisco Franco. En 1978, el Ministerio de Cultura capacitaba a otras empresas para realizar noticiarios y revistas cinematográficas (*Real Decreto 1075/1978, de 14 de abril*).

⁴ En la Filmoteca Española localizamos hasta 659 fondos audiovisuales identificados como documentales producidos por NO-DO.

⁵ Los videos de NO-DO que tratamos en este capítulo se encuentran disponibles en la filmoteca online de Radio Televisión Española (RTVE): <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/> [Fecha de consulta: 27.06.2022]. En este artículo tendremos en cuenta la colección de documentales de NO-DO, no así el noticiario ni la colección *Imágenes*.

presencia la televisión. Como es sabido, la televisión revolucionó el panorama mediático en España con su expansión en los sesenta, lo que llevó a NO-DO a intentar adaptar su cine informativo, reorientando su producción hacia los reportajes y documentales a fines de dicha década (Matud, 2009). Asimismo, en esos años se consideró la necesidad de reforzar el seguimiento de la actividad documental promovida por organismos oficiales, para la difusión de la producción oficial de documentales dentro y fuera de España, con la creación de la Comisión Interministerial de Documentales Cinematográficos Oficiales en 1963, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro⁶.

La falta de estudios publicados sobre el archivo musical de NO-DO dificulta las investigaciones sobre la banda sonora de las películas documentales. Es todavía necesario ampliar investigaciones sobre el archivo musical de NO-DO, que tengan en cuenta los listados de fondos sonoros y musicales, la documentación de montajes y las cesiones de derechos de músicas, además de listados de músicas grabadas en NO-DO, según se conserva en el Archivo Histórico de la productora. Mayor atención en los estudios ha recibido quizá la música folclórica recogida en la producción audiovisual de NO-DO (Ortiz, 2020). Al igual que en el noticiario, la actividad de los coros y bailes de la Sección Femenina de la Falange predomina en la parte musical performativa de documentales sobre lugares y costumbres de España. En este sentido, la actuación de la bailarina Esperanza Acosta en el primer documental de esta temática⁷, que se dedicó a Sevilla en 1943, es una singularidad en la colección de documentales, en tanto representación de danza española estilizada, con música de Joaquín Turina para orquesta y piano, inspirada en el folclore musical andaluz⁸.

Como es sabido, diversos compositores destacados de los cuarenta participaron en las producciones de NO-DO. Uno de ellos fue Parada, actuando como intermediario para que otros colegas compositores, que pasaban necesidades en la posguerra, pudieran conseguir trabajos remunerados (Miranda, 2011). Además de los autores mencionados, compusieron música para documentales de NO-DO, en los cuarenta, autores españoles como Manuel Ruiz Arquelladas y Genaro Monreal (*Sierra de Gredos*, 1944), Modesto Rebollo (*Escalada*, 1946) y Modesto Romero (*Murcia y Salzillo*, 1948), entre otros nombres hoy más desconocidos, como Paquita Velarda, ahijada y alumna de Turina, y que sepamos la única mujer que aportó composiciones para documentales de NO-DO. Velarda escribió la música de *Isla de Palma* (dirigido por J. M. Santos, 1944), “una pintoresca excursión por este lugar de ensueño” —como señala el narrador—, con un tono humorístico reforzado también en lo visual, con detenciones y rebobinado de imágenes, que sin duda diferencia este documental de otros de la misma temática al menos en las dos primeras décadas de NO-DO.

Con lo dicho, en la investigación que iniciamos sobre los fondos del Archivo musical de NO-DO en la Filmoteca Española, es interesante estudiar la evolución y funcionamiento

⁶ Orden de la Presidencia del Gobierno, de 21 de mayo de 1963 (*Boletín Oficial del Estado* n° 125, de 25 de mayo de 1963).

⁷ Acosta trabajaba como coreógrafa y bailarina junto a algunas estrellas de la copla y el flamenco, como Concha Piquer en la película *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), o la cantaora Pastora María Pavón (*La Niña de Los Peines*), en su último espectáculo, “España y su cantaora”, en 1949.

⁸ Esta composición para NO-DO supuso el primer trabajo de Turina en la música cinematográfica. En el Archivo Joaquín Turina en la Fundación Juan March (Madrid) se conserva la partitura.

TENDENCIAS DE LA BANDA SONORA DEL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL:
UNA PANORÁMICA DEL GÉNERO, DE LOS CUARENTA AL DESARROLLISMO FRANQUISTA

de este archivo sonoro y musical, de manera que en los cincuenta el índice de músicas contemplaba en torno a 1.400 entradas —organizado en las carpetas siguientes: Carpeta Fox; Carpeta Himnos solemnes, heroicas, marchas militares (españolas); Carpeta de Himnos, Solemnes, Marchas militares (Extranjeras); Carpeta de Marchas deportivas, Galopes deportivos; Carpeta de Regional y folclórica; Fúnebre, “guerra”, catástrofe; Carpeta de pasodobles; Carpeta Religiosa; Carpeta de Vals, Pavana, Minueto; Carpeta oriental: japonesa, china, hindú, árabe, indígena, etc.; Carpeta Rumba, tango, polka, ranchera, mazurca, conga, habanera, schotis, samba, bolero; Carpeta Ilustrativas, descriptivas, ligeras varias; Carpeta de Concierto y Documental. Ballet, zarzuela, opereta⁹, para superar los 3.100 ítems a inicios de los setenta.

Con todo, uno de los compositores más recurrentes en los documentales de NO-DO de los cuarenta (y en la década siguiente) es Emilio Lehmborg, compositor vinculado al nacionalismo de corte andalucista y casticista (García Carmona, 2018). Una de sus primeras contribuciones es la música para *Oasis* (bajo dirección de Joaquín del Palacio, 1944), documental dedicado a los jardines de Madrid, y en el que por vez primera en la colección de NO-DO se prescinde de la *voice-over* en la banda sonora¹⁰. En *Oasis* se imponen las imágenes del paseo de un viandante, que recorre los lugares favoritos de una pareja de enamorados desconocida, según las fotos que encuentra dentro de una carta: la música apoya en la banda sonora la diferenciación de los distintos bloques que se dedican, en el paseo ficticio, a distintas zonas de El Retiro y otros enclaves de Madrid. Hasta donde hemos investigado, esta es la función principal de la banda sonora musical en los documentales de NO-DO de los cuarenta e incluso de la década siguiente, en tanto que la organización musical se subordina al guion literario y a la organización de las secuencias de imágenes. Asimismo, prevalece una idea de continuo musical en la música incidental, ya sea música preexistente o de nueva creación; esto, a la vez que con Lehmborg se promueve un estilo musical más homogéneo en las cintas a su cargo —con influencia del romanticismo y nacionalismo musical español—, al menos hasta 1947, cuando se incluyen por primera vez ritmos jazz en *Verano de 1947. San Sebastián*, para acompañar imágenes de la juventud divirtiéndose en actividades marítimas¹¹. Otro ejemplo de lo expuesto sería *Museo Cerralbo*, documental con música de

⁹ (FE, Caja 300 Archivo Histórico NO-DO, NODO/16/01 Inventario, índices y listados). Lógicamente, en las carpetas mencionadas aparecen otros nombres de compositores españoles, como Patiño, Moraleda, Gombau, Carrascosa, Gasca, Lehoz, Salvador Rivas o J. A. Madrid, que no llevamos al texto a la espera de seguir investigando el tipo de aportaciones de los autores a la productora de NO-DO. En las mismas carpetas (16.1) existen listados de músicas enviadas en los cincuenta por Gaumont Actualités, Compagnie Cinématographique d'Actualités, que expedía habitualmente músicas para la sonorización del noticiario. En las distintas cajas del archivo se encuentran carpetas mezcladas dedicadas a noticiarios o documentales, y sin una ordenación cronológica, localizando índices de músicas y sonidos, con sus borradores, autorizaciones de compositores, listados de aportaciones de músicas, guiones, etc.

¹⁰ La ausencia de la *voice-over* (o voz en off, en algunos casos), llama la atención en tanto a la importancia de los diálogos para articular la estructura narrativa de los documentales de NO-DO. Esta característica se observa solo en otro par de documentales sobre arte religioso de fines de los cuarenta, donde la música potencia el poder evocador de las imágenes de la Semana Santa de Castilla y de Sevilla. Más adelante, en la producción de los sesenta, se rastrean otros casos con esta peculiaridad.

¹¹ Consideremos que el jazz, aunque entonces extendido ampliamente en España, no había encajado bien en la ideología franquista, chocando con la exaltación nacional de lo propio y la austeridad de la línea oficial en los años cuarenta. Pero, como ha tratado Iglesias (2017), la actitud del régimen antijazzística fue incoherente, en tanto el jazz resultaba incómodo por sus connotaciones ideológicas y raciales, siendo criticado en el discurso

Lehmberg (dirigido por Luis Suárez de Lezo, 1944), que inaugura los documentales de tema artístico. En este cortometraje los bloques se dedican a distintas estancias del palacio decimonónico, mientras contemplamos colecciones de arte y antigüedades que pertenecieron al XVII Marqués de Cerralbo. Así, la música se acelera, paralelamente al texto oral, en el bloque dedicado a la sala de armas; y el ritmo musical se ralentiza en el bloque sobre las pinturas, con cuadros religiosos que describe con detalle, pausadamente, el narrador.

Por otro lado, los primeros largometrajes de NO-DO se dedican al fútbol y a visitas de autoridades ya en 1947, mientras se observa la tendencia de derivar la producción de documentales en blanco y negro hacia el reportaje informativo sobre noticias de actualidad, con un tratamiento de la banda sonora musical por otro lado similar al cortometraje documental, según hemos descrito. Tengamos en cuenta que en 1949 NO-DO ya produce documentales a color, en un formato apropiado para renovar la mirada hacia tópicos de lugares ya transitados en las cintas, como *En Sevilla hay una feria* o la vida moderna de la capital en *Así es Madrid*, ambos cortometrajes dirigidos en 1949 por Joaquín Soriano, a la postre, primer director de NO-DO. Hay que añadir que a mediados de los cincuenta los documentales en blanco y negro recuperan presencia, con cintas sobre destinos internacionales, aunque la producción es irregular según el año; paralelamente, los documentales en color ampliaban contenidos manteniendo las temáticas habituales sobre lugares de España, folclore, exposiciones artísticas, industria, agricultura, las fuerzas militares, etc. Esta producción creciente se relaciona con la atracción hacia NO-DO de cineastas independientes y jóvenes valores en los años cincuenta.

Así, a partir de los cincuenta, se localizan en NO-DO realizadores que serán también importantes para el cine español de la década siguiente, como Antonio Isasi-Isasmendi, Jordi Grau o Antonio Mercero, mientras NO-DO se implicaba en la práctica formativa de nuevos directores, una vez pasó a depender del Ministerio de Educación Nacional en 1945 (Tranche, 2001). En este sentido, se refuerzan las colaboraciones de NO-DO para disminuir también tensiones con los documentalistas, debido a las ambigüedades de las disposiciones legales – considerando que el Reglamento de NO-DO contemplaba las colaboraciones para promover el descubrimiento de valores del cine español– y la falta de libertad de expresión cinematográfica (Rodríguez Martínez, 1999, p. 89). Ello coincide con un interés renovado del cine español hacia el documental, debido a las preocupaciones hacia el cine educativo y la educación cinematográfica –es la década de la creación de la Asociación del Cortometraje Educativo y Documental, y de la Cinemateca Educativa Nacional–, y por la influencia del realismo objetivo en el cine en los años cincuenta.

oficial, mientras que a la vez lo permitía asumiendo su popularidad, como puede comprobarse en la asunción del jazz en bandas sonoras del cine de ficción de la misma época.

3. LA DIVERSIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL EN EL FRANQUISMO DESARROLLISTA: NUEVOS CAMINOS PARA LA BANDA SONORA CON LA REORIENTACIÓN CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

En los años cincuenta, grupos de intelectuales defendían desde revistas especializadas la necesidad de un arte con responsabilidad social, con una conciencia de resistencia cultural y política (Gracia, 2006). Dentro de estas tendencias se situó el problema del cine documental español, que formó parte de los debates en las Primeras Conversaciones de Cinematográficas Nacionales de 1955, consideradas un punto de inflexión en la renovación de la cinematografía española. En estos encuentros se analizaron los aportes del cine internacional, frente al escaso desarrollo del documental en España, y se asume el ideario de la escuela británica para la consideración del documental como un cine de opinión y una vía de conocimiento nacional a través del descubrimiento de las realidades contemporáneas. Así, a fines de los cincuenta la crítica española exigía un documental comprometido, de expresión directa, incluso desprovisto de la etnografía, la poesía o el ensayo (Ortega, 2013).

En este panorama, cabría destacar producciones de NO-DO de los cincuenta con ciertas novedades formales, como *A la Paz de Dios* que dirige Isasi-Isasmendi (1952), una especie de diario de la peregrinación de un padre y su hija –incluyendo por vez primera en los diálogos la voz femenina–, que guían al espectador por una selección de lugares emblemáticos hasta llegar a la Catedral de Santiago de Compostela. Sus paradas se engarzan sin solución de continuidad, de manera que la banda sonora musical apoya esta idea, sin diferenciar distintos bloques musicales. Otros documentales como *En la luz de Gran Canaria* (dirigido por Anwander, 1955) utilizan una banda sonora musical mucho más dinámica, con rápidos cambios –alternando música popular, arreglos de Luis Prieto de temas folclóricos y música de Néstor del Amo– paralelamente a la locución en torno a esta isla, que el narrador define como “tierra de contrastes”. Junto con los compositores mencionados, y además de Lehmborg, en los cincuenta predomina Manuel Parada (*Entre el agua y el barro: estampas de la Albufera*, 1957, entre otros títulos), además de otros compositores que escribieron para documentales de NO-DO, como Alberto Blancafort (*Las pinturas negras de Goya*, 1958) o, sobre todo, Mario Medina (baste un solo ejemplo, *Sinfonía Montañesa*, 1958), compositor de estilo ecléctico cuya obra se reivindica actualmente (Montoro, 2019), siendo ya reconocida su labor además como adaptador musical de documentales de NO-DO, hasta los setenta, según rastreamos en el Archivo histórico de la productora.

Paralelamente, la producción privada, a pesar de las cortapisas de la administración, no se detuvo, sobre todo a través de pequeñas productoras especializadas donde se cruzaban nombres de realizadores vinculados también a la vía cinematográfica oficial, con otros cineastas más jóvenes e inconformistas, éstos en la órbita del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), posterior Escuela Oficial de Cine (EOC) a partir de 1962. Por ejemplo, es el caso de Hermic Films, entre otras productoras activas en los años cincuenta y sesenta, la cual acoge, de 1961 a 1972, varios documentales geográficos, turísticos y artísticos con música del cineasta y compositor Antonio Pérez Olea, alumno y luego

profesor de la EOC¹². Con todo, la producción de documentales –en su mayoría, cortometrajes– se intensificó en España desde mediados de los cincuenta, también como género de experimentación para técnicos y artistas –siguiendo las tendencias del panorama cinematográfico internacional–, que tenían así la posibilidad de lograr trabajos remunerados (a través de subvenciones estatales)¹³, e incluso reconocidos, con la concurrencia a festivales y certámenes, que en España facilitaron el conocimiento de la actividad documental y las nuevas corrientes cinematográficas internacionales¹⁴.

A recordar, que en la línea renovadora del cortometraje documental tuvo especial repercusión *Cuenca* de Carlos Saura (1958)¹⁵, cinta premiada en el Festival de San Sebastián, y que precede al primer largometraje del reconocido director, *Los golfos*. Dicha película, sobre la juventud marginal española, se vincula con el realismo crítico, y se ha considerado fundamental para los inicios de Nuevo Cine Español. Nos referimos al movimiento renovador con proyección internacional que buscaba, con un trasfondo sociopolítico y generacional –estuvo ligado a los cineastas de la EOC–, superar el neorrealismo en el cine español (Sánchez Noriega, 2018, p. 464-465). En *Cuenca*, Saura ofrece una visión inédita de la vida de los campesinos de la España franquista, aunque la crítica contemporánea achacó cierta distancia al realizador, en un documental donde los personajes “componen una masa social anónima que reivindica sus raíces reales y críticas” (Riambau, 1996, p. 170). No obstante, ese aparente distanciamiento aportaría a la cinta un carácter rupturista, y no sin implicación crítica. Además, consideremos que el documental geográfico siguió su desarrollo en décadas siguientes, con otras propuestas que acentuaban la dureza de la vida del campo, con otros recursos sonoros, como en los documentales de Pérez Olea. Éste incorporaba para ello la música concreta y medios electrónicos ampliando la variedad sonora, mientras llamaba a la escucha activa del espectador a través de juegos de percepción e identificación (sonoro-visual) de fuentes sonoras (Díaz González, 2018).

En *Cuenca*, la banda sonora de Antonio Ramírez Ángel y José Pagán ayuda a integrar al espectador en la narrativa fílmica¹⁶, bajo una idea de estatismo –¿frente a progreso social?– que confieren las fases cíclicas de una vida marcada por el ritmo de la naturaleza y el

¹² Como directores de las cintas encontramos a Manuel Hernández Sanjuán y Luis Torreblanca, ambos responsables de Hermic Films, y también, directores de documentales en NO-DO. Hermic Films destacó como productora portavoz de las reivindicaciones colonialistas franquistas y se especializó en el documental etnográfico, el cual se consolida en España en los sesenta, con la creación de la productora Documentales Folklóricos de España, con los hermanos Pío y Julio Caro Baroja (Aumesquet, 2004).

¹³ En los sesenta se dio un impulso gubernamental para el fomento del cine de cortometraje, durante el segundo mandato de José María García Escudero al frente de la Dirección General de la Cinematografía. En 1964 se reformó el sistema de ayudas a la industria cinematográfica, incluyendo específicamente a los cortometrajes en las nuevas medidas, apoyando la creación y difusión del cortometraje. Esto conllevó a un incremento de la producción de estas cintas (de menos de 60 minutos) durante el aperturismo franquista, al menos hasta 1967, cuando se frenó la producción por problemas económicos de la administración (Matud 2017, p. 14-15).

¹⁴ Además de los premios cinematográficos nacionales, de organismos oficiales o sindicales del estado español, es sabido que en los cincuenta aparecieron festivales internacionales especializados en cortometrajes de ficción, documentales o animación, contraponiéndose a grandes festivales de referencia en el marco de cada país. Véase el caso del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, que inició su historia en 1959 (Vallejo, 2014, p. 27).

¹⁵ Disponible en la plataforma FlixOlé. Recuperado de <https://ver.flixole.com/watch/b536af26-7489-4df9-9df5-1612d7553c43> [Fecha de consulta: 27.06. 2022].

¹⁶ Ambos, compositores habituales de música cinematográfica, conocidos además por su vinculación con los medios de comunicación de su época y, a la postre, profesores del Real Conservatorio Superior de Madrid.

TENDENCIAS DE LA BANDA SONORA DEL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL:
UNA PANORÁMICA DEL GÉNERO, DE LOS CUARENTA AL DESARROLLISMO FRANQUISTA

calendario de costumbres festivas y religiosas. Para ello se utiliza un material recurrente de inspiración popular que interpretan las guitarras solistas, que transmite cierta inmovilidad. Asimismo, se busca la participación del espectador utilizando la música y el silencio “con gran valor de contraste” (López Clemente, 1960, p. 77). Esto, para resaltar momentos específicos del transcurrir de “una Cuenca distinta y siempre la misma”, como expresa el narrador, Francisco Rabal. Así, en el bloque dedicado a la siega se escucha un tema popular que anima el trabajo, al que sigue una música que rompe esquemas tonales, mientras la cámara incide en el sudor y el cansancio de los campesinos. A continuación –minuto 12:20– se interrumpe la música, respetando –casi de manera purgante– el descanso de los trabajadores. En la última parte del documental, el ruido de la turba durante la marcha de las imágenes de Semana Santa,¹⁷ con los primeros planos que cambian al ritmo de los pasos procesionales, logra en el espectador otro efecto catártico.

También el realizador Val del Omar parte de las raíces culturales españolas en sus cortometrajes experimentales de finales de los cincuenta¹⁸, destacando *Aguaespejo granadino*¹⁹, con sus efectos diafónicos que trascienden la narrativa del filme, y *Fuego en Castilla*²⁰, con toda probabilidad uno de los primeros documentales españoles que integraron en su banda sonora las tendencias musicales de vanguardia en Europa a mediados de siglo XX, en la línea de Pierre Schaeffer y Pierre Henry (Rodríguez Rodríguez, 2019). Este “ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable” –como recogen los créditos– utiliza la *visión táctil* como técnica de iluminación (Sáenz de Buruaga y Val del Omar, 1993, p. 118-121), para descubrir una nueva dimensión plástica que aviva las expresiones dramáticas de la imaginaria castellana. La concepción y manipulación sonora, dentro de la vía de la música concreta, es otro elemento imprescindible en esta interpretación audiovisual. De los golpes, lamentos y taconeos del flamenco, recoge el realizador su materia sonora, para producir sonidos a modo de explosiones, crujidos, disparos, gritos..., que intervienen en la expresión visual, doliente, de las tallas barrocas (Tranche, 1996, p. 99).

También el flamenco se impone en la banda sonora musical de *El largo viaje hacia la ira* (1969) de Lorenzo Soler (o Llorenç Soler), realizador vinculado con sus obras a la lucha política y la intervención social. En este documental, dentro del cine militante que se desarrollará en los setenta, Soler dio voz a los emigrantes de Barcelona provenientes del sur de España: trabajadores andaluces que vivían en condiciones de pobreza y exclusión social, en una capital entonces a la cabeza de la industrialización en España. Soler hizo visible esta realidad injusta en un documental mordaz, donde el flamenco oscila como elemento representativo –propio de la idiosincrasia del pueblo andaluz–, entre la nostalgia y la reivindicación de la situación de los obreros andaluces y sus familias. No en vano, se incluye el “Romance de Juan García”, canción sobre la historia de un fusilado, grabada en la voz de

¹⁷ Las Turbas es una parte de la procesión Camino del Calvario, de la madrugada del Viernes Santo, y en ella se recrea la burla de la multitud hacia Jesús cuando iba camino del monte Calvario para ser crucificado.

¹⁸ Val del Omar es una de las figuras más singulares del cine español de su época, interesado por la invención tecnológica en los campos de la imagen y el sonido. Ideó distintos sistemas de grabación, transformación y reproducción sonora, y experimentó con diversos formatos cinematográficos.

¹⁹ Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4> [Fecha de consulta: 27.06.2022].

²⁰ Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=FPPrxe22_eXU [Fecha de consulta: 27.06.2022].

José Menese, entonces exponente del cante jondo más puro y reivindicativo, y reconocido afiliado al Partido Comunista de España, PCE (Díaz González, 2021).

Según lo expuesto, en los documentales separados de la vía oficial la banda sonora se integra en el discurso audiovisual no solo con mayor riqueza sonora, sino aportando nuevos significados, relaciones e identificaciones, en filmes que revisan las temáticas habituales del documental franquista, pero con una visión más personal, variada, y comprometida. Es el caso del documental *Fiestas con toro* (dirigido por Gonzalo Sebastián, 1963)²¹, que se aleja de las honras al toro del discurso oficial, y dirige una mirada crítica hacia el sufrimiento del animal durante el relato de la fiesta popular de Coria del Río (Sevilla). Para ello es fundamental el silencio en la banda sonora de Jesús Franco. El ruido de la multitud del pueblo, que festeja la agonía y la muerte del toro, se acalla, en contraste con las imágenes. El realizador parece demandar consideración hacia el animal. Solo la música de órgano ocupa el silencio cuando el toro padece y durante el traslado del animal, ya muerto, con una marcha fúnebre a modo de homenaje al toro. Por su parte, Jorge Grau (o Jordi Grau), reputado director vinculado a la Escuela de Barcelona²², dedicó a la pesca del atún su primer cortometraje, en este caso encargo del Consorcio Nacional Almadrabetario. En *El don del mar* (1957)²³ muestra la técnica de la almadraba en un día de pesca en Cádiz, que equipara a la faena de los toreros en la plaza, con el cerco de redes y las *estocadas* al animal. Esta idea se refuerza en la música, con un cante flamenco probablemente por seguriyas gitanas (se trata de una melodía melismática apoyada en quejíos), que se utiliza en un segundo plano respecto al rugido del mar, agitado por los atunes apresados, para mayor efecto dramático.

La denuncia de los atavismos culturales españoles más crueles, que tratará el cine de la Transición, ya se inicia en el documental español de los sesenta (Riambau, 1996). El largometraje de Jacinto Esteva,²⁴ *Lejos de los árboles* (grabado de 1963 a 1971, y estrenado en 1972)²⁵, es un exponente de esta tendencia, que recupera al Luis Buñuel de *Las Hurdes: tierra sin pan* (1933)²⁶ —otra referencia para el entorno del Nuevo Cine Español—, para mostrar lo que el franquismo prohibía que se viese: una España salvaje, inculta y pobre. En *Lejos de los árboles* la música tiene una función simbólica y expresiva importante en la banda sonora, que incluye la melodía del bolero “*Toda una vida*”, del compositor cubano emigrado a Estados Unidos Osvaldo Farrés, como tema asociado en diferentes bloques a las mujeres, depositarias de las tradiciones populares. Por otro lado, los clústeres que resuenan al final del cortometraje

²¹ Disponible en la plataforma FlixOlé. Recuperado de <https://ver.flixole.com/watch/638c0661-cb97-4fd2-8cd3-5933b34d27e5> [Fecha de consulta: 27.06. 2022].

²² Movimiento paralelo al Nuevo Cine Español, y opuesto al cine convencional realizado en Madrid, que seguía el modelo francés de la Nouvelle Vague (Sánchez Noriega, 2018).

²³ Disponible en la plataforma FlixOlé. Recuperado de <https://ver.flixole.com/watch/0f12ad7d-8949-4b06-a6d7-9c3a24263072> [Fecha de consulta: 27.06.2022].

²⁴ Cabe puntualizar que el documental en formato de largometraje recupera presencia en los sesenta, con otras obras destacadas, como *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), sobre artistas exitosos que, tras caer en el olvido, vivían incluso en la indigencia en los sesenta. Limitaciones evidentes de espacio, así como de acceso a materiales audiovisuales no disponibles online, impiden que podamos tratar aquí toda la diversidad de propuestas en dicha década.

²⁵ Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1TKmaYeth5w&t=93s> [Fecha de consulta: 27.06.2022].

²⁶ Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g&t=206s> [Fecha de consulta: 27.06.2022].

TENDENCIAS DE LA BANDA SONORA DEL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL:
UNA PANORÁMICA DEL GÉNERO, DE LOS CUARENTA AL DESARROLLISMO FRANQUISTA

Día de los muertos (dirigido por Joaquín Jordá y Julián Marcos, 1960) parecen recuperar las campanadas que suenan en *Las Hurdes*, pero en este caso a través de la música para piano de Luis de Pablo, compositor fundamental para el desarrollo de la música de vanguardia en España en la segunda mitad de siglo XX, y vinculado a la música cinematográfica desde 1956 (López Estelche, 2013).

Por último, señalar que también NO-DO acogió en los sesenta documentales de tipo vanguardista (Matud, 2007), de realizadores vinculados a la IIEC, como Javier Aguirre. Éste dirige *Tiempo Dos* (1960), donde se recorren distintos lugares solitarios de la localidad de Zarauz (Guipúzcoa) durante el invierno. A través del contraste entre sonido e imagen, Zarauz se convierte en un marco creativo para la imaginación del espectador, a modo de elipsis subjetiva y casi poética. Para ello, la banda sonora recrea los sonidos y el bullicio propio del tiempo vacacional en un verano anterior, que parecen haber impregnado esos lugares. Solo el mar —el único elemento que escuchamos a la vez que vemos— permanece impávido al paso del tiempo. *Cristalizaciones* es otro ejemplo notable, además de otros cortometrajes vanguardistas de la década —de *Castillos de Segovia* (1963) a *La balada de los cuatro jinetes* (1969)—, en un conjunto heterogéneo que merecería un estudio aparte. En *Cristalizaciones* (bajo dirección de Luis Figuerola-Ferretti y José Luis Clemente, 1967) la realidad, la abstracción de la misma y su representación se confunden, con la intención de que el ojo del espectador penetre en los procesos analíticos de un pintor abstracto, durante la concepción de su obra. Paralelamente, la banda sonora musical de Mario Medina utiliza ideas musicales que se descomponen con variedad de recursos tímbricos, incluyendo instrumentos eléctricos y la manipulación de sonidos grabados.

4. CONCLUSIONES

En este artículo ofrecemos una aproximación acerca de las funciones y prácticas de la banda sonora musical de los documentales de NO-DO; tema que será necesario ampliar en futuras publicaciones, tras avanzar en nuestras investigaciones sobre el Archivo musical de NO-DO. De esta manera podremos valorar, con el estudio de la evolución y funcionamiento de este archivo, las aportaciones desde los años cuarenta de compositores españoles más o menos conocidos, junto con nombres consolidados como Parada o Medina, además de Lehmberg, que ya se reivindica desde la musicología los últimos años. Por otro lado, está demostrado que NO-DO no frenó tanto como condicionó la producción privada de documentales en la época que aquí abarcamos. A este respecto, desde fines de los cincuenta realizadores vinculados a las nuevas tendencias renovadoras del cine español buscaron alternativas para contrarrestar la visión oficial, más amable e idealizada de España, dando lugar a una multiplicidad de propuestas que es necesario todavía analizar en su heterogeneidad también desde la musicología.

Siguiendo este propósito, que también continuaremos en futuras aportaciones, en este trabajo revisamos una selección representativa de filmes de la vía renovadora del documental español, que en los sesenta contempla mayor riqueza musical respecto a décadas anteriores, mientras la banda sonora participa en nuevos significados, relaciones e identificaciones en

los discursos audiovisuales. Esto, en películas que revisan las temáticas habituales del documental franquista, pero con una visión más personal y comprometida. En este sentido, sería conveniente analizar también las colaboraciones entre realizadores y compositores, algunas especialmente fructíferas, como el caso de Pérez Olea y Grau. Por último, consideremos que el cine militante y comprometido políticamente que se desarrolla en la Transición española tuvo sus inicios en la década anterior. Al igual que la apertura de formatos y prácticas en la banda sonora del cine documental de los sesenta continuará en la década siguiente, en otra etapa del cine documental español, marcada por la reorganización administrativa y la desaparición de la Dirección General de Cinematografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, L. (2016). Free Cinema (1957). En J. Kahana (Ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism* (pp. 441–444). New York: Oxford University Press.
- Aumesquet, S. (2004). *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Cañellas, A. (2009). La tecnocracia franquista: El sentido ideológico del desarrollo económico. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 24, pp. 257–288.
- Díaz González, D. (2018). Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973). En B. Lolo y A. Presas (Eds.). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 1425–1440). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Díaz González, D. (2021). *Músicas en la maleta: el flamenco en los primeros documentales de Llorenç Soler sobre la emigración española* [Vídeo]. II Congreso Internacional Nodos del Conocimiento. Recuperado de <https://nodos.org/ponencia/musicas-en-la-maleta-el-flamenco-en-los-primeros-documentales-de-llorenç-soler-sobre-la-emigracion-espanola/> [Fecha de consulta: 27.06.2022].
- García Carmona, D. (2018). Propuesta de catalogación de la producción sinfónica de Emilio Lehmborg Ruiz. *Hoquet*, 6, pp. 6–22.
- Gracia, J. (2006). *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Barcelona: Anagrama.
- Hall, J. (2016). Realism as a Style in *Cinema Verite: A critical Analysis of Primary* (1991). En J. Kahana (Ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism* (pp. 503–525). New York: Oxford University Press.

TENDENCIAS DE LA BANDA SONORA DEL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL:
UNA PANORÁMICA DEL GÉNERO, DE LOS CUARENTA AL DESARROLLISMO FRANQUISTA

- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazzy, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- López Clemente, J. (1960). *Cine documental español*. Madrid: Rialp.
- López Estelche, I. (2013). *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX* (Tesis Doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/22586> [Fecha de consulta: 27.06.2022].
- Matas de Íscar, I. & Pérez-Borrajo, A. (2022). La música en el Noticiero Documental (1942-1981): análisis del plano sonoro del noticiero franquista. *SERLARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 2, pp. 5-25. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v2i.14207>.
- Matud, A. (2009). La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia. *Comunicación y Sociedad*, XXII(1), pp. 33–58.
- Matud, A. (2008). El cine como documental franquista: introducción a la producción de documentales de No-Do. En M. G. Camarero, V. de Cruz & B. de las Heras (Eds.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 516–527). Madrid: Universidad Carlos III.
- Matud, A. (2007). El primer documental vanguardista de NO-DO. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 2, pp. 6–30.
- Miranda, L. (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico* (Tesis Doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12897> [Fecha de consulta: 27.06.2022]
- Montoro, A. D. (2019). *Aportaciones de Mario Medina a la cinematografía documental española*. Murcia: Nausicaä.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Ortega, M^a L. (2013). Realismo, documental y educación ciudadana en España. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11. <https://doi.org/10.4000/ccec.4857>.
- Ortiz, M^a A. (2020). NO-DO: *La imagen sonora del nuevo Estado (1943-1948)* [Vídeo]. Congreso Internacional Nodos del Conocimiento. Recuperado de

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ

<https://nodos.org/ponencia/la-musica-en-no-do-1943-1948-imagen-sonora-del-nuevo-estado/> [Fecha de consulta: 27.06.2022].

- Riambau, E. (1996). Coqueteos con Víctor Hugo. El cortometraje en el nuevo cine español y la Escuela de Barcelona. En P. Medina, L. M. González y J. Martín (Eds.). *Historia del cortometraje espanyol* (pp. 163–166). Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Rodríguez Martínez, S. (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Complutense.
- Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un Franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- Rodríguez Rodríguez, J. (2019). *El lenguaje sonoro de José Val del Omar: estética y estructura* (Tesis Doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rogers, H. (Ed.). (2015). *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge.
- Sáenz de Buruaga, G. & Val del Omar, M^a J. (Eds.). (1993). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada.
- Sánchez-Biosca, V. (2009). NO-DO y las celadas del documento audiovisual. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4. <https://doi.org/10.4000/cccec.2703>.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.
- Tranche, R. R. (2001). NO-DO: la memoria documental del franquismo. En J. M. Català, J. Cerdán de los Arcos & C. Torreiro (Eds.). *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 94–114). Madrid: Ocho y Medio.
- Tranche, R. R. & Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Tranche, R. R. (1996). El cortometraje durante el franquismo. En P. Medina, L. M. González & J. Martín (Eds.). *Historia del cortometraje espanyol* (pp. 79–100). Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 39, pp. 31–42.

Fecha de recepción: 03/07/2022

Fecha de aceptación: 30/12/2022