

## Las vanguardias musicales y el documental en el cine español de los sesenta: el binomio Javier Aguirre – Luis de Pablo y su *España insólita*

Catalina Vesga Naranjo\*

**Resumo:** Ao longo do texto fazemos uma aproximação às colaborações que decorreram no campo do documentário na década de sessenta, entre compositores de vanguarda (pertencentes à Geração de 51) e realizadores ligados aos Novos Cinemas, com enfoque no caso de Luis de Pablo e Javier Aguirre com a sua *España insólita* (1964), um documentário particular que percorre a Península Ibérica retratando o eu mais profundo e menos conhecido de seu povo, costumes e tradições.

Palavras-chave: vanguarda musical; Novos Cinemas; Luís de Pablo; Javier Aguirre; cinema espanhol.

**Resumen:** A lo largo de las siguientes páginas realizamos una aproximación a las colaboraciones que se dieron en el ámbito del documental en la década de los sesenta, entre compositores de vanguardia (pertenecientes a la Generación del 51) y directores adscritos a los nuevos cines, centrándonos en el caso de Luis de Pablo y Javier Aguirre con su *España insólita* (1964), un particular documental que recorre la península ibérica retratando el yo más profundo y menos conocido de sus gentes, costumbres y tradiciones.

Palabras clave: vanguardia musical; Nuevos Cines; Luis de Pablo; Javier Aguirre; cine español.

**Abstract:** Throughout the text we make an approximation to the collaborations that took place in the field of documentary in the sixties, between avant-garde composers (belonging to the Generation of '51) and directors attached to the new cinemas, focusing on the case of Luis de Pablo and Javier Aguirre with their *España insólita* (1964), a particular documentary that covers the Iberian Peninsula portraying the deepest and least known self of its people, customs and traditions.

Keywords: musical vanguard; New Cinemas; Luis de Pablo; Javier Aguirre; Spanish cinema.

---

\* Universidad Complutense de Madrid. 28040, Madrid, España. Email: vcaty@hotmail.com

**Résumé :** Au cours des pages suivantes, nous abordons les collaborations qui ont eu lieu dans le domaine du documentaire dans les années 1960, entre des compositeurs d'avant-garde (appartenant à la génération 51 ) et des réalisateurs affectés aux nouveaux cinémas, en nous concentrant sur le cas de Luis de Pablo et Javier Aguirre avec leur *España insólita* (1964), un documentaire particulier qui parcourt la péninsule ibérique, en dépeignant le plus profond et le moins connu de son peuple, de ses coutumes et de ses traditions.

Mots-clés : avant-garde musicale ; Nouveaux Cinemas ; Luis de Pablo ; Javier Aguirre ; cinéma espagnol.

## Introducción

Tras las fronteras del régimen franquista y sus correspondientes censuras, una generación de músicos españoles con gran formación humanista y profunda reflexión sobre el hecho creativo se abrió paso para formarse y actualizarse en las últimas tendencias artísticas que el pandemónium del siglo XX desplegaba por todos los rincones.

Varios de los compositores agrupados en lo que se llamó la Generación del 51<sup>1</sup> dieron corporeidad a la voz interior de imágenes fundamentales del cine español.

Responsables de diversas iniciativas para la divulgación de la música de vanguardia en el ámbito español, el cine fue para ellos una plataforma de subsistencia, un gesto de modernidad y un reto creativo que los llevó a cabalgar por los distintos géneros cinematográficos de la mano de grandes directores.

Dar el salto de la sala de concierto a la pantalla grande supuso un abanico de experiencias creativas marcadas por múltiples factores. A partir de este supuesto, podríamos preguntarnos si el género cinematográfico potenció o mermó la capacidad creativa del artista, y si documental y ficción se comportaron como plataformas diferentes a la hora de realizar el ejercicio creativo musical.

Para responder a ello, nos acercaremos al caso concreto de Javier Aguirre y, fundamentalmente, al de Luis de Pablo. Repasaremos parte del catálogo de obras audiovisuales de este último y el peso que el documental como género ofreció al músico bilbaíno, analizando algunos ejemplos. Su trayectoria en la praxis fílmica (que abarca de 1956 a 1982) recoge, a lo largo de más de sesenta títulos, su trabajo con directores como Carlos Saura, Víctor Erice, Antonio Eceiza, Javier Aguirre, José Antonio Nieves Conde, Angelino Fons, Wilhem Ziener, Nino Quevedo, Volker Vogeler, Wim Wenders, Jaime Chavarrri, Charles Chaboud, entre otros.

---

1. *Generación del 51* es un término atribuido al músico Cristóbal Halffter que se refiere al año en el que el grupo heterogéneo de compositores españoles nacidos entre 1924 y 1938 terminaron sus estudios académicos e impulsaron las nuevas corrientes de vanguardia europea en el territorio nacional. Los miembros englobados en esta generación son fundamentalmente Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Xavier Berenguel, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Enrique Franco, Josep María Mestres-Quadreny y Manuel Moreno-Buendía, entre los más destacados.

## De lo musical a lo documental: una generación abriendo puertas

“El cine, y este es un detalle muy poco conocido, es el primer medio que en España ha dado posibilidad al compositor para hacer música electroacústica y concreta”. Con estas palabras, Luis de Pablo (1930-2021) respondía a una de las preguntas que el historiador catalán especializado en música para el audiovisual, Josep Lluís i Falcó (2005: 331), le hizo al compositor bilbaíno en una entrevista en 1992, cuando comentaban sus experiencias en la praxis fílmica.

Más allá de que el cine posibilitara incluir técnicas, estéticas y procedimientos de las vanguardias musicales, que de otro modo llegaban con dificultad al público general, lo cierto es que Luis de Pablo no fue el único de su generación en incursionar en los andamios expresivos del universo cinematográfico. Tal como recalca Joan Padrol (2009: 31), el cine de la década de los sesenta no sólo está marcado por la aparición del Nuevo Cine Español, sino también, por la participación de varios de los compositores de la bautizada Generación del 51 en estos nuevos planteamientos que emergían para la narrativa del audiovisual.

La panorámica de músicos de vanguardia adscritos a esta generación, que se adentraron en el multi-universo fílmico abarca otros casos (ordenados de mayor a menor en términos cuantitativos según su participación en audiovisuales) como: Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, seguidos por proyectos puntuales de Ramón Barce, Fernando Ember, Enrique Franco o Manuel Carra. Todos ellos suman un catálogo completo y contrastado de películas que recoge casi 400 títulos (Vesga, 2015: 45, 545-552). Cantidad nada despreciable que reúne una colección de directores que pasa por figuras como Amando de Ossorio, Antonio Giménez-Rico, Arturo Pérez Camarero, Basilio Martín Patino, Carlos Saura, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Trueba, Javier Aguirre, José María Forqué, León Klimovsky, Mario Camus, Nino Quevedo, Pedro Lazaga, Pedro Olea, Rafael Gil, Victor Erice, Wim Wenders, entre otros.

En una época en donde una de las barreras culturales más importantes fue la censura impuesta por el régimen franquista, muchas de las experiencias realizadas en el ámbito fílmico se vieron limitadas en distintos aspectos. Esa misma censura que se aplicaba de manera implacable a la narrativa del audiovisual, fue menos severa con las bandas sonoras dada la naturaleza abstracta de la música instrumental. Sin embargo, las represiones conceptuales del Régimen no fueron obstáculo suficiente para que se iniciaran con impulso contracorrientes como la del Nuevo Cine Español<sup>2</sup> (en consonancia con otras corrientes internacionales como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico),<sup>3</sup> o proyectos como el del grupo Nueva Música,

---

2. *Nuevo Cine Español* es el término que denominó a un importante movimiento heterogéneo de la década de 1960, radicado especialmente en Madrid, cuya filosofía se basaba en desafiar al cine institucional e industrial con nuevas temáticas y fórmulas narrativas, impregnado de estéticas artísticas donde se reivindica la subjetividad del autor entre otras cuestiones de orden social, político, etc. A este movimiento pertenecen figuras como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Angelino Fons, entre otros (Vesga, 2015: 69).

3. La *Nouvelle Vague*, por otra parte, surgió en Francia a finales de la década de 1950, también como un movimiento de reacción contra las convenciones y estructuras presentes en el cine de masas,

cuya intención fundamental fue crear una plataforma para difundir tanto las nuevas estéticas que surgían en el panorama musical internacional, como las propuestas del grupo de jóvenes músicos adscritos a esta iniciativa. Así, estos actores desempeñaron un papel fundamental en la creación-difusión de las nuevas tendencias dentro del panorama español, contribuyendo a la gestación de códigos innovadores (Vesga, 2015: 35). Por otra parte, no debemos olvidar que “esa necesidad del Régimen de representar una nación renovada a través del arte en las décadas de 1950 y 1960 culmina con el apoyo a algunos compositores vanguardistas, entre los que está Luis de Pablo” (López Estelche, 2013: 392). Contradictoriamente a lo que podría esperarse de un régimen dictatorial tradicionalista, De Pablo fue uno de los ejemplos con más proyección en este periodo, puesto que representaba una cultura contemporánea al amparo de la vanguardia y que el sistema gubernamental requería, para lavar su imagen y presentar una nación moderna y cosmopolita ante los ojos del mundo.

Directores, compositores y todo un equipo de profesionales se embarcaron en la empresa de enfrentarse al reto de sacar adelante cada nueva película en este contexto. A veces con resultados más experimentales y atrevidos, a veces más comerciales, y a veces más convencionales y no por ello menos interesantes. Cada uno de esos casi 400 títulos que suma esta generación de músicos, es el testimonio fílmico y la historia audiovisual de la experiencia artística de sujetos con una gran consciencia de la expresión vanguardista. Especialmente llamativas por su alto grado de experimentación desde el punto de vista creativo son propuestas como el filme *138* (1972), colaboración entre el artista plástico José Luis Alexanco y Luis de Pablo;<sup>4</sup> o *Espec-tro Siete (7 Objetos Luminosos y 5 Complementarios)*, trabajo compartido entre el director Javier Aguirre y Ramón Barce (De Dios, 2009).

A partir de estos y otros ejemplos, cabe profundizar en los procesos de encuentro y negociación entre dos mentes creativas -director/autor y compositor- pertenecientes a disciplinas artísticas diferentes, en un momento en el que se está revisando la concepción, la forma y el lenguaje tanto del cine como de la música. Digamos que cada una de estas películas es el punto de encuentro, “donde se cuentan las aventuras de dos creadores de vanguardia en un tiempo en el que hacer arte nuevo en España era la única manera de gritar libertad”. (De Dios, 2009: 403).

## Las vanguardias musicales como alternativa a las convenciones de las bandas

---

apostando por mayor libertad expresiva y técnica en la producción cinematográfica. Sus principales representantes son directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o Claude Chabrol, entre otros. Finalmente, el *Free Cinema* británico nace a mediados de la década de 1950 a partir del manifiesto *Angry Young Men*. Una de sus características fundamentales es su estética realista en el cine de ficción. Mientras el cine documental retrata historias inspiradas en la cotidianidad, con un marcado compromiso social como reacción a la artificialidad narrativa de Hollywood. Este movimiento engloba directores como Jack Clayton, Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson, etc. (Vesga, 2021: 217).

4. Se puede encontrar en el Museo Reina Sofía en Madrid. Más información sobre la pieza audiovisual en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/138-historia-natural> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023).

### sonoras en el cine

La España de los años sesenta, de *nuevos cines* y vanguardias, heredará un documental concebido fundamentalmente como herramienta de propaganda, tanto por el aparato franquista, como por el republicano. Durante la guerra civil española la música se usó como elemento para reforzar el discurso ideológico (López Gómez, 2021: 61). Posteriormente, y al amparo de los nuevos lenguajes audiovisuales, se abrió un espacio para la experimentación musical en el cine.

A partir de 1946 se edifica el catálogo de este grupo de compositores que recoge exactamente 393 audiovisuales, con todo tipo de géneros y formatos que abarcan ficción y documental, cortos y largometrajes, comedia y drama, cine comercial y de autor. Los mimbres que sostienen las imágenes de estos filmes se hilvanan con sonoridades y estéticas musicales de toda clase. Su naturaleza responde a las necesidades narrativas de cada discurso argumental, pero, sobre todo, refleja el oficio y la destreza, la formación y talento de estos músicos que adaptaron las partituras al ámbito cinematográfico.

Las propuestas estéticas y diseños sonoros son muy amplios. Hay quien asevera que, en el caso concreto del documental y de cierto cine de ficción de vocación realista, muchas veces se frecuentaron “composiciones musicales de estética atonal, dodecafónica o concreta cuyas armonías, para el oído profano, están más cerca de los ruidos que de las melodías, lo que camufla la transgresión de la expresión realista” (Barroso, 2009: 298). A pesar de corrientes puristas como el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*,<sup>5</sup> que rechazaban la música *extradieética*<sup>6</sup> por ser ajena a la realidad que intentan reflejar, la mayoría de los cineastas en sus documentales, creativos o divulgativos, no se han desprendido de la intervención de la música incidental en el discurso audiovisual, ni tampoco han renunciado a sus efectos (Barroso, 2009: 297). Desde el documental tradicional, pasando por el cine de no-ficción, hasta el docudrama o la ficción documentalizante, una gran parte se ha valido en mayor o menor medida de las estrategias expresivas que la aplicación de la música extradieética aportaba en sus habituales procedimientos. Diversos autores coinciden en este hecho.

---

5. Tanto el *Direct Cinema* norteamericano, como el *Cinéma Vérité* europeo, son corrientes de vocación documentalista dentro y fuera de la ficción. Ambas surgieron alrededor de la década de 1950 y promulgaban un realismo cinematográfico desprovisto de artificios que manipulasen la percepción del espectador.

6. Aunque en muchos foros ha provocado discusión y el origen de distintos vocablos, asumiremos la terminología del compositor y crítico cinematográfico francés Michel Chion: *extradieético* y *diegético*, que designan la posición funcional de la música en la narrativa del audiovisual. Esto es, son *diegéticos* los elementos necesarios para narrar la historia de forma directa y donde los personajes son conscientes de ello, por tanto, son conscientes de la música que suena puesto que la fuente de producción de sonido pertenece a la narración dramática. Por el contrario, la música *extradieética*, *no diegética* o *incidental*, no está justificada en la narrativa interior y puede describir una situación o estado de ánimo de un personaje, sin que este sea consciente de la misma.

La sobriedad reproductiva de la realidad tantas veces invocada como rasgo esencialista de los documentales parecería sugerir la inadecuación de cualquier tipo de música que no fuera directamente producida por la actividad escénica reconocible como parte natural y espontánea de esa realidad. Realmente nunca ha sido así, ni tan siquiera en la etapa del documental tradicional. (Barroso, 2009: 297-298).

Por otro lado, autores como John Corner (2002), plantean una serie de puntos sobre las propiedades específicas de la imagen documental, su relación con la música y la necesidad de revisar algunas de las inhibiciones establecidas sobre el “hecho” y la “emoción”. Se trata de un género cinematográfico de investigación y argumentación, de observación e ilustración, pero también de diversión y entretenimiento que abarca noticias nacionales, conocimiento público, usos promocionales y propagandísticos, programas de juegos, jardinería, viajes y vacaciones, cocina y toda una gama de productos de estilo de vida. De forma que mantener una integridad documental es difícil de resolver (Corner, 2002: 358). Víctor Erice proclamó al respecto en una rueda de prensa: “No hay diferencia sustancial entre documental y ficción. La ficción está en la mirada del director. Cualquier cosa que encuadramos con una cámara pasa a estar impregnada de ficción, se convierte, en palabras de Jean Mitry, en una realidad cinematográfica”. (Lázaro, 2016: 253).

No podemos menospreciar la dimensión del impacto y la importancia de la música de muchos documentales. Incluso ha habido bandas sonoras de documentales que han saltado de su *statu quo* en la pantalla grande al imaginario colectivo, como ocurrió a principios de los sesenta con uno de los pasajes de *Mondo Cane* (1962) de Cavara, Jacopetti y Prospero, cuya banda sonora está firmada conjuntamente por Riz Ortolani y Nino Oliviero:

El tema central de la película, presentado con distintas variaciones, a ritmo de marcha militar cuando vemos el desfile de *majorettes* en las calles de Sidney o como un *scherzo* de comedia en la escena de los pollitos vivos pintados de colores como regalo de Navidad, tiene su gran momento central, tocado con coros y una amplia orquesta sinfónica en el fragmento ‘L’ultimo volo’, en la secuencia de los pájaros esterilizados en los atolones del Pacífico, como consecuencia de las explosiones nucleares. Es uno de los grandes temas musicales en la historia del cine italiano [...] escuchado mil veces como música funcional o ambiental en los ascensores, grandes almacenes, centros comerciales u oficinas. (Padrol, 2012: 298).

Corner también desarrolla el tema en torno al documental centrándose, entre otros aspectos, en la tipificación de géneros musicales que se emplean en el documental británico de las décadas de 1950 y 1960, haciendo un señalamiento a la aplicación que se le da al jazz, por ejemplo, o a la música popular, cuando el objetivo era generar ambientes más relajados en la narrativa del relato filmico, mientras documentales con temas argumentales en un tono más serio solían utilizar música clásica. (Corner, 2022: 362).

Este enfoque de la banda sonora aplicado en función del género musical para despertar percepciones dirigidas a públicos plurales, nos remite a los arquetipos mu-

sicales, explotados hasta la saciedad, a los que actualmente el *marketing* y la publicidad apelan en anuncios de televisión o en hilos musicales de distintas plataformas comerciales, para enunciar una imagen de marca y convocar unos valores culturales dirigidos a un público acotado por edad, clase social, tribu urbana o sexo, utilizando “la capacidad significativa de la música para que ésta cumpla alguna función determinada dentro de sus estrategias de *marketing*”. (Lahoza, 2018: 16).

Al hilo de esta reflexión acerca de la directividad perceptiva surge una pregunta: ¿por qué el cine documental y el cine de autor de los sesenta, en muchos casos, fueron plataformas propicias para las vanguardias musicales? Quizás porque las estructuras y códigos musicales utilizados por la vanguardia no citan habitualmente el cliché al uso, el *musema*<sup>7</sup> (Tagg, 2012), el arquetipo musical predefinido, asociado a un significado concreto en el imaginario colectivo y retroalimentado por muchas bandas sonoras en una endogamia perpetua.<sup>8</sup> Es decir, esta música no solamente renueva el lenguaje del documental y de los *nuevos cines*, en consonancia con su talante, muchas veces experimental, sino que su esencia está arraigada en la innovación como principio. Esto, a su vez, trae consigo una serie de constructos donde decir vanguardia es decir *seriedad*, *arte*, *intelectualidad*, *experimentación*, etc. La naturaleza de su lenguaje, alejada de discursos auditivos donde predomina un uso tradicional de elementos musicales como melodía, ritmo, armonía, o tímbrica, construye nuevas asociaciones entre imagen y sonido que el público no estaba acostumbrado a ver y oír. De esta forma, disociamos la consideración de que la música produce fundamentalmente emocionalidad en sus efectos.

Por otra parte, la vanguardia musical también se ha asociado frecuentemente al Nuevo Cine Español, a la Escuela de Barcelona<sup>9</sup> y a cineastas independientes que han hecho uso de esta sonoridad vanguardista en sus obras. “La música atonal también puede estar vinculada a conflictos y sentimientos de desasosiego en las composiciones vanguardistas” (Sánchez, 2013: 100), una realidad que reafirma la apuesta que Adorno y Eisler<sup>10</sup> (1981: 61) hicieron por el lenguaje *atonal*, especial-

---

7. Término atribuido a Philip Tagg que se refiere a la unidad de expresión musical más pequeña con una significación asociada.

8. Theodor Adorno apunta algunas ideas sobre el aspecto pedagógico en torno a los medios de difusión de masas (Fubini, 2006: 150).

9. Se conoce como *Escuela de Barcelona* al grupo de cineastas catalanes que en torno a la década de 1960 inició su andadura. De estética refinada y muy influenciada por la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, se encuentran directores como Vicente Aranda, Joaquim Jordá, Jacinto Esteva, José María Nunes, entre otros (Vesga, 2015: 78).

10. El binomio entre el filósofo y musicólogo Theodor L. W. Adorno y el compositor y filósofo Hanns Eisler dio a luz, a principios de la década de 1940, durante su exilio en Nueva York, una investigación sin precedentes y uno de los primeros referentes sobre la teoría de la música en el cine. El proyecto conocido como *Film Music Project* tenía como objetivo utilizar música moderna (y en especial la composición dodecafónica) en el audiovisual para enriquecer el potencial artístico del mismo. Las reflexiones que ambos autores hicieron al respecto señalaron puntos fundamentales sobre el tema.

mente el *dodecafónico*,<sup>11</sup> como una herramienta para elevar la película a la categoría de obra de arte y así servir de plataforma para acercar a las masas la nueva música. (Sánchez, 2013: 100).

## Aguirre y De Pablo: dos creadores de vanguardia unidos por la gran pantalla

Uno de los casos más sobresalientes de su generación es el del director donostiarra Javier Aguirre (1935) con sus reflexiones y su concepto de *Anti-cine*. “Aguirre fue abanderado de un cine sensorial, ajeno a la narrativa tradicional y por lo tanto más pictórico y musical que descriptivo” (De Dios, 2009: 404). La afinidad y sensibilidad que este director promulgó siempre por la música nació de su formación musical y de su arraigo en el seno de una familia de varios músicos ilustres. Quizás por esta razón, entabló grandes amistades con artistas de renombre, lo que le llevó a trabajar con diversos compositores vanguardistas de la Generación del 51, como Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Antón García Abril y Luis De Pablo, como puede verse en la Tabla 1:

<i>Spectro siete (7 Objetos luminosos y 5 complementarios)</i>	1969	JAVIER AGUIRRE	BARCE, Ramón
<i>El gran amor del conde Drácula</i>	1973	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>El jorobado de la morgue</i>	1973	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>Iniciación en el amor, la (Dafnis y Cloe)</i>	1976	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>De profesión sus labores</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>El astronauta</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Esposa de día, amante de noche</i>	1977	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Rocky carambola</i>	1979	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Tautólogos Plus X</i>	1974	JAVIER AGUIRRE	HALFFTER, Cristi
<i>Temporalidad interna</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	MARCO, Tomas
<i>Pasaje tres</i>	1961	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Tiempo y playa</i>	1961	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>A ras del río</i>	1962	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Playa insólita</i>	1962	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Espacio dos</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Polio (canto a la esperanza)</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Toros tres</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Canto a la Esperanza</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Vizcaya cuatro</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>España insólita</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Los oficios de Cándido</i>	1965	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Madrid la puerta más cordial</i>	1967	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de

Tabla 1. Filmes de Javier Aguirre con música de compositores de la Generación del 51 (fuente: elaboración propia)

11. Tanto el lenguaje *atonal* como el *dodecafónico* pertenecen a las corrientes musicales que revolucionaron la armonía tradicional durante las primeras décadas del siglo XX. Fue el compositor austriaco Arnold Schönberg en la década de 1920, quien elaboró la teoría sobre la técnica dodecafónica, que consiste en un sistema de composición donde las doce notas de la escala cromática tienen la misma importancia, sin que ninguna domine sobre las demás. Por otra parte, la *atonalidad* (en oposición a la tonalidad), es un lenguaje que carece de jerarquías tonales y no se rige por las mismas reglas armónicas del sistema tradicional de acordes mayores y menores.

De alguna manera, la participación en el ámbito audiovisual de este grupo de músicos, donde la versatilidad del lenguaje como cualidad será llevada a las más altas cotas, responde al hecho de que hacer bandas sonoras fue para ellos un gesto de modernidad, tal como proclama Celsa Alonso (2009: 332) sobre otros compositores, como el maestro Francisco Alonso. Pero también, se corresponde con cierta organicidad histórica que tiene que ver con el resultado de la trayectoria que la vanguardia española realizó en el ámbito de lo que se conoce como *música pura*.<sup>12</sup>

Tras el asentamiento de la vanguardia y la cristalización de alguno de sus logros, se procede a un nuevo cambio de paradigma estético [...]. El individualismo se acentúa todavía más y se acomete una vuelta a la tradición como elemento sobre el que fundamentar la reforma del lenguaje artístico. Este recorrido, es resumible en el trinomio Tradicionalismo-Vanguardia-Tradición. (López Estelche, 2013: 389).

El cine no es más que otra plataforma moderna donde se desarrollan lenguajes musicales que van, desde la vanguardia, a la más tradicional de las expresiones estéticas. Esta plasticidad que se le pide a la música responde a la esencia funcional de la *música aplicada* y su credo fundamental: apelar a los poderes secretos del sonido y su influencia manipulativa en la percepción humana, ya sea por cuestiones psicológicas, biológicas o culturales. Para ello, la música deberá reencarnarse en un sinfín de formas y expresiones, sean estas de vanguardia o no.

Es en este maremágnum donde nos encontramos con el trabajo de Aguirre y De Pablo que suma, hasta donde tenemos registrado, un total de trece proyectos audiovisuales, entre ellos, el primer largometraje del director con carácter documental: *España insólita* (1964). En una entrevista acerca del oficio y experiencia en el documental, el compositor respondía:

Al principio hice documentales de tipo turístico, documentales sobre Córdoba o sobre lo que fuese. Hasta hacer documentales (estoy hablando claro está, sobre la música) de promoción industrial. Es una cosa que yo no sé si sigue existiendo, me imagino que sí. Es un mundo muy particular [...]. Muchas compañías constructoras que hacen carreteras, que hacen pantanos, o cosas de ese estilo... que hacen fundición, compañías de industria pesada podríamos decir, hacían muchas veces un pequeño corto que les servía de propaganda para poderlo mandar aquí o allá, para demostrar lo bien que hacían las cosas. Entonces estos documentales se los encargaban a un realizador, y ese documental tenía que tener una música. Bueno, yo entré en ese mundo porque tenía un amigo que era productor de ese tipo de documentales industriales. (Vesga, 2015: 522).

De esta suerte, los primeros pasos de Luis de Pablo en el mundo de las bandas sonoras en 1956 fueron de la mano de cortometrajes de tipo documental como *Historia en la Costa del Sol* de Jesús Fernández Santos, o *Los jardines de Granada* de

12. Con el concepto de *música pura* nos referimos, por oposición a la *música aplicada* al audiovisual, fundamentalmente a obras musicales instrumentales, no condicionadas por una funcionalidad ajena a la propia música.

José Manuel García de la Rasilla. Más adelante, Elías Querejeta, uno de los productores y cineastas fundamentales para el cine de autor en España, le ofrecería crear música para los largometrajes que producía. Gracias a sus trabajos en la pantalla, el músico bilbaíno pudo permitirse costear su formación y asistir a cursos como el que dictó la pianista Margot Pinter,<sup>13</sup> quien le daría las primeras noticias de las actividades vanguardistas de la Escuela de Darmstadt (Vesga, 2015: 186). Los cursos de verano de la ciudad alemana celebrados entre 1946 y 1955 dieron difusión a las últimas técnicas y corrientes estéticas del siglo XX. Su trascendencia radica fundamentalmente en que fueron una plataforma para la propagación, desarrollo y formación en las vanguardias musicales. Jóvenes compositores de toda Europa acudieron para actualizarse y profundizar en su oficio. Luis de Pablo fue uno de sus estudiantes asiduos. “La música de Luis de Pablo podría ser llamada aleatoria, concreta, serial, dodecafónica... él prefiere no ponerle un nombre. Es enemigo de las etiquetas. Se define a la vanguardia en todo aquello que suponga poder ser contemporáneo del futuro”.<sup>14</sup>

Para dimensionar mejor el trabajo que el compositor realizó dentro del mundo del cine, se puede articular su producción en tres etapas: de 1957 a 1964, cuando trabajó sobre todo en cortometrajes de tipo turístico y de promoción industrial; de 1964 a 1970, cuando realizó los primeros largometrajes con la productora Elías Querejeta; y de 1972 a 1982, tras un periodo de dos años en el extranjero regresó a España donde aceptó encargos musicales para el audiovisual motivado por razones económicas (Vesga, 2015: 186).

Su recorrido en la *música aplicada* durante un total de 25 años –prácticamente a dos producciones y media por año– está frecuentemente ligado al cine de autor dada su relación con la productora de Querejeta. Una realidad que le permitió materializar bandas sonoras, siempre con un espíritu experimental desde el punto de vista conceptual, estético y creativo, sin renunciar a su firma personal y cultivando una gran versatilidad:

Así, por ejemplo, en algunas secuencias de *El espíritu de la colmena*, el viento precede a la música cuando ésta pretende reforzar la sensación de abandono. Y si nos acercamos a los trabajos que [Luis de Pablo] realizó en largometrajes como *El sonido de la muerte* (o *El sonido prehistórico*, 1965) dirigido por José Antonio Nieves Conde, el mismo año que realizó la banda sonora de *La caza*, veremos la versatilidad del autor y cómo en un corto periodo de tiempo varía el material sonoro, la estética y los presupuestos temáticos. O el caso de *La busca* (1966) dirigida por Angelino Fons donde se plasma el reciclaje de estéticas y propuestas sonoras para películas distintas separadas por un año de diferencia. (Vesga, 2015: 188).

13. Margot Pinter fue una importante pianista de carrera internacional, docente, centrada fundamentalmente en repertorio contemporáneo. Dictó cursos frecuentemente en España a mediados del siglo XX e impulsó a muchos compositores que iniciaban sus pasos en la vanguardia.

14. *Déjame hablar* (2020), de Samuel Alarcón: cortometraje sobre la obra del compositor Luis de Pablo (minuto, 0:00:43 a 0:01:01)

Entre sus más de 60 producciones audiovisuales, donde constan al menos 33 largometrajes y 25 cortometrajes, el documental supone un porcentaje importante, como muestra la Figura 1, un 36% de su producción total, predominando las composiciones para ficción y un 5% para cine experimental:

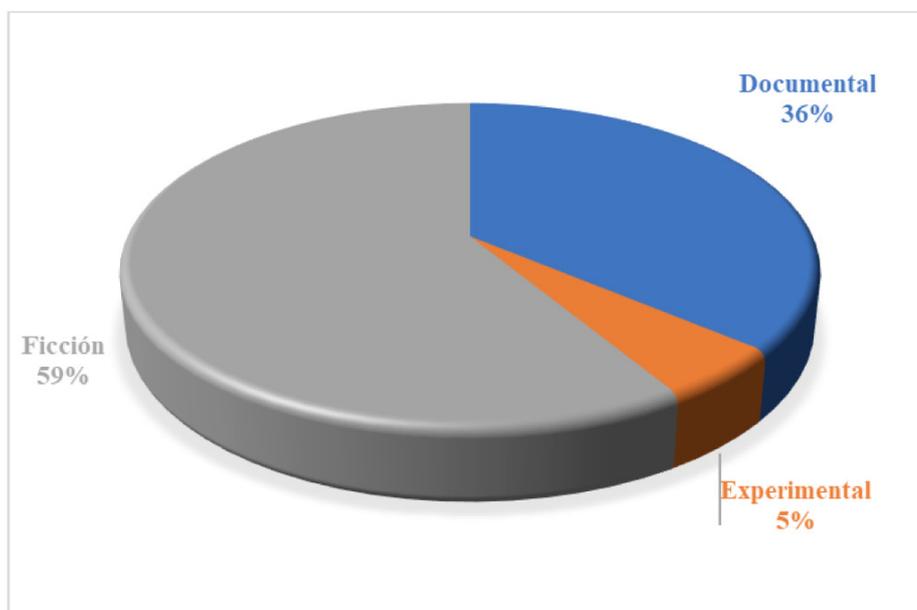


Figura 1. Composiciones musicales cinematográficas de Luis de Pablo.

(fuente: elaboración propia).

Para Luis de Pablo, el género documental no solamente es una forma recurrente que le proporciona actividad en el audiovisual, sino que representa una plataforma para desarrollar conceptos creativos fuera del cine de ficción, donde la música amplía su funcionalidad mientras se enriquecen las propuestas creativas que van más allá de los tópicos cinematográficos de la banda sonora. Por ejemplo, sonorizar una secuencia documental de una fábrica, donde la música debe transmitir y reforzar conceptos como *innovación*, *competitividad* o *tecnología avanzada*, llaman al artista a realizar una reflexión imaginativa del uso de los elementos musicales, para dar forma coherente a la propuesta sonora en un lenguaje abstracto como puede ser el de la música instrumental.

Por otra parte, Aguirre se proyecta como un gran compañero en el ámbito cinematográfico. Comparte con De Pablo cierta búsqueda de autonomía frente a la opinión externa de su obra en los andamios de la industria. El cineasta respondía sobre sus actividades en lo que bautizó como *Anticine*, en una entrevista para el diario *El País*:

Cuando un productor con el que yo había trabajado bastante se enteró de que había hecho una película, *Voz*, que era una vela consumiéndose durante hora y media,

dejó de llamarme. A partir de entonces empecé a hacer mis películas en total libertad, sin pensar para nada en el público, sino simplemente en lo que me gusta a mí, que es experimentar. Y estoy en la época en que hago películas por completo sin pensar en el público, es decir, todo lo contrario, a aquello del cine normal. Cuando empecé a hacer cortos tampoco me importaba el público porque con los cortos daba igual. Hacía lo que me gustaba y tuve bastantes premios y cosas de esas. Mi primer corto, *Tiempo dos*, de 1960, era ya un experimento.<sup>15</sup>

En su segundo cortometraje, *Pasaje tres* (1961), se incorporaría la firma de Luis de Pablo, a quien se le pidió utilizar un lenguaje de vanguardia que se encarnó en una partitura de música concreta. Esta pieza audiovisual recoge comentarios notables como el del escritor uruguayo Mario Benedetti publicado en la web del director donostiarra:

El tiempo del resorte de este testimonio removedor, y lo es aunque algunos pantallazos parezcan recoger quietudes, inmovilidades. El contrapunto mezcla gentes y quehaceres de los tres pueblos, pero éstos, más que realidades contiguas, simbolizan tres etapas, tres lapsos de una misma comunidad. El lenguaje cinematográfico es aquí de una indudable eficacia, y también lo es la banda sonora, que hace aún más nítido el cotejo.<sup>16</sup>

Por consiguiente, el cine de Aguirre se constituye como “un generador de arte y una corriente irrefrenable de indagar en oscuros espacios y consolidar elementos sensitivos por encima de lo simplemente argumental” (De Dios, 2009: 405). Aguirre es considerado por Luis de Pablo como uno de los directores que han colocado el trabajo de la creación musical al mismo nivel del trabajo de creación con la plástica<sup>17</sup>.

Paralelamente, los sesenta supusieron, para De Pablo, una copiosa producción dentro de su música de concierto: obras para orquesta, cámara, instrumentos solistas, música electroacústica para cinta magnética y otras plantillas instrumentales entre las que podemos destacar *Radial* (1960), *Prosodia* (1962), *Tombeau* (1962-63), *Recíproco* (1963), *Escena* (1964), *Ein Wort* (1965), *Mitología I* (1965), *Iniciativas* (1965-66), *Módulos II* (1966), *Imaginario I y II* (1967), *Protocolo* (1968), *Por diversos motivos* (1969), *Quasi una fantasía* (1969), *We* (1969-70), o para teatro como *El perro del hortelano* (1963)<sup>18</sup>.

Y es precisamente toda esta amalgama de trabajos creativos dentro del universo no-audiovisual de Luis de Pablo, la que servía al autor de centro de gravedad y laboratorio personal para su evolución como compositor. Si analizamos su trabajo en esta década de madurez creativa, observaremos el trasvase de las características

15. Galán, D. (27 de julio de 2015). Entrevista a Javier Aguirre: Recovecos de un experimentador. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147\\_682861.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147_682861.html) (Consultado por última vez, el 16 de febrero de 2023).

16. Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. Disponible en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/pasajestres.html> (Consultado por última vez, el 17 de febrero de 2023).

17. *Déjame hablar* (2020), de Samuel Alarcón.

18. Catálogo de obras extraído de Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas* (pp.181-252), Madrid: Fundación Autor.

de su actividad compositiva a la música audiovisual, en la medida en que plantillas instrumentales, estética, recursos técnicos, planteamientos estilísticos, discursos melódicos, conceptos armónicos, etc., discurren también, de alguna forma, en documentales y películas donde firma la banda sonora musical. Y aunque la praxis fílmica le exige al autor alejarse, en ocasiones, del lenguaje de las vanguardias en pro de una funcionalidad coherente, acorde con la necesidad narrativa de turno, este ejercicio le supuso desarrollar una gran versatilidad, mas no el divorcio de su personalidad creadora que se percibe en cada uno de los textos audiovisuales, a pesar de que muchas bandas sonoras puedan plantearse en términos más tradicionales desde el punto de vista del lenguaje musical. Un ejemplo de versatilidad y heterogeneidad en el diseño conceptual sonoro es precisamente *España insólita* (1964) de Javier Aguirre. Una hora y veintisiete minutos donde apenas hay lugar para secuencias que prescindan de la música, ya sea esta de Luis de Pablo (música extradiegética o incidental) o popular preexistente (música diegética generalmente) perteneciente a cada una de las zonas que el documental recorre.

### ***España insólita* (1964), de Javier Aguirre**

La década de los sesenta dio a luz a los *nuevos cines* y a sus lenguajes; a las políticas más aperturistas de José María García Escudero en la dirección general de Cinematografía y Teatro; a valientes vanguardias musicales y a los grupos que las divulgaban como el grupo Nueva Música, Música Abierta, Tiempo y Música, Alea, etc. Los objetivos de las cámaras coleccionaban imágenes para enseñarle al mundo lugares remotos en una época en la que el turismo aún no se había masificado. Entonces aparecen documentales como por ejemplo *Mondo Cane* (1962), ya mencionado, o *España insólita* (1964), de Javier Aguirre.<sup>19</sup>

Este último es un documental turístico que reúne los ingredientes para una pieza audiovisual de gran altura, cuyas costuras se constituyen de un breve recorrido por las fiestas y las gentes sencillas de una *España insólita*. El filme está nutrido de textos poéticos y profundos a cargo de voces en *off* masculinas y femeninas, describiendo e hilvanando una narrativa pausada. Su fotografía se compone de imágenes que se recrean en la belleza de los lugares y en una cotidianidad sencilla, resaltando exteriores realmente artísticos con el uso de panorámicas y planos generales. A través de planos medios y primeros planos destaca las actividades de la gente que habita esta tierra. Factores como el encuadre, la composición, la iluminación y el movimiento dentro de la toma, trazan una narrativa documental que expresa una fuerza contenida activando emociones empáticas. La música se entreteje con cantos populares, folklore, y las partituras de un Luis de Pablo muy versátil. La banda sono-

---

19. El año de publicación del documental difiere en las diversas fuentes consultadas. He optado por mantener el año que el propio director publica en su web: <http://www.javieraguirre-anticine.com/largometrajes.html> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023). El filme está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VPrOmiPSYkU> (Consultado por última vez, el 17 de febrero de 2023).

ra está diseñada prácticamente en su totalidad por música que comparte espacio con esas voces en *off*, breves silencios majestuosos, algunos diálogos y sonidos ambiente que discurren en momentos puntuales. El director le da una importancia sustancial a la música, no solo por su presencia en escena, sino también por los diversos momentos en los que se detiene a explicar algunos géneros musicales, sus instrumentos y origen, según la zona geográfica de la Península en donde se detenga. En 1965 el director, productor, crítico y guionista de cine José Luis Garci describía el documental de este modo:

Javier Aguirre, en su primer filme, ha marcado una ruta -una gran vía- para la cinematografía española. Hasta ahora, ¿qué se había hecho para ilustrar nuestro país en el celuloide? Nada [...]. Aguirre ha penetrado en la seca y fría España de Azorín, en la analfabeta de Unamuno, en la sobria y escéptica de Baroja, en la apaletada pobre -bueno, pobre era a juicio de todos- de Eugenio Noel. ¿Qué hubieran dicho, allá por el 98, aquellos hombres que querían españolizar nuestras duras raíces, ante este medio de difusión? Creo, honradamente, que *España insólita* vale por bastantes libros [...]. Si tuviera que inclinarme por una virtud, escogería su sinceridad. ¡Qué diferencia con el *Mondo Cane*, de Jacopetti! Al lado de la hipocresía y mezquindad de "MC", enfrenta Aguirre una honradez impresionante, tanto de cara al productor, como de cara al público. Creo que pocas veces se ha dicho de un filme que tal o cual situación es ficticia; que ha sido reconstruida.<sup>20</sup>

Hasta 34 regiones se pueden contar en el documental. La *España insólita* de Aguirre empieza en el parque natural valenciano de la Albufera y transita por las montañas de Galicia, Soria, la Feria de Sevilla, la festividad de las Fallas de Valencia, Arcos de la Frontera en Cádiz, San Sebastián, Málaga, Navarra, Lanzarote, Granada, Ibiza, la Alpujarra Granadina, Barcelona, etc. Y cada una de las imágenes exóticas en tono sepia de esta otra España está ambientada, ya sea por la música extradiegética de Luis de Pablo o, a modo diegético, por cantos populares pertenecientes al folklore de cada región. En la Tabla 2 podemos ver detallada la ficha con los datos técnicos de la película:

---

20. Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. *Disponible* en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023). En cuanto al término *Generación del 98*, es el nombre con el que se conoce al grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles nacidos entre 1864 y 1876, afectados por la crisis que desencadenó la derrota en la guerra entre España y Estados Unidos y la consiguiente pérdida de Puerto Rico, Guam, Cuba y Filipinas en 1898, entre otros factores sociales, políticos y económicos. Autores como Unamuno, Ganivet, Baroja, Azorín, Maeztu, los Machado, Valle-Inclán, Benavente, entre otros, conforman esta generación.

<i>Argumento</i>	Vicente A. Pineda
<i>Guión</i>	Vicente A. Pineda y Javier Aguirre
<i>Comentario/texto</i>	Dionisio Ridruejo
<i>Música</i>	Luis de Pablo
<i>Director de fotografía</i>	Manuel Rojas
<i>Decoración y ambientación</i>	Román Calatayud
<i>Montaje</i>	Antonio Ramírez
<i>Ayudantes de dirección</i>	José Luis P. Tristán, Gonzalo Sebastián de Erice
<i>Operador 2ª unidad</i>	Luis Cuadrado
<i>Jefe de producción</i>	Jesús R. Folgar
<i>Productor ejecutivo</i>	Gerardo Marote
<i>Segundo operador</i>	Raúl P. Cubero
<i>Laboratorios</i>	Cinematiraje Riera
<i>Con las voces de</i>	María Cuadra - Manuel Dicenta - Julia Gutiérrez Caba - Carlos Lemos - Francisco Rabal - Fernando Rey - Paquita Rico - José María Rodero - Lina Rosales
<i>Canta</i>	Jarrito
<i>Producción</i>	Eurofilms
<i>Color.</i>	1964

Tabla 2. Ficha técnica de *España insólita* (1964), de Javier Aguirre.

(fuente: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html>

Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023).

La partitura del documental incluye un verdadero ejercicio de versatilidad, obteniendo como resultado un abanico heterogéneo que incluye tonalidad y atonalidad; plantillas instrumentales de cámara y orquestal con agrupaciones heterodoxas; tímbricas variadas de cuerdas, vientos y percusión. Todos, elementos articulados de tal manera que amplían la conexión emocional con el espectador despojándolo de cualquier incertidumbre a nivel comunicativo. La música dirige constantemente las percepciones para completar y reforzar el significado de cada secuencia. Encontramos música disonante, rápida y de ritmos irregulares, generando tensión en algunos fragmentos donde el relato se centra en la actividad de la caza, o describe costumbres ancestrales relativas a la siembra; música *serena*, que dibuja melodías ondulantes de tempo lento interpretadas por arpa y flauta, o cuarteto de cuerdas *cantabile*, acompañando procesiones nocturnas. Preludiada con varios golpes de platillos, en la secuencia dedicada a la costa (minuto: 0:20:44), donde anuncian las ciudades de Málaga, Benidorm y San Sebastián, sol y arena representan lo que en el documental tildan de “la España superficial”. Es interesante observar cómo el material sonoro utilizado en estos fragmentos será reciclado parcialmente en otras

producciones de tipo ficcional como *La madriguera* (1969) y *Ana y los lobos* (1973) de Carlos Saura. En ambos casos, se *reciclará* la sonoridad, ralentizando el tempo e invirtiendo la dirección melódica (de descendente a ascendente), pero manteniendo la fórmula rítmica con la misma textura y plantilla instrumental (como se observa en la Figura 2). Lo llamativo es que este fragmento y sus variaciones, representan aspectos o situaciones *superfluas* en cada una de las escenas que acompañan en los tres filmes, independientemente de que el género sea documental o dramático. En términos musicales, “se compone de presupuestos armónicos principalmente tonales, interpretados en un sintetizador que utiliza timbres de piano, campanas y órgano; un vibráfono y un cuarteto de cuerdas cuyo dibujo melódico se compone de figuraciones simples en ritmo lento”. (Vesga, 2016: 251).

The image shows a musical score for the beginning of the main theme of *La madriguera*. The score is written for six instruments: Vibrafono, Sintetizador, Violín (two staves), Viola, and Violonchelo. The tempo is marked as  $J = 60$ . The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Vibrafono part has a rest followed by a chord. The Sintetizador part has a rest. The Violín parts play a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, with a *mp* dynamic marking. The Viola and Violonchelo parts have rests. The word "Instrument" is written below the Vibrafono staff.

Figura 2. Transcripción del inicio del tema principal de *La madriguera*.

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 250).

La relación existente entre estos filmes (*La madriguera*, *Ana y los lobos* y *España insólita*) radica en este fragmento de estructuras musicales de similar sonoridad, no solo por su instrumentación, sino también, por las figuraciones (corcheas, negras y blancas) que conforman fórmulas rítmicas sencillas. Éstas dibujan motivos melódicos, construyendo una intertextualidad donde podemos encontrar un patrón sonoro de firma depablina, es decir, la forma única en la que el compositor concibe un concepto (en este caso el de la *frivolidad*) y lo plasma musicalmente a través de estos elementos, en la banda sonora de los tres filmes. Su aplicación en cada una de

las escenas invita a detenernos en la idea de que ficción y documental, hasta donde hemos investigado, posiblemente utilizan la música de forma muy similar en el caso de la experiencia del compositor vasco.

Si realizamos una panorámica de las películas de ficción en las que participó Luis de Pablo en la década de 1960, encontraremos un comportamiento similar al que observamos en la *España insólita* de Aguirre; es decir, una combinación y alternancia entre lenguaje vanguardista y estética tradicional. En la Tabla 3 reflejamos la lista de estos filmes.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR
<i>El hombre del expreso de oriente</i>	1961	BORJA MORO
<i>Playa insólita</i>	1962	JAVIER AGUIRRE
<i>El próximo otoño</i>	1963	ANTONIO ECEIZA
<i>Feria en Nueva York</i>	1963	JOSÉ CÁRDENAS Y CRUZ NOVILLO
<i>Documento sobre la industria de los Huarte</i>	1963	NÉSTOR BASTERRECHEA
<i>Crimen de doble filo</i>	1964	JOSÉ LUIS BORAU
<i>El misterioso señor Van Eyke</i>	1965	AGUSTÍN NAVARRO.
<i>De cuerpo presente</i>	1965	ANTONIO ECEIZA
<i>La caza</i>	1965	CARLOS SAURA
<i>Los oficios de Cándido</i>	1965	JAVIER AGUIRRE
<i>El sonido de la muerte</i>	1965	JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE
<i>La busca</i>	1966	ANGELINO FONS
<i>El último encuentro</i>	1966	ANTONIO ECEIZA
<i>Peppermint Frappé</i>	1967	CARLOS SAURA
<i>Javier y los invasores del espacio</i>	1967	WILHEM ZIENER
<i>La madriguera</i>	1969	CARLOS SAURA
<i>Los desafíos</i>	1969	VÍCTOR ERICE, CLAUDIO GUERÍN, JOSÉ EGEA

Tabla 3. Películas de ficción con música de Luis de Pablo, de la década de 1960.

(fuente: elaboración propia).

En el caso del fragmento instrumental de *España insólita* al que nos referimos, variado para ser usado posteriormente en los dos filmes de Saura, podemos observar que en *La madriguera* (1969) acompaña dos escenas relacionadas con la pareja protagonista y su hogar, representando un amor vacío y superficial. La música aporta a las escenas un ambiente frívolo cuya sonoridad resulta ficticia, quizás por la elección tímbrica donde no saca mayor partido a las posibilidades melódicas. “El color sono-

ro está enfocado al efectismo a nivel tímbrico, es decir, buscando el uso colorista del instrumento cuyas sonoridades son cercanas a las de la música instrumental ligera” (Vesga, 2015: 251). Esta estructura pretende representar una relación que diariamente vive una farsa, una felicidad tópica y superficial. En la Figura 3 podemos observar la sencillez de las fórmulas rítmicas y del planteamiento armónico:

The image shows a musical score for the piece 'La madriguera'. It features two staves at the top: Vibraphone (Vib.) and Synthesizer (Sint.). The Vib. staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Sint. staff has a bass clef and the same key signature. The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The score consists of four measures. The first measure is circled in red, and the second measure is circled in blue. The Vib. part plays a simple melodic line with eighth notes, while the Sint. part provides harmonic accompaniment with chords. Below these two staves are four empty staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), indicating that the piece is primarily for vibraphone and synthesizer.

Figura 3. Transcripción del desarrollo del tema principal *La madriguera*

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 288)

Entre tanto, en *Ana y los lobos* (1973), donde Carlos Saura reutilizará el mismo material sonoro aplicado en *La madriguera*, el fragmento se incluirá como música diegética y como *leitmotiv* del personaje protagonista en cuatro escenas. Ana, en sus momentos de soledad y distracción, enciende una pequeña grabadora para relajarse, mientras oye esta pieza que, por la sencillez de su dibujo melódico y de sus relaciones armónicas, se puede considerar un tema de *fácil escucha* (Vesga, 2015: 289), como podemos observar en la Figura 4, donde se presenta una breve variación rítmica con respecto a la partitura reflejada en la Figura 3, pero que básicamente se constituye de los mismos acordes:

Figura 4. Transcripción del tema B de *Ana y los lobos*

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 288)

Este material sonoro actúa de la misma forma en el documental de Aguirre: el discurso musical se articula en tres planos donde una especie de vibráfono describe la melodía principal, sobre una cama de cuerdas que esboza la armonía, marcada por una percusión constante de ritmo ternario. La melodía está edificada sobre patrones rítmicos sencillos cuyas figuraciones, blancas, negras y corcheas, tejen la misma estética que percibimos en los filmes de Saura. Este código depabliano que pretende expresar *superficialidad*, *trivialidad*, *banalidad*, etc., contribuye a la manipulación interpretativa del espectador. Es decir, la música es el vehículo que sublima la ambigüedad perceptiva, regodeándose con ironía en lo que se presenta como frívolo, a la par que acompaña imágenes de jóvenes disfrutando de la playa, mujeres en bikini, palmeras y gentes en sus yates de lujo dándose un baño. Previamente la voz en *off* recalca:

Salimos de golpe a la España superficial, esto es, a la que se ve y se vive en nuestro tiempo y desde luego, Málaga, Benidorm, la Costa Brava, San Sebastián, Laredo... el paisaje natural soberbio, el clima suave, las grandes construcciones que surgen por todas partes y los restos monumentales del país viejo que persiste en su belleza. Hay un aire sensual, distendido y estimulante. Es la otra España. Detrás de estas amabilidades imagínense las fábricas, los campos labrados, las ciudades crecientes... Es la España que vive y desea vivir cubriendo esa que acabamos de ver inclinada sobre la muerte. (0:19:12 a 0:20:14).

La música de *España insólita* (1964) refleja un empleo variado, inventivo e imaginativo dentro del documental. No satura las imágenes a pesar de su continua presencia en el minutaje de la cinta, fusiona significados mientras une las tomas a través de su propia continuidad estética, liberando al filme de un literalismo excesivo, y suscribiendo la posibilidad de generar múltiples emociones y una yuxtaposición interpretativa.

## Conclusiones

Tras el repaso a algunos ejemplos en los que participaron diversos compositores de la Generación del 51, observamos que el documental es un género audiovisual que en muchos casos favoreció el uso de las vanguardias musicales en España debido a su lenguaje innovador, a veces distante de los manierismos que ya a mediados del siglo XX se habían fraguado en las bandas sonoras. Códigos precocinados, clichés y todo tipo de estrategias desde el punto de vista creativo, que utilizan la composición musical como herramienta eficaz de manipulación perceptiva y emocional, dentro de la narrativa audiovisual. Narrativa en ocasiones abocada a constructos culturales, retroalimentados en una endogamia que empobrece el discurso, por la repetición de los elementos y estructuras musicales.

Muchos documentalistas y cineastas de los *nuevos cines* encontraron en las vanguardias musicales del pasado siglo una sonoridad expresiva novedosa. Quizás, porque el documental no estaba tan necesitado de un discurso musical al uso, dada su naturaleza informativa, donde la subjetividad perdía presencia en pro de una objetividad parcial que asomaba a la realidad, tal como sucede, a merced de la aleatoriedad y entropía de la vida misma y de las conductas humanas. Si por esta razón se prestó el documental para la vanguardia musical, es una cuestión en la que es necesario seguir profundizando.

Con todo, el documental sirvió como plataforma para los compositores de vanguardia en torno a la década de 1960. En este artículo tratamos un caso concreto, especialmente interesante por la esencia que ambas personalidades -director y compositor- compartían: inquietud, ímpetu y admiración (fervor quizás) por el arte de vanguardia y por la experimentación<sup>21</sup>. En el caso de Luis de Pablo, imprime las intenciones narrativas y expresivas que se le pide a la música completar, sin renunciar a su personalidad creativa. Los ejemplos analizados en los tres filmes revelan no solamente una reutilización de los elementos sonoros, sino también una tipificación cultural de éstos por parte del compositor y de ambos directores, al asociar el mismo material musical a un concepto concreto como es el de la *banalidad*.

En definitiva, a través del análisis del trabajo entre Aguirre y De Pablo podemos observar cómo los *nuevos cines* y las *vanguardias musicales* se miran frente a frente para utilizarse, recrearse en la experimentación y descubrir un mundo imaginativo que potencia y enriquece el discurso artístico del audiovisual.

---

21. Para ampliar la concepción con respecto a la vanguardia de Javier Aguirre, véase: Aguirre, J. (sin fecha). Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anticine. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_) (Consultado por última vez, el 18 de febrero de 2023).

## Referencias Bibliográficas

- Alonso, C. (2009). De la zarzuela a la revista de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República. En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.305-332), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Adorno, T. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. Disponible en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html>
- Aguirre, J. (sin fecha). Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anticine. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Corner, J. (2002). Sounds real: music and documentary. *Popular Music*, 21(3), 357-366. Cambridge.
- De Dios, J. (2009). ¿Espectro? ¿Siete? En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.403-408), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Fubini, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galán, D. (27 de julio de 2015). Entrevista a Javier Aguirre: Recovecos de un experimentador. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147\\_682861.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147_682861.html)
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hinojosa, L. (sin fecha). 138 (Historia natural). Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/138-historia-natural>
- Lahoza, I. (2018). *La música ambiental: definición, creación y análisis*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Lázaro, J. A. (2016). *La música en la obra y praxis fílmica de Víctor Erice*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
- Lluís i Falcó, J. (2005). Compositores clásicos en el cine español. En M. Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp.317-342), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- López González, J. (2012). Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX. En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp.41-60), Sevilla: Arcibel Editores.
- López Estelche, I. (2013). *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo: Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.

- López Gómez, L. (2021). La música en el cine documental franquista en la guerra civil española. En I. Matía y E. Torres (eds.), *Detrás de la Imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)* (pp.46-61), Madrid: Ediciones Complutense.
- Padrol, J. (2009). La música de cine: ¿un método de la innovación y de experimentación de la música contemporánea o un sistema rápido para canalizar la creatividad de los jóvenes compositores formados en el conservatorio? Aproximación al caso español, italiano, francés e inglés. En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.15-38), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Padrol, J. (2012). Cine documental italiano años 50: ¿cine perdido? ¿músicas perdidas? En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp.289-306), Sevilla: Arcibel Editores.
- Sánchez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Tagg, Ph. (2012). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press.
- Vesga, C. (2015). *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Vesga, C. (2021). Robert Gerard: música cinematográfica y espejo en el exilio. En I. Matía y E. Torres (eds.), *Detrás de la Imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)* (pp.211-231), Madrid: Ediciones Complutense.
- Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor.

### **Filmografía**

- España insólita* (1964), de Javier Aguirre.  
*La madriguera* (1969), de Carlos Saura.  
*Ana y los lobos* (1973), de Carlos Saura.  
*Déjame hablar* (2020), de Samuel Alarcón.