Associació Valenciana Musicologia

Una mujer cualquiera o una Rita Hayworth à la mexicana: creación de la banda sonora para el cine negro español de los años cuarenta

Laura Miranda González

Resum

En el present treball vaig a introduir-me en un capítol poc estudiat de la filmografia espanyola dels anys quaranta: el cine negre. Més concretament, la pel·lícula *Una mujer cualquiera*, dirigida per Rafael Gil en 1947 amb música del mestreManuel Parada, que va comptar amb la mexicana María Félix i el portugués Antonio Vilar en els papers protagonistes. Partint de l'anàlisi formal de la banda sonora i la seua relació amb la imatge i, després d'haver desenvolupat una tasca d'hemeroteca i arxivística, ús de la semiòtica, la teoria psicoanalítica freudiana i els *films studies* per apropar-me a una tipologia una mica oblidada i que va precisar d'actors estrangers er a la seua realització. Un treball nou que aporta una mica més de llum a l'etapa autàrquica i que no sols comptà amb el cinema històric o les adaptacions literàries com vies de transmissió de l'ideologia dominant, sinó que també va permetre alguns espais de subversió ; en el cas que ens ocupa, enfocats a una audiència eminentment femenina.

Resumen

En el presente trabajo voy a introducirme en un capítulo poco estudiado de la filmografía española de los años cuarenta: el cine negro. Más concretamente, la película *Una mujer cualquiera*, dirigida por Rafael Gil en 1947 con música del maestro Manuel Parada, que contó con la mexicana María Félix y el portugués Antonio Vilar en los papeles protagonistas. Partiendo del análisis formal de la banda sonora y su relación con la imagen y, tras haber desarrollado una labor de hemeroteca y archivística, empleo la semiótica, la teoría psicoanalítica freudiana y los *films studies* para acercarme a una tipología un tanto olvidada y que precisó de actores extranjeros para su realización. Un trabajo novedoso que aporta algo más de luz a la etapa autárquica y que no sólo contó con el cine histórico o las adaptaciones literarias como vías de transmisión de la ideología dominante, sino que también permitió algunos espacios de subversión; en el caso que nos ocupa, enfocados a una audiencia eminentemente femenina.

Abstract

In this paper I am about to deepen into a little-studied chapter of the Spanish cinema in the 1940s: film noir. In particular, *Una mujer cualquiera*, directed by Rafael Gil in 1947, whose original score was composed by Manuel Parada. The film counted on the Mexican actress María Felix and the Portuguese actor Antonio Vilar in the starring roles. On the basis of the formal analysis of the soundtrack and its relationship with the image, and after having developed a library and archival work, I make use of semiotics, Freudian psychoanalytic theory and film studies to approach a typology somewhat forgotten that required foreign actors for its implementation. An innovative work that brings more light to the autarkic period and that not only counted on historical cinema or literary adaptations as means of transmission of the dominant ideology, but also allowed some spaces of subversion; in the case at hand, focused on a predominantly female audience.

LA PELÍCULA. CONTEXTUALIZACIÓN

El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano –heredero del republicano Congreso Hispanoamericano de Cinematografía– se celebró en Madrid del 24 de junio al 5 de julio de 1948. Impulsado por el régimen durante el período autárquico para promover las relaciones con América Latina, al certamen asistieron representantes de México, Argentina y Cuba, estableciendo la creación de la UCHA –Unión Cinematográfica Hispanoamericana–, la supresión paulatina del doblaje, la unificación aduanera y legislativa, la libertad de contratación de artistas y técnicos, facilidades para la instalación de factorías de película virgen, difusión en revistas especializadas y la creación de una cinemateca hispanoamericana (Caparrós Lera, 2000: 33-35).

Además, se realizaron una serie de películas españolas donde se mostraban las singularidades de los países hispanos participantes. El gobierno mexicano, sin relaciones diplomáticas con España tras la guerra civil, permitió que Cesáreo González contratase a María Félix para protagonizar tres películas de Rafael Gil: *Mare Nostrum* –1948–, *Una mujer cualquiera* (1949) y *La noche del sábado* (1950), basadas en obras de Blasco Ibáñez, Miguel Mihura y Jacinto Benavente, respectivamente. La música de la primera cinta fue compuesta por Juan Quintero, mientras Manuel Parada realizó la banda sonora de las restantes. La «Doña» mexicana aún protagonizó en España *La corona Negra* (Luis Saslavsky, 1950) –con guión original de Jean Cocteau–, *Faustina* –José Luis Sáenz de Heredia, 1956– y *Camelia* –Roberto Gavaldón, 1957– antes de regresar a México, donde estuvo a las órdenes del español Juan Antonio Bardem en *Sonatas* (1959), basada en la obra de Valle-Inclán.

El permiso de rodaje de *Una mujer cualquiera* fue aprobado el 9 de noviembre de 1948, concediéndole la Junta Superior de Orientación Cinematográfica a Suevia Films –propiedad de Cesáreo González– la clasificación de «Primera A» y dos permisos de doblaje el 28 de junio de 1949: *Los últimos días de Pompeya*, importada por Filmófono, y *Juego de pasiones*, importada por Metro Goldwyn Mayer.[1] Además, la película logró el quinto premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo y fue exportada al mercado italiano tras el oportuno doblaje y con el visto bueno del cónsul de España en Roma, obteniendo el derecho de importación de *La leyenda de Genoveva*.[2]

Producida por Suevia Films bajo la dirección de Rafael Gil, la película contó con la participación de María Félix, Antonio Vilar, Julia Lajos, Félix Fernández, Tomás Blanco y Manolo Morán, que interpretaron el guión escrito por Rafael Gil y Miguel Mihura. Nieves Blanco –María Félix– es una mujer mexicana de orígenes humildes casada con un español –Tomás Blanco–. La muerte de su hijo a causa de la negligencia de éste pone de manifiesto sus problemas conyugales y Nieves decide separarse. Obligada a modificar su alto nivel de vida, Nieves vive ahora en una pensión regentada por la tía Pilar –Julia Lajos– pero, al no contar con la ayuda de su marido ni encontrar trabajo, la protagonista no halla más salida que la prostitución. Nieves es testigo de cómo un hombre misterioso que contrata sus servicios –el actor portugués Antonio Vilar– mata a un hombre a sangre fría y sus huellas, junto con algunos de sus objetos personales, aparecen en el escenario del crimen. Nieves coincide en la pensión con el cliente de la noche anterior porque es en realidad el novio de Rosa, sobrina de la tía Pilar. Luis rompe entonces su relación con Rosa, comienza una relación con Nieves y los amantes deciden huir. Cuando Nieves escucha cómo Luis confiesa a un amigo que planea culparla y fugarse solo se da cuenta de que a él no le importa su amor y lo mata de un balazo.

La censura no tardó en actuar, puesto que «existían peligros en esta película [...], especialmente el encuentro de Nieves y Luis y las escenas del chalet a las que deberá quitar todo rastro sensual y violencias de gesto o expresión».[3] A la película original se le suprimieron algunas escenas, una escena del segundo rollo entre Nieves y Ricardo. La respuesta de la censura puede entenderse como evidente si se tienen en cuenta las circunstancias que rodean la posición de la mujer en el cine de la época en general y, del cine negro en particular. Como señala Eva Woods, la creciente circulación de imágenes de mujer en los medios de comunicación (periódicos, revistas y prensa amarilla, entre otros) permitió la aparición de nuevos espacios de creación de identidades femeninas, especialmente sexuales (Woods, 2004:50).

Algunos censores que acudieron al cine el 23 de marzo de 1950, descubrieron que la productora había pasado por alto las «recomendaciones» impuestas, exigiéndosele entonces a Cesáreo González las oportunas modificaciones. El dueño de la productora se justificó aludiendo al «criterio amplio, certero y liberal [...] que culmina en la aprobación de la totalidad de *Pequeñeces* del Padre Coloma, con escenas de una crudeza infinitamente mayor a las suprimidas totalmente en *Una mujer cualquiera*».[4] Ni los delegados provinciales ni la crítica en general aceptaron de buen grado la situación representada en escena. De hecho, el propio Parada tituló los manuscritos de la banda sonora *Una cualquiera* –y no *Una mujer cualquiera*–, lo que creo expresa el sentimiento generalizado del público hacia la protagonista y la película:

[...] Una película moralmente deleznable y desde luego desagradable incluso para personas formadas. [...] Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, esta película es verdaderamente demoledora, de sometido mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta.[5]

El guionista de la película, como era de esperar, también fue reprobado: «Mihura, al escribir, inspiró su pluma en conceptos y principios que se distancian mucho de nuestro modo español de crear cualquier expresión artística [...], sucio e inmoral. [...] Ella, la heroína es, como dice el título, una mujer cualquiera. Él, un tipo peor: un repulsivo asesino».[6] La mayoría de las críticas se cebaron con la protagonista:

El argumento de este film, crudo y desvergonzado, nos quiere demostrar que una mujer bella no tiene otro remedio para ganarse la vida que el vicio. […] A la actriz María Félix le sucede lo mismo que al personaje que interpreta: no tiene más que belleza. […] Sus diálogos son semi-incomprensibles por su pésima dicción.7

Las connotaciones subyacentes respecto al origen de la protagonista fueron presa de las críticas, su acento no acababa de convencer al público, su «incorregible costumbre de pronunciar *sotto voce* los parlamentos más interesantes en que interviene»8 resultaban intolerables. La implantación del sistema de doblaje no ayudó a María Félix en su papel, habida cuenta que Antonio Vilar, actor de origen portugués, sí fue doblado al español: «Un acierto del director hubiese sido doblar a María Félix, cuyo tono de voz es inaudible, con lo que la película hubiera ganado».9

No deja de sorprender la relación existente entre la realización de un puñado de películas protagonizadas por la Félix en España y la llegada en 1947 de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), con Rita Hayworth como actriz con fuertes rasgos e intensa mirada. Estrenada en el Palacio de la Música, Esther Gómez Sierra recuerda el escándalo que supuso a nivel social, con falangistas a las puertas del teatro mostrando pancartas de protesta y vociferando que su comportamiento iba en contra de las leyes naturales de moralidad (Gómez Sierra, 2004: 97). Como señala Kathleen M. Vernon, Gilda marcó una época en España más por la polémica suscitada a pie de calle que por su actuación e insinuaciones en pantalla (Vernon, 1997: 49). La «etnicidad» española de Rita fue potenciada *a posteriori* por la Félix en un contexto, el cine negro, que provocó una ola de controversias, pero que creo generó asimismo un espacio para la identificación de la audiencia femenina con estos personajes.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL

La banda sonora que propone Parada presenta una peculiaridad muy interesante, el uso del theremin como elemento fundamental en su concepción, imprescindible para la creación de la atmósfera de los «bajos fondos» y el asesinato, la ansiedad de los protagonistas y la urgencia de Nieves. Parada ya había utilizado antes instrumentos como el vibráfono para la configuración de situaciones tensas y oscuras, aunque tal vez consideró que su sonoridad, más parecida a la del órgano, no conseguía el efecto claustrofóbico con el que se encontró la audiencia en esta película, censura incluida.

El empleo del theremin, un personaje más en esta película, sumado a la gran diversidad de temas, todos entrelazados entre sí, demuestran la importancia de una banda sonora que destaca más por esa función áurica que por el empleo de temas melódicos característicos del autor. La música envuelve las escenas, arropa a los personajes y contribuye a la visualización de su código moral. La contraposición del theremin con el arpa o la celesta, que el compositor suele reservar en esta época para situaciones más «elevadas», refuerza la situación escénica y genera mayor ansiedad en la audiencia, que aguarda «desesperada» un trágico final para la protagonista desde el comienzo de la cinta.

La gran capacidad del maestro para acomodarse tímbricamente a una situación narrativa concreta y, sobre todo, la novedad que supone el empleo del theremin en el cine español de la época no es en absoluto despreciable. Son varias las películas norteamericanas de cine negro que a lo largo de los años cuarenta recibieron elogios y galardones por sus composiciones musicales. Basta señalar *Rebeca –Rebecca*, A. Hitchcock, 1940– y *Sospecha –Suspicion*, A. Hitchcock, 1941–, ambas con música de Franz Waxman, la primera ganadora del Oscar a la mejor banda sonora y la segunda nominada. Pero, por encima de todo, el empleo del theremin viene a confirmar el conocimiento que del cine norteamericano poseía el compositor: *Recuerda –Spellbound*, Hitchcock, 1945–, estrenada tan sólo un par de años antes que *Una mujer cualquiera*, incluye una famosa escena ideada por Dalí para una sesión de hipnosis a la que se somete el protagonista –Gregory Peck–, en la que el psicoanalista guarda un asombroso parecido con Sigmund Freud. En esta conocida escena, Miklós Rózsa emplea el theremin para introducirse en la mente de John Ballantyne; más concretamente, en su subconsciente, donde se encuentran los secretos más profundos y misteriosos de su alma, de los que ni siquiera Ballantyne tiene conciencia.

Es muy reveladora la relación que se establece entre los estados más sórdidos de la condición humana y el subconsciente. La búsqueda en lo profundo del alma a través del subconsciente, bien mediante la hipnosis o sesiones de psicoanálisis clínico, es frecuente no sólo en el cine negro de los cuarenta y cincuenta, sino también en la vida real de la época, y confirma la relación que establecerá el público entre lo sórdido y lo desconocido. Una relación que, en el caso concreto de España, se viene a relacionar sin excepción con lo nocivo y, sobre todo para el régimen, con lo peligroso:

Si bien es verdad que no hemos de caer en un exagerado historicismo para realizar películas en España, también es cierto que no hemos de caer en la grosería, en la chabacanería ni en la ordinariez, para una producción digna de España, sacando argumentos de una realidad palpitante de barrio chino. […] Bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casas de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor líbico.10

El ambiente de los "bajos fondos" que se señala en esta crítica alude a una «película de signo violento y estilo realista. Ya se sabe lo que el decir "realista" quiere significar cuando de cine se trata: choques de pasiones, crudeza en la expresión, ambiente malsano. Todo eso abunda en *Una mujer cualquiera*».11 Con todas estas cuestiones contaba Parada cuando decidió incluir el theremin en la banda sonora, a sabiendas de la gran capacidad influenciadora sobre la situación descrita.

Los temas musicales de la película suelen entremezclarse con escalas pentatónicas que proponen un toque "orientalizante" a los diseños del compositor. Pese a que resulta curioso el empleo del pentatonismo en el cine

negro, no debe obviarse la influencia de la música francesa en la concepción de la obra de Parada; sobre todo, *Turangalila* (1948), escrita por Messiaen un año antes de esta banda sonora y donde se entremezclan las sonoridades del theremin con el exotismo de la música hindú. Es ese rasgo foráneo y extravagante el que se pretende destacar en la figura de Nieves: su marcada racialidad, motivada también por su acento y el lujoso vestuario que presenta en la película. Fueron unas señas de identidad que molestaron a la censura y quedaron patentes en comentarios como: «la mexicana María Félix, totalmente inexpresiva, aunque bellísima y excesivamente bien vestida».12

Al contrario que en el cine de misioneros, donde se exhibe el pentatonismo a modo de "color local" como forma de acercar las posiciones de ambos mundos, el del misionero y el del converso, y donde el exotismo de Las Indias –Orientales y Occidentales– parece enriquecer a la cultura española mientras las Indias se benefician de la colonización, en esta película el pentatonismo potencia la diferencia desde una marcada perspectiva de inferioridad de lo extranjerizante, inferioridad que conduce a la perdición. En este caso, a través de la figura de María Félix, reflejo de la tensa situación política exterior que atravesaba España. Una mujer, por otro lado, en exceso carismática y dueña de sí misma como para ser el reflejo que de la nación española –y de la mujer en particular– pretendía el nuevo régimen.

La secuencia con que se abre la película presenta una orquestación donde el arpa dibuja una de las escenas más interesantes de la película a nivel musical. Aparece el doctor en casa de Nieves para atender a su hijo y le recrimina no haber tomado medidas antes, tras lo cual el niño se muere. Desde el comienzo de la escena, la cuerda –con trémolos– y el viento –con escalas ascendentes y descendentes– generan grandes dosis de tensión ante la posible muerte del niño. Sin embargo, el movimiento en semicorcheas del arpa propone un contrapunto argumental que provoca mayor sensación de nerviosismo y, no obstante, insinúa su cercanía a Dios con una sonoridad etérea y casi «mágica» en el contexto de la situación, donde varias escalas pentatónicas sugieren el origen de la madre y una progresión de tetracordos con 6ª añadida, su presunta culpabilidad13:

Minutaje	Tempo	Situación	Plan tonal
1:36	*Andante*	Plano general del edificio Llega el doctor en taxi	Pentatónica de Sol, pentatónica de La, pentatónica de Mi con 6ª al.
1:59	*Lento*	Nieves le indica el estado del niño y le explica la situación	Hexacordo (mib-do), pentatónica de Sol, pentacordo, pentatónica de sol, Mib (V-III)
2:34	*Moderatto*	El doctor le dice que ya no se puede hacer nada y culpa a los padres	sib (V/V-I), Sib (II-I-VI), sol (I), Sol (V/IIb-I), sol (I-III), si (III-II-V)
2:57	*Poco más*	La enfermera explica la inocencia de Nieves	Si (I-II)
3:03	*Menos*	El doctor atiente al niño	Si (I-II), Fa (V)
3:13	*Molto Moderatto*	El niño se muere	Mi (I con 6ª añ.)

El comienzo del bloque musical presenta 3 escalas pentatónicas diferentes en 8 compases mientras el arpa propone el movimiento de semicorcheas: pentatónicas de Sol, La y Mi y que enlaza, en el *Lento*, con una progresión de hexacordos (mib-do) al explicar el doctor la gravedad de la situación y culpabilizar a Nieves por no haber seguido sus indicaciones de ingresar al niño y prepararlo para la operación. Parada presenta de nuevo la escala pentatónica de sol, en este caso desdibujado al no incluir la nota la, precedido por el hexacordo {sib-do-re-mi-sol} en una melodía etérea que interpretan los violines 1º mientras el arpa realiza un *glissando* por compás, ritmo constante que sugiere la muerte del niño. Son continuas las apariciones de acordes formados a partir de las notas de varios hexacordos por compás con un ritmo incesante en la melodía y un resultado cercano a la cacofonía, que reposa en varios compases de negras con puntillo, conformando el pentacordo {sib-do-re-mi-fa#}. La profusión de hexacordos aparece señalada en el ejemplo14:



Ejemplo 1. *Lento*, bloque nº 2

El *Moderatto* (2:34) viene impuesto por un movimiento constante de corcheas y negras alternadas que reafirman la culpabilidad de los padres, subrayando el cambio de modo entre sib y Sib y también entre sol y Sol, donde se presentan dominantes de la napolitana. Tras la explicación de la enfermera de la inocencia de Nieves, atada de pies y manos a la voluntad de su marido, ésta alerta al doctor sobre el estado del niño, que se muere al introducir Parada el *Molto Moderatto*: 6 compases finales de tónica de Mi con 6ª añadida donde el arpa realiza grupos de 6 semicorcheas en ascendente y descendente que recuerdan la escena de *Mariona Rebull* (J.L. Sáenz de Heredia, 1947) tras la muerte de la protagonista, cuando Ríus se acerca a la cuna de su hijo y el arpa realiza armónicos ejemplificando el estado de paz y sosiego tras la muerte de su madre.

El theremin aparece sólo asociado al principal tema de la película, que he denominado *leitmotiv* de la calle (por sus características 4 primeras notas, lo cual se refrenda en la maleabilidad con que Parada trata esta célula temática), llamado así por las referencias al mundo de la prostitución que ya se intuyen en su primera aparición, cuando Nieves hace las maletas para trasladarse del hotel a una pensión más barata (7:24), y que se reafirmarán en la única escena de la película en que se ve a Nieves haciendo la calle (12:59). Asimismo, en la única escena con su marido, ante su inminente separación, éste le dice: «*Eres demasiado guapa para que nadie se fije en otra cosa que en tu belleza. Caerás bajo, Nieves. Volverás a la calle, a lo tuyo*».

Alude así a sus orígenes humildes y su única vía de escape posible: la prostitución, que la música traduce en un *Violento* en Lab en 2/4, muy marcado, con acordes tonales de II-V-I y que comienza con un septillo (insólito en la obra cinematográfica de Parada hasta el momento), que combina con seisillos y octillos en una escala pentatónica de Mi, donde de nuevo se relaciona el origen racial de ella y un futuro incierto en un número plagado de poliacordes, dominantes secundarias de Do y acordes por tonos enteros como distancias interválicas.



Ejemplo 2. *Leitmotiv* de la calle

El tema de la calle se presenta en multitud de ocasiones en la cinta: cuando Nieves habla con un posible amante, Ricardo, cuando llega a la pensión, cuando Rosa le entrega a Nieves la nota del mes, a la que ésta no puede hacer frente, cuando Luis pretende incriminar a Nieves en el asesinato de Ciudad Lineal y cuando vuelve a verlo en la pensión como novio de Rosa, cuando todo Madrid comenta el asesinato y hablan de ella o cuando el inspector de policía sigue a Nieves y Luis en su huía a la estación de tren. En tan solo una ocasión, al final de la cinta, el theremin se escucha con un tema circunstancial que he llamado tema de Nieves, siempre en estrecha conexión con la protagonista.

Analizaré a continuación alguno de estos casos y estrecharé los lazos que unen el *leitmotiv* de la calle con otro igual de importante en la película, que he llamado tema de amor.

Nieves se encuentra en apuros económicos y debe hacer las maletas, trasladándose a una pensión más barata. El *leitmotiv* de la calle se presenta en violines 1º en re en acordes octavados. Este tema, de 4 compases, presenta un sustrato armónico de I-IIb-V/IV y tónica de nuevo, con una falsa relación cromática al cadenciar. Con las maletas en la puerta, hace una llamada a Ricardo, el hombre que, según su marido, le «*ha hecho el amor*». La concepción de estos términos en los años cuarenta era bastante menos directa que como los entendemos ahora: significaba insinuarse, hacerle la corte a una persona. El marido de Nieves le reprocha que durante una visita en la que conocieron a Ricardo, éste se le insinuó a Nieves, aunque ella asegura que nada ocurrió entre ambos porque ella no quiso. Nieves no duda en llamarlo desde el hotel porque se encuentra sola en Madrid y no conoce a nadie. El tema vuelve a presentarse, en esta ocasión en un proceso homofónico para violines y violas. En el acorde final del tema, el arpa vuelve a presentar una escala pentatónica de sol que relaciona nuevamente la procedencia de Nieves y sus intenciones con Ricardo. Le siguen trémolos en las cuerdas a ritmo de corcheas acompañados por flautín, flauta y celesta durante 3 compases en una escala pentatónica de Do, mientras Nieves contacta con Ricardo.

Subrayo la interesante propuesta de Parada al incluir la celesta en una situación poco acogedora para la virtud de Nieves. Sin embargo, demuestra el estado anímico de la protagonista que, tras 6 meses sin conseguir trabajo en Madrid, se decide a llamar a Ricardo porque cree que tiene otra oportunidad. Sin embargo, al decir ella: «*Dentro de una hora. En tu casa*», la música propone un acorde que incluye el tritono {lab-sib-do-re}; de nuevo, un tetracordo al que se le añade la 6ª (fa), que se repite incesante durante 4 compases más antes de presentar de nuevo el *leitmotiv* de la calle en violines y violas en una escala pentatónica de do.

Tras una tensa situación con Ricardo, que tan sólo pretendía una aventura, Nieves se presenta en la pensión de la tía Pilar y alquila una habitación. El tema de la calle cumple una función estructural, unificando la tensa conversación con Ricardo y la esperanza de empezar de nuevo en la pensión. Se presenta en sib en violines 1º, pero cambia a Fa# al llamar Nieves al timbre. La importancia del empleo de tonalidades antipódicas en un bloque musical de tan sólo 4 compases y 8 segundos de duración explicita la importancia que Parada confiere a la situación psicológica de los personajes y la influencia de la música en el estado anímico del público.

Asimismo, un bloque de parecidas características se presenta antes de que Rosa le entregue la factura del mes (11:40). Nieves está arreglándose para salir y la música vuelve a presentar el *leitmotiv* de la calle en violines 1º con *Sordina Dolce*, otra vez en re con grados tonales, aunque opta por dejar abierto el final con una dominante secundaria (V/III) cuando Nieves se acerca el espejo para ponerse carmín en los labios. La interesante insinuación de Parada

ante la nueva faceta de Nieves, vestida de pies a cabeza de negro impoluto, vuelve a generar ansiedad, suavizada por el cambio a mi, con el juego de dominante menor y luego mayor y una 6ª francesa antes de cadenciar en la tónica.

El theremin va a presentar en diversas ocasiones el *leitmotiv* de la calle. La primera de ellas se produce cuando se presenta a Nieves haciendo la calle y conoce a Luis (12:59). Desde este momento, todas las apariciones del theremin van a estar unidas irrevocablemente al personaje masculino, que obliga a Nieves a seguir sus pasos por miedo, primero, y amor, después. Luis convence a Nieves de irse con él a Ciudad Lineal, donde se supone que vive en un pequeño hotelito, que en realidad pertenecía al hombre que está a punto de matar, socio con el que traficaba con cocaína. Cuando Nieves abandona la casa, Luis pretende relacionarla con el asesinato a través de huellas incriminatorias y algunos objetos, su barra de labios y su perfume (21:33).

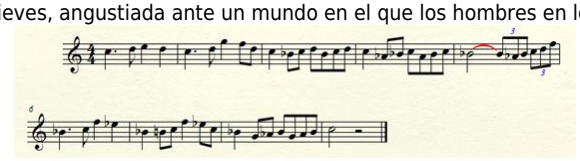
El theremin propone una melodía diferente del tema principal a partir de una escala tetrafónica (fa-lab-do-re) base, con alguna nota de escape como concesión mientras las trompetas proponen un ritmo muy marcado de negra ligada a corchea con puntillo y dos fusas durante 3 compases, finalizando con una dominante de Do. Tras una progresión de trémolos solo en violines, que se inicia con una 6ª alemana de Do, Parada vuelve a contraponer el theremin –con el tema de la calle– al arpa, que efectúa acordes arpegiados en ambas manos. El carácter etéreo y puro de Nieves se entremezcla ahora con el más sombrío de Luis, obteniendo como resultado una cacofonía (do#-re#-la) en trompas, violines y violas al finalizar el tema.



Ejemplo 3. Tema del theremin (diferente del *leitmotiv* de la calle)

Luis «conoce» a Nieves (25:56) en la pensión de la tía Pilar cuando visita a Rosa con motivo de su santo. En este caso, el theremin propone el *leitmotiv* de la calle en Sib, primero con acordes tonales (I y V), luego con acordes con funciones secundarias, con un final abierto potenciado por *glissandos* con sordina de violines y violas que imitan al theremin. En esta ocasión el *leitmotiv* de la calle presenta sólo su célula apuntillada de inicio en dos ocasiones con dominantes secundarias (V/V-V y V/IV). El cambio de tempo a *Movido* propone agitación en clarinetes, fagotes, violines 2º, violas y cellos, repetido en *tutti* a través de acordes tonales mientras la cuerda mantiene trémolos hasta el final del número. Un ciclo de quintas desemboca en un final en Sol, que cadencia en la tónica tras una IIb y coincide con la llegada de la mujer del portero –excusa para presentar a Julia Caba– al piso. Luis llega al piso y es avisado por la vecina. Asustado, sube las escaleras corriendo mientras suena de nuevo el *leitmotiv* en el theremin (39:40) y descubre a Nieves escondida y pálida de angustia ante la perspectiva de ser descubierta o, incluso peor, tener que permanecer en ese cuarto mucho más tiempo.

El *leitmotiv* de la calle volverá a presentarse en otras 4 ocasiones, pero ya entremezclado con otros temas. El primero en importancia, como ya señalé, es el tema de amor, derivado motívicamente del *leitmotiv* de la calle. Con indicación agógica *Apasionado*, Parada propone el único tema de carácter melódico de la película para mostrar el creciente interés de Luis hacia Nieves y la respuesta de ésta, indefensa en un medio desconocido. El compositor hace uso de una escala pentatónica de Sib para un tema de 9 compases que culmina en una 6ª francesa de Do, referencia de nuevo a la protagonista. El tema viene generado por una célula motívica de ritmo idéntico al *leitmotiv* de la calle, aunque con diferente distancia interválica entre las notas, que sirve para aludir a las circunstancias bajo las que los personajes se «enamoran»: su amor no deja de ser una huída hacia adelante ante los acontecimientos que los rodean y, de hecho, el comportamiento de Luis obliga al crimen de Nieves, angustiada ante un mundo en el que los hombres en los que confía la traicionan.



Ejemplo 4. Tema de amor completo

El tema de amor aparece como protagonista en otras dos ocasiones: en el tren, cuando Luis decide unirse a Nieves y huir con ella (58:42) y cuando Nieves mata a Luis por su traición (1:21:10). En la estación, Luis promete a Nieves confesar toda la verdad si su plan de huída no funciona. Nieves se sube en el tren y le confiesa a Luis que se encuentra otra vez sola y que tiene miedo, mientras suena de fondo el tema de amor en flauta y violines en Mi, a ritmo armónico de acorde por compás (V/V para dos compases, V-I-V/V-I). Se une a estos instrumentos el flautín a la par que los violines interpretan el tema octavado en *divissi* mientras Luis, en el último instante y con el tren en marcha, se sube y le dice a Nieves que no puede dejarla («*Tú sabes muy bien por qué*»). Sin embargo, y pese a la

situación amorosa presentada entre ambos personajes, la «catastrófica» situación moral en la que ambos se encuentra –ella prostituta y él asesino– no permite evidenciar sentimientos «elevados» en el público, enseñanza moralizante última de la película.

La nueva situación amorosa de la protagonista se presenta también de forma sugerente en su vestuario. Nieves viste de blanco sólo en una escena del film: la primera, cuando su hijo estaba vivo y todavía mantenía su matrimonio, aunque sólo fuese por el niño. En el momento en que Nieves decide separarse –en parte justificado por el luto–, Nieves se presenta de negro, con un vestuario digno de actrices de Hollywood y que volvía a recordar al personaje de Gilda, infrecuente en la escena española de la época, que demostraba la «benevolencia» del régimen en determinadas ocasiones y la importancia de esta actriz mexicana, que se permitía el lujo de interpretar papeles controvertidos de mujeres con un comportamiento en la escena pública y privada «poco recomendable» para la mujer española.

La única escena en que Nieves se permite vestir de un tono más claro se produce cuando Luis ha decidido irse con ella y se bajan en una estación intermedia antes de llegar a León. Un traje en tonos grises revela su interés ante los sentimientos de Luis y se permite imaginar una nueva vida en Francia. El vestuario de María Félix para esta producción es, ante todo, lujo exquisito y minimalismo elegante en el vestir, con concesiones a los tocados, sombreros y joyas que hicieron correr ríos de tinta. La vuelta al negro introduce de nuevo la inseguridad en Nieves, que observa atónica cómo Luis no tiene el menor escrúpulo en asesinar a varios guardias civiles que les impiden el paso.

Esta situación «*pseudo*-idílica» se rompe definitivamente cuando Nieves descubre que Luis, en un arrebato de pánico, pretende cruzar solo la frontera y dejarla a su suerte (1:21:10). Tras el asesinato de Luis con un plano medio de ella, un número musical se inicia con un *Andante* en sib, con ritmos puntillados de corchea y fusas, además de tresillos de semicorcheas que se presentan en la partitura por bloques en diferentes instrumentos de la paleta orquestal. El aire misterioso del comienzo da paso a trémolos en la cuerda en corcheas con sentido ascendente, que confieren lobreguez a la imagen mientras llegan a la escena del crimen los coches de policía antes del cambio de aire a *Moderatto*, donde se presentan entrelazados las células motívicas del *leitmotiv* de la calle y el tema de amor.

Dos policías custodian las escaleras de la casa por las que baja Nieves y se escucha el *leitmotiv* de la calle mientras suena el comienzo del tema de amor. Tras un ciclo de quintas que acompaña la bajada por la escalera, los dos temas vuelven a entrelazarse en Do, con la acción ya resuelta. En el coche de policía, el comisario trata de aclarar por qué Nieves se vio involucrada en una trama de delitos, ante lo que Parada plantea un ritmo descendente de negras en cellos y contrabajos que aportan solidez al discurso en do y se entrelazan con la célula inicial del tema de la calle. El ritmo de negras se transforma en ritmo de blancas al preguntarle el inspector por qué, sabiendo cómo era Luis, incluso accedió a mantener relaciones íntimas con él. Aparece entonces la célula inicial del tema de amor mientas vuelve el ritmo descendente de negras y Nieves confiesa que «*son cosas de mujeres, inspector*». El coche se pierde mientras la música atraviesa regiones tonales de Do, La, Sol y un interesante y conocido Lab (IIb/V de Do) para escuchar una última aparición de ambos, concluyendo en do.

El tema de amor aparece entrelazado en pantalla con otro motivo importante en viento metal al que he denominado motivo del desamparo, compuesto por acordes de 7ª disminuida, que aparece por primera vez tras el beso de Nieves y Luis, cuando ésta escapa del vecino, que pretende mantener relaciones ilícitas con ella (47:15). Este motivo se escucha en trompas, trombones y metales, que realizan contratiempos en 2/2 –compás poco usual en las composiciones para cine de Parada, que emplea en esta película de forma magistral para mostrar la exasperación de la protagonista– mientras Nieves forcejea con el vecino y finaliza con éste en el suelo, inconsciente. Unos armónicos en el arpa –de nuevo, referencias de *Mariona Rebull*– en negras y corcheas descendentes mientras ella desciende las escaleras del edificio dan paso al 3/4 con reminiscencias del tema de la calle y una Nieves desesperada. En la escena siguiente, Nieves visita a su amiga Isabel para pedirle ayuda ante su desesperada situación (50:00). Sin embargo, Isabel se muestra fría, distante, y no desea relacionarse con ella. El motivo del desamparo aparece en trompas y trombones cuando Nieves sale de nuevo a la calle, motivando sentimientos de empatía con la audiencia, que comprende la desesperación de Nieves.



Ejemplo 5. Motivo del desamparo

Sin saber a quién acudir, Nieves encuentra en Luis el único apoyo posible para su complicada situación y la música lo demuestra entremezclando el tema del desamparo con el de amor en dos ocasiones. Tras su encuentro con Isabel, Nieves va al bar de Luis y éste la esconde en el piso de arriba (52:17). El número presenta el tema de amor en flautín, flauta y violines en do, mientras Luis se preocupa de coger dinero de la caja registradora para ayudar a Nieves. El cambio a binario (de nuevo 2/2) coincide con el cierre brusco de la caja y el cambio de escenario, ya en el piso, mientras trompas y trombones vuelven a incidir en el motivo del desamparo en cuatro ocasiones: las dos primeras sobre un fondo armónico de V y VII/V, mientras que las dos últimas apariciones permiten un final abierto del número con un acorde de VII/IV al presentarse un plano general del vecino en el suelo, que comienza a despertarse.

Tras su huída y cerca de la frontera, ya en casa del padre de Luis (1:11:18), Nieves sube a descansar. La despierta la llamada para la cena del padre de Luis, que le dice que éste ha salido. Nieves sale en su busca mientras la música, de nuevo en do, insiste reiteradamente en el tema del desamparo en trompas y trombones, a los que se suman el corno y el clarinete, mientras la cuerda realiza trémolos en blancas y negras con dominantes secundarias (V/VI, V/V), estableciendo un ciclo de quintas no modulante que insiste luego en la dominante y donde abundan progresiones en la cuerda con trémolos. Tras 3 compases en los que juega con el modo de Mi y emplea la IIb, el theremin se presenta de nuevo para introducir el tema de la calle ante la visión de Luis, que ha leído los periódicos y entendido que ahora todas las pruebas lo acusan a él. El tema de la calle cobra fuerza al unirse flautín y flauta en un pasaje que comienza en Do y modula a sol con un final abierto en semicadencia de dominante ante la reacción de Luis que, lejos de preocuparse por Nieves, la obliga a permanecer en un segundo plano y a acatar sus órdenes.

El comportamiento final de Luis, ambiguo a lo largo de toda la película y a medio camino entre el protagonista «bueno» y el secundario «malo», demuestra en las últimas escenas su pertenencia a los bajos fondos y una irremediable conducta moral que lo inducen a culpar a Nieves para salvarse, aún queriéndola. La actitud de Luis, que consume tabaco americano de contrabando (*Camel*) –al contrario que el inspector, que fuma tabaco nacional o picadura– y su irreverencia ante la autoridad en la pensión de la tía de Rosa, sentado delante del inspector con las piernas cruzadas mientras el resto de personajes permanecen en pie (38:00), genera incomodidad a la audiencia. Sin embargo, sus (en principio) buenas intenciones con Nieves y su posterior historia de amor, permiten cierta dosis de identificación del personaje con el público, que confía en el cambio de sus pautas de comportamiento, que finalmente no se producen.

Así, su traición final a Nieves articula una aversión en la audiencia que viene representada en escena por la actuación última de ella. Se aprecia ahora en la mirada de la protagonista el mismo odio que había sentido con anterioridad por Luis ante el descubrimiento de su verdadera identidad en la pensión, relacionada siempre con el asesinato en el que había sido involucrada: «Sus grandes y negros ojos, profundamente bellos, llenan por completo toda la pantalla y nada más que por verlos vale la pena asistir a la proyección de esta película».15 Aparece entonces un motivo musical que, pese a no tener gran proyección en la banda sonora de la película, se vuelve imprescindible debido a su importancia dentro de la trama argumental: lo he llamado motivo del asesinato, que se convierte en motivo del odio a Luis cuando aparece en valores más largos.

El motivo del asesinato se presenta en tres secuencias consecutivas que entrelazan los sucesos acaecidos en el hotel de Ciudad Lineal, todo ello en sólo un mismo bloque musical: después de un tanteo amoroso, Luis se echa a dormir y le pide a Nieves que haga lo mismo en la habitación del piso de arriba (19:11). Sin embargo, Nieves escucha ruidos y, al asomarse, descubre que Luis ha matado a un hombre (20:05). Asustada y condicionada por Luis, Nieves huye de la casa y coge el tranvía que la acerca a la pensión (21:08):

Minutaje	Tempo	Escena	Plan tonal
19:11	*Moderatto*	Luis le pide que suba arriba Nieves por las escaleras Nieves en la habitación	Mib (II-I-IV-I), la (I), pentatónica sol, progresión de V (Do-Fa-Lab), VII Fa, pentatónica sol, V sib, I do con 6ª añ., V Sol
20:03	*Animado*	Nieves escucha ruidos Se asoma y ve el asesinato	Sol (I), fa (I-V-I), pentatónica de fa, Mib (I con 6ª añ.-I7-V/V-I7-Iv con 6ª añ.-III-6ª al.)
20:30		Pausa (Ruido de disparos y gritos de Nieves)	
20:32	*Allegro*	Ella le pide explicaciones Luis le dice que lo ha hecho en defensa propia, ella se va	Re (6ª fr.-IV7-6ª al.), Fa (V), escala pentáfona lab, Sol (V), Re (6ª fr.-IV7-6ª al.), Fa (V) si (I)
21:02	*Andante*	Luis ante el cadáver	Acorde tenido (do#-fa#-si)
21:08	*Animado*	Nieves corre en busca del tranvía y llora	fa (I-V-I), pentatónica de fa, Mib (I con 6ª añ.-I7-V/V-I7-Iv con 6ª añ.-III-6ª al.)



Ejemplo 6. Motivo del asesinato

El motivo del asesinato aparece en valores largos en el *Moderatto* en Mib y tanto la flauta como el violín 1º juegan con las distancias interválicas del motivo para generar más tensión, unido al tempo sosegado del bloque musical mientras ella se detiene a revisar las cosas que encuentra en la habitación. Sin embargo, el tempo se acelera al escuchar Nieves los disparos y comienza un incesante intercambio del motivo en ritmo de corcheas y semicorcheas entre los instrumentos de viento en fa y luego Mib, mientras los violines primeros insisten en un juego de semicorcheas y los violines 2º y violas realizan trémolos. La entrada del *Allegro* tras los disparos permite notas de valores largos en fagot, trombones y cuerda mientras las trompas proponen un ritmo de negra, corchea con puntillo y tres corcheas en un pasaje de 6ª francesa y alemana como soporte armónico que, además, intercala otra breve aparición del motivo del asesinato en trompetas en el tempo de inicio en maderas y violines 1º. El *Andante* (21:02) propone un insólito motivo inicial del tema de la calle en el theremin una vez que Nieves se ha ido y Luis permanece con la mirada fija en el cadáver mientras los violines aportan un acorde de notas tenidas (do#-fa#-si) y el resto de la orquesta permanece en silencio. La vuelta al *Animado* ilustra la huída de Nieves y su desconsuelo ante las miradas lascivas de los hombres que le ceden el sitio en el tranvía, todo ello subrayado por el *leitmotiv* de la calle en la breve aparición del theremin.

El motivo del asesinato se transforma en una especie de motivo de odio a Luis en valores más largos tras encontrarse Nieves con éste en la pensión y se presenta en dos escenas seguidas: cuando Nieves va a verlo al Bar Flores (27:06) y cuando salen del bar camino del piso de Luis (29:53). El primero de los bloques, más intenso, consiste en una repetición constante del tema en diferentes instrumentos:

Minutaje	Instrumento	Tonalidad	Escena
27:06	Violines	Reb	Nieves abandona la habitación
27:15	Violín 1º	Sib	Nieves en la calle, llega al bar
27:21 27:30	Clarinete		Nieves pregunta al camarero por los reservados Le pide al chico que la conduzca dentro
27:40	Violín 1º	sol	Nieves entra y decide esperar por Luis
27:46	Flauta, oboe, violín 1º		Le pide al camarero una copa doble de ginebra

Parte de este número va a repetirse en la escena siguiente, cuando salen del bar, de modo que el motivo del asesinato, transformado ahora en odio de la protagonista hacia Luis por haberla involucrado en el crimen, cobra mayor protagonismo, un protagonismo dulcificado que presagia la relación entre ellos y que motivará la aparición del tema de amor.

La película presenta un total de 19 secuencias donde el silencio musical es una pieza indiscutible de la banda sonora. En la primera parte, todas las secuencias sin música hacen referencia a Nieves, su situación personal y, sobre todo, la alusión a su identidad como mujer de alterne: Nieves y su marido se despiden en el hotel (3:29), Nieves pide trabajo al modisto (5:48), Nieves con Ricardo en su casa (8:40) o Nieves y Luis en el taxi camino de Ciudad Lineal (13:46). A partir del encuentro con Luis, las escenas sin música aparecen ineludiblemente relacionadas con la situación adúltera entre Nieves y Luis, potenciada por los crímenes cometidos por él y los sentimientos de ella hacia un hombre moralmente peligroso: el inspector de policía visita a Luis en el bar con Nieves escondida (50:18), Nieves le cuenta a Luis sobre su vida en el piso (54:19), Rosa descubre a Luis y Nieves (56:28) o Luis y Nieves en el tren, con planos generales y primeros planos del rostro de ambos cuando Luis habla con ella acerca de su mutua atracción (59:10).

En esta película, los cortes diegéticos no cumplen una función escénica tan destacada para la diégesis como en otras cintas estudiadas. La peculiaridad del silencio en este género cinematográfico, sobre todo en esta película –muy poco frecuente en esta etapa del cine en España– consiste en la brusquedad del corte de los números diegéticos, que cumplen una función estética, actúan a modo de contrapunto argumental y potencian la situación de Nieves, anticipando su triste final en la película.

CONCLUSIONES

Es evidente el conocimiento de la realidad fílmica más allá de nuestras fronteras por parte de los creadores cinematográficos españoles pese al aislamiento cultural que supuso la etapa autárquica. El empleo del theremin como definitorio de los bajos fondos y el pentatonismo, que define en la cinta la racialidad de la Félix, supusieron un golpe certero por parte del compositor en la repulsa con que la película fue acogida, generando en el público femenino una urgencia sexual que no sólo se vivió en el ámbito privado. Las sonoridades de esta película, en definitiva, crean la atmósfera idónea de incomodidad y claustrofobia visual, mientras que el silencio potencia el encuadre de los planos de cámara y, con una función metatextual, presagia el desenlace de la situación de la protagonista. Una protagonista condenada de antemano en una España poco tendente a permitir en pantalla el triunfo de una mujer de fuertes rasgos y marcado carácter, en absoluto representativa del ideal de madre y esposa promovido por el régimen.

BIBLIOGRAFÍA

CAPARRÓS LERA, J.M. (2000): *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones.

GÓMEZ SIERRA, E. (2004): «'Palaces of seeds': from an experience of local cinemas in post-war Madrid to a suggested approach to film audiences» dentro LÁZARO REBOLL, A. y A. WILLIS (eds.) (2004: 92-112): *Spanish popular cinema*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press.

VERNON, K.M. (1997): «Reading Hollywood in/an Spanish cinema: from trade wars to transculturation» dentro Kinder, M. (ed.) (1997: 35-64): *Refiguring Spain. Cinema /Media / Representation*, Durham y Londres, Duke University Press.

WOODS, E. (2004): «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s» dentro LÁZARO REBOLL, A. y A. WILLIS (eds.) (2004: 40-59), *Spanish popular cinema*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press.

NOTAS

1. En el informe consta «Metro Goldwyn Mauer», Archivo General de la Administración AGA (36/04708).

2. AGA (36/04708).
3. Informe de G. Montes Agudo, 8 de octubre de 1948. AGA (36/04708).
4. 13 de abril de 1950. AGA (36/04708).
5. Informe del delegado provincial de Cuenca, 14 de enero de 1953. AGA (36/04708).
6. «López de Ayala: *Una mujer cualquiera*. Buena realización e interpretación. Relato inmoral», *Hoja oficia del lunes*, 8 de enero de 1951.
7. «Teatro López de Ayala: *Una mujer cualquiera*», *Hoy*, 9 de enero de 1951.
8. Informe del delegado provincial de Navarra al respecto del estreno de *Una mujer cualquiera*, 16 de septiembre de 1952. AGA (36/04708).
9. Informe del Delegado provincial de Granada, 2 de diciembre de 1949. AGA (36/04708).
10. Informe del Delegado provincial de Salamanca, 4 de febrero de 1950. AGA (36/04708).
11. Estreno Mora. *Una mujer cualquiera*", *Odiel*, 10 de diciembre de 1950.
12. Informe del Delegado provincial de Granada, 2 de diciembre de 1949. AGA (36/04708).
13. Las tonalidades en modo mayor presentan la inicial en mayúscula –p. ej., Sol para identificar Sol M–. Al contrario, las tonalidades en modo menor presentan su inicial en minúscula –p. ej., sol para identificar sol m–.
14. Numerados los compases de 1 a 7, se corresponden los siguientes hexacordos: c. 1, {mib-fa-sol-la-do}; c. 2, {do-re-mi-fa#-la}; c. 4, {sib-do-re-mi-sol}; c. 5, {si-do-re-mi-sol},c. 6, {sib-do-re-fa#-sol}, {do#-re-mi-fa#-la}; c. 7, {sib-do-re-mi-fa#}.
15. «Nacional, *Una mujer cualquiera*», *Patria*, 25 de noviembre de 1949.