

La función ideológica de la música en el cine español del franquismo

Virginia Sánchez Rodríguez

Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid, España

vrodrigu@uax.es

Resumen

Viridiana (1961, Luis Buñuel) es una de las películas más célebres de la filmografía española del franquismo (1939-1975). Más allá de aspectos formales, la cinta está repleta de numerosas críticas sociopolíticas y religiosas en clave musical de una forma tan inteligente que lograron superar la censura. De acuerdo con el interés del componente ideológico de la música, en el presente estudio proponemos un análisis formal y semántico de su Banda Sonora Musical. Para llevar a cabo esta investigación utilizaremos una metodología basada en el análisis músico-audiovisual, atendiendo a la diversidad estilística –música sacra y música popular– y comprendiendo la evolución musical de la BSM como un reflejo de la propia transformación de *Viridiana*, la protagonista.

Palabras clave: Cine, Franquismo, Luis Buñuel, Banda Sonora Musical, Ideología.

The Ideological Function of Film Music During the Franco's Regime

Abstract

Viridiana (1961, Luis Buñuel) is one of the most famous films of Spanish cinema produced under Franco's regime (1939-1975). Beyond the formal aspects, the film is full of numerous socio-political and relig-

ious criticisms in an artistic and musical key managed to overcome the censorship. According to the ideological component of music, in this study we propose a formal and semantic analysis of the original musical score. Therefore we use a methodology based on the musical-visual analysis from music blocks, considering the stylistic diversity –sacred music and popular music– and understanding the musical evolution of original soundtrack as a reflection of the transformation of *Viridiana*, the main character.

Keywords: Cinema, Franco's regime, Luis Buñuel, Film Music, Ideology.

1. INTRODUCCIÓN

El cine nace a finales del siglo XIX como resultado de la unión de disciplinas artísticas tan dispares como la literatura, la escenografía, la imagen, la música y otros elementos, todos ellos dispuestos con una única finalidad: recrear una historia audiovisual simultáneamente a la implicación de una exposición personal de acuerdo con la subjetividad propia de cada director. Pero el cine no solo es capaz de crear un objeto artístico a través de entes nuevos sino que puede retroalimentarse también de elementos preexistentes como argumento de autoridad, o con otras intenciones, en la creación de discursos originales. Atendiendo a esta realidad, en el presente artículo proponemos una aproximación a la película *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), ofreciendo una especial atención a las composiciones musicales preexistentes utilizadas en la muestra, todas ellos insertos en el *film* de acuerdo con una finalidad ideológica y crítica.

De la misma forma que las referencias a obras de arte con una mirada crítica son constantes a lo largo de esta cinta de Buñuel, cabe destacar la presencia de música de célebres autores de la historia de la música inserta en la película con un sentido bien distinto al que las melodías insertas tenían en el momento en que fueron concebidas. Y es que, frente al reconocimiento del empleo de referencias pictóricas con una finalidad crítica, la música –a pesar de haber recibido habitualmente una menor atención y estudio– también es un elemento audiovisual que puede añadir heterogéneos y valiosos matices dentro *Viridiana*. Asimismo, en última instancia este estudio persigue demostrar cómo las grandes obras maestras de la música comúnmente denominada «clásica», de acuerdo con la ideología del director, pueden ver modificado su sentido original en esta

obra de Buñuel y cómo el arte musical puede convertirse en una potente herramienta destinada a la crítica social y religiosa en un momento tan convulso como fue el régimen franquista, contexto del *film*.

2. CONTEXTO FÍLMICO DURANTE LA ESPAÑA DE 1960

Habitualmente el cine realizado durante el franquismo había recibido escasa atención hasta hace tan solo unas décadas, a pesar de su carácter heterogéneo, una circunstancia que no hace sino otorgar riqueza artística al medio. Ahora bien, el cine fue uno de los canales de difusión favoritos del Régimen, una circunstancia que no solo refleja el poder propagandístico de la disciplina sino, además, la pasión del dictador Franco por el medio cinematográfico. Desde el punto de vista general, la extensa etapa de régimen franquista (1939-1975) determinó unas circunstancias que condicionaron la vida sociopolítica y cultural en España: finalizada la Guerra Civil Española con la victoria del bando nacional, Francisco Franco pasó a ser la cabeza del Estado. Pero una vez concluido el conflicto hubo que hacer frente a las consecuencias del combate que había tenido lugar durante casi tres años. Franco asentó su nuevo régimen de acuerdo con la oligarquía terrateniente y financiera, que recuperó su hegemonía social y fue la gran beneficiaria de la política económica intervencionista del Régimen. Las limitadas dimensiones del presente artículo impiden que realicemos una profundización en las diferentes etapas del franquismo y el desarrollo del régimen; por tanto, abordaremos en esta ocasión únicamente la década de los años sesenta, cronología del *film*.

Superada la etapa de transición de los años cincuenta, la política económica del régimen y el desarrollo económico internacional repercutieron visiblemente en la cultura de la sociedad española. Algunos de los rasgos más representativos del cambio social español de los años sesenta fueron la masiva emigración rural a las ciudades, la emigración laboral al extranjero, el fuerte incremento de la población fruto de la reducción de la mortalidad y el aumento de la natalidad. Además, el crecimiento del poder adquisitivo económico propició la aparición de la sociedad de consumo en España, caracterizada por el acceso a mayor información y por una mayor movilidad. También el turismo supuso un hito en estos años, que era ya la primera industria del país en 1962, momento en el que Manuel Fraga estaba a la cabeza del Ministerio de Información y Turis-

mo al ocupar cartera en el VI Gobierno de Franco (1962-1965). Del mismo modo, las constantes reformas institucionales de la década de 1960 en este momento, así como las reformas expuestas, reflejaron los esfuerzos del gobierno central por mantener el régimen político dictatorial en un contexto de cambio. Lo cierto es que este panorama aperturista, fruto del devenir histórico y político mencionado, tuvo reflejo en las manifestaciones artísticas y en un importante impulso del ocio urbano, donde la música, el teatro y el cine tuvieron una gran aceptación.

En cuanto al ámbito cinematográfico, protagonista de este estudio, hemos de afirmar que el cine fue considerado desde el primer momento uno de los estandartes más significativos del régimen franquista, contando con ejemplos de diferentes géneros como el histórico, religioso, el cine de misterio, las comedias o el cine musical de tono folklórico o de tendencia *ye yé*. En este heterogéneo contexto existió un panorama poliédrico en torno a las diferentes estéticas cinematográficas, contando de forma paralela con la existencia de dos principales tendencias a lo largo de los años sesenta en los que pueden circunscribirse los diferentes géneros: un cine oficial —en el que predominaba el cine histórico, folklórico, literario y la comedia— y otros testimonios audiovisuales encaminados hacia diferentes direcciones estéticas e ideológicas.

El cine que proponía el régimen, denominado oficial o comercial, era un cine sencillo y asequible, destinado a toda la población, con una importante carga emocional por encima de la intelectual y un claro mensaje propagandístico de los ideales del gobierno. Pero paralelamente resurgieron otros directores que, de forma paralela, mostraron nuevas vías de expresión. De este modo, podemos considerar que los años sesenta estuvieron caracterizados por la confluencia de dos generaciones: por un lado, los cineastas que llevaban años trabajando y que realizaban un cine oficial y comercial; por otro, las primeras promociones de jóvenes directores que acababan de abandonar el centro oficial de formación de ese momento y que ofrecían nuevas perspectivas y visiones más crítica. De acuerdo con esta segunda visión, y previamente al asentamiento de esta segunda tendencia estética, tuvo lugar un evento, las llamadas Conversaciones de Salamanca¹, unas jornadas que significaron un hito en esos intentos de renovación del panorama fílmico que respondían a una inquietud comenzada en la década de 1950 y que tuvieron su principal desarrollo a lo largo de los años sesenta. A pesar de la escasa trascendencia del evento, ciertos principios, de los muchos expuestos, fueron llevados a la

práctica durante los años sesenta por algunos de sus participantes y seguidores. Es así como surgen trabajos audiovisuales que exponen una asentada crítica al sistema y que anticipan nuevos caminos estéticos, como es el caso de la película *Viridiana* (1961, Luis Buñuel).

3. LUIS BUÑUEL Y LA PELÍCULA *VIRIDIANA*

La cinta narra la historia de *Viridiana* (Silvia Pinal), una joven novicia que, animada por la madre superiora de su convento, decide visitar a su tío unos días antes de tomar los hábitos como agradecimiento por haber costeado sus estudios. Pero durante su visita a la casa de don Jaime (Fernando Rey), éste se siente atraído por *Viridiana* debido a su belleza y el gran parecido físico con su tía, fallecida durante la noche de bodas muchos años atrás. Para evitar la vuelta de la novicia al convento don Jaime planea hacerla suya, pero la conciencia impide que se aproveche de *Viridiana* finalmente. No obstante, los remordimientos por el dolor causado a la muchacha, a la que inicialmente le hace pensar que la había tomado durante la noche, determinan que don Jaime decida poner fin a su vida.

Tras el amargo suceso, *Viridiana* decide no volver al convento y, por el contrario, dedicar su vida a hacer obras de caridad, de ahí que acoja a unos indigentes en la finca familiar. Pero las pautas de relación con el hijo ilegítimo de su tío, don Jorge (Paco Rabal), junto con las decepciones de *Viridiana* hacia los indigentes acogidos, determinan la transformación de *Viridiana* y el giro sentimental con el que concluye la película: don Jorge tiene una oculta relación con Ramona, la criada, y, simultáneamente, la muchacha comienza a sentirse atraída por su primo. A este respecto, el final de la película parece insinuar una relación entre los tres personajes, representantes, hasta el momento, de diversas formas de entender la sociedad y la moralidad.

Viridiana significa el regreso de Luis Buñuel a España, ya que el director decide poner fin a su exilio en 1960. Poco después el cineasta conoce a Gustavo Alatríste, que será uno de los productores de la película de doble nacionalidad², que fue estrenada en 1961. Así, este *film* supone para el cineasta el regreso a su país, pero también un interesante cambio estético: “*Viridiana* también personifica el cambio estilístico del autor, que sustituye el impacto directo por la sugerencia, lo absurdo por lo humorístico y lo estrambótico por la sutil ironía” (Becerro Viñas, 2005, p. 490).

Desde el punto de vista estético, y atendiendo a la clasificación estilística de dos tendencias hegemónicas en el cine español de la década de los años sesenta propuestas, *Viridiana* es un claro exponente del cine más alejado del Régimen, dentro de la estética más vanguardista y opuesta al cine comercial. No podríamos hablar de *Viridiana* como un *film* surrealista, ya que cuenta con un argumento lógico en su sucesión de hechos, aunque sí puede observarse un espíritu surrealista en la simbología que rodea a la película y también en el humor que destila. Precisamente los elementos simbólicos próximos a cuestiones ideológicas y religiosas son las generadoras de los problemas de censura a los que se tuvo que enfrentar la muestra. Y es que el enfoque crítico de *Viridiana* ofrece una amplia reprobación a las convenciones sociales y a la moralidad de la mayor parte de la población: por un lado, el *film* supone un ataque a la miseria existente en la España de los años cincuenta y sesenta, y los mendigos insertos en la historia son el instrumento para dar voz a esta situación; por otro lado, *Viridiana* significa una crítica a la doble moral burguesa, a la pérdida de valores y a la caridad y moralidad cristiana.

A pesar del duro enfoque del cineasta, Luis Buñuel logra superar el sistema de censura del guión gracias al juego llevado a cabo a través de la reutilización de elementos plásticos y musicales. Además, consigue la aprobación para que la película pueda presentarse en el Festival de Cannes: el gobierno le da permiso, en parte, debido a los intentos aperturistas de España hacia el mundo, en este caso beneficiándose de la autoría de uno de los cineastas más internacionales en el ámbito europeo e iberoamericano. Así, la película se alza con la Palma de Oro del citado Festival en mayo de 1961, pero dicha presencia internacional determina que *L'Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, censure la muestra de acuerdo con las críticas hacia la religión católica contenidas, cuestiones simbólicas que no habían sido captadas previamente por el sistema de censura español. Esta censura internacional tuvo su repercusión en España, donde también se prohíbe la muestra hasta que en 1977, un par de años después de la muerte del dictador Franco, puede volver a proyectarse.

Atendiendo a cuestiones formales, *Viridiana* es una película en blanco y negro, con una duración de 87 minutos, en la que los planos generales y los primeros planos conviven, dando lugar a la visualización detallada no solo de rostros sino también de otros elementos que llegan a adquirir una lectura simbólica, como los primeros planos de las piernas desnudas de Viridiana o la quema de una corona de espinas en una ho-

guera. Resulta fundamental, asimismo, el empleo masivo del *zoom*, recurso con el que concluye la película con el alejamiento progresivo de la cámara en la escena final. Igualmente relevante es la perfección de planos y encuadres, aunque lo más notable es, sin ninguna duda, la riqueza simbólica y metafórica contenida en la película, en la que la reutilización de elementos musicales juega un papel fundamental.

4. LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LA BANDA SONORA MUSICAL COMO RECURSO PARA LA CRÍTICA SOCIAL EN *VIRIDIANA* (1961, LUIS BUÑUEL)

Tal como hemos comentado, *Viridiana* es una película muy crítica con el contexto sociopolítico pero también con la Iglesia, una postura que logró superar, tal como hemos apuntado, el sistema de censura del gobierno español gracias a la inserción de elementos artísticos y musicales con tales fines. El elemento crítico más fácilmente identificable comprende las parodias y burlas hacia la religión católica, no solo desde el plano argumental, a través de comentarios negativos, sino con el uso de los recursos visuales y sonoros que el medio ofrece. Se puede observar una crítica a la caridad cristiana en el momento en que Viridiana, tras sentirse culpable por la muerte de don Jaime, acoge a los indigentes haciendo referencia a sus valores cristianos de ayuda al prójimo. Lo mismo ocurre cuando se quema la corona de espinas al ser lanzada por el personaje infantil de Rita, casi al final de la muestra, y durante la cena de los indigentes, en la que tiene lugar una parodia a un momento de la Pasión de Jesucristo masivamente representado en la historia del arte, como es la Última Cena. En esta cena de mendigos existe una convivencia entre elementos religiosos y profanos, una sátira al cristianismo a través de la convivencia de actitudes morales mundanas y reprobables, en el caso de los pobres, frente a elementos religiosos, todo ello con el acompañamiento musical del coro “Aleluya”, del oratorio *El Mesías*, de Haendel, como abordaremos de forma detallada más adelante.

Asimismo los reproches sociopolíticos contenidos en la muestra y la abundante simbología albergada en esta película, reflejo de la ideología de Luis Buñuel, también se encuentran presentes a través de la reutilización de otras obras musicales preexistentes. A pesar de que en las últimas décadas la valoración del elemento musical dentro del cine ha adquirido una gran visibilidad, el estudio de la música en *Viridiana* no ha

sido el aspecto más estudiado y, cuando se ha realizado, las afirmaciones no han sido exactas. A este respecto cabe señalar el interesante artículo “Viridiana. Una ironía musical”, de Sara Becerro (Becerro Viñas, 2005), que reivindica la relevancia de la música en *Viridiana* por su presencia visual pero también por su sentido irónico y simbólico, a pesar de las erróneas atribuciones musicales de las obras preexistentes incluidas por la autora, algo de lo que hablaremos de forma pormenorizada más adelante.

La música que forma la Banda Sonora Musical de *Viridiana*, inserta a través de diez intervenciones musicales extensas, alcanza una duración total de 21 minutos y 30 segundos, lo que supone un 24,7% de la duración de la muestra. Cabe señalar que la totalidad de la música incluida en la muestra es preexistente, con un predominio de una selección de obras «de concierto»³, mayoritariamente de carácter religioso, vinculadas a la estética de la película y de la protagonista, una novicia. Las únicas excepciones profanas dentro de la muestra son las interpretaciones de dos canciones y la escucha de un *rock* al final de la muestra, acompañando unos minutos alusivos a un triángulo amoroso y sexual entre los personajes que protagonizan la última secuencia, unos aspectos de los que daremos cuenta oportunamente en su momento.

La selección musical fue realizada por Gustavo Pittaluga⁴ (1906-1975), compositor vinculado a las vanguardias musicales del Grupo de los 8, a pesar de que en este caso no se ocupa de la composición original sino de la ambientación musical y de los arreglos precisos para su inserción en la muestra. Con la intención de otorgar un sentido verista, los bloques musicales son siempre diegéticos, salvo en el primer bloque correspondiente con los títulos de créditos, algo que resulta un tanto extraño en el resultado puesto que la música no se ha insertado de forma sincrónica. Pittaluga, además de ocuparse de la elección de los títulos de las piezas atendiendo a los criterios del director, se ocupó de seleccionar las versiones que se escuchan en la película, con una duración distinta al tiempo de las secuencias en las que se integran. Una de las labores de Pittaluga como ambientador musical habría sido la búsqueda de coincidencia de tiempos, o incluso podría haberse ocupado de dirigir y grabar nuevas versiones de estas obras para intentar, empleando un *tempo* más rápido o más lento, que los tiempos coincidieran. Sin embargo, en la película no se observa ninguna intención de coincidencia o de sincronía. Por tanto, imaginamos que, sencillamente, Gustavo Pittaluga extrajo los títulos y las versiones a los que tenemos acceso a través del *film* por su procedencia y por la función músico-

audiovisual, más que por un interés en el tratamiento estético de la música con la imagen, como reiteraremos más adelante.

También podemos señalar la ausencia de unidad desde el punto de vista estilístico, pues a lo largo de los diez bloques musicales, de una duración considerable, escuchamos música clásica o de concierto, música popular tradicional y música popular urbana. Tampoco se puede hablar de una instrumentación común, pues en *Viridiana* conviven, además, las intervenciones en las que aparece la plantilla orquestal al completo con coros mixtos, obras para teclado solo, canciones a *capella* o con un sencillo y popular acompañamiento de guitarra y/o palmas y música *rock*, un nuevo estilo de cantar acompañada por los nuevos instrumentos electrónicos. Puede concebirse, por tanto, que la música de *Viridiana*, en tan solo 87 minutos, plantea una breve evolución de la música occidental. Igualmente cabe destacar la relevancia del sonido y los ruidos, una señal de identidad del cine de Luis Buñuel (Felipe Marcos, 2005, 497-509).

En cuanto al repertorio musical específico, a lo largo de la película podemos escuchar algunas de las composiciones clásicas más célebres de la historia de la música, así como algunas canciones de tradición oral de toda la geografía española y un tema popular urbano. En torno a este aspecto siempre se cumple una máxima: la música denominada clásica o de concierto, aquellas composiciones consideradas cultas de los siglos XVII y XVIII, aparecen asociadas exclusivamente al *status* social elevado, aquel que cuenta con un poder económico suficiente como para contar con un reproductor de discos en casa y que ha recibido una profusa educación. Dentro de este estilo escuchamos composiciones musicales de Haendel, Bach y Mozart, todas ellas de carácter religioso.

De la misma forma que la música de concierto aparece asociada a la clase social elevada, la canción popular de tradición oral aparece asociada, en exclusiva, al *status* social más bajo. La película muestra dos intervenciones musicales con cantos populares interpretadas por La coplera, el personaje al que da vida la actriz María Isbert. Esto tiene que ver, en parte, con el poco prestigio que la música popular ha sufrido durante cierto tiempo, una creencia hoy en día obsoleta como bien demuestran los estudios y las reuniones científicas en torno a las músicas tradicionales. La actriz se atreve a arrancarse en la interpretación vocal de la jota "Quisiera volverme hiedra" y la sevillana "Lo tiré al pozo. Observamos, por tanto, cómo la música de tradición oral hace referencia únicamente a algunas regiones de España, en este caso a Aragón y Andalucía, respecti-

vamente. Concretamente esta música preexistente popular alude a aquellos lugares que, siguiendo ciertos prototipos, fueron considerados muy españoles durante el régimen de Franco.

Por otra parte, la clase social más elevada, además de su vinculación con la música «de concierto», también aparece asociada a las canciones populares urbanas. Esto demuestra, nuevamente, cómo los recursos económicos determinan el modo de escucha, un disco, frente a la música tradicional de carácter oral que son interpretaciones en directo. En esta ocasión es un *rock*, una canción de los años cincuenta lo que demuestra el aperturismo de la España de la época y el nivel cultural del dueño de la casa por contar con un testimonio musical de este estilo en una época tan temprana, pues recordemos que la película data de 1961. En este caso los acordes de la guitarra eléctrica y la letra en inglés interpretada por una voz masculina determinan la evolución que tiene lugar durante toda la película, en general, y en torno a la identidad de Viridiana, en particular, así como asociar una música moderna a un tipo de relación considerado progresista entre Viridiana, Jaime y Ramona.

Asimismo, la diversidad y la riqueza de *Viridiana* cuentan también con su reflejo en la funcionalidad del elemento musical de acuerdo con las diferentes escenas. Se observan, por tanto, distintas funciones de la música en cada secuencia dependiendo del objetivo perseguido por guionistas y director, siendo las funciones existentes, en este caso, la narrativa, la expresiva y la simbólica e ideológica. La función narrativa está presente en prácticamente todos los bloques musicales debido a la inserción diégetica de la música. Observamos en todo momento, salvo en los títulos de crédito iniciales, el momento en el que un disco se reproduce o se interpreta una canción en directo. Esta realidad musical forma parte de la acción, ya que recrea el universo que rodea a los personajes contenidos en la secuencia en cuestión.

En ocasiones la música también puede ser expresiva, aunque no es la función predominante. Esto tiene que ver con reconocimiento del valor de la música para incrementar la devoción de los fieles, como se apunta en el argumento de *Viridiana* en torno al bloque musical 6 (00:39:51-00:39:53). Ramona, la sirvienta, le pide a don Jorge, el hijo del recientemente fallecido don Jaime, que no toque el armonio por respeto y en recuerdo al difunto pues, como ella reconoce, “daba mucha devoción escucharle”. Se plantea que la música bella puede mover los sentimientos e incluso crear devoción, una idea reconocida inicialmente por

Platón que cuenta con su valor devocional en la religión católica, remon-tándose a sus orígenes medievales, pues ya san Agustín reconoció la belleza de los cantos que tenían, en primera instancia, un carácter laudatorio a Dios.

Pero, en especial, en *Viridiana* prima una función ideológica y semántica, de acuerdo con las múltiples lecturas del *film* y con el aspecto crítico expuesto por Buñuel también a través del resto de elementos audiovisuales. A lo largo de la película observamos cómo la música siempre cuenta con un significado que va más allá de su valor narrativo, subrayando o contraponiéndose a lo que ocurre en la imagen, para adecuarse a los diferentes objetivos escénicos más mordaces. Cabe señalar que la música «de concierto» de carácter religioso, al igual que ocurre con la religión católica en términos generales, queda caricaturizada al acompañar escenas de una moralidad reprobable protagonizadas por personajes de baja consideración social, iletrados, no únicamente sin recursos económicos sino con ausencia de una educación basada en el respeto y en valores. Por lo tanto, la película realiza una caricatura de la sociedad española y de la religión, en general, a través de las diferentes manifestaciones artísticas: de la pintura, con una parodia a la *Última Cena* de Leonardo, o de la música, con una profanación de composiciones religiosas frente a realidades visuales y argumentales inmorales, fetichistas o blasfemas. Asimismo, también se aborda una simbología propiamente musical al vincular la música culta a un *status* social y cultural elevado, mientras que la música popular tradicional queda reservada al pueblo llano e iletrado.

En este caso, por tanto, la música no solo tiene relevancia desde el punto de vista de su sonido como tal o su expresividad, sino por su adecuación ideológica de acuerdo con los intereses del director, algo de lo que *Viridiana* es un exponente único a través del empleo de distintos recursos en torno a la función ideológica y crítica. Uno de los procedimientos presenta a la música de forma contrapuesta, desde el punto de vista temático y simbólico, a lo que ocurre en la imagen. Esta idea y el término de «contrapunto orquestal» cuentan con su origen en el *Manifiesto del contrapunto orquestal* (1929) firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, pero en una época más contemporánea a la película fue retomada y defendida por autores como Adorno y Eisler que, en su volumen *Música y cine*, plasmaron una defensa de esta forma de insertar el sonido, en su caso, por ser la más realista⁵.

Sin embargo, las críticas y las sátiras hacia la religión católica, de acuerdo con la convivencia de un elemento profano en la imagen y un elemento religioso en lo que a la música se refiere, solamente habrían podido ser accesibles a aquel público conocedor de la convivencia de ambos códigos. Es decir, en relación con el simbolismo y con la crítica a partir del contrapunto entre religiosidad y blasfemia, Jaume Radigales (Radigales, 2005) señala cómo se apela al recuerdo cognitivo del espectador en esta denominada función ideológica de la música dentro del cine, especialmente cuando la música ya cuenta con un contexto propio. En ese caso, no debemos obviar que este empleo de la música y su resultado dependen del código utilizado por el cineasta y el código del que dispone cada uno de los espectadores. Así, podemos considerar que solo aquel público que sea verdaderamente consciente de la blasfemia resultante entre música religiosa e imagen profana será capaz de tener acceso a la totalidad del contenido semántico e ideológico plasmado por Buñuel:

El componente anempático de la música (que atañe a su inherente inexpresividad e incluso a su asemanicidad, puede ser utilizado en el cine desde la vertiente puramente ideológica. Con esto no queremos decir que la música sea ideológica, porque en sí misma ni expresa ni significa nada, pero el uso que se puede hacer de ella, atendiéndonos a aspectos sociológicos o de valor añadido, puede remitir a la ideología que un director o realizador quieren dar al discurso audiovisual en toda su complejidad e integridad.

La música vinculada a la ideología solamente puede estarlo en función del proceso de decodificación del espectador, lo cual quiere decir que una música compuesta expresamente para la película nunca puede tener una carga o una utilización en función de la ideología, a no ser que recurra a citas o a imitaciones más o menos explícitas de obras anteriores. Solo la música que previamente tenga un elemento discursivo ligado a una idea, y que se puede utilizar en función de esta misma idea, puede llegar a ser portadora de mensaje (Radigales, 2005: 20-21).

En ese sentido *Viridiana*, en relación con su música, es un caso excepcional, pues la música no es un elemento importante para recrear la historia, ya que el sentido de la película no se vería modificado sin la presencia de la música, pero los fragmentos del *Réquiem* de Mozart y del

“Aleluya”, de *El mesías*, de Haendel, son insertos con una clara intención paródica y crítica hacia la Iglesia. A este respecto resultan interesantes las palabras de Radigales sobre *Viridiana* y el empleo de la música clásica religiosa en la muestra, que ofrece unas apreciaciones sobre la función ideológica de la música igualmente extensibles a otros aspectos por el valor de los diferentes elementos audiovisuales con esta finalidad y atendiendo a la propia mentalidad del director:

Como se sabe, Luis Buñuel se autodefinía como «ateo gracias a Dios» y esta peculiar creencia se manifiesta en toda la filmografía del genial aragonés. Buscando el contraste en la impagable cena de indigentes en *Viridiana* (1961), se muestra un tocacdiscos en el que uno de los personajes que integran esa peculiar galería de comensales hace sonar el «Aleluya» del oratorio *El Mesías* de Georg Friedrich Haendel. El sinfín de gestos irreverentes, de acciones diversas (como un apabullante fornicio detrás de un sofá), de bailes y danzas diversas, de disfraces y de palabras que pueblan la secuencia, al compás de las diegéticas y pomposas notas del compositor alemán, no dejan lugar a dudas: Buñuel se nos antoja un anticlerical de tomo y lomo al son de una música que no está escogida al azar sino con una clara finalidad ideológica (Radigales, 2005: 23).

Por tanto, en *Viridiana* prima una función ideológica y semántica, de acuerdo con la ideología de Buñuel, las múltiples lecturas del *film* y el modo de inserción de la música. En este último caso, a lo largo de la película observamos cómo la música siempre cuenta con un significado que va más allá de su valor narrativo, subrayando o contraponiéndose a lo que ocurre en la imagen, para adecuarse a los diferentes objetivos escénicos más mordaces. Cabe señalar en torno a estas cuestiones que la música de concierto de carácter religioso, al igual que ocurre con la religión católica en términos generales, queda caricaturizada al acompañar escenas de una moralidad reprobable protagonizadas por personajes de baja consideración social, iletrados, no únicamente sin recursos económicos sino con ausencia de una educación basada en el respeto y en valores.

Todo ello queda ilustrado en el bloque musical 9 (01:13:25-01:19:29), donde se muestra una caricatura de la sociedad española y de la religión, en general, a través de la parodia visual sobre la *Última Cena*, de Leonardo, y de la música, con una profanación de composiciones religiosas frente a realidades visuales y argumentales inmo-

rales, fetichistas o blasfemas. La cena de los indigentes concluye tras el disfrute del postre y posteriormente, en la sobremesa, continúan dedicándose a divertirse y curiosear por la casa. Algunos de los objetos que llaman la atención de los mendigos tienen que ver con los nuevos sistemas de escucha musical, como un disco de vinilo o el propio tocadiscos. Precisamente eso determina que José “el leproso” se acerque al aparato y deposite la aguja sobre el disco que estaba colocado, haciendo que suene el “Aleluya” del oratorio *El Mesías*, de Haendel (01:13:25). De forma diegética, la música, de origen religioso, acompaña la realidad narrativa de los personajes como parte de la diversión mundana de este grupo humano, distinguiendo actitudes reprobables y de cuestionable moralidad.

Todos los mendigos aún continúan sentados a la mesa con la excepción de José que, tras poner en funcionamiento el gramófono y fisgonear por la casa, aparece en escena vistiendo el corsé y el velo que la tía de Viridiana lució el día de su boda, dando lugar a una profanación de la memoria de la difunta, todo ello acompañado por la misma obra del compositor alemán. Igualmente, el hombre, que probablemente no se encuentra en sus plenas facultades mentales, aprovecha la música para, vestido de esta forma, comenzar a ejecutar unos pasos de baile que resultan totalmente asincrónicos y fuera de lugar. Ciertamente este baile no pretende más que ofrecer una parodia coreográfica de la ausencia de cultura de estos peculiares ocupas, que son capaces de mover su cuerpo al escuchar cualquier tipo de música, sin ningún tipo de reparo ni vergüenza.

Otros indigentes también se suman al baile, con movimientos frenéticos que nada tienen que ver con esta composición, y en la secuencia se suceden los comportamientos inadecuados, maleducados y poco decorosos, como se observa con un intento de agresión sexual hacia el personaje de Enedina, a quien nadie presta atención, o con el destrozo del menaje. Finalmente, y ante el devenir de la disparatada cena, algunos mendigos consideran que lo mejor sería abandonar la casa con la intención de evitar problemas cuando los señores regresen al día siguiente. Así, y mientras se alejan del comedor, podemos escuchar la música en un volumen más bajo, hasta que llegan los señores de la casa, que han adelantado su vuelta.

Esta secuencia, con su correspondiente bloque musical, no solo resulta interesante por la recreación y profanación previa del modelo de la *Última Cena*, como hemos mencionado, sino por el hecho de que esta composición musical del siglo XVIII, este oratorio de Haendel, un géne-

ro religioso para el que no había sido concebida la escenificación o la danza, forme parte de una escena en la que los personajes bailan no con demasiado acierto y con una clara intención paródica. Teniendo en cuenta todo ello, sobre la función de la música de Haendel dentro de esta secuencia podemos comentar que la música responde a una función narrativa por formar parte en el espacio y el tiempo de las propias acciones de los personajes pero, simultáneamente, se observa una clara función ideológica y crítica. La inserción paralela del “Aleluya” de Haendel, una música religiosa, junto con la reutilización de recursos visuales y las referencias plásticas comentadas, así como la profanación de los enseres personales de la difunta señora de la casa, determina que la secuencia pueda ser comprendida como una crítica a la más baja moral humana, una profanación de la religión y una herramienta más de crítica y mofa hacia la Iglesia Católica.

Igualmente ilustrativo sobre la función ideológica de la música es el bloque musical 10

(01:24:08-01:27:00), que coincide con el fin de la película. Tras todo lo acontecido, Viridiana ya no es la misma, una identidad que plantea un progreso, reflejado desde el punto de vista visual con el cambio de peinado de Silvia Pinal, que suelta su melena rubia, un símbolo que puede ser comprendido como un despertar a la sociedad contemporánea, una sociedad no necesariamente buena ni moral sino, sencillamente, un lugar en el que debe vivir. Con seguridad y decisión durante este último bloque musical dirige sus pasos hacia la alcoba de su primo, don Jorge, el hombre que se habría sentido atraído por su prima desde el principio. Viridiana tiene que cruzar toda la finca para llegar, desde su estancia, hasta la casa principal y, durante el trayecto, la cámara aprovecha para insertar nuevos símbolos contrarios a la Iglesia y para anticipar la música que forma parte de este bloque musical que alberga diferentes secuencias.

Inicialmente escuchamos una música desde el exterior de la casa, en la lejanía, mientras Rita (Teresa Rabal), la hija de la empleada doméstica, juega con una corona de espinas con la que se pincha. Ante el dolor, la niña responde lanzando el atributo a una hoguera. Por sí mismo este hecho visual ya supone un nuevo ataque religioso; no obstante, y contrariamente al anterior bloque musical, en este caso se puede percibir una música totalmente alejada al ámbito religioso la que acompaña la profanación de un símbolo cristológico. Posteriormente la música continúa y se escucha con mayor intensidad, ya que la siguiente escena nos sitúa en

la alcoba de don Jorge, donde funciona el tocadiscos. Pero el joven no está solo, se encuentra en compañía de Ramona, la empleada doméstica, y las miradas cómplices y los gestos de cariño de señor hacia criada se suceden hasta que llaman a la puerta. Es Viridiana, que parece suplicar compañía a su primo, aunque sus deseos solo son expresados con la mirada ya que la joven no vuelve a emitir una sola palabra hasta que concluye el *film*.

Cuando la novicia entra en la estancia se da cuenta de que su primo no está solo; ahora bien, no por ello declina la invitación de pasar a la habitación, en la que se escuchan acordes de guitarra eléctrica y cantos en inglés. Allí Viridiana es invitada a sentarse a jugar a las cartas en compañía de Ramona y el apuesto joven, algo a lo que las féminas no se oponen, a pesar de que ninguna de ellas emite sonido ninguno. En este caso el hombre toma un papel de liderazgo para gestionar la situación pero, para romper el hielo, don Jorge comienza a hacer alusión a la música que sueña: “¿Le gusta esta clase de música, Viridiana? Es un disco de moda”.

La música seleccionada por Gustavo Pittaluga para este último bloque musical forma parte de las llamadas músicas populares urbanas, frente al carácter culto o académico de la música «de concierto» o clásica. Se trata de música vocal, masculina, con acompañamiento instrumental de guitarra eléctrica, bajo y palmas, una canción interpretada en inglés y que indica no solo el aperturismo social y cultural existente en España tras la mejora de la situación del país dentro del ámbito internacional gracias a los acuerdos y concordatos con la Santa Sede y EE.UU de los años sesenta, sino cómo esa música se escuchaba, especialmente, en un ámbito socioeconómico medio-alto, tal como apuntamos previamente. Concretamente escuchamos una canción que lleva por título “Shimmy Doll”, un típico *rock and roll* ejecutado con guitarra solista al estilo de la moda de los años cincuenta. Gil Snapper, uno de los padres del *rock*, fue el compositor de la canción, incluida en un disco editado en España en 1959 bajo el título *Rock and roll americano*, con cuatro canciones: “Shimmy Doll”, “Phoxy Phillis”, “Way Up” y “Perky Turney”.

La inserción de una música americana en una película de 1961 muestra una realidad en el panorama histórico general: la edición y la venta de estos discos de músicas urbanas en España, una situación generada gracias al aperturismo del Estado y al poder adquisitivo de aquellas personas con un *status* elevado como para poder adquirir estos artículos, pues no todo el mundo disponía de un reproductor discográfico en estos momentos. Desde

el punto de vista músico-audiovisual cabe señalar que la letra de la canción –“Shake, shake me doll, shake”–, en relación con la situación creada y aceptada por los propios personajes, puede remitirnos a crear una idea propiamente de lujuria en torno a Viridiana, Jorge y Ramona.

Así, en relación con el valor de la música, en esta ocasión también podemos advertir que el elemento musical aparece inserto en la obra de Buñuel con varias funciones. Además de la propia función narrativa, por tratarse de una intervención musical diegética, esta secuencia también comprende una clara función simbólica de acuerdo con el tipo de música y en relación con el devenir propio del argumento y de lo que ocurre ante nuestros ojos. El plano general, y el progresivo alejamiento final de la cámara ante los personajes de Jorge, Viridiana y Ramona jugando a las cartas, permite que el espectador extraiga sus propias conclusiones y que ofrezca un vaticinio final personal, a la vez que se muestra una democratización social con el hecho de que señores y criados se sienten a la misma mesa y compartan una partida de cartas o cualquier otra cosa. Pero, simultáneamente, la ambigüedad de este final plantea unas connotaciones eróticas y lascivas en torno a esta última escena, con la que concluye la película, unas intenciones que ya estaban implícitas desde el primer momento ya que la escena final prevista inicialmente, sexualmente explícita, tuvo que ser modificado para superar la censura, como demuestra el testimonio de Pere Portabella en una entrevista concedida a Augusto M. Torres⁶.

El sentido sexual implícito queda subrayado, junto con lo que sucede en la imagen, gracias a la música asociada a esta secuencia, una canción que se escucha con un mayor volumen justo en el momento en que, compartiendo mesa, se acentúa el nerviosismo y el intercambio de miradas entre Viridiana, su primo y la empleada doméstica, a la espera de que alguno de los personajes ejecute un primer paso. La música calificada en la época como «moderna», en este caso, aparece inserta de forma paralela a una situación sentimental nada convencional, a la vez que el texto parece sugerir una intención erótica de la escena ante la presencia de un «ménage à trois». En ese sentido, la música incide en esta visión a través del texto de “Shimmy doll” cuando dicta “Compárteme, muñeca, compárteme”, la letra del tema musical que se escucha en el momento en que Viridiana y Ramona no saben hacia dónde dirigir sus miradas, de forma simultánea al progresivo alejamiento de la cámara que da lugar al final de la película, junto con la escucha de la canción.

5. CONCLUSIÓN

Tras lo comentado hasta el momento podemos afirmar que *Viridiana* significa un gran exponente del cine español de los años sesenta, una película representativa no solo de la tendencia estética más alejada del Régimen sino del interesante empleo y reutilización de elementos artísticos y musicales preexistentes. Esta circunstancia demuestra todo un alarde de creatividad con el empleo de las manifestaciones artísticas como elementos para burlar la censura en España, como sucede en el caso de la música, que ha sido la protagonista de nuestro estudio. Y es que las referencias a las artes plásticas presentes en la muestra, como hemos indicado, radican en la representación de modelos plásticos albergados en grandes obras de arte, como la Última Cena, con un afán esteticista y crítico.

En el caso de la Banda Sonora Musical, la música inserta en *Viridiana*, de la que fue responsable Gustavo Pittaluga como ambientador musical, no ha sido concebida, en ningún momento, como un elemento esteticista sino de acuerdo con su valor ideológico y simbólico. A este respecto, podríamos afirmar que la música no es un elemento esencial para recrear la historia de *Viridiana* desde el punto de vista narrativo, ya que el sentido global de la película no se vería modificado sin la presencia de la música, pero los códigos resultantes de la inserción de música preexistente comprenden un sentido ideológico y crítico por la función resultante del empleo de la música, en convivencia o en contraposición a lo que sucede ante nuestros ojos, dando lugar a sátiras y críticas hacia la estructura social española y hacia la religión católica. En ese sentido podemos considerar que las referencias musicales presentes en *Viridiana* han sido concebidas como recursos artísticos para plasmar la crítica y, simultáneamente, burlar la censura en la España de los años sesenta. Y, en última instancia, la comprensión de la música en *Viridiana* puede ser realizada de forma paralela a la evolución psicológica, religiosa y moral de la joven *Viridiana*, que se inicia en torno a la música «de concierto» de carácter sacro integrada en escenas moralmente reprobables y concluye con la presencia de la música popular urbana en torno a relaciones moralmente reprobables para el gobierno en la última escena, desde la devoción a la profanación musical.

Notas

1. Las I Conversaciones de Salamanca (1955) reunieron a un grupo de profesionales provenientes de todos los sectores de la industria cultural, como José Luis Sáenz de Heredia, Juan Antonio Bardem, Antonio del Amo, Luis García Berlanga o José María Pérez Lozano, entre otros. La reivindicación principal de los cineastas presentes y adscritos consistió en la búsqueda de un cine social más comprometido con la realidad que el que se había venido realizando hasta entonces, solicitando, para ello, un código de censura más claro, una reestructuración industrial basada en un mayor desarrollo del medio y un aumento de las subvenciones por parte del Estado, entre otras propuestas. Las Conversaciones de Salamanca dieron su fruto en 1962 cuando José María García Escudero (1917-2002), coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire y cinéfilo, tomó el cargo de Director General de Cinematografía hasta el año 1967 y aplicó nuevas medidas de censura y proteccionismo con la intención de llevar esa tímida apertura también al terreno de la ayuda estatal al cine. Pero estas jornadas también marcaron un giro decisivo en la evolución del cine español como punto de partida teórico de lo que se conoce como “Nuevo Cine Español”. Lo cierto es que, en relación con la proyección de estas Conversaciones, únicamente podemos destacar la reavivación del espíritu reformista compartido por los participantes en la reunión, pues la industria no sufrió cambios importantes debido a que la Administración no tomó en cuenta las propuestas.
2. *Viridiana* fue promovida por dos productoras, la mexicana Films 59 y la española Uninci.
3. Música «de concierto» es el término más defendido en la actualidad para referirse a las composiciones musicales de grandes maestros de la historia de la música, continuadores de las convenciones del lenguaje musical occidental, frente al concepto música «clásica» que debería utilizarse exclusivamente para la música creada durante el Clasicismo, un empleo que, en ocasiones, ha dado lugar a ciertas ambigüedades e inexactitudes. *Cfr.* Radigales, 2005: 13-32.
4. Gustavo Pittaluga comienza sus estudios musicales de forma paralela a los de Derecho. Estudia con Óscar Esplá y también mantiene contacto con Manuel de Falla, con quien intercambia correspondencia. Pertenece al Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid, junto a otros

compositores vanguardistas como Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón. La labor de Pittaluga y sus compañeros de generación personifica la modernización de la música española. Representantes de lo que ellos mismos denominaron «música moderna», proponen una superación del nacionalismo a través de la aproximación a las vanguardias europeas. Cabe destacar la relación de Pittaluga con el cine en colaboración con otro vanguardista, Luis Buñuel, además de otros cineastas. Sus trabajos para medios audiovisuales son: *Los olvidados* (1950, Luis Buñuel), Banda Sonora Musical por la que fue candidato al Premio Ariel en 1952, *Subida al cielo* (1952, Luis Buñuel), *El ángel de la paz* (1959, Luis Enrique Torán), *El baile* (1959, Edgar Neville) y la selección musical de *Viridiana*. Cfr. Palacios, 2008.

5. “Pero la unidad de ambos medios se realiza de manera indirecta: no es la identidad inmediata entre elementos cualquiera sea entre el sonido y el color o la unidad del «movimiento» en general. Si la noción de montaje, tan enfáticamente preconizada por Eisenstein, está justificada en algún lugar, es precisamente en la relación de imagen y música. La música, por muy definida que sea atendiendo a su forma particular de composición, no es jamás definida respecto a un objeto externo en relación a ella al que tratase de expresar o imitar. A la inversa, ninguna imagen, ni siquiera una imagen abstracta, está completamente emancipada del mundo de los objetos. El hecho de que el ojo haga las veces de mediador con el mundo objetivo, pero no el oído, tiene también sus consecuencias en la composición artística autónoma: hasta las figuras simplemente geométricas de la pintura absoluta parecen fragmentos de la realidad; por el contrario, hasta las más burdas ilustraciones de la música descriptiva se comportan respecto a la realidad, a lo sumo, como el sueño respecto a la vigilia, y lo «humorístico» que caracteriza a toda la música descriptiva que no intente ingenuamente sobrepasar sus propias posibilidades procede precisamente de que expresa la contradicción entre la objetividad reflejada y el medio musical, convirtiendo esta contradicción en un elemento de la eficacia” (Adorno, Eisler, 1981: 92).
6. “El final se cambió a petición del director general de Cinematografía, Muñoz Fontán, por considerarlo escandaloso e inofensivo. Insinuaba que la novicia Viridiana acababa metiéndose en la cama con su primo,

Paco Rabal, y esto era intolerable para la censura. Se modificó introduciendo una idea del propio director general y ahora el final sugiere una relación, entre la novicia, su primo y una campesina, mucho más perversa. Un inequívoco *ménage à trois*” (Torres, 2000: 64-65).

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. 1981. **El cine y la música**. Trad. Por Fernando Montes. Editorial Fundamentos. Madrid (España).
- BECERRO VIÑAS, Sara. 2005. “Viridiana. Una ironía musical” en OLARTE MARTÍNEZ, M. (ed.). **La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones**. pp. 485-495. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca (España).
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; Lombardo Ortega, Manuel. 1997. **Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas**. Alfar. Sevilla (España).
- Gubern, Román; Monterde, José E.; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro. 2009. **Historia del cine español**. Cátedra. Madrid (España).
- LÁZARO REBOLL, Antonio; WILLIS, Andrew. (eds.). (2004). **Spanish Popular Cinema**. Manchester University Press. Manchester (Reino Unido).
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. 2009. **Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)**. Universidad de Granada. Granada (España).
- MARCO, Tomás. 1989. **Historia de la música española, 6. Siglo XX**, bajo la dirección de Pablo López de Osaba. Alianza. Madrid (España).
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). (2005). **La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones**. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca (España).
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). (2009). **Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española**. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca (España).
- RADIGALES, Jaume. 2002. **Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual**. Trípod. Barcelona (España).
- RADIGALES, Jaume. 2005. “Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos” en Olarte Martínez, M. (ed.). **La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones**. pp. 13-32. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca (España).

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. 2013. **La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)**. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca (España).
- Tamames, Ramón. 1981. **La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara, 7**. Alianza Editorial. Madrid (España).
- TORRES, Augusto M. 2000. **Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles**. Nuer. Madrid (España).
- VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. 1990. **Música y cine**. Ultramar. Barcelona (España).
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo; FRAILE PRIETO, Teresa. (eds.). 2012. **La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática**. Arcibel Editores. Sevilla (España).