



El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*

Manuel Parada de la Puente (1911-1973) es uno de los principales compositores de cine español, realizando durante los años cuarenta la música de las películas más importantes de la dictadura desde un punto de vista ideológico: *Raza* y *Los últimos de Filipinas* representan un tipo de cine patriótico institucionalizado en España durante la época de autarquía. Es evidente la carencia de estudios sobre la obra creativa del maestro Parada y, en este sentido, el objetivo de este artículo es contribuir al mejor conocimiento de su obra, sus procedimientos compositivos y recursos, a través del análisis musical de quizá sus películas más emblemáticas. Nos interesa contrastar la idea de las “escasas”¹ nociones compositivas del maestro en sus obras para el celuloide más relevantes de la década de los cuarenta. Con todo, no es nuestro principal cometido analizar los medios empleados por Parada para canalizar, a través de la música, los contenidos ideológicos fundamentales del nacionalcatolicismo, sino iniciarnos en el estudio del estilo compositivo del autor.

Manuel Parada de la Puente (1911-1973) was one of the leading composers of Spanish film music. From an ideological point of view, during the 1940s he was responsible for the music of two of the most important films made during the Dictatorship: Raza and Los últimos de Filipinas, representative of a type of patriotic cinema that became an institution in Spain during this period. Studies of Parada's works are clearly lacking; hence, the objective of this article is to help in the promotion of his works and clarification of his compositional ideas and resources, by analysing the music of what are perhaps his two most emblematic films. Particular interest has been taken in contrasting the idea of the composer's "scarce" notions of composition. However, it is not centred on an analysis of the ways in which Parada channels the ideological contents of national-Catholicism into his music, but rather attempts to study the composer's style.

La música cinematográfica: breve estado de la cuestión

Si bien es cierto que se ha producido en los últimos años un incremento considerable de investigaciones sobre música cinematográfica española, sin contar con los trabajos pioneros realizados por Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal o Alejandro Pachón Ramírez², entre otros, no es por ello menos cierto que aún así es un terreno poco explorado y en vías de des-

¹ Véase José Luis Borau: *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza, Ed. Fundación Autor, 1998.

² Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, Sevilla, Alfar, 1997; Carlos Colón: *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música*, Sevilla, Alfar, 1993; Alejandro Pachón Ramírez: *La música en el cine contemporáneo*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1998.

arrollo. La mayoría de los artículos, ensayos o libros sobre música de cine publicados recientemente siguen unas pautas más o menos comunes: revisión de textos anteriores y temáticas más importantes, insistiendo en algunos estereotipos que ya debieran estar superados –como la significación del *leitmotiv*, al que se refiere el discurso adorniano y que ha superado los límites de validez posibles–, o una visión psicoanalítica en muchos casos holgadamente sobrepasada a principios de la última década del siglo XX, o bien presentación de nuevas propuestas metodológicas, como los estudios de género aplicados al cine. La cantidad y variedad de artículos publicados haciendo uso de diferentes metodologías dificulta la aprehensión de una visión de conjunto coherente, pese a la existencia de obras generales interesantes de origen anglosajón.

*El cine y la música*³ fue un trabajo precursor en el ámbito de estudio de la música cinematográfica que ayudó a sentar las bases para análisis posteriores, visionando, además, parte de la casuística de la industria del cine en los años '40 y '50. Sin embargo, es susceptible de ser revisado, siendo quizás su principal limitación el posicionamiento político de los autores, que les lleva a una subjetividad superada en los años '60 con la llegada de los estudios culturalistas de la Escuela de Birmingham.

Entrados los años setenta, varios autores se dedican al estudio de la música en el cine, algunos de ellos procedentes del mundo de la composición, sin adscribirse a ninguna corriente musicológica o sociológica en particular. Es el caso de Roy Prendergast⁴, editor musical, arreglista y productor, que en 1977 escribió *Film music: a neglected art*. Cercano a las corrientes descriptivista y positivista, propone una revisión historiográfica de la música de cine estadounidense desde dentro, es decir, explicando el funcionamiento de la industria desde los tiempos del cine mudo a las películas de los noventa (la segunda edición data de 1992). Su incursión musicológica se desarrolla en la exposición somera de los planteamientos adornianos de la 'etapa clásica', a la que añade un apartado dedicado a la estética musical, intentando explicar el porqué de la música en el cine, exponiendo los estudios realizados al respecto por otros autores y añadiendo su aportación personal, además de aclarar sus relaciones con el resto de elementos intervinientes en el film. Una tercera vía de enfoque comenta el funcionamiento técnico de la creación fílmica –algo similar a lo que ha realizado José Nieto

³ Theodor W. Adorno y Hanns Eisler: *El cine y la música*, Madrid, Ed. Fundamentos, Colección Arte/Cine, 1976 (traducción de *Komposition für den film*, Munich, Verlag Rogner & Bernard GmbH, 1944).

⁴ En los últimos años ha colaborado en producciones como *Carlito's Way* (Brian de Palma, 1993), *Hamlet* (Kenneth Branagh, 1996), *Sense And Sensibility* (Ang Lee, 1995) y *Shakespeare in Love* (John Madden, 1999).

en España⁵—, mostrando pormenorizadamente todo el proceso de sincronización música-imagen en el período de postproducción, su ámbito de trabajo.

En los años ochenta, la musicología centra su atención en el campo de la música cinematográfica, condicionada por los presupuestos de la llamada nueva musicología y el postmodernismo, que aboga por la deconstrucción de significados absolutos. En esta línea se presenta el trabajo de la norteamericana Claudia Gorbman en *Unheard melodies*⁶, de clara raigambre semiótica, donde inicialmente propone una visión semiótico-estructuralista de la música cinematográfica, analizando los textos musicales, relacionándolos con el audiovisual y distinguiendo la significación de la música en los textos narrativos: el funcionamiento semiológico de los códigos, según la autora, es imprescindible para la comprensión del funcionamiento de la música cinematográfica. En segunda instancia, se interesa no sólo por los códigos puramente musicales, sino que evoluciona hacia unos presupuestos tendentes a la semiología social, confiriéndole gran importancia a los códigos culturales y cinemáticos y su interacción con la música, necesarios para comprender la función de la música en el audiovisual, sobre todo en los años dorados de Hollywood, a los que Gorbman dedica especial atención, puesto que fueron los años en los que se fraguaron las convenciones fundamentales de la música cinematográfica, y durante los cuales se consagró Max Steiner.

En los años noventa aparecen una serie de trabajos importantes dentro del ámbito de la semiología. En esos momentos la música de cine comienza a tener un lugar propio y destacado dentro del mundo académico, destacando el trabajo de Kathryn Marie Kalinak, profesora de estudios fílmicos en la Universidad de Rhode Island, que en 1992 publica *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*⁷. En él, plantea la gran importancia de la música fílmica, la cual, aun a riesgo de ser incidental, se muestra de extrema importancia como articuladora de expresiones de la pantalla y como iniciadora de la respuesta por parte del espectador⁸. El trabajo pretende mostrar la importancia de la música en el medio cinematográfico, puesto que hasta los años noventa la música de cine continuaba viéndose como un añadido a la infraestructura de la obra cinematográfica, subordinada siempre a la imagen. Se pretende ahora, dentro del marco del post-

⁵ Véase José Nieto: *Música para la imagen: La influencia secreta*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales s.l., 2003.

⁶ Claudia Gorbman: *Unheard melodies. Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

⁷ Kathryn Marie Kalinak: *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992.

⁸ La autora ejemplifica este hecho a título ilustrativo con el tema fetiche de *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975), capaz de transformar por sí mismo una pacífica imagen del océano en una pesadilla amenazadora.

estructuralismo, un acercamiento a las reacciones causadas por la música en el espectador y no sólo el análisis del texto en sí mismo.

El francés Michel Chion publica a lo largo de los noventa libros básicos de consulta, traducidos ya al castellano⁹. *La audiovisión: introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido* (1993), *La música en el cine* (1997) y *El sonido: música, cine y literatura* (1999) arrojan luz sobre la escasa oferta existente en castellano. Relacionado con el ámbito de la semiología estructural, el autor propone diversas teorías, tales como el ‘método de las máscaras’, mediante el que pretende, de forma muy interesante, mostrar el funcionamiento de la música en el audiovisual, proponiendo el visionado sin música/sin imagen/con ambas; o el método del ‘valor añadido’, por el que la música aporta valores o significados que no aparecen reflejados en la imagen. A pesar de sus indudables aportaciones a este campo es, sin embargo, criticable su falta de terminología musical y/o musicológica, suponemos que debido al carácter divulgativo de la obra.

En 2001 Caryl Flinn¹⁰ publica su famoso *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*¹¹, en el que mediante un ingenioso juego de palabras¹² explora los elementos del romanticismo que aparecen reflejados en la obra de autores como Erich Korngold o Bernard Herrmann. Sostiene que las películas vinculan la música con la idea de un pasado perdido e idealizado –como es el caso de *Gone with the wind*, en un intento por captar la grandeza del Sur–, añadiendo que muchos films tratan este impulso utópico como un rasgo femenino. La autora, valiéndose del post-estructuralismo, marxismo, feminismo y el psicoanálisis, sitúa los *scores*¹³ de películas hollywoodienses dentro de una estética ideológicamente romántica, notando las afinidades teóricas y compositivas entre los compositores del período y Wagner, acentuando los términos ‘authorship’ (autoría), ‘creativity’ (creatividad) y ‘feminity’ (feminidad).

El musicólogo Philip Tagg, procedente de la semiología estructural y social con trabajos importantes como *Kojak: 50 Seconds of Television Music*.

⁹ Nos referimos aquí a la versión traducida al castellano. *La audiovisión: introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993; *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, y *El sonido: música, cine y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

¹⁰ Profesora asociada de Artes Visuales de la Universidad de Arizona, sus trabajos versan sobre música de cine, sonido, feminismo y teoría de género. Sus ensayos aparecen en prestigiosas revistas especializadas, caso de *Arachne*, *Camera obscura*, *Screen* y *Wide angle*. Entre ellos destaca “The fallen woman and the virtuous wife: musical stereotypes in *The informer*, *Gone with the wind* and *Laura*” en *Film reader*, 5, 1982, pp. 76-82.

¹¹ Caryl Flinn: *Strains of Utopia*, Princenton, University of Princenton, 1992.

¹² En singular, ‘strain’ se utiliza como ‘torcedura’ o ‘tensión’, mientras que en plural ‘strains’ significa ‘son’ o ‘soniquete’.

¹³ Preferimos el original, puesto que sus posibles traducciones –banda sonora original, música de la película,... - pierden significado en español.

Towards the Analysis of Affect in Popular Music o *Fernando the Flute*¹⁴, publica en 2003 junto con Bob Clarida *Ten little title tunes*, donde propone un acercamiento de la musicología a la música cotidiana como medio de comunicación. El libro documenta las asociaciones paramusicales de cientos de oyentes a diez extractos de música —con o sin acompañamiento— aparecidos en un contexto televisivo o cinematográfico, analizando las asociaciones visuales-verbales y las estructuras musicales de la cultura mediática anglosajona de finales del siglo XX. El proceso analítico demuestra la existencia y naturaleza de categorías musicales de pensamiento, consideradas por el autor como ideológicamente potenciales, entre las que se incluyen las nociones mediatizadas del género, amor, soledad, urgencia o moda.

Estos ejemplos confirman cómo en los últimos años se ha procedido a una revisión de los textos sobre música de cine a nivel internacional, consiguiendo alejarse de discursos tendentes al descriptivismo y neo-positivismo, a la par que un interesante grupo de musicólogos —en lugar de profesionales de otras ramas, tales como periodistas o compositores— han decidido llevar la iniciativa de las investigaciones. Sin embargo —y paradójicamente— cada vez con mayor frecuencia se desprecian los análisis formales tradicionales como premisa básica en el estudio del film, favoreciendo discursos basados en el psicoanálisis, las teorías de la recepción, de semiología comunicacional, de género y teoría del discurso. No es nuestra labor decidir qué tipo de análisis debe prevalecer, puesto que cada película ha de tomarse como una obra de arte autónoma y, por consiguiente, propiciar uno u otro tipo de metodología analítica, pero entendemos que apostar como única vía por las teorías de recepción o género, por ejemplo, olvida por completo un elemento fundamental: la propia partitura, que en muchos casos se utiliza como mero pretexto formal para enfocar otras casuísticas de muy diversa índole.

Ante este hecho no cabe menos que preguntarse si los cauces que están tomando los estudios post-estructuralistas aplicados a la música filmica —los *'film studies'*— favorecen el avance o retroceso del conocimiento de la materia, y si debe perderse una línea de actuación más convencional o conservadora —llámese como se prefiera— que permite, en primera instancia, la comprensión del proceso más básico previo a su plasmación en el audiovisual: la composición musical.

En cuanto a la investigación nacional sobre música de cine, la pobreza del caso español hace necesaria una revisión metodológica acorde a las nuevas

¹⁴ Philip Tagg: *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg, Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979; Philip Tagg: *Fernando the Flute*. Liverpool, Institute of Popular Music, University of Liverpool, 1991.

tendencias. En nuestra opinión, el libro *Experimentalismo en la música cinematográfica*¹⁵, de María de Arcos, de reciente publicación, presenta un planteamiento conceptual adecuado, puesto que propone una metodología de análisis de la música de cine a medio camino entre el análisis formalista clásico y los estudios transversales del mundo anglosajón.

Los materiales

La realización del presente artículo surge tras completar nuestro Trabajo de Investigación (DEA) en la Universidad de Oviedo, a raíz del cual tenemos constancia de la escasez de estudios sobre uno de los compositores cinematográficos más importantes de nuestro país: Manuel Parada. Recientemente se ha publicado un CD con algunas de las composiciones del maestro Parada para el cine, *La música de Manuel Parada*, tercer volumen de una colección que pretende rescatar del olvido a los principales compositores españoles del cine de los años cuarenta¹⁶, dirigido por José Nieto.

Procediendo a la inspección de las fuentes escritas (localizadas en la SGAE) para la realización de la mencionada publicación, localizamos las partituras arregladas por Nieto, una mixtura de cortes de diferentes bloques de las películas *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945), *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943) y *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960), de un promedio de 15 minutos de duración cada corte. Sin embargo, no se encontraban las músicas originales de los citados filmes, que finalmente hallamos en la Biblioteca Nacional como parte de un legado que la familia del compositor vendió, en 1973, a la biblioteca. De este dato tuvimos constancia gracias a una conversación mantenida con la heredera de Parada, su hija M^a Reyes Parada Elícegui, en la que nos informaba de que “a la muerte de mi padre, y para evitar su dispersión, fueron depositados en la Biblioteca Nacional”¹⁷.

Así, colocadas en cajas, se encuentran dos terceras partes del total de obras escritas por el maestro, esto es, 191 obras, actualmente inventariadas pero aún sin catalogar, y que hemos utilizado para la realización de este artículo. Todas las obras aparecen escritas en cuartillas de papel pautado de la SGAE,

¹⁵ María de Arcos: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Tezontle, 2006.

¹⁶ Los volúmenes precedentes se dedicaron a los autores Juan Quintero (vol. 1) y Jesús García Leoz (vol. 2); el Sello Autor completaba así la trilogía *Clásicos del cine español*. Para su realización se contó con la Orquesta Sinfónica de la Radio Bratislava: *Clásicos del Cine Español Vol. III - Manuel Parada*, Fundación Autor, 2000. Se incluyen extractos de las películas *Raza*, *Los últimos de Filipinas*, *El escándalo* y *Maribel y la extraña familia*. La edición ha estado a cargo de José Nieto y del recientemente fallecido Benito Lauret.

¹⁷ Correspondencia personal con M^a Reyes Elícegui, 14 de noviembre de 2005.

algunas de ellas con el nombre del compositor impreso. El compositor es el responsable de la escritura de todas las partituras, tanto la obra completa como *particellas* sueltas y algún que otro borrador –a lápiz o a pluma–: sinfónicas, cinematográficas o de otro tipo. De las obras conservadas en la Biblioteca Nacional no existe edición alguna; sólo se cuenta con la versión manuscrita del maestro, que en la mayoría de los casos firmaba las composiciones e incluía datos relativos a las mismas, como la fecha en que finalizaba la obra o un número suelto.

En este legado, de su obra cinematográfica se encuentra casi la mitad de su producción, incluyendo la mayoría de las realizaciones producidas entre los años 1940 y 1973, así como películas premiadas como *La noche del sábado* (1950), *Mi calle* (1960), *Cristo negro* (1962), *Nada menos que todo un hombre* (1971) ó *La duda* (1972). Se encuentran, además, las partituras de obras en colaboración con TVE, como *El Retablo de pastores*, la serie *Tintín y Pasitas*, la cabecera del *No-Do* y música para documentales, obras teatrales infantiles, villancicos, canciones y algunas marchas militares premiadas.

Raza, la película

En la posguerra, la acelerada intención de llevar el cine patriótico a la pantalla se vio condicionada por la negativa de las autoridades de la marina a la comercialización de la película *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940), que en primera instancia ya había superado la Comisión de Censura franquista. En 1941 se filma *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, quien contó con la colaboración de Antonio Román para la adaptación del guión, de Francisco Franco Bahamonde, quien utilizó el seudónimo de Jaime de Andrade¹⁸. Se emplearon tal cantidad de efectivos que la filmación de esta película no tiene precedentes en el panorama cinematográfico español¹⁹: el éxito fue rotundo. Las críticas alabaron con grandilocuencia la realización, considerándola toda una “lección de grandeza y espiritualidad (...) orgullo de España” así como una película “totalmente española” y un claro ejemplo para los cineastas al ser asimismo un “camino de la hispanidad para hacer películas dignas de nuestra Raza”²⁰.

Isabel, Pedro, José y Jaime son los hijos del capitán de navío Pedro Churruca, muerto en la guerra de Cuba. Durante la guerra civil, la vida de los

¹⁸ El guión de *Raza* se publicó en forma de novela bajo el título *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, en 1942 por Ediciones Numancia.

¹⁹ Román Gubern: *Raza: un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977, p. 114.

²⁰ *Ecclesia*, Órgano de la Dirección Central de la Acción Católica Española, Madrid, Año 2, nº 26, p. 23.

cuatro hermanos se bifurca por los caminos del ejército, la política y la religión: José se decanta por la carrera militar; Pedro (José Nieto) –quien también encarnará al Comandante de las Morenas y Fossi en *Los últimos de Filipinas*–, es diputado republicano; Jaime, recién nacido cuando muere Churruca, se ordena sacerdote; y, por último, Isabel se casa con Luis Echevarría, un oficial de carrera, amigo íntimo de su hermano José. Durante la contienda, José es dado por muerto, pero gracias a Marisol, amiga íntima de la familia, salva su vida y, con el apoyo de la Quinta Columna, pasa al bando franquista. Jaime es fusilado en zona republicana, y Pedro, dándose cuenta del “sinsentido” de su carrera política, facilita los planos del frente de Aragón a una espía, antes de ser descubierto. Finalizada la guerra, los supervivientes de la familia se reúnen asistiendo al desfile de la victoria en Madrid, presidido por Franco. Era evidente la misión ideológica y política del film como resultado de la coordinación de arte, propaganda, eficacia política y comercialidad, tal y como expresaba el semanario *El Español*²¹.

Manuel Parada inició a través de *Raza* una fructífera relación con el mundo del celuloide; recibe de J. L. Sáenz de Heredia el encargo de componer la música a finales de 1941 y trabaja en ella el mes de diciembre, lo que puede observarse en la profusión de notas autógrafas en sus manuscritos. Inicialmente había sido José Muñoz Molleda el músico elegido para la tarea, pero según aseguró el interesado en una entrevista a Gemma Pérez Zalduondo, el encargo se le hace, finalmente, a Parada, por ser “más adicto al Régimen”, justificando “los éxitos de otros músicos conseguidos gracias a su maridaje con el poder”²².

La banda sonora de *Raza* ha sido objeto de algunos análisis, que insisten en su contenido ideológico y propagandista²³. Destaca la propuesta de Álvaro Málaga Gil y Amaya Sara García Pérez quienes, siguiendo los presupuestos de Román Gubern, enfocan el análisis en relación con los principales pilares ideológicos del Régimen durante esos años: Nación-Estado, Iglesia y Familia. Según los autores, Parada compuso los cortes para el film partiendo de tales ideas, trabajando por bloques musicales: los que hacían referencia al ejército

²¹ *El Español. Semanario de la política y del espíritu*. Madrid, 24-IV-1943. Año II, nº 26, p. 4.

²² Gemma Pérez Zalduondo: *El compositor José Muñoz Molleda: de la generación del 27 al franquismo*, Almería, Zéjel Editores, 1989, p. 86. No es este el momento de rebatir esta opinión, tan solo decir que la familia de Parada no está en absoluto de acuerdo con Muñoz Molleda, amigo del maestro. En posteriores investigaciones daremos a conocer datos que obliguen a reconsiderar la etiqueta de adicto al régimen de Manuel Parada.

²³ Jaime de Andrade: *Raza: anecdotario para el guión de una película*, Barcelona, Planeta, 1997; Román Gubern: *Raza: un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977; Gonzalo Herralde: *Raza: el espíritu de Franco*, Barcelona, Editrama, 1977; Alejandro Yarza: “The petrified tears of general Franco: kitsch and fascism in José Luis Sáenz de Heredia’s *Raza*”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5, 1, 2004, p. 41-55.

–*Marcha de los almogávares, Cara al Sol*–, la religión –el *Osanna* interpretado por los monjes antes de ser ejecutados– y la unidad familiar –el folklore gallego empleado en el recibimiento del capitán Churruca por su familia²⁴.

Este tipo de análisis redundante en un desmedido uso de clichés ideológicos, en detrimento de una definición o acercamiento al estilo compositivo del autor; así, no se extiende en un estudio pormenorizado por bloques, en el análisis de números (salvo el caso de los más emblemáticos como el *Cara al Sol* y *La marcha de los Almogávares*) o en el estudio de la instrumentación, más allá de señalar la influencia wagneriana aprendida de Conrado del Campo²⁵. Es evidente que en la banda sonora de la película destacan las citas al *Himno nacional* al aparecer en pantalla el escudo y los compases iniciales del *Cara al Sol* en el bloque de los títulos de crédito iniciales. Sin embargo, es solo la audiencia quien puede captar el carácter connotativo de tal alusión, puesto que la audacia del compositor estriba en el empleo de los compases iniciales, similares a la introducción de una fanfarria militar cualquiera y que confiere el carácter marcial deseado al comienzo de la película. Siendo innegable la intención propagandista de la película, creemos que sobredimensionar este hecho ha impedido realizar un trabajo analítico de contenidos, que estructure de forma clara las características musicales del film y el estilo compositivo del autor.

Raza: la música

Generalmente se ha dicho que el estilo del autor es posromántico, debido a la influencia ejercida por su maestro Conrado del Campo, quien lo introdujo en la música de Wagner y en el empleo del *leitmotiv*, presente en su obra cinematográfica. Por otra parte, su preferencia por una orquestación densa con predominio del viento metal y pasajes de cuerda sola no hacen sino adherirle aún más al sinfonismo hollywoodiense continuador de tal tradición. Si bien se aprecian rasgos “alemanes” en la continuidad melódica (la llamada melodía infinita) o el empleo del *leitmotiven*, así como rasgos straussianos en el descriptivismo y la combinación de la paleta orquestal –intensidad del metal y combinación de instrumentos–, también se distinguen en la partitura manifestaciones que pueden tacharse de “francesas”, concretamente impresionistas.

El empleo de las sextas napolitana y alemana y el sistema de modulaciones por enarmonías son profusamente empleados por el autor. No debe

²⁴ Álvaro Málaga Gil y Amaya Sara García Pérez: “La música...”, p. 471-484.

²⁵ Véase la voz de Mariano Pérez: “Parada de la Puente, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 8, pp. 448-449.

extrañarnos este hecho, puesto que Conrado del Campo perteneció al Cuarteto Francés en su juventud y el mismo Parada realizó numerosos viajes a Francia en calidad de director de orquesta, lo que probablemente influyó en la conformación de su estilo. Además, tal y como expone María de Arcos al referirse al sinfonismo clásico hollywoodiense, en pleno auge en los años en que Parada escribe *Raza*, “tímidamente se asomaba a las corrientes de ruptura impresionistas, aunque sin atreverse con las neoclásicas o atonales que se desarrollaban de igual modo, por aquel entonces, en la esfera autónoma”²⁶.

El maestro aboga en *Raza* por el empleo de una sonoridad densa, abundante de viento metal, lógico teniendo en cuenta la gran carga ideológica-militar que contiene la obra. Sin embargo, no coincidimos con la afirmación de Málaga Gil y García Pérez de que el autor persigue “a través de la acumulación instrumental un apoyo a las imágenes brillante y efectista del modo más sencillo y directo”²⁷. Basta recordar escenas sencillas como los montajes de periódicos en el n° 8, *Desórdenes en Cuba* (21:14), en las que el autor hace gala de un gran dominio de la técnica hollywoodiense (Ej. 1).

Ejemplo 1. El Globo El Globo El ejército español.

Esta escena, incompleta en los manuscritos originales (al igual que la escena de la batalla contra Cuba y la muerte de Pedro Churruca), se inicia con un montaje de prensa en el que se muestran titulares preludeando la inminente guerra con EE.UU. Se recurre a *glissandos* y *sf* para realzar el primer plano de cada periódico, que musicalmente coincide con el

²⁶ M de Arcos: *Experimentalismo...*, p. 34.

²⁷ Álvaro Málaga Gil y Amaya Sara García Pérez: “La música...”, p. 476..

comienzo de compás, es decir, aparece un periódico por compás, un total de 3 veces, a modo de introducción del primer tema. Con este primer tema, se superponen imágenes preparatorias de la batalla, cargando los proyectiles, durante los compases 4-7. La armonía, mediante el empleo de acordes de 6ª alemana y cambios del centro tonal en un corto espacio de tiempo, refuerza la tensión que se percibe en la imagen.

Lo mismo ocurre al retomar los compases del comienzo, pero mientras en imagen se muestra un mapa de La Habana donde se realizan anotaciones, coincidiendo con los *glissandos*: el primero, al marcar una anotación sobre el mapa; el segundo, al aparecer el primer plano del periódico *La Época*; el tercero, enfocando el siguiente boletín informativo de *La Época*, luego trinos y semicorcheas descendentes en todos los grupos orquestales. La imagen permanece durante los siguientes 3 compases idénticos con un motivo en semicorcheas en un tutti orquestal, con movimientos ascendentes y descendentes, que crea tensión y sitúa en antecedentes al espectador respecto a lo que ocurrirá. La música actúa así como catalizador de las emociones contenidas en los titulares de los periódicos y conduce, mediante un cambio de imagen donde se aprecian los barcos rumbo a Cuba, a la contraposición argumental del *Allegretto*, donde se nos presenta una serie de imágenes de baile y fiesta en un ambiente desenfadado, mostrando cómo la sociedad española del momento es totalmente ajena a los graves sucesos.

Otro claro ejemplo puede observarse en el número que cierra la obra, *Desfile* (nº 17), repetido tres veces al contener la famosa *Marcha de los almogávares*. Hacia el final del número aparece un pasaje de pequeños temas cortos, que hacen referencia a la marcha, modulando casi en cada motivo (véase cuadro) y que ilustra el montaje final de la película, a modo de resumen:

V de Mi b (c. 34)	Si M (c. 37)	Do M (c. 41)	Re M (c. 43)
V de la 6ª nap. de Re m	'5ª del lobo' con respecto a Mi b	6ª nap. de Si M	
	Fervor religioso, afán del Más Allá	Pompa terrenal	Positivo, afirmativo

Se emplean los motivos de marcha en un ascenso cromático que contribuye a crear tensión y ansiedad en el espectador, a la vez que confiere a la imagen (algo estática) mayor agilidad narrativa. Además, este ascenso progresivo simboliza la victoria final tras la guerra civil en un breve resumen de los episodios que acaba de atravesar el país.

Creemos que estos ejemplos demuestran que el estilo del autor no es en absoluto sencillo, sino tan sólo 'aparentemente sencillo', al musicar determinadas connotaciones ideológicas o emotivas en ciertos momentos concretos del film, al más puro estilo hollywoodiense. Abunda, como hemos

visto, el empleo de sextas y modulaciones por enarmonías, así como tonalidades antipódicas en gran cantidad de pasajes de estas características. Son típicas también en *Raza* las modulaciones a través del acorde de sexta napolitana de la dominante, y el empleo de tonalidades antipódicas en un mismo corte o de tonalidades a distancia de la denominada ‘quinta del lobo’²⁸.

En el manuscrito original de Parada aparece como n° 3 una brevísima pieza titulada “*Raza*” (*Tema*) para orquesta de cuerda y tres trompas, escrita en Re M y con un carácter bastante lírico, en ? y con indicación de ‘Lento’. El protagonismo corre a cargo de la cuerda, que actúa siempre en bloque y deja para las trompas los compases 18-21, donde enuncian un contramotivo. Se trata de la citada *Marcha de los almogávares*, que se escucha a lo largo de la película en numerosas ocasiones y que acabaría siendo uno de los iconos musicales del Régimen franquista, permaneciendo en el repertorio de música militar hasta hoy en día:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Raza" (Tema) by M. Parada. The score is for a string orchestra and three trumpets. It shows the beginning of the piece, with staves for Violines I & II, Violas, V. Cellos, C. Bajos, and 3 Trompas. The music is in 3/4 time and G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Ejemplo 2. Comienzo de la *Marcha de los Almogávares*, según manuscrito original del autor

²⁸ En época de Bach no era posible conseguir en los instrumentos de teclado la perfección de los instrumentos de entonación libre. Al no diferenciarse los semitonos diatónicos de los cromáticos en los instrumentos de tecla, las imprecisiones se acumulaban en la última quinta, que parecía que “aullaba”, de ahí la denominación de ‘quinta del lobo’, un tritono.

La *Marcha de los almogávares* se emplea reiteradamente en diversas tonalidades y alternando la paleta orquestal. La tonalidad en la que aparece el tema por primera vez en un formato de cuerdas es la misma que se usa con motivo del desfile por las calles de Madrid que clausura el film, *Re Mayor*, característica de muchas marchas militares. La cabeza de este tema da lugar al primer *leitmotiv* de la obra, que podríamos llamar *leitmotiv de marcha* (Ej. 3). Todos los grupos orquestales interpretan este *leitmotiv* en un sinfín de tonalidades y ritmos, en función del carácter evocador del pasaje, confirmando un papel predominante al empleo del colorido orquestal según proceda.



Ejemplo 3. *Leitmotiv de marcha* en Do m. en violoncellos

Otro tema que merece el apelativo de *leitmotiv* podría llamarse *leitmotiv de Churruca*, pues la primera vez que aparece coincide con el desembarco del capitán en Villagarcía de Arosa:

Ejemplo 4. Motivo de Churruca en oboes, que también interpretará el corno inglés.

A nuestro juicio, estos son los únicos temas que aparecen en el film merecedores de la categoría de *leitmotiven*, por el tratamiento especial que el autor les confiere. Podríamos identificar el primero con la figura de José –encarnación, según Gubern, del propio Franco– y el segundo con el Capitán Churruca –muerto en la guerra con EEUU–. Sin embargo, más que a personajes concretos de la trama, estos temas caracterizan o aluden a lugares o ideales, que el nuevo régimen pretendía transmitir. Estos *leitmotiven*, y no el *Cara al Sol* o el *Himno Nacional*, representan los mitos capitales del estado franquista, engendrados por la Familia, la Iglesia y el Estado, ante cuya representación gráfica siempre acude la música bajo una de estas dos formas a escena.

El *leitmotiv* de marcha aparece en el momento en que el capitán Churruca confiesa a Don Pedro “*la patria nos pidió al más valiente*”, en la escena del fusilamiento de José, y en el desfile victorioso por las calles de Madrid.

El *leitmotiv* de Churruga se percibe en el desembarco del cabeza de familia en Villagarcía, en su muerte en Cuba o en el recordatorio que de él hace su familia. Recordamos a Caryl Flinn cuando, al referirse a la partitura de Max Steiner para *Gone with the wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), comenta que el *Tema de Tara* “identifica un lugar y no un personaje”, sugiriendo nostalgia, grandeza, fortaleza o sentido de la identidad según su aplicación al audiovisual²⁹. El *Tema de Tara* además guarda ciertas similitudes melódicas con algunos motivos empleados por Parada en el n° 11 bis –*Fusilamiento de José*, 46: 20–, lo que nos induce a pensar que tal vez el compositor se encontrase al corriente de las últimas propuestas de Steiner, a pesar del corto período de tiempo transcurrido entre ambas películas y la inminente finalización de la guerra. Por otra parte, es más que evidente la relación entre el final del *Tema de Tara* y el *leitmotiv* de *marcha*. Es probable que se trate de un guiño al gran compositor norteamericano, del que toma bastantes referencias, sin embargo, no debemos olvidar que el estreno en España de *Gone with the wind* es posterior al de *Raza*, por lo que Parada estaba poniendo en práctica un proceder innovador y eficaz en un país alejado de los últimos avances del mundo del cine.

La influencia del sinfonismo norteamericano también se aprecia en el empleo de la denominada “melodía infinita”, que en ocasiones “a fuerza de ser continua, conducía paradójicamente a la inaudibilidad”, como recuerda María de Arcos³⁰. El compositor aplica este recurso en escenas tan importantes como la llegada de Churruga a Villagarcía, donde la música sirve de enlace a un montaje de diversos cortes, manteniéndose en un discreto segundo plano ante el predominio del diálogo de los protagonistas.

Otro rasgo destacado es el tratamiento que el autor confiere a la función de las tonalidades, que separan de forma clara los momentos importantes de las escenas, así como el juego que realiza con la carga afectiva de cada una de ellas. Las modulaciones de los números en función de las imágenes, coincidiendo los cambios tonales con los momentos claves de la escena, no solo cambios de plano, sino en los diálogos de los protagonistas. Parada utiliza dos recursos relacionados: cambios tonales generales para reflejar los sucesos más importantes de la trama y, en segundo término, cambios en el colorido orquestal para ilustrar los cambios de detalle en las imágenes.

Es costumbre que en una misma escena los compositores tiendan a emplear tonalidades cercanas, pensando que la audiencia tomará esas modulaciones como ‘naturales’. En el caso que exponemos a continuación, la escena de la despedida entre Churruga y su familia, Re y Re b se encuen-

²⁹ Citado en Rusell Lack: *La música en el cine*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 104.

³⁰ M. de Arcos: *Experimentalismo en...*, p. 37.

tran separadas por 7 diferencias descendentes –con las consecuentes connotaciones negativas–, con lo que el cambio podría resultar excesivamente brusco para el espectador. Sin embargo, se encuentran solo a distancia de medio tono, con lo cual la brusquedad es sólo aparente. La escena termina en Re b M, optando claramente por los bemoles para expresar la tristeza de la familia:

TONALIDAD	COMPÁS	IMAGEN
Re b M	1	La familia va a despedir al padre al muelle; los niños van delante
Re M	Anacrusa del 31	Churruca se sube a la barca
Re b M / Re M ³¹	Anacrusa del 35	[Continuación de la escena, sentimientos encontrados
Re b M	Anacrusa del 56	Primer plano de la familia unida, triste por la marcha del padre

En el número del *Desfile*, la marcha de los almogávares permanece durante unos momentos en que la cámara realiza un plano fijo, permitiendo que la música desarrolle todo su potencial connotativo antes de acercarse de nuevo al palco, donde se hallan las mujeres, hacia el final de la película:

Hijo: ¡Qué bonito es todo! ¿Cómo se llama esto, mamá?

Isabel: Esto se llama ‘raza’, hijo mío.

La cámara enfoca entonces al general Franco, mientras el grandioso final de la marcha ilustra musicalmente las litografías de los créditos iniciales, que reflejan un punto de inflexión en la historia reciente de España: una alusión velada pero eficaz a la recuperación de la grandeza del Imperio español que representaba el Caudillo. La rapidez visual de la escena se subraya mediante el empleo de un *moto perpetuo* con un ritmo tambor. En el comienzo del escueto número de esta escena, antes de que aparezca la marcha de los almogávares, el compositor recurre al empleo de una escala pentatónica de tritus plagal (do – re – fa – sol – la). El movimiento armónico que nos conducirá a la tonalidad de Do # Mayor confiere al fragmento gran brillantez, del mismo modo que el alejamiento tonal da lugar al alejamiento psicológico. Así, y en función de la escena, la tonalidad neutra de Do Mayor se utiliza para ilustrar musicalmente los momentos iniciales del desfile (y la superposición de planos de la película que ilustran batallas, se supone que de la guerra civil, con intercambio de disparos y bombardeos). Es en el instante en que aparece en el desfile en escena la artillería pesada (y aviones) del bando nacional

³¹ Dualidad debido a la repetición de compases anteriores seguidos, tanto en Re como en Re b..

cuando se produce el cambio a La Mayor, tensión armónica que se incrementa hasta alcanzar Do # Mayor. El clímax tiene lugar poco antes de que se retome la marcha de los almogávares en Do Mayor, en que los nacionales aparecen entrando en la capital, con un cambio de instrumentación en función de la imagen. El compositor realiza una cuarta repetición de la marcha para la ilustración de imágenes de los aliados del bando nacional durante la guerra: los tercios de moros. Para realzarlos, además de un primer plano de la cámara, el maestro hace uso del color orquestal, presentando la marcha de los almogávares en la madera, con lo que se consigue la opacidad del colorido orquestal, en una alegoría clara de la raza árabe, subrayado por un primer plano del marroquí Mizzian en el palco.

La importancia que el autor confiere a las tonalidades queda patente de nuevo en los dos números de música diegética que aparecen a lo largo de la película. En la escena en la que cantan soldados, se presenta *Marchan jóvenes y viejos* en Fa M mientras en el número *La quiero ver levantada*, el compositor opta por elevar medio tono tonalidad y en *Carrasclás* modula a Si b M. La primera pieza responde a una típica canción de ardor guerrero que podría aludir a cualquiera de los dos bandos contendientes, pero que luego se asocia a los nacionales, por las connotaciones religiosas y armamentísticas. Sin embargo, la segunda pieza tiene claras alusiones a la Falange (incluidas en los diálogos de la cinta), subrayando el servicio a la patria y el sacrificio de quienes aparecen en la pantalla, musicalmente ilustrado con una modulación a distancia de 7 quintas en ascendente. Es significativo que la canción sea precisamente una jota, rindiendo así honores a una de las más significativas y recurrentes expresiones musicales del repertorio folklórico español. La tercera canción aparece en la tonalidad de Sib M, con lo que pensamos que el compositor pretende transmitir una connotación más 'terrenal', alejándose del gesto grandilocuente de las anteriores y centrándose en el disfrute de los soldados y la banalidad de contenidos. Es interesante la elección, además, de esta tonalidad, que en orden inverso produce un intervalo de 5ª aumentada (con respecto a Fa sostenido); es decir, la 'quinta del lobo' que tanto gustaba al autor y que le confiere a la obra un carácter antipódico por definición.

Hay otra escena (tras la entrada de los nacionales en Bilbao) en la que las dos primeras piezas aparecen de nuevo a distancia de medio tono, concretamente Do M y Do# M, dos breves piezas de música popular interpretadas diegéticamente por el capitán Echevarría y sus hijos acompañados de un piano. La primera canción, bastante banal, utiliza la tonalidad neutra de Do M; mientras la segunda, de tema militar, aparece en Do# M, de forma que mientras el Do natural alude a la familia, el Do sostenido lo hace a la patria, mientras el tema religioso se refleja en el diálogo de los personajes al aludir al destino del hermano fraile, razón por la que se entremezclan los diálogos

y la música. Apúntese aquí este recurso brillante de un compositor formado en el teatro musical y atento a los procedimientos que por entonces usaba tanto el cine americano como el soviético, concretamente Eisenstein.




Otro procedimiento característico es la variación sinfónica, es decir, la repetición de un motivo temático desarrollado por diferentes familias instrumentales de la orquesta, que aparece en diversas escenas. Por ejemplo, a lo largo de la escena de la despedida en Villagarcía (nº 7, *Despedida*, 19:30)³² donde, como mostramos a través del siguiente cuadro sinóptico, el autor recurre al color orquestal para expresar los sentimientos encontrados de la familia ante la inminente partida de Churruca al ser llamado a filas para la guerra de Cuba:

MINUT.	COMPÁS	INSTRUMENTACIÓN	IMAGEN
19:30	7 anacrusa	Violín, flauta, Viola, clarinete	La familia va a despedir al padre al muelle; los niños van delante
19:48	16 anacrusa	Flauta, corno, trompas	Graves al enfocar a los marineros que esperan al comandante
19:57	21 (rep. 7)	Flauta, violín	Barco a lo lejos, el mismo que trajo al padre antes, y los marineros muestran su respeto al comandante
20:08	25 anacrusa	Flauta, oboe, clarinete, corno, trompas, saxo alto	Churruca se despide emotivamente de su esposa e hijos
20:26	32 (rep. 7)	Flauta, violines	Churruca se sube a la barca
20:38	39 (rep. 25)	Flauta, oboe, clarinete, corno, trompas, saxo alto	Los marineros se sientan y separan la barca del muelle; comienzan a remar, la barca se aleja y se enfoca a la familia. La música acompaña el saludo con la mano de Isabel y Pedro
20:57	53 (rep. 7)	Flauta, violín	El padre saluda desde la barca, alejándose. La música acompaña el movimiento de las manos de José
21:05	56 anacrusa	Solo del violín	Primer plano de la familia unida, triste por la marcha del padre

Los *pizzicatos* en las cuerdas de la escena del *Fusilamiento de José* (nº 11 (Bis), 46:20), anteceden al motivo de los almogávares y coinciden con la imagen en negro de la pantalla, ayudando al ensamblaje de dos escenas: cuando se llevan a José los guardias; y luego el primer plano de éste momentos antes de ser fusilado. Escrito en Do menor (típico de las marchas fúnebres), el compositor no modula, al no haber otra idea más que la

³² En la cinta se presentan algunas diferencias con respecto al manuscrito original, suponemos que el autor decidió realizar cambios de última hora al reunir la música y la imagen. Se sustituyeron en diversas ocasiones los compases 7-10 por los compases 26-29 o siguientes.

muerte del protagonista. Asimismo tales *pizzicatos* coinciden con los pasos de José, con lo que podemos afirmar que Parada tuvo en cuenta este momento de la película como condicionante rítmico de la escena. El motivo de los almogávares es interpretado por distintos instrumentos, pero todos ellos comienzan con las intervenciones del militar republicano que habla con José antes de su ejecución:

INSTRUMENTOS	ESCENA
Violoncello	 <p>Primer plano de José y diálogo Militar: ¿Te quieres vengar? [final cc. 27] José: No, no es necesario.</p>
Trompas 1ª y 3ª	 <p>Militar: Entonces date la vuelta José: No, me habéis de matar de frente Militar: Como quieras</p>
Trompas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª; acompañan trompetas, trombones y tuba	 <p>Antes de la última aparición del tema: Militares: Apunten, ... ¡Fuego! (José enseñando sus medallas, cc. 31) José: ¡Arriba España! (Señalando sus medallas, cc. 32)</p>

Otro elemento que destaca de forma notable es la idea de redondear sus obras, influencia proveniente de su formación clásica, que puede apreciarse en números tan diversos como la llegada del patriarca a Villagarcía en el n° 5 –*Recibimiento*, 4:58– o el del desfile por las calles de Madrid al final de la película. En el primer caso, tras un intercambio de palabras con sus hijos durante el camino a casa en la que el comandante Churruca explica los pormenores de un incidente en alta mar, la música recuerda al pasaje n° 4 –*Villagarcía*, 10:59–, donde se situaba al espectador en un tiempo y lugar determinados. En esta escena, en lugar de encontrarnos con la casa familiar, la cámara nos conduce hasta una pequeña ermita donde la familia reza en señal de agradecimiento por la vuelta del padre. El tempo, en este caso más lento, es la única diferencia, que puede interpretarse como una connotación agridulce, pues los personajes sienten alegría del regreso del padre, pero también tristeza por la pérdida de un ser querido. Así pues, el maestro Parada recurre al pasaje inicial para cerrar un bloque del film, confiriéndole la forma cerrada ABA.

En el segundo caso, el compositor aboga por el empleo de un pequeño epílogo y coda, que en la película se resuelve como nexo de unión entre diferentes cortes del montaje y se utiliza como puente para la siguiente toma, modulando a Fa M, para crear una especie de una gran cadencia plagal, con lo que se consigue un efecto no totalmente conclusivo, pudiendo así recapitular el número en diferentes ocasiones con distinto colorido orquestal. La forma del *Desfile* sería, pues, A B C B A + Coda.

Otro recurso usado por Parada es la serie música-ruido-diálogo, que aparece en cortes como el intercambio de información entre dos mujeres en el nº 15 (*Violín y piano en escena*). Es probable que el compositor no estuviese al corriente de esta estrategia y que su uso se deba a su gran intuición, considerando su dedicación al mundo del teatro. La escena, cuya partitura no aparece entre los originales, es interpretada por un grupo de mujeres en un café en plena guerra civil, en zona republicana. El número diseñado inicialmente para violinista y pianista se amplió, apareciendo en escena un violoncello y un contrabajo para dar mayor uniformidad al conjunto. Destaca el empleo de Mi M, tonalidad relacionada con un clima poético y ligero³³, lo que se puede interpretar como una especie de intento de alejamiento de la realidad, puesto que los nacionales ya habían recuperado Bilbao y parecía probable que la guerra finalizara en poco tiempo. Sin diálogo alguno, la pianista recibe proposiciones deshonestas de un civil que se encuentra en el café, accediendo a ellas sólo cuando el hombre muestra la comida que le ofrece a cambio de sus favores. La música actúa a modo de contrapunto argumental, mostrando un tono frívolo y contribuyendo así a que la imagen permanezca en la retina del espectador mediante el recurso de lo que Michel Chion denomina “línea de contrapunto”³⁴, gracias a una melodía fácil que se repite continuamente durante la escena. Por otro lado, se utiliza como nexo de unión entre los diálogos.

El piano (percusivo, con acordes placados) adquiere protagonismo cuando la cámara enfoca a un grupo de soldados republicanos entrando en el café; luego continúan los violines (aportando una sensación etérea, ligera y despreocupada) cuando, de hecho, en el café se están produciendo hechos graves y peligrosos –intercambio de información de un bando a otro–. El piano suena más fuerte que nunca mientras la cámara enfoca a la mujer del bando nacional (con acordes placados en la mano izquierda que remiten a

³³ Aspecto estudiado por autores como Juan José Mantecón o Hans Joachim Moser. Véase J. J. Mantecón: *Introducción al estudio de la música*, Barcelona, Labor, 1957 (original de 1942) y H. J. Moser: *Teoría general de la música*, México D. F., Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1965.

³⁴ Véase M. Chión: *El sonido: música, cine...*, 1999.

los pasos de la mujer), alertando al espectador de que algo grave va a ocurrir. Cuando entra en el baño de señoras, el volumen de la música decrece, cesando cuando la mujer cae en la cuenta de la presencia de otra mujer, y cuando el espectador se percató de que la conversación entre ambas no es casual, puesto que, de hecho, ya no hay música.

El realizador demuestra en esta escena gran audacia, puesto que no avanza de una escena con música al diálogo en primer plano entre las mujeres, quizá con el fin de evitar un corte demasiado abrupto, sino que hace uso de un recurso: la introducción del ruido ambiental. El espectador no se percató de cuándo finaliza el vals porque éste se entremezcla con el ruido del café y con el griterío de civiles y soldados, lo que en otro contexto estaría fuera de lugar, pues se hallan demasiado alejados del plano de cámara como para que resulten más audibles que la música de Parada. En cualquier caso, el realizador optó por este recurso puesto que, de no ser así, para el espectador, la mujer que se encuentra encargada del baño se habría percatado de los hechos; por tanto, la progresiva gradación [música - ruido - diálogos] crea un ambiente de discreción y secretismo, algo totalmente novedoso para el cine español de la época.

Abundando en la idea del contrapunto argumental, Parada vuelve de nuevo a este recurso al abordar la escena sobre la falta de información que de la guerra con Cuba se tenía en España, tras el montaje de periódicos al que nos referimos anteriormente. Se presentan una serie de imágenes de baile y fiesta en un ambiente desenfadado, reflejado en el *Allegretto*, proponiendo una línea de contrapunto argumental que plasma las intenciones de la cámara en la pantalla. El compositor juega con la relación música diegética / no diegética; por una parte, puede considerarse como música no diegética que enlaza con el fragmento anterior; por otro, al estar acompañados la música y los personajes de la escena, se intuye la existencia de una orquestina de cámara que ameniza el baile e interpreta la partitura que el espectador percibe. Así pues, encontramos en este pasaje otra de las características del autor a lo largo de la obra: la no existencia de una fuente sonora, que pugna por la dualidad narrativo / no narrativo y dota de fluidez a la escena, a la vez que rompe bruscamente con el corte anterior.

En definitiva, *Raza* es la ópera prima de Parada en el celuloide, pero una obra de excelente factura, y marca un antes y un después en su trayectoria profesional, iniciando con ella una actividad prolífica que se verá realizada por obras como *El escándalo* o *Los últimos de Filipinas*, que analizaremos a continuación, y que presenta algunas diferencias interesantes, al mismo tiempo que demuestra la continuidad de otros procedimientos.

Los últimos de Filipinas, la película

De 1945 datan dos películas sonoras españolas cuya temática versa sobre las guerras de Cuba y Filipinas. En primer lugar, *Bambú* (dirigida por J. L. Sáenz de Heredia), de la conocida Suevia Films-Cesáreo González, música de Ernesto Halffter, y protagonizada por auténticos iconos de la época, como Imperio Argentina, Sara Montiel o Fernando Fernán Gómez. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), se estrena en diciembre, con argumento basado en dos obras: *El fuerte de Baler*, de Enrique Alfonso Bascones y Rafael Sánchez Campoy y *Los héroes de Baler*, de Enrique Llovet. Rodada en Torremolinos con Armando Calvo (el teniente Martín Cerezo), José Nieto (el comandante Enrique de las Morenas y Fossi), Guillermo Marín (el médico Rogelio Vigil de Quiñones), Manolo Morán (el soldado Pedro Vila), Nani Fernández (la indígena Tala) y un joven Fernando Rey (el soldado Chamizo), la cinta narra las peripecias del destacamento español destinado en la ‘Numancia del Pacífico’, en el distrito del Príncipe, donde se encontraba el pueblo de Baler al mando del comandante Las Morenas y Fossi, que debe hacerse fuerte en el interior de la iglesia ante la insurrección de los indígenas tagalos. Aislados, continúan resistiendo seis meses después de firmado el Tratado de París y, consecuentemente, de acabada la guerra. A lo largo de un año, mueren casi una treintena de hombres a causa de las balas, la peste y el hambre, para finalmente admitir la independencia filipina y volver a España con una laureada al teniente Martín Cerezo, quien sobrevive al capitán, muerto en la epidemia de peste de beriberi que asoló la iglesia durante los meses de sitio.

La cinta desarrolla como tema secundario la relación amorosa entre el soldado español Chamizo y la indígena Tala, de modo que los celos del primero y el amor incondicional de la segunda originan el desarrollo de la trama y la película, para regocijo de los españoles de la época, deseosos de ver en la pantalla relaciones intempestuosas.

La mayor parte de las críticas coincide en señalar la influencia decisiva de los actores secundarios en la película, distinguiéndose como una de las más importantes del cine español –constituyó un enorme éxito de taquilla– y declarada de interés nacional –fue premiada en el Concurso de Guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo–. Destaca la excelente fotografía, que confiere a la película un ambiente claustrofóbico, al igual que la famosa canción, *Yo te diré*, interpretada por Nani Fernández, que se convirtió en todo un símbolo musical de la posguerra. En el análisis que Verdura hace de esta obra, destaca la clara intención patriótica, la exaltación del espíritu militar, el sacrificio y la labor del ejército destinado en Baler como último bastión

del Imperio³⁵. García Fernández subraya el aspecto épico que tiene la gesta heroica como base fundamental del relato³⁶. Como en *Raza*, el régimen intenta contrastar el ‘sentimiento de humillación’, encarnado en la pérdida colonial, con el orgullo de la “raza española”.

Los últimos de Filipinas, la música

Al contrario de lo que ocurre en *Raza*, el compositor opta en *Los últimos* por números mucho más breves, con motivos temáticos concisos, eficaces y melodías cortas, rompiendo con el carácter estático propio de sus realizaciones anteriores, en las que la música se insertaba en la película por ‘bloques’. Entre *Raza* y *Los últimos*, el maestro musicó *Aventura* (Jerónimo Mihura, 1942), *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944) y, en el mismo año de *Los últimos...*, *El destino se disculpa* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945), *Espronceda* (Fernando “Fernán” Alonso Casares, 1945) y *El emperador del mundo* (Jerónimo Mihura, 1945), donde se fue adaptando a la cultura cinematográfica, alejándose de la estética del teatro dramático.

Como hemos señalado, el maestro utiliza números muy cortos –por ejemplo, los nº 7, 9, 10, 11, 12, 13 y 14 de la película–, de unos 10–15 compases, con la finalidad dramática de subrayar ideas o sentimientos que se perciben en la pantalla, al estilo de las producciones norteamericanas de aquellos años y que tan duramente criticó Adorno en su libro *La música y el cine*: melodías en violines o flautas para resaltar escenas de amor, motivos en viento metal para enfatizar batallas o desfiles, motivos rítmicos que acentúan acciones (como el galope de un caballo o el avance enemigo) son algunos recursos empleados por el compositor, que prueba así su conocimiento de las técnicas compositivas que se practicaban en países como EE. UU.; no obstante, no hemos de infravalorar por ello su gran intuición, pues en los años de posguerra, Parada también utilizó técnicas de su propia cosecha para este mismo cometido, como propulsiones al agudo ante una inminente escena, cambios en el volumen, conjuntos instrumentales más o menos pequeños según las circunstancias o la introducción de números populares españoles, como el cante a flamenco de ‘La Heritana’ o la música religiosa del oficio, que luego comentaremos.

En *Los últimos*, no abundan los temas líricos, a excepción de la habanera *Yo te diré*, a pesar de que pueden adscribirse ciertas melodías a diferentes personajes, lugares o situaciones: por ejemplo, la referencia a las Islas Fili-

³⁵ Leoncio Verdera: *Lo militar en el cine español*, Madrid, Adalid, 1995.

³⁶ Emilio C. García Hernández: *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985.

pinas mediante un motivo (que no tiene continuidad en el film) en flautas, que antecede la aparición del correo. Entendemos que sólo existe un motivo que merezca ser considerarlo *leitmotiv* y que aparece en todas las escenas protagonizadas por el mensajero (en lo sucesivo lo denominamos “motivo del correo”): se anuncia en la cabecera y aparece en el n° 1 (*Correo*), n° 12 (*Salida del correo*) y n° 13 (*Muerte del correo*). Asimismo, aparece en el n° 9 (*Chamizo y Tala*) donde se percibe la melodía desdibujada sucesivamente en violines y trompas, exponiendo la tensión creada entre los protagonistas en el momento en que el soldado se dispone a quemar la escuela, de tal forma que Parada contrasta el motivo del correo (que el oyente identifica con la tensión de la escena) con el tema fraccionado del amor entre Chamizo y Tala, que analizaremos más adelante.

El motivo del correo aparece plenamente desarrollado por vez primera en la cabecera, al presentarnos la imagen un fondo cartográfico de las Islas Filipinas, mientras se suceden los títulos de crédito en letras capitales góticas, en este caso interpretado por trompetas, trombones y fagots. La célula rítmica, repetida sin cesar en la película, con independencia de la tonalidad empleada, corresponde a los cuatro primeros compases del ejemplo siguiente:



Ejemplo 5. Compases 16-34 de la cabecera, que coinciden con el 1 de ensayo

Este motivo del correo, cuya melodía aparece en su totalidad en la cabecera en modo mayor, no representa a un personaje concreto ni a una situación sino, en nuestra opinión, a la patria lejana por la que luchan los soldados: España. Las cartas que el correo transporta simbolizan el último nexo de unión entre los militares y la patria, así como su última esperanza de volver a ella, y cuando el correo muere, todas las expectativas creadas se desvanecen. El fallecimiento del correo marca un antes y un después en el desarrollo de la acción, que a partir de ese momento se torna oscura, sombría y, sobre todo, despoja a los protagonistas de la certidumbre acerca de la vuelta al hogar.

El motivo del correo aparece en multitud de tonalidades y en ambas modalidades dependiendo de las connotaciones propias de la escena: en la cabecera en *Mi b M*; en la escena del correo (n° 1) acosado por los disparos de los tagalos en modo mayor; la muerte del correo se corresponde con la

cabeza del motivo menorizada en cellos y bajos; en la muerte de Santamaría aparece el motivo del correo en mayor ante su esperanza de ser rescatado momentos antes de ser alcanzado por las balas enemigas.

En el n° 1, cuando el correo es acosado por los tagalos, se produce una alternancia métrica entre $\frac{3}{4}$ y Compasillo, que se mantiene presente a lo largo de toda la obra y que, en este caso, está en función de la imagen, tal y como se muestra en el siguiente cuadro:

TEMPO	N° COMPÁS	IMAGEN	TIEMPO
<i>Lento</i>	1, $\frac{3}{4}$	Primer plano de vegetación	2:26
<i>Allegro</i>	5, $\frac{C}{4}$	Planos del correo	2:38
<i>Lento</i>	20, $\frac{3}{4}$	Disparos en el riachuelo	3:04
<i>Allegro</i>	23, $\frac{C}{4}$	Huída del correo	3:12
<i>Lento</i>	50, $\frac{3}{4}$	Llegada con éxito a destino	3:59

Por otro lado, la tensión se verá incrementada en esta escena de persecución y huída con unos redobles de caja (cc. 23-39), motivos descendentes derivados del tema de cabecera que aluden a los tagalos (cc. 23-27), ostinato marcial en trompetas (cc. 29-31) y trémolos en la cuerda (cc. 33-46).

Las entradas del motivo del correo se suceden a lo largo del film. Es evidente la continuidad de esta estrategia por parte de Parada, al emplear una fórmula similar a la de *Raza*, presentando un tema de parecidas características para subrayar las ideas de conflicto bélico y propaganda política.

La primera escena de la película sitúa la acción cronológica y geográficamente, y al espectador en el contexto de los hechos de una forma sucinta; un solo de flauta, con indicación melódica *Dolce*, predispone un ambiente cálido, exótico y distendido donde parece que el tiempo transcurre lentamente. Primeros planos de la abundante vegetación sumergen a la audiencia en el archipiélago filipino, a razón y semejanza de la imagen idílica que de las islas se tenía en España.



Ejemplo 6. Solo de flauta (cc. 1-5) para el motivo del comienzo, que no tiene continuidad en la película.

Este ambiente será perturbado por un ritmo incisivo de la cuerda, que ayuda a crear tensión y presagia que algo está a punto de ocurrir y que

subraya las palabras ‘sol’, ‘fatiga’ y ‘lucha’ que pronuncia el narrador, quien cambia de tono y también se vuelve más incisivo, como la música:



Ejemplo 7. Escrita en protus transportado a Sol y tempo Adagio, Noche tropical (12:16) induce a la relajación y placidez de las noches tropicales.



Ejemplo 8. Tema principal del número en la flauta

La melancolía, favorecida por la llegada del correo y, en consecuencia, el recuerdo de España, crea el clima propicio para una escena distendida en la que se presentan los problemas políticos y militares. Sin embargo, la música de este número no se aprecia de forma contundente, pues la escena incluye un diálogo durante todo el número, lo suficientemente importante como para dominar la escena; por otra parte, el volumen de la música es tan bajo que el espectador no percibe sino de manera parcial la pieza y debe intuirse en su mayoría, traspasando en algunos momentos el umbral de audibilidad. Tan sólo los momentos importantes de la escena permiten la escucha clara, sufriendo algunos cortes en determinados instantes del diálogo, continuando luego desde el compás donde se había detenido bruscamente. Suponemos que sean el resultado de retoques en el montaje final de la escena.

El número está caracterizado por la mezcla de subdivisión binaria y ternaria, y el único tema es bastante largo y se repite durante todo el número, explotando los cambios tímbricos, como ya hiciera en *Raza*, en este caso con fines psicológicos.

DIALOGO	TIEMPO	COMPÁS	INSTRUMENTO CON EL TEMA
Capitán: “Esa carta que escribía no la termine, es inútil, no saldrá. Este correo ha sido el último; me temo que la insurrección va a estallar inmediatamente”.	12:16	1 anacrusa	Flauta
Martín: (Recordando) “Estad siempre alerta porque lucharéis contra la emboscada y contra la traición ”. Capitán: “Y a pesar de todo lo único que podemos hacer es esperar”.	12:54	17 anacrusa (1 de ensayo)	Oboe

continua...

DIÁLOGO	TIEMPO	COMPÁS	INSTRUMENTO CON EL TEMA
Capitán: “¿Qué ley tan dura tiene esta tierra! Hemos relevado a muertos que también conocieron noches iguales a esta. Ojalá tengamos más suerte que ellos”. (Aparece Vigil)	13:33	33 anacrusa (2 de ensayo)	Primer violín
Vigil: “ Manongal ”, madera índica, una planta que no suele darse en este tipo de terreno, aunque aquí nada es difícil. ¿Han visto qué noche hace?”	13:50	41 anacrusa (3 de ensayo) Tema incompleto	Flauta y violín
Capitán: “No podemos arriesgar la vida de un correo que no tiene probabilidad de llegar a Manila ”. Vigil: “Es natural”. Martín: “¿Natural? ¿Le parece a usted natural que estemos incomunicados?”	14:10	50	Clarinete
Vigil: “Eso es cosa de ustedes, los militares. Yo soy médico y naturalista ”. Martín: “Lo más peligroso de Baler es, precisamente, su aislamiento”.	14:22	57 anacrusa (4 de ensayo)	Violín 1° Oboe
Martín: “¿Y Vigil? ¿Dónde está?”	14:51	71	Viola

Las palabras destacadas en los diálogos coinciden con el comienzo del tema; nótese la importancia de las mismas: “traición”, “muertos”, “manongal”, “Manila”, “médico y naturalista” y “Vigil”. Todas ellas aportan un significado esencial para el desarrollo de la escena y de la película. Además, en los casos en que aparece Vigil de una forma destacada, bien por su entrada en escena, bien por su ausencia, el tema se halla oculto por otro tipo de movimientos en la cuerda que generan una sensación de ansiedad y nerviosismo. En los momentos en que se relatan pasajes de luchas o tácticas políticas y militares, el tema desaparece bajo disonancias creadas por la cuerda a través de efectos como el *sul ponticello*, trémolos en el grave que luego se rebajan, propulsiones al agudo o contrastes tímbricos.

La única melodía lírica no diegética en toda la película es el *Tema de amor de Juan y Tala* (n° 4, *Iglesia y escena de amor*), que se repite incesantemente durante todo el n° 4 y que presenta la historia de amor de los protagonistas. Con todo, tampoco esta melodía tendrá continuidad en la banda sonora, anulándose su efecto como posible vínculo sonoro entre ambos personajes y la posibilidad de un tratamiento wagneriano del motivo. Será la habanera *Yo te diré*, que aparece en dos ocasiones en el film, en ambos casos interpretada por Tala, la que cumpla la función de nexo entre ella y Juan. En su primera audición se exponen los sentimientos de él motivados por los celos y, en la segunda, tras su obligada separación, los de ella, triste ante su ausencia.



Ejemplo 9. Tema de Juan y Tala (cc. 15-22) en el oboe. En la escena, el tema será expuesto por toda la paleta orquestal

Un diálogo entre Martín y el capitán antecede al número musical (*Iglesia y escena de amor*, 16:28) mediante un tosco –pero efectivo– juego de luces. En toda la escena se escucha siempre el de amor de Juan y Tala, que cambia de registro conforme se desarrolle la conversación de los protagonistas. Una vez más, el compositor se decanta por el empleo del color orquestal para seccionar el carácter de la escena según la conversación de los protagonistas, puesto que no introduce otro material temático en todo el corte, salvo la línea melódica en clarinetes al recordar ella su vida antes de la llegada de Juan, que no es sino una variación tímbrica del tema –simulación de otro–, propiciando oscuridad al relato, como si todo lo ocurrido antes de haberle conocido y de formar parte de su vida estuviese sumido en una sombra.

A nuestro juicio, esta estrategia musical tiene una connotación ideológica evidente: alude a la relación de los españoles con los tagalos, empleándose este idilio como metáfora del vínculo entre España y Filipinas, personalizando en él la íntima y afectiva relación entre dos pueblos. Así, el compositor opta por una forma musical definida para la escena de amor, en este caso unas variaciones tímbricas con coda, pretendiendo ajustarse lo más posible a la imagen a través de la forma clásica convenientemente modificada, clara influencia de sus estudios con Conrado del Campo.

Las canciones diegéticas, de influencia popular, que aparecen en la película hacen referencia a los tres pilares doctrinales del estado franquista: el ejército, la nación y la iglesia, además de subrayar la importancia que el Régimen concedía a las músicas populares en el cine (y también fuera de él). La canción más reconocida de esta película –la habanera *Yo te diré*– interpretada por Nani Fernández en el papel de Tala y acompañada por una típica guitarra española en dos ocasiones, no es original del maestro Parada, ya que fue firmada por el maestro Halpner, tal y como figura en los títulos de crédito (bajo la rúbrica de “Canciones filipinas”). Esto es extraño, si tenemos en cuenta la importancia de este número en la banda sonora de la película, así como el hecho de que, en el caso del *Ave verum*, el padre Andrés María Mateo aparece como “asesor religioso”, lo que hace suponer que la canción que interpreta un soldado durante el oficio religioso de Navidad pueda tratarse de una creación de Parada aconsejado por la experiencia del religioso. ¿Qué necesidad tenía el maestro Parada de acudir a un compositor prácticamente desconocido como Halpner para escribir un número de estas características, llamado a ser una canción de extraordinaria popularidad?

La segunda canción diegética de la película viene introducida por la escena de la firma del Tratado de París, escena triste y pesadosa por la pérdida de la colonia filipina. En este caso, la canción a crear un notorio contraste de ambiente, gracias a la interpretación de un número “aflamencado” en el que los españoles se imaginan figurines de una típica escena de tasca o venta, denominada por ellos mismos, no sin una dosis de ironía, ‘Venta Eritaña. Sucursal de Baler’ (48: 22 en el film). La canción no figura entre los manuscritos originales de la película que se encuentran en la Biblioteca Nacional: ¿acaso era una canción de origen popular?. En La Mayor y con un acompañamiento de acordes básicos de tónica y dominante con 7^a, el soldado, acompañado de la guitarra, interpreta la canción ante la atenta mirada de los clientes de la supuesta venta andaluza, que se dejan notar con seguidos ‘olés’.

Como ocurre en la canción tradicional andaluza, la renuncia a la regularidad métrica se advierte en la combinación de dos estrofas poéticas: la más directa, la seguidilla, en segundo término, con repeticiones de verso características. En la interpretación también se escuchan exclamaciones como “*Viva el pescao frito*”, algo muy habitual en la canción española de autor, de vena populista, desde el siglo XIX. Mientras tanto, el enfoque de la cámara a los soldados enfermos crea una línea de contrapunto definida por el contraste de ideas (visuales y musicales) en una misma escena. En este caso, la música se usa dramáticamente para expresar y subrayar la pretendida, fingida o irónica alegría de los soldados pese a lo precario de la situación, mientras la cámara enfoca en primer plano a los soldados enfermos a causa del beri beri⁴⁰.

Los acordes sobre el Mi aparecen en palabras clave, tales como: *Baler, raya* (tener a raya), *bala* y *tagala* en la primera estrofa (posibles alusiones al mundo filipino), y *más, reírnos, cañones* y *españoles* (el mundo de los españoles envalentonados). Vila continúa con sorna: “*Ahora que estamos los justos, por ‘soleá’*”, ante lo cual la guitarra introduce una tercera estrofa. Sin embargo, en este caso la música se pierde ante la irrupción del soldado de guardia, que le comenta al teniente Martín las intenciones parlamentarias de los tagalos, a lo que éste contesta:

¡*Qué nos dejen en paz!*
Es que dicen que España ha renunciado a las Filipinas.
 ¡*Hombre, eso ya es más ingenioso!*

Mediante este brusco corte, suavizado por la ironía, la gracia y la mordacidad del número, finaliza esta escena musical.

⁴⁰ Para una referencia más extensa sobre este concepto, véase M. Chion: *La música en el cine...*

La tercera pieza de música diegética es de carácter religioso. Tras la incursión en el pueblo, con la consiguiente traída de provisiones, se produce un cambio de imagen, coincidiendo el plano de un soldado con el comienzo de este número, un *Ave verum*⁴¹ (58:57 en el film) que el soldado interpreta a solo el día de Navidad. Destaca la solemnidad de la escena, que propicia el clima grave y ceremonioso de la celebración del nacimiento del Señor. La tonalidad elegida es Do Mayor, mostrando con ello la austeridad que se reflejan las imágenes.

Tras este golpe de efecto, se produce un gran contraste en la escena que también ilustra la música. Un tambor, que uno de los soldados había presentado en pantalla tras la salida a por provisiones, propicia el cambio, al marcar el *tempo* de una conocida canción de Navidad, *La marimorena* (1:00:12), que entonan unas voces de hombres⁴², tras la severa e imponente celebración eucarística, cuando se procede a la celebración profana de la fiesta. Esta canción popular se utiliza en un principio de forma no diegética, puesto que no aparece explicitada en pantalla la fuente de la misma, y sirve de telón de fondo a los diálogos de los protagonistas; sin embargo, el espectador espera la aparición de la citada fuente, puesto que sobreentiende que son los propios soldados españoles quienes interpretan la pieza. El origen de la música se muestra tras un plano del improvisado nacimiento ideado por los soldados, al lado del cual se encuentra una pequeña orquestina interpretando la canción acompañada del bombo sustraído a los tagalos, una guitarra y una flauta de madera.

Otro número interesante de la banda sonora de *Los últimos* es el titulado por el maestro Parada *La Bella Otero* (31:44), n° 8, pues al comienzo de la escena aparece en primer plano un grabado de la famosa vedette, que contempla el soldado Vila; al poco, otros soldados se acercan y le quitan la fotografía. La música empleada para acompañar las imágenes tiene un ritmo de polka, acorde con la escena descarada, graciosa y fresca. El autor estructura este número en dos partes bien diferenciadas en la pantalla más una pequeña coda; la primera parte se corresponde al momento de obnubilación del soldado ante el retrato y, la segunda, a la burla de sus compañeros. En el manuscrito original aparece una introducción de tres compases en el fagot que luego no se incluyó en el montaje final de la película, aunque sí en los cc. 16-20, con lo que la música comienza en la anacrusa del c. 4. En Si b M, el tema aparece primero en violines, mientras la cuerda grave realiza *pizzicatos*. Como ya es habitual en Parada, la escena se construye repitiendo

⁴¹ Tampoco hemos encontrado el manuscrito de este corte entre los originales del autor que están en la Biblioteca Nacional.

⁴² Tampoco la música de este número está entre los manuscritos del autor.

el tema y variando la instrumentación, modificando las connotaciones emotivas. El tema presenta dos variantes, a modo de pregunta (A1) y respuesta (A2):



Ejemplo 11. Pregunta, tal y como aparece en el original



Ejemplo 12. Respuesta, tal y como aparece en el original

Destaca el empleo del ritmo de polka, y es probable que el autor contase con la cadencia de los diálogos para imprimirle el aire y carácter al número. Parada añade una coda en trompetas que, si bien es una variación de A1 y A2, se adapta perfectamente a la escena debido a su carácter de llamada y aviso, correspondiéndose con la entrada de los soldados (la música parece avisar a Vila de lo que va a ocurrir) y la llamada del capitán (la trompeta actúa a modo de clarines).

Por otra parte, el autor hace uso de un concepto interesantísimo al finalizar la escena: la dualidad diegético-no diegético. En todo el corte, la música se utiliza como telón de fondo, banalizando la situación que los soldados han sufrido en los últimos cuatro meses y actuando así como línea de contrapunto argumental. Cuando el capitán manda llamar a Vila, éste recuerda a la Bella Otero y canta un soniquete que no es sino A1, con lo que se consigue que la música se integre como algo natural, pero *a posteriori*. El espectador debe recapitular subconscientemente la escena, adherir la música del corte a la cancioncilla que tararea Vila y admitirla como ‘parte del decorado’. Este ejercicio de audacia demuestra la pericia de Parada y la puesta en práctica de una técnica más depurada que en *Raza*. Teniendo en cuenta que la música se componía generalmente tras la filmación de la película, es bastante probable que el maestro utilizase la melodía canturreada por Vila como eje generador del número.

A nivel general, la notación utilizada en *Los últimos* revela ciertos tintes de modernidad que ya se habían observado en *Raza*, como puede verse en el empleo de los números ‘2’ y ‘3’ en lugar de los compases clásicos $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{4}$, así como la ausencia de alteraciones en la armadura, utilizando las alteraciones accidentales correspondientes en cada caso. También destacaríamos el manejo de las tonalidades Mi b M–Mi M, a distancia de un semitono,

recurso que utiliza en *Raza*, como ya hemos visto. Además, Parada no emplea tonalidades muy alejadas para escenas relativamente próximas en el tiempo: Sol m (4 veces), Mi m (3 veces), Mi b M, Si b M y Re m (2 veces) son las más frecuentes, aunque también aparecen Do M, La m y La M de forma ocasional. Es patente su preferencia por las tonalidades con bemoles y muestra de ello es la elegida para abrir y cerrar el film, Mi b M, demostrando así la tendencia del maestro a redondear sus obras, a establecer ciertas simetrías, tanto en el caso concreto de una escena como en el texto fílmico en general.

Los últimos de Filipinas se convertiría en un clásico de obligada visualización en la filmografía básica de nuestro cine. A ello contribuyó la música del maestro Parada, co-gestor del emotivo clima cinematográfico, verdadera matriz de un film que testimonia la angustia de unos hombres abandonados física, moral y políticamente, crónica histórica y sentimental del fin de un Imperio. Como en *Los Últimos de Filipinas*, la política colonial española fue más emocional que racional. Como en la película, las heridas producidas por tal desastre en la sociedad española fueron más de carácter sensible y afectivo que de índole práctico o económico.

Conclusiones

Tras el análisis de ambas obras, cabe señalar que, pese a la evolución del estilo compositivo del autor en tan breve período de tiempo, se evidencian claras similitudes entre ambas producciones. El acortamiento de los números es, sin lugar a dudas, su principal cambio, rompiendo con cierta sensación de inmovilismo que imperaba en *Raza*, y aboliendo la inserción de música ‘por bloques’, que ya no aparece en *Los últimos de Filipinas*. Sin embargo, el empleo de tonalidades antipódicas o a distancia de semitono dentro de una escena, la necesidad de dar a la obra en su conjunto una clara forma elipsoidal (mediante el empleo de la misma tonalidad al comienzo y el final de la cinta), el desarrollo del timbre orquestal o el recurso de pocos, pero eficaces motivos conductores al estilo de los compositores norteamericanos del momento, constituyen las peculiaridades de un autor en el comienzo de su carrera cinematográfica y, sobre todo, confirman la pericia de un hombre que se encontraba cómodo en este medio, sin renunciar a algunas técnicas aprendidas durante su período como ilustrador teatral.

Aunque es cierto que el uso y abuso parcial del sistema compositivo del *leitmotiv* acabaría por anular gran parte de su potencial y efectividad, en el primer lustro de los años cuarenta el público español no se encontraba en absoluto familiarizado con este recurso, por lo que la música de Parada sirvió para enfatizar el contenido político y patriótico en ambas películas,

especialmente en *Los últimos*. En este último caso, gracias al “motivo del correo” el público se identifica de forma indirecta con el sufrimiento de los soldados españoles, que padecieron lo indecible en defensa del último vestigio del imperio colonial español: las Filipinas.

El compositor cinematográfico en la época del maestro Parada debía luchar entre sus maneras aprendidas en un ámbito académico y la necesidad de ser práctico, adecuándose al contexto filmico. La superación de este hecho, coloca a Manuel Parada, junto con Quintero y García Leoz, como uno de los principales artífices del desarrollo de la música cinematográfica. Su logro no se debe sólo, como ha podido verse a lo largo de estas páginas, a la creación de música cinematográfica de calidad para ciertas películas muy emblemáticas, sino que además sería uno de los responsables de la evolución de la banda sonora española a lo largo de las tres siguientes décadas.