

Canciones para después de una guerra.

Olmo CASTRILLO CANO

Universidad de Sevilla

Introducción:

Dentro de este trabajo hemos diferenciado tres bloques principales. El primero es una pequeña puesta en contexto de la película de Patino que nos ocupa, observando la política con respecto al cine nacional y las corrientes cinematográficas del momento. En segundo lugar está un bloque centrado en la historia del cine, analizando ciertos elementos y mecanismos usados en la película de Martín Patino que van a servir para iniciar una reflexión sobre la fuerte asociación que se produce en los individuos entre su propia experiencia vital en una época pasada determinada y la cultura popular o la industrialmente producida en esa misma época. También dentro de ese segundo bloque se pretende entrar a considerar otro fenómeno a partir del caso concreto de la película, que es el del reconocimiento por parte de los sectores intelectuales de la sociedad de la posibilidad de apreciar rasgos de calidad o artísticos dentro de la cultura popular, además de entender su función y el significado que tienen dentro de una sociedad y su tiempo. Tengo que aclarar también que, aunque sea poco ortodoxo, lo que se correspondería con las conclusiones del trabajo se encuentra incluido en el segundo bloque. Por último encontraríamos un apartado que introduce los diferentes temas tratados a lo largo del matraje, indicando el oportuno uso de la música y el nuevo significado adquirido por la imagen y las letras de las canciones al unir ambos elementos.

Como se puede intuir, aunque se distinga entre esos bloques es inevitable que en algunas ocasiones dentro del trabajo interrelacionemos los mismos. Con esto quiero referirme a que durante el análisis de los diferentes bloques y el uso de la canción en los mismos habrá referencias y reflexiones sobre los aspectos que competen al contexto del cine que me interesa tratar. De la misma manera ciertas partes

correspondientes al análisis de los fenómenos relacionados con el cine y la cultura popular estarán centradas en las canciones de la película y el uso que Martín Patino da a las mismas, adelantándome al análisis temático. Creo que es inevitable y más productivo que ambos análisis estén en directa relación.

Para saber más del autor, Basilio Martín Patino, encontré de especial utilidad su página web: www.basiliomartinpatino.com . A pesar de que normalmente soy algo reacio al uso de internet para la búsqueda de información por la ligereza con la que se suelen tratar los temas, encontré en la página de Patino unas entrevistas y escritos sobre la película que fueron bastante orientativos y sugerentes.

De la misma manera tropecé con una publicación digital sobre cine que destaca incluso sobre las que conozco impresas: www.encadenados.org. Hay en algunos de sus números unos ensayos sobre Patino que también me dieron cierta idea. El director de dicha revista, Adolfo Bellido López, ha publicado un libro sobre Patino (editado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana) que creo que hubiese sido de ayuda en caso de disponer de él: *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*.

1. Contexto y posibles coerciones.

Basilio Martín Patino estudia Filosofía y Letras en Salamanca antes de comenzar a formarse en temas relacionados con el cine en Madrid. Pertenece a la generación que estudió en el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas (IIEC), lo que sería posteriormente la Escuela de Cinematografía. De su iniciativa surgió la revista *Cinema Universitario de Salamanca*, una de las impulsoras de las celeberrimas Conversaciones de Salamanca (1955). Si bien los resultados reales de ese congreso y las categorizaciones de Bardem en su pentagrama con respecto al cine anterior estén a día de hoy más que puestas en entredicho, podría decirse que las ideas de lo que sería Nuevo Cine Español ya se estaban gestando.

Manuel Fraga, como Ministro de Información y Turismo, quiere dar una imagen liberal en el extranjero en esta etapa (1962-1967), y por ello nombra a José María García Escudero director general de cinematografía, algo más abierto entre los franquistas. Así se crea la Escuela de Cinematografía. Durante este periodo, aparte de visionarse trabajos de otros países en las escuelas, hubo teóricamente una serie de libertades para potenciar el cine español, como por ejemplo que los integrantes de la Escuela podían proyectar sus obras en la misma sin pasar censura. Se pretendía lograr cierta cualificación profesional para poder exportar la producción cinematográfica nacional al extranjero. También se dieron unas normas de censura escritas para saber a qué atenerse. Teóricamente esto fue resultado de las Conversaciones de Salamanca. No obstante Martín Patino se muestra bastante crítico con esta versión, la más generalizada y la que hemos estudiado:

¡De Salamanca no salió NADA, nada de nada! Quizás una cierta mala conciencia que creaba en adelante incomodidad, y un estado especial de excepción respecto a los criterios de censura. Tal vez García Escudero sí tomó en cuenta lo de la censura, la codificó, o más bien la instrumentalizó de un modo más racional. Pero no cabe ninguna duda de que a partir de García Escudero lo que hubo fue una censura menos zarzuelera, pero mucho más sibilina. Antes, la censura era moral, cuartelera, de reprimenda entre camaradas del mismo bando, puesto que a ningún rojo se le hubiera ocurrido hacer cine, se preocupaba por culos y tetas, quizás consignas y nada más. Después, fue una censura eminentemente política, adaptada a las incipientes rebeldías, porque García Escudero, que nos conoció perfectamente, y precisamente en Salamanca, que participó en nuestras discusiones, sabía muy bien quiénes éramos, y qué queríamos. Sabía que éramos gente peligrosamente inquieta, que utilizaba el cine como medio de expresión, incluso por encima del afán de ganar dinero con él –lo cual no quiere decir que además se ganara, felizmente, cuando se ganaba-, pero eso como una cuestión de otro orden. Y a partir de aquí se entenderá mejor, creo yo, lo que significó la llegada del garcíaescuderismo, encuadrado en esta evolución del Régimen, con el despertar de los hijos de los vencedores y la inquietud impensable que esto aportaba. (Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro).

Podríamos decir que el Nuevo Cine Español intenta a grandes rasgos seguir el camino de los grandes movimientos europeos como el Neorrealismo Italiano y en parte la

Nouvelle Vague: búsqueda del realismo, entendiendo por este la representación de la realidad social, y valores intimistas. En este periodo estrenaría Patino *Nueve Cartas a Berta* (1965). Comienza a existir en la filmografía de este periodo un tipo de crítica escondida en lo indirecto, como en la recién mencionada. Hay en algunas películas una latente llamada a la libertad. Esta práctica es muy importante porque Patino la mantendría en *Canciones para después de una guerra*. Así tenemos una coerción política determinada por el tipo de régimen existente entonces, que es lo que define en este momento el tipo de discurso que deberá tomar el director para poder abordar ciertos temas que no son favorables al régimen.

En octubre de 1969 se establece una etapa en la que Manuel Fraga Iribarne deja de ser el ministro de Información y Turismo y es sucedido por Alfredo Sánchez Bella, el mismo que durante su etapa de embajador en Roma había perseguido el desprestigio de *Viridiana* de Buñuel. Esta etapa duraría hasta la muerte del dictador. Durante este periodo la censura se vuelve mucha más férrea y menos permisiva, llegando a tener problemas con producciones extranjeras, no solo con las nacionales.

Es entonces cuando Patino lleva a cabo el montaje de esta película, en 1971:

Organizamos el imaginativo proyecto, con un equipo mínimo de cinco o seis amigos, a base de recopilar recortes de películas viejas, NO-DOS, materiales de archivo, anuncios y otros materiales baratos, retirados de la circulación por inservibles. (Conversación de Basilio Martín Patino con Catherine Bizem).

Pero no pudo ser estrenada hasta 1976, tras la muerte del dictador, ya que fue inmediatamente censurada, sin duda por el clima de censura antes comentado:

En tiempos de *Canciones para después de una guerra*, aún se radicalizaron más. Resulta que a los censores mi película en el fondo les gustaba, y la desautorizaban, pero no del todo. Fue cuando Carrero Blanco pidió verla personalmente y, para que no anduvieran con blandunguerías nombró él mismo una junta especial de cinco prebostes de la vida pública para que la prohibieran. Me mandaron hace algún tiempo fotocopia de sus informes espeluznantes: Monseñor D. Santos Beguiristain: "Socaba los mismos cimientos de la Patria, malintencionada y corrosiva"; D. Luis Martos Lananne: "Pretexto para

lograr escenas de intención dañina”, “enciende la sangre de indignación”. “Impregnada de bilis de algún rojo derrotado”; D. Antonio Torres-Dulce Ruiz: “Satiriza en forma deplorable al pueblo español, en su carácter y gestas históricas”. “Suscitaría la repulsa contra quienes la autorizaran”; D. José Ignacio Escobar Kirkpatrick, marqués de Valdeiglesias: “Una España de mugre y cochambre”. “Se ceba la saña rencorosa del autor”. “No se ve razón alguna para dar libre curso a semejante labor de corrosión”; D. Enrique Tomás de Carranza: “Una película que podría resucitar antiguos enfrentamientos y perturbar la convivencia de los españoles. (Basilio Martín Patino en una conversación con Casimiro Torrero).”

Aprendí cuando estudiaba letras aquel lema latino “con una mano hacía el trabajo, con la otra tenía que mantener la espada para defenderlo”. Tuve que esconder, casi enterrar, el negativo para que no lo hiciera desaparecer la policía. O los buitres del dinero que se nos echaron encima. Seis años de prohibición. (B.M.P. a propósito de Canciones...)

No obstante, cuando el film es estrenado en 1976, la acogida de público y crítica no puede ser más calurosa y emocionada, independientemente de las posturas políticas. Más adelante analizaremos las causas del éxito de la película en casi todas las posiciones pese a ser una película “de izquierdas” (que no panfletaria).

Yo creo que la sociedad española de aquel momento estaba esperando esta escenificación del reencuentro en la llamada transición. Vino a ser otro factor de reencuentro, de abrazo entre gentes de pensamiento contrario. Recuerdo aquella euforia en el vestíbulo del cine de estreno, entre personalidades significadas de ideas hasta entonces incompatibles. Parecía haber llegado al fin ese día largamente esperado. (B.M.P. a propósito de Canciones...)

Fue seleccionada por la International Film Exposition de Hollywood y representó a España en el proyecto *Docs in Europe*.

2. Forma y fondo:

*Aborrezco en general al llamado cine documental
por su tendencia a convertirse en una manifestación de autoridad;
lo contrario a la dialéctica del diálogo cómplice
con el espectador, abierto y crítico.*
Basilio Martín Patino

2.1 Definiendo *canciones para después de una guerra*

Podría parecer que la obra de Basilio Martín Patino que nos ocupa no es más que una amalgama de imágenes de diversas fuentes: documentos audiovisuales reales de acontecimientos de la historia de España, películas y publicidad de las décadas de los cuarenta y los cincuenta principalmente, acompañados en todo momento por coplas, canciones populares y de patio. No parece haber otro nexo que la época (un periodo bastante extenso) y no toma tono de documental tradicional centrado en un tema concreto o aspecto de la posguerra. Tampoco aparece ninguna voz en off que vaya guiando el salto entre documentos audiovisuales aparentemente dispares (salvo unas pocas incursiones especialmente significativas a las que nos referiremos a posteriori). Nada más lejos de la realidad: *Canciones para después de una guerra* se configura como un gran collage en el que los elementos incluidos no funcionan como una suma, sino como un producto que adquiere un nuevo significado (que en ocasiones puede ser abierto a la interpretación del espectador) a través del montaje y de las letras de las coplas y otras canciones populares que suenan a lo largo de todo el metraje. Nos encontraríamos pues ante un diálogo entre imagen, música y el conocimiento o recuerdo (esto mucho más importante en el momento del estreno) del espectador. Las imágenes adquieren nuevos matices y las letras de las canciones por lo general tienen un nuevo referente, a veces en tono burlón, otras en tono emotivo. Los fragmentos que componen el todo se complementan e impregnan. Si quisiéramos definir cual es el tema sobre el que nos habla la obra quizás lo más acertado sería decir que es un film sobre los sentimientos de una sociedad en una época concreta y sobre la cultura

popular. A continuación definiremos con mayor precisión en qué consiste el trabajo de Martín Patino.

Si bien está encuadrada dentro del género del documental, difiere del mismo al no pretenderse dar un discurso doctrinario o descriptivo en el sentido tradicional del género. Los documentos no están expuestos en orden cronológico exacto en todo momento e incluso existen inclusiones de documentos que representan un momento al que no pertenecen (imágenes de la posguerra son representadas por documentos audiovisuales de guerras en otros países). No se trata tampoco de una ficción ni de un falso documental, es por ello que ante el trabajo de Martín Patino nos encontramos con una nueva concepción del uso de los documentos audiovisuales de acontecimientos reales (no filmados para la creación del film) para componer con extraordinaria elocuencia un discurso dialéctico, con diferentes niveles de lectura. La construcción de la película y sus significados, chistes o invitaciones a la reflexión vienen determinados de manera radical por el montaje y la banda sonora. En muchos documentales hay también un uso de documentos impresos filmados combinados con otros documentos audiovisuales de archivo, pero no con la intencionalidad de usarlos como apoyo, sino para ser subvertidos mediante el montaje.

Cuando mencionábamos como uno de los rasgos principales el uso de múltiples fuentes lo hacíamos precisamente porque es la manera de montarlas la que resulta sorprendente. Quizás esto sea en parte debido a la yuxtaposición de dos tipos de imágenes: los documentos visuales de acontecimientos reales (aunque como explicamos en el párrafo anterior en ocasiones se usan algunos que no corresponden de forma ilustrativa) con el uso de documentos ficcionales, la cultura popular producida y consumida en la época. Pero los documentos ficcionales (películas, tebeos, coplas) también nos hablan con gran elocuencia de un tiempo si se reflexiona sobre lo que significaban para el público que los consumía.

Unos ejemplos extraídos del análisis de los bloques temáticos. Las apariciones del tebeo *Carpanta* como expresión del hambre: la cultura de masas como reflejo en el

que se parodia la propia situación para ver convertida en ficción, de forma cómica y en pellejo ajeno, la propia existencia, como exorcizando los fantasmas del hambre (y entendemos por esto el hambre de la posguerra, que no es un hambre ligada únicamente a la miseria o pobreza, sino a la que sería la clase media más adelante). Cuando se lee *Carpanta*, el que pasa hambre es el personaje, y el que pasa por situaciones cómicas es el mismo, el hambre es la de otro y una fábula de la que nos podemos reír. Y esto, al margen de la calidad de ese tebeo dentro de su propio medio (que puede ser más que cuestionable), nos habla mucho de un tiempo. Otro ejemplo: *Mi casita de papel* como aspiración a una pequeña clase media con caprichos y comodidades (y no necesariamente a una vida extremadamente lujosa). De los fantasmas y las aspiraciones que encontramos en la cultura popular también se extrae mucho conocimiento sobre una sociedad concreta. Y no tanto desde un punto de vista contemporáneo, sino que nos ayuda a entender la concepción del mundo de esa sociedad en el momento en que vivía, aproximándonos más a una visión horizontal.

Entramos pues en un discurso de gran complejidad, y es que se reconstruye una época en base a sus ficciones y algunas imágenes documentales. Se trata de la reconstrucción del imaginario de una época. Y mediante el montaje se seleccionan son las imágenes y documentos que más se aproximan a las ideas que el creador quiere expresar. Todos esos fragmentos audiovisuales son imágenes y músicas originalmente autónomas, con un significado propio y que puede ser percibido como tal. Sin embargo no nos encontramos ante un simple acto de mostrar, Martín Patino juega con los documentos. En muchos puntos hay una crítica; una gamberra y a la vez inocente subversión, una ironía amarga y dolorosa a través de las letras, un recuerdo de los caídos en conjunto, a las víctimas de la guerra, sobre todo a las civiles, sin importar bando o adhesión. Efectivamente hay una visión de algunos aspectos desde la izquierda, que entonces eran básicamente necesarios para desmontar algunas cortinas lanzadas por el franquismo a propósito de la posguerra: se muestran cosas que entran en conflicto con la propaganda del régimen. Pero y ante todo el discurso y sus significados trascienden con mucho lo político.

Tenemos ya bien claro que ante lo que nos encontramos es ante un discurso y no ante un pretendido documento que refleje objetivamente una realidad. ¿Es por ello una falacia, una farsa? Patino comenta que una de sus intenciones era reconstruir algunos elementos de esa época de la que él sólo recordaba algunos aspectos, ya que la vivió como niño. Y si hay parte que satiriza a la rimbombante visión de España del régimen de Franco, desde el momento que lo aceptamos como discurso, de una “recreación”, hay mucho de honesto en ello. Recreación porque Patino crea a partir de lo ya creado, como son las ficciones de las que hablamos, vuelve a crear nuevos significados que no estaban originalmente en los elementos usados. La intención no es sino desmitificar la doctrina recurriendo a los documentos pero la intención primera es la de apelar al recuerdo propio de los que vivieron aquellos años, darles un nexo que los lleve a sus recuerdos de infancia y observarlos, desde la perspectiva que da el tiempo. Se da un camino para redescubrir los propios recuerdos. De esta manera la obra de Martín Patino nos permite fijarnos dos aspectos de especial relevancia y en los que nos centraremos con mayor detenimiento: la potencia de la cultura popular como resorte de la memoria y el interés de la canción y la cultura popular dentro de la Historia. Me intentaré apoyar en la medida posible en las voces en off añadidas a la obra, ya que son especialmente reveladoras.

2.2 Puesta en valor y contextualización de la cultura popular

Canciones para después de una guerra elimina ciertos prejuicios tenidos hacia la cultura de masas de la posguerra. Ignorada por los intelectuales, al considerar canción popular como una extensión de la imposición cultural franquista, Patino hace una revisión de la copla y la cultura popular masiva pero contextualizándola socialmente en vez de juzgarla comparativamente con la alta cultura. Si bien es cierto que en *Ya hemos pasao* hay una instrumentalización del chotis, lo que nos demuestra con elocuencia gracias a la observación y sensibilidad era la funcionalidad que la copla y la canción popular tenía dentro de la dura vida del pueblo en la posguerra.

Así queda puesto en relieve a mediados del minuto 34: las imágenes de las trabajadoras en la fábrica de textiles montadas con la copla *Tatuaje* de Rafael de León, posible recuerdo de los exiliados. Se introduce una voz en off femenina que contiene uno de los núcleos de la película, aguda interpretación del significado sentimental de la copla en la posguerra por parte de Patino:

Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor. Con ilusiones. Con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad. Al vacío. Al miedo. Canciones para tiempos de soledad. Las escuchábamos una y mil veces de los mismos labios. Las sabíamos. Las vivíamos. Las cantábamos. Eran canciones para ser cantadas directamente. Canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar. En el esfuerzo de vivir.

El valor pues de estas canciones radica en su importancia como parte de la historia sentimental de la sociedad. Eran, como brillantemente señala la voz, canciones para hacer olvidar al pueblo sus pesares por algunos momentos, que les transmitían la festividad o el calor que necesitaban. Les permitían evadirse y traer a su existencia la alegría que no podían obtener en una realidad dura y en la que el dolor había dejado solo silencio. Eran canciones que el pueblo hacía suyas no sólo al escucharlas, sino al cantarlas. Puede establecerse un paralelismo con lo sucedido en la década anterior en Norteamérica: la función que cumplían para el pueblo salido de la Gran Depresión los musicales de la RKO con Fred Astaire y los de la Warner con las coreografías de Busby Berkley. En tiempos de escasez, guerras y penurias la gente se refugia en idealizaciones de la realidad (ingravidez y lujo en Astaire) y en canciones cálidas. Se puede encontrar información sobre la situación emocional del país. No nos encontramos ante un “opio del pueblo” suministrado por el franquismo, sino un consuelo, festividad y alivio momentáneo de los pesares. La manipulación franquista se encontraba en otros lugares: en los escalofriantes discursos patrióticos que instauraron y sus canciones falangistas, que por su pretendida grandilocuencia y altanería estaban desprovistas de humanidad. La copla y la canción popular, así como

otros entretenimientos populares (los toros y el fútbol), ya venían siendo del gusto del pueblo con anterioridad al régimen. Lo cual no quiere decir que no se intentara en ocasiones contaminar ideológicamente la cultura popular, como el ya citado *Ya hemos pasado*.

*(...) Además eran canciones tenidas como vulgares, incluso de mal gusto, o cursis, o con olor a sacristía, o agresivamente patrióticas. Aquí no hubo una Juliette Greco ni un Ives Montand, o una Edith Piaf. Había lo que había, un arsenal de otro tipo diferente, también extraordinario. Y nos pusimos a descubrirlo y recopilarlo como podíamos durante meses.(...) (B.M.P. , escrito a propósito de *Canciones para después de una guerra*).*

Ha conseguido Patino pues contextualizar el sentido de esas canciones, desprejuiciarlas y señalarlas como punto interesante a estudiar desde una óptica social. Además, con la inclusión de algunas de ellas, como *La Bienpagá*, apunta la posibilidad también de encontrar calidad y talento artístico dentro de la cultura popular española (...*Había lo que había, un arsenal de otro tipo diferente, también extraordinario...*). Una llamada de atención a la inteligencia para volver a observar todo el imaginario popular bajo una nueva óptica más condescendiente.

2.3 La cultura popular y la reconstrucción de lo vivido: la magdalena de Proust

Quería valerme del efecto de la magdalena de Proust al pretender volcar sobre las imágenes cinematográficas de la posguerra una sucesión de canciones de aquellos años de terror y padecimiento, provocando una sucesión de explosiones emotivas que activaran los recuerdos, de un modo calculado, propicio a la reflexión.
Basilio Martín Patino

La clave de Patino en ese sentido es valerse de lo que Pasolini llamaba “el arte pobre”, la cultura popular (recordemos la incorporación de la canción de Joselito en italiano en *Mamma Roma*, 1962), para poder activar mecanismos de recuerdo. Como el mismo autor refiere, usarlas a modo de la magdalena de Marcel Proust. Nuestra percepción de la realidad y nuestro juicio sobre la cultura cambian constantemente en tanto a una cantidad ingente de factores: nuestra experiencia vital, que modifica nuestra manera de entender el mundo en el paso de la infancia a la juventud, de la juventud a la

madurez y de la madurez a la vejez (esto más ligado al ámbito emocional); la formación, que permiten establecer un juicio basado en cada vez más parámetros y matices (más unido al ámbito intelectual); las coerciones propias de una época en todas sus vertientes, que pueden influir en mayor o menor medida sobre nuestra percepción (y normalmente el presente y las modas y corrientes de pensamiento imperantes nos pueden impregnar mucho más de lo que creemos); y supongo que otros factores también importantes.

Tenemos en nuestra vida una percepción cambiante sobre los hechos. Que la revisión en el tiempo sea tan necesaria en la historia del cine (por ser el tema que nos ocupa) nos evidencia ese cambio en nuestra percepción, en nuestra manera de sentir: nos distanciamos del momento en que se estrenan los films. Sumemos a las diferentes percepciones que tenemos sobre hechos (lo que sucede en el mundo, siguiendo con el mismo ejemplo referido a la historia del cine, las películas que se estrenan y vamos viendo) las percepciones y la manera de sentir nuestras propias experiencias (esto es, lo que nos sucede a nosotros y en nuestro entorno próximo). Entonces obtenemos nuestra manera de percibir los diferentes acontecimientos que suceden (al mundo que nos rodea) y los que nos suceden a nosotros, nuestras esperanzas y miedos, siempre en cambio. Lo que a día de hoy puede resultarnos indiferente ha podido en otro tiempo entusiasmarnos. En cada momento de nuestra vida según los hechos objetivos que acontecen y cómo los interpretamos tanto a nivel emocional como intelectual tenemos una recepción distinta de los mismos. Nuestra manera de percibir, de sentir la vida, cambia.

Aquí es donde entra en juego el sorprendente y potente mecanismo que pueden llegar a activar el cine, y en especial la cultura popular producida por las industrias culturales. El reencuentro en el tiempo con la cultura popular que se consumía en un determinado periodo de nuestras vidas nos propicia algo más que un recuerdo si no desligamos por un momento del simple análisis intelectual: nos trae una manera de sentir y percibir la realidad: la que teníamos en el momento en que consumíamos esa

canción o en que recibíamos esa publicidad. En realidad cualquier obra que nos gustase especialmente puede conseguirlo, pero el valor de la cultura popular en ese sentido es infinitamente mayor, ya que al pertenecer al pueblo y no una elite o minoría mayoritaria suelen representar un anhelo o sentimiento social (ver ejemplos en los epígrafes anteriores a propósito de las ficciones y la canción popular). Además es especialmente efectiva quizás por su carácter reiterativo (publicidad, radio) y por las marcas formales características del tiempo en que son hechas. En la cultura audiovisual hay ocasiones en que esas marcas son muy evidentes. Por ejemplo en la publicidad, en la que un anuncio suele compartir gran cantidad de marcas con sus coetáneos. Así ocasionalmente al ver un anuncio de una época pasada, aunque no lo recordemos, podemos de alguna manera identificar el momento al que pertenecía e igualmente activar recuerdos.

(...)Cuenta Proust en sus “ensayos literarios” como desayunando su té, al introducir la tostada en el paladar sintió un estremecimiento con olor a geranios y a azahar de los veranos de su infancia, cuando su abuelo le daba una magdalena.(...) (Patino citando Proust a propósito de la idea de Canciones...)

Durante el minuto nueve de la película suena la *Jota de José Antonio* mientras una voz estridente rememora a José Antonio Primo de Rivera y a otros caídos del bando nacional como mártires (“... ¡Por España! ¡Caídos por España!...”). Se hace silencio y entonces entra una voz en off añadida, que relata lo siguiente sobre imágenes de edificios derruidos que dan paso a Imperio Argentina y la película *Morena Clara*:

No consigo recordar otras voces, otros sonidos, pero recuerdo, sí, aquella voz. Las cosas no eran como eran. Quizás no sean ahora tampoco como son. Da igual. Pero existieron., tuvieron que existir porque las recordamos. Era aquel primer cantar, era también la primera alegría en medio del silencio, aquel prolongado y aturdido silencio. Aquel terrible silencio. Quiero volver a recordarlo. Sus ojos, su fiesta. Volver a añorar cuanto suponía de consuelo.

Creo que es especialmente significativa la frase “*volver a añorar cuanto suponía de consuelo*”, transmite de manera bastante clara la idea que vengo desarrollando. Más que el recuerdo se trata del sentimiento asociado a ese recuerdo. Puede comprenderse la emoción unánime de todo tipo de público, tanto partidario del

régimen como progresista, cuando se estrenó la película (como dato realmente sorprendente, de entre todas las críticas que alaban y elogian el conmovedor trabajo de Patino desconcierta un artículo en su defensa en el periódico falangista *Arriba*, cuando fue censurada en 1971). Las canciones y fragmentos de películas, el reencuentro en el tiempo con los mismos, hace revivir no solo el recuerdo de la canción en un aspecto formal (letra y música) sino también los sentimientos (...volver a añorar...) que se tenían hacia las mismas. Y con esa nueva manera de sentir, con ese “como sentíamos” llegan más recuerdos. Se produce un proceso en el que las obras populares nos cuestionan a nosotros cómo éramos cuando las consumíamos, al margen de cualquier valoración sobre la calidad de las mismas. La película consiguió alcanzar lo personal de cada espectador, e incluso a los que no lo hemos vivido hacerlo nuestro en parte (solo en parte), al igual que hacemos nuestros otros recuerdos (incluso reinventados como el Rimini de Fellini) que no nos pertenecen a través del cine. Transciende la visión del autor, sus bromas e ironías, para convertirse en una película del público.

Cuando la hice y tuve que ir descubriendo canciones que no había conocido nunca, me afectaba y fue un proceso muy gozoso, pero al mismo tiempo en el que yo aprendí cosas dolorosas de este país, que luego funcionó. Creo que la hice siempre con cierto cariño, incluso diría con cierta ternura, de alguna forma para la gente (B.M.P.)

Si a veces sucede que con solo escuchar una canción, o ver un fragmento de una película que disfrutábamos en nuestra infancia nos asalta la nostalgia, la construcción de Patino es por acumulación de diversos recursos y documentos una experiencia de auténtica catarsis. A través de las ficciones, de la cultura popular, invoca a la propia memoria, al dolor y a las alegrías o alivios de la experiencia pasada. Como pasado revivido, a pesar del dolor, es recordado con ternura y reclamado como propio. Al final de los dobles sentidos y de las ironías nos queda una mirada tierna y nostálgica, no de añoranza de los tiempos difíciles sino por ese reencuentro con una parte de nosotros que sabemos irrecuperable. Malos tiempos o buenos, los recuerdos son los que nos construyen como persona en el presente. La última voz en off aparece acompañada por *Limosna de amor* y por las imágenes de la llegada del barco

Semíramis con los últimos prisioneros de la División Azul repatriados. Parece hablar como una persona anónima de las multitudes mostradas apelando al espectador al recuerdo y la vez materializa en palabras la sensación agridulce y desgarrada que el film ha ido provocando en los espectadores. Porque de alguna manera también es el sentimiento que la creación de la película ha despertado en Patino:

Pero yo tampoco estaré algún día. Ni les interesaré. Y no tendré mi recuerdo. Y hasta se extrañarán de que haya existido. De que las fotografías hayan podido ser verdad. Una persona como yo, tan desapercibida. Tan inútil. Tan muerta. No quedará ni este sentimiento, ni este vacío. Los recuerdos son sólo míos. Sólo recuerdos. Por eso tampoco podrá quitármelos nadie. Por eso nadie puede impedirme ahora el seguir insistiendo. Otro tiempo dicen. Otras conductas. Otros capítulos. Otros catálogos donde archivar los recuerdos. Veinte años, treinta, cuarenta. La edad de un ser. Y no quedará tampoco nada, no quedará tampoco nadie. Volverá a vengarse de todos el tiempo, el mismo tiempo. ¿Va a ser algo distinto?.

Las últimas imágenes, un joven Juan Carlos, futuro rey de España, cierran los últimos compases de *Limosna de amor*. ¿Tal vez señalan a la esperanza de la transición hacia la nueva España?

Los créditos finales están presididos por *Se va el caimán*, una referencia alegre y desenfadada a la inminente muerte del dictador en 1971. Fotos de cada uno de los integrantes de la producción acompañan a sus nombres conforme van apareciendo en los créditos. Fotos de su infancia, vestidos de Primera Comuni3n. La imagin3ería desplegada vuelve a pertenecer al universo infantil: procesiones de Semana Santa hechas con muñecos, y lo mismo con desfiles militares. Colores alegres y títeres invaden la pantalla. Patino no se queda fuera del juego, la película también le hace un llamamiento y por tanto lo representado en el film llama al recuerdo de cómo sentía: por eso aparecen los desfiles militares en forma de juguetes, porque ahora también le pertenecen, pero no como los juzga en el presente, escalofrantes, sino asimilados en su universo infantil al ser parte de su infancia y de la manera en que recuerda que sentía el mundo. El que alude a la marcha de Franco y se burla de la grandilocuencia de los discursos del régimen, es un inocente y subversivo Martín Patino niño haciendo una divertida gamberrada, ridiculizando al dictador a la manera de Chaplin, mediante la burla insolente a pesar de las crudas realidades que pueda haber detrás. Como se

ridiculizó a Mussolini y a Hitler con la canción de *La gallina papanata*: comparándolos con personajes bravucones y peleones de historietas, caricaturas, como Fellini presentaba a los Camisas Negras en *Amarcord*, parte de un universo de recuerdo infantil.

De esta forma cierra el film, dejándonos en la emoción del recuerdo de una forma de sentir el mundo irrecuperable: la de un niño. Una ficción repleta de ficciones tras las que se esconde la concepción del mundo de toda una sociedad.



3. Análisis de los diferentes bloques temáticos y usos de la música.

La forma en que el film está constituido es a veces confusa y aparentemente desordenada, como un torrente de sensaciones que constituyen la radiografía y el tobogán del tiempo de Martín Patino. Hay saltos de tono y registro, así como los saltos propios de un cambio de medio a otro: de imágenes de documental a anuncios,

titulares o tebeos. Observamos que hay ideas contenidas en esas asociaciones de imagen y música que se encuentran muy definidas en un momento temporal de la duración de la película. Otras ideas salpican la cinta y se vuelve a ellas en varias ocasiones (como un telón de fondo a lo acontecido, nos quiere hacer saber que sigue estando presente la idea representada en todo momento, como las imágenes de miseria). Por ello me he decidido a la hora de introducir el análisis de los diferentes usos de la música en la película por dividir según bloques temáticos más importantes que contiene el film. Se han seleccionado algunos de los muchos fragmentos que componen la poliédrica obra que nos ocupa. Otros fragmentos, en especial los que introducen voces en off que condensan los significados e intenciones de la película, ya han sido comentados en el bloque anterior.

3.1 Vencedores, vencidos y víctimas

La película arranca con el documento firmado por Franco que anuncia la victoria del bando nacional y el fin de la guerra, a la vez que suena el himno del *Cara al Sol*. De ahí hasta mediados del segundo minuto la película se acompaña de imágenes de manifestaciones a los vencedores, el bando nacional, en el que las multitudes congregadas en el centro de Madrid alzan la mano. En ese momento aparece el título de la película sobre las imágenes del pueblo con la mano alzada: *Canciones para después de una guerra*.

En la mitad del segundo minuto comienza el chotis ensalzador de la victoria nacional *Ya hemos pasao*, interpretada por Celia Gámez. Procederé a la descripción de las imágenes que acompañan a los diferentes fragmentos del chotis, ya que el uso de la música en este fragmento está lleno de matices:

Era en aquel Madrid de hace dos años

donde mandaban Prieto y don Lenin

Eran en aquel Madrid de la cochambre, de Largo Caballero y de Negrin.

Era en aquel Madrid de milicianos, de hoces y de martillos y soviet.

Era en aquel Madrid de puño en alto, donde gritaban ¡No pasarán!.

Hasta aquí observamos numerosas imágenes documentales del Madrid republicano, con sus carteles propagandísticos del comunismo ruso y sus líderes, los desfiles republicanos y las multitudes en tranvías. Vemos también repartos de armas entre milicianos. No parece sorprender hasta ahora nada con respecto a la música, quizás se note en cierta medida su condición ensalzadora de la victoria al calificar al Madrid de entonces como “el de la cochambre”. Por lo demás las imágenes parecen simplemente ilustrar la narración de la canción, hasta el momento en que termina el fragmento arriba expuesto.

Entonces el chotis se interrumpe bruscamente por el sonido de una bomba, dando paso a escalofriantes planos de bombardeos en los que los civiles corren por las calles a buscar refugio. Ya no hay música ni canción, solo las sirenas que marcan la llamada a los refugios y el ruido de las bombas. Cadáveres, edificios en ruinas y sobre todo dolor: ancianas que parecen buscar a sus seres queridos entre escombros y mujeres secándose las lágrimas. La música vuelve a incorporarse:

¡No pasarán! decían los marxistas.

¡No pasarán! gritaban por las calles.

¡No pasarán!, se oía a todas por plazas y plazuelas con voces miserables.

Republicanos alzan el puño y lanzan discursos a una multitud que mira sin esperanza. Los carteles comunistas se encuentran pegados sobre los muros que quedan en pie entre las ruinas. Un hombre saca a un niño de entre los escombros y una mujer llora apoyada en el marco de una puerta. Es la misma canción, y sin embargo es imposible que suene igual. El tono frívolo y chulesco del chotis, como el de que cuenta una disputa de barrio de la que ha salido victorioso, al estar asociado a todo el terror y dolor visto con anterioridad se convierte en algo completamente siniestro en su ligereza, fuera de lugar.

Los nacionales entran y se abrazan, la alegría de la victoria de un bando: padres que se reúnen con sus familias y manos alzadas. Pero tras lo anterior la única alegría posible para el espectador es la del fin de la guerra. Militares de largos abrigos y coches que ondean la bandera de España pasan celebrando la victoria entre escombros. Todo esto mientras suena el siguiente fragmento:

*Ya hemos pasao y estamos en las cavas
Ya hemos pasao con alma y corazón
Ya hemos pasao y estamos esperando pa ver caer la porra de la gobernación.*

*Este Madrid es hoy de Yugo y flechas, es sonriente, alegre y juvenil.
Este Madrid es hoy brazos en alto, sin signos de flaqueza, cual nuevo Abril.
Este Madrid es hoy de la Falange, siempre garboso, alegre y lleno de cuplés.*

“Sonriente, alegre y juvenil” no es lo que vemos en los planos. Hay alegría para los vencedores, pero la multitud que mira en una plaza con incertidumbre contrasta con la celebración de los grupos falangistas. En una hoguera se queman los libros de una librería. Los vencedores cambian nombres de calles y llenan las paredes de los edificios de símbolos franquistas, desde el rostro del generalísimo al yugo y las flechas falangistas; mientras, termina el chotis:

*A este Madrid que cree en la paloma,
ya hemos pasao, decimos los facciosos
ya hemos pasao gritamos los rebeldes
ya hemos pasao, y estamos en el prado mirando frente a frente a la señá Cibeles.
No pasarán, la burla cruel y el reto
No pasarán, pasquines en las paredes
No pasarán, gritaban por el micro, chillaban en la prensa y en todos los papeles.
¡Ya hemos pasao!*

Mediante este procedimiento Martín Patino desacredita y desarticula la propaganda victoriosa del chotis, evidenciando su frivolidad. Muestra, entre el triunfalismo de la letra, la verdadera realidad detrás de toda guerra civil: las víctimas. Más allá de la

victoria de cualquier bando queda el dolor y el sufrimiento del pueblo, por mucho que el régimen intente ocultarlo y ofrecerlo como el triunfo de la voluntad de un país. Se ha presentado de manera breve y esquemática la Guerra Civil, pero incidiendo en lo más importante: el dolor del pueblo, con una gran capacidad simbólica para desmitificar el triunfo.

Tras esta secuencia, los siguientes desfiles militares acompañados con la *Canción del legionario* y los monumentos a la victoria mostrados se demuestran rimbombantes y pretendidamente grandilocuentes para la situación vivida. Como diría Patino, escalofriantes en su solemnidad para un pueblo destrozado y roto. Y en contraste con lo anterior, una imagen mucho más humana de unos soldados que cantan *Carrasclán* y fotografías del retorno a casa de muchos soldados. En esto se basará gran parte del film, en el contraste que se establece entre la militar solemnidad de los himnos que impone el régimen de Franco y la calidez y humanidad de las canciones populares que necesita escuchar el pueblo.



3.2 Hambre y miseria

La película fue para mí, sobre todo, un acto de comprensión y de conocimiento. Me atrevería a decir que un acto de amor y de homenaje a las víctimas por excelencia, los inocentes más inocentes (B.M.P.)

A lo largo de todo el film Patino muestra una sensibilidad especial hacia los necesitados. Uno de los momentos más trágicamente emotivos de la película es el que comienza con la desgarradora copla *La Bienpagá* en el minuto trece. Se remueve un guiso en una gran olla de aspecto pobre, un anciano recoge unas hogazas de pan con la

felicidad marcada en el rostro y vemos a hileras de personas en fotos que esperan poder comer algo. Y sobre todo los niños, los niños que esperan a que vuelquen el cazo sobre su taza, los que fueron los más perjudicados en la guerra: infecciones, tuberculosis, pérdida de padres o tutores e ingreso en orfanatos. Y más fotografías del Auxilio Social y de los paquetes de racionamiento, mientras *La Bienpagá* sigue acompañando a la escena, otorgándole además un desgarrador doble sentido:

(...)No me eches en cara que to lo perdiste. Tambien a tu vera yo to lo perdí.(...)

Es el reclamo de Patino a la pérdida por parte de todos. La letra responde a lo no proclamado por el régimen, las pérdidas y penurias del bando republicano y sobre todo de los civiles. Realmente, tras habernos mostrado los grandes honores dados a los caídos del bando vencedor, convertidos en mártires, sería demasiado casual que esta copla hubiese sido introducida sin una doble intención, ya que parece una contestación a la vez que acentúa la tragedia de los niños. Termina el fragmento con el encuentro de padres e hijos, separados durante la guerra, en una estación de tren.

Durante el fragmento en el que suena *Salud, dinero y amor* se contraponen imágenes de ostentación, montones de billetes, la primera lotería y de una clase social bien situada, con otras de escasez, ruina y cárcel.

Que se mueran los feos también preside momentos de pobreza. Entre las escenas de un payaso o unos toreros cómicos vestidos de presidiarios vemos el mercado negro que funcionaba debido a la escasez de alimentos y a las consecuentes cartillas de racionamiento. A las imágenes de multitudes por la ciudad el director ha introducido voces en off que anuncian entre murmullos las provisiones que venden (“...*tabaco de menta... ¡hay pan blanco!...*”) Noticias de periódicos anuncian el incremento de las medidas contra el mercado negro y por otro lado tebeos de *Carpanta* convierten en cómica la situación real de los lectores... Y *La Codorniz*, “la revista más audaz para el lector más inteligente”.

Otro fragmento que rememora el hambre de la posguerra es el que está acompañado por *Tengo una vaca lechera*, que comienza con una fotografía en un periódico que muestra la nueva cartilla de racionamiento. Volveremos a contemplar filas de personas que esperan para poder conseguir algo de comida. Y ollas de leche, claro, en consonancia con la letra de la canción, un alimento de primera necesidad y más en esos tiempos, como el arroz, los garbanzos y otras legumbres que observamos racionar. Fotografías y noticias también nos muestran otra de las consecuencias de la guerra: las enfermedades, como la sarna y la tuberculosis.



3.3 Las mujeres y los caídos

A mediados del minuto 8 comienza otra escena en la que se da entierro a las víctimas pertenecientes al bando nacional mientras suena la *Jota de José Antonio*. Un comentarista relata que son víctimas del terror rojo y el ateísmo soviético, y se culpabiliza a los intelectuales. Después gritos exaltados convierten en mártir de la causa a José Antonio Primo de Rivera.

Finalizando el minuto 23 Patino despliega un homenaje a las viudas de la Guerra Civil. Con la canción de Estrellita Castro *La morena de mi copla* se nos muestran tres tipos de imágenes que se van alternando. Por un lado cuadros de Julio Romero de Torres en el que se enfocan elementos mortuorios, hasta una mujer sujetando un cráneo. Luego una grabación de Estrellita Castro ya mayor, una fantasma de sí misma que como la Norma Desmond de *Sunset Boulevard* se contempla en innumerables fotos joven y canta (la voz de la grabación original se superpone a la anciana Estrellita) evocando de nuevo sensación mortuoria al escuchar la voz joven sobre el rostro mayor. Y por último el objeto del montaje: las viudas. La morena española de la copla no es la de la

alegre guitarra, es la del luto, y el clavel español no son sino las flores que lleva a su difunto esposo. Una morena envejecida y abandonada como la olvidada Estrellita, las viudas de la Guerra Civil y los huérfanos. Entiendo que el homenaje por parte del autor también a las viudas de los que no aparecen mencionados por el régimen, el bando perdedor. De la misma manera en los homenajes a los caídos siempre se echa en falta a la otra mitad de España. El mismo silencio por parte del régimen no hace sino ponerlo de manifiesto, no se puede pretender que algo no existió, y si algo hubo en la Guerra Civil fueron muertes por los dos bandos enfrentados.

Otra escena cargada de melancolía es la de la partida de la División Azul, acompañada por *Yo te diré*, que pertenece a la película *Los últimos de Filipinas*. Hay gran complicidad con el espectador que sabe cómo va a acabar la División Azul que ve partir con decisión en los trenes. El uso de la canción evoca el inevitable destino que costó casi 5000 muertes entre los voluntarios en el frío frente de Leningrado y en el de Stalingrado.

El uso de la copla *Tatuaje* en paralelo a las imágenes de mujeres trabajando en las fábricas textiles o comprando vuelve a recordar la soledad de la mujer, con su marido ausente. Aunque en principio pueda parecer que se refiere a los que se marcharon con la División Azul, hay una segunda lectura en la que Patino incluye a los exiliados y a sus mujeres sin mencionarlos directamente. En el anterior bloque del trabajo se encuentra comentada la reveladora voz en off que suena sobre la copla *tatuaje* y que constituye uno de los núcleos de la película.



3.4 Infancia

Uno de los temas más importantes y que se ponen en mayor relieve en la película es la infancia. Lo referido a ella no se encuentra en un único fragmento, sino que hay varios que nos remiten a la infancia, además de otras referencias a la misma a lo largo de todo el film.

En el minuto cincuenta comienza un fragmento centrado en la niñez. Se contraponen dos tipos de imágenes que se van a ir alternando. De un lado marionetas en un llamado "pabellón artístico", muñecos autómatas de toreros y demás viñetas animadas; atracciones de feria, norias, tiovivos y columpios; tebeos de Roberto Alcázar y Pedrín, de El Guerrero del Antifaz, recortables, estampas de futbolistas. Por otro lado, intercaladas, imágenes del colegio, de los boletines de notas, de filas de niños que van a confesarse. Suena la canción *La chungu*, que con ritmo lúdico se impone uniendo las imágenes de los entretenimientos infantiles. Cuando aparecen los planos relacionados con la educación y formación, la música continúa pero el volumen baja notablemente, y entonces se imponen unas voces de adultos en off con el tono del que enumera recordando: "...los primeros viernes, las Sabatinas, los domingos de San José, las flores de Mayo, el Rosario...". Son varias voces las que enumeran lo mismo, repitiendo de forma individual, no a la vez que las otras, con lo que superponen y dan la impresión de recuerdos mezclados en la memoria colectiva por medio de la educación y la celebración religiosa, que vuelven siempre que aparecen las imágenes de la educación: "...los Ejercicios Espirituales, la del que murió en pecado porque había tenido malos pensamientos...". Pero al final las últimas voces que hacen bajar el volumen de la canción no son varias ni hacen que las imágenes dejen de estar relacionadas con el ocio y la diversión infantil, sino que una primero enumera nombres de jugadores de fútbol y luego otra hace lo propio con actores y toreros (Rafael Durán, Mario Cabré), acabando con "gargable" (Clark Gable, como era pronunciado).

Así existe una divertida representación del universo infantil como el todo aislado en el que se presenta una oposición entre los divertimentos infantiles y la continua educación. La canción de *La Chunga* siempre es telón, entre la diversión y el universo infantil, representa lo lúdico, el entretenimiento y el afán de diversión dentro de la película. Por ello no llega a desaparecer, sino que permanece como fondo más bajo cuando las voces enumeran las enseñanzas. De esa manera se crea el contraste entre el universo infantil (una única voz, musical, rítmica, festiva) y la enumeración de datos y fechas aprendidas a través la educación. Entretenimientos infantiles a los que el niño llega directamente y no a través de la repetición. Educación y temores (...*la del que murió en pecado porque había tenido malos pensamientos...*) que se introducen en el universo de la niñez y van abriéndolo al resto del mundo gradualmente: el niño no estudia porque quiera o le interese, sino porque le es impuesto sobre sus juegos. Y sin embargo y paradójicamente, esas primeras enseñanzas, por dolorosas que pudieran ser a algunos, por el hecho de haber trasgredido e invadido la burbuja de los niños, pasan a formar parte del emotivo recuerdo de la infancia perdida, en el que *La chungu* sigue escuchándose. No quiera decir que los métodos o profesores no fueran cuestionables y que desde el juicio crítico se pueda tener alguna connotación negativa de algunas prácticas, pero eso no quita salvo en casos extremos el recuerdo emotivo como de una parte perdida del que recuerda, como algo propio.

A finales del minuto 63 aparece también otra representación del universo infantil pero esta vez centrado en las niñas. Con un coro de niñas cantando una canción de patio se enseñan imágenes de colegios femeninos, con niñas estudiando e iconografía de publicaciones para niñas de la época (aparece por ejemplo lo que parece una revista titulada *Mis chicas*, con unas ilustraciones muy características de ese estilo gráfico que comento, que comparten también los recortables). En este fragmento tanto las canciones como las imágenes recalcan la doctrina inculcada a las niñas desde su infancia en cuanto a la posición social que debían mantener y respecto al hogar (“... *a casa voy al punto, pues es mi obligación; adiós, amigas mías...*”). A pesar de eso, lo que trasciende es una apelación a la infancia de las niñas y los recuerdos asociados a

través del uso de los elementos formales característicos de la cultura infantil de la época. Lo que valiera para el fragmento anterior creo que es igualmente válido para este, a pesar de que indudablemente el primero, *La Chunga*, se centraba más en el aspecto lúdico y este está enfocado de una manera más crítica hacia la formación de la mujer como ama de casa servicial.

¿Qué puede unir al director con estas secuencias? La fecha de nacimiento del mismo (1930) nos indica que Martín Patino, vive todo ese periodo como el paso de la infancia a la juventud. No son unas imágenes que remitan a la infancia concreta del director, sino imágenes genéricas (de diversas escuelas a modo de documental, de atracciones de feria y de espectáculos infantiles). Ésta es y desde muchas perspectivas, una película de infancia. No es casual que al final de la película, en los créditos, aparezcan fotos del director y el resto del equipo de niños junto a sus nombres.



3.5 Aspiraciones: clase media

Conforme finaliza el minuto 53 se introduce la canción: *Mi casita de papel*, que no hace sino acompañar temáticamente a las imágenes que en esta ocasión nos ofrece el director, relacionadas con una vida de la clase media urbana con pequeñas comodidades. Se representan así las aspiraciones a través sobre todo de publicidad, en gran medida dirigida al público femenino: “*Si usted desea confort, belleza y economía lo hallará reunido en los mobiliarios que presentamos en nuestra exposición: American Confort*” (lo cuál también nos habla de la referencia de una clase media más

acomodada ya instaurada); anuncios de electrodomésticos, “todo a plazos” para que el trabajador pudiera emprender la empresa de hacerse con uno de esos bienes. También aparecen imágenes del trasiego en la ciudad, de la circulación de los coches y los semáforos. Así, tanto imagen como música componen en la pantalla lo que sería la aspiración e ilusión de muchos españoles en la época, vivir de manera más acomodada, que no lujosa, pero sí una versión del lujo para el trabajador y el pequeño burgués (para gran parte del campesinado esto tardaría bastante, hablamos por supuesto de la vida en ciudad y está bien delimitado por esas imágenes urbanas). Economía y estilo se anuncian por igual, se refleja la posibilidad de poder acceder a un diseño asociado también con el estilo y el lujo. Igual que existe una cultura producida industrialmente para el pueblo ahora también hay una versión del lujo para el mismo para sus hogares, hay una concepción estética del producto del pueblo, una versión pobre del lujo. En la posguerra evidentemente no, pero gradualmente se irá incorporando esta aspiración a la incipiente clase media. También en el minuto 62, introducidas por la canción *Viajera*, hay referencias al lujo y la moda en forma de modelos femeninas luciendo trajes.

Considero necesario aquí mencionar el amplio abanico de publicidad que encontramos salpicando todo el metraje. Y conforme más avanza y más nos alejamos de la posguerra, más anuncios se intercalan, reflejando de nuevo las aspiraciones y la nueva forma de vida. Divertido en este sentido el uso de la canción *Raska-yú* como elemento desmitificador de la publicidad, acompañando a una serie de anuncios para salas de cine de muchas clases, con las evidentes marcas formales de la época. En el minuto setenta hay también un rápido vistazo a la radio y se incluyen algunos de sus anuncios. La esperada llegada de los americanos y la apertura de España a Europa acelerará más el proceso: *La televisión, pronto llegará...* por lo que continuará apareciendo más publicidad.

No podía faltar tampoco una pequeña galería dedicada a Lola Flores, celebrada por el pueblo mientras escuchamos el *Lerele* acompañado de algún fragmento de sus películas.

El uso de la música en estas escenas es fundamental en el sentido de que realmente no son un complemento para la imagen, sino que la subordinación se invierte. Excepto en el caso de Manolete, en el resto se trae el recuerdo de los que supusieron los cantantes a través de sus canciones, la cultura popular que producían, y las imágenes funcionan como ilustración de lo que representaban. Así, durante el fragmento de Machín se verán además de imágenes del cantante y entrevistas al mismo en periódicos otro tipo de imágenes de jóvenes parejas.



3.7 España y el mundo

Por último, señalaremos la relación de España con el resto del mundo y los acontecimientos que ocurrían fuera de nuestras fronteras que nos es representada en la película:

El inicio de la Segunda Guerra Mundial viene anunciado a través de titulares de periódicos y la canción que suena es en este caso *La gallina papanata*. La unión de la letra (“...un gallito cuando sale pendenciero...”) con imágenes de bravucones personajes de tebeo que se intercalan antes de la presentación de los líderes del eje los ridiculiza en su afán megalómano. Luego vienen imágenes del lanzamiento de paracaidistas (“...ha puesto un huevo, ha puesto dos, ha puesto tres...”), y de las cámaras de exterminio. En estos fragmentos en los que el director nos presenta con la realidad española ajena al conflicto: escenas de bar, partidos de fútbol y plazas de toros para intentar aliviar la situación presente en nuestro país. Los titulares se suceden hasta llegar a las noticias que anuncian la muerte de los dos líderes del eje. Deja una última burla Patino: el cartel de la película *Deliciosamente tontos* justo antes de un montaje en el que parece que Mussolini está leyendo en un periódico su propio fusilamiento y la muerte de Hitler. Un poco más avanzado el metraje habrá otra referencia a los últimos coletazos de la guerra, esta vez serán los hongos de las explosiones atómicas que interrumpirán durante un momento la música.

En el minuto 53 se nos mostrará una manifestación patriótica contra el bloqueo ejercido a España debido a su régimen dictatorial: la ONU recomendó la retirada de embajadores y Francia cerró sus fronteras. *Patriótica manifestación nació ante las insidias y manipulaciones de la ONU*, puede leerse en el titular de un periódico. Esto abriría un periodo de aislamiento en España en el que habría numerosos racionamientos de diferentes bienes, como la gasolina. En el film esto queda plasmado en el fragmento que lleva de fondo la canción *Total ¿para qué?*, en el que entre imágenes de bailes se van intercalando los titulares de la indignación franquista y la respuesta orgullosa: *España no necesita donativos de nadie*. Puesta en marcha de la autarquía y del mayor racionamiento para el pueblo hasta principios de los cincuenta. En el minuto 85 comienza la canción *La televisión*. Los periódicos y las fotografías anuncian la vuelta de los embajadores a España por recomendación de la ONU. El embajador inglés llega en avión. Una de las voces en off añadidas por Patino y su equipo anuncia las esperanzas en el cambio gracias al pacto con los americanos a

causa del enemigo común comunista. La llegada de la televisión parece inminente en las noticias de los periódicos, tal como canta la canción ¡incluso actores como Cary Grant nos visitan!

El minuto 91 no podía empezar de otra forma que con un fragmento de *Bienvenido, Mister Marshall*, para seguir con la canción *Americanos* unida a otro trozo de la película de Berlanga, que ya es bastante elocuente en ese sentido. Lo siguiente es un anuncio de Coca-Cola como dejado en el aire. El resto del proceso de permeabilidad y el camino a la transición será tirar del hilo que deja Patino a través de su sugerente composición de imágenes y música.

Referencias bibliográficas:

Aumont, J. (2001): *La Estética Hoy*. Cátedra,

Colón C., Infante del Rosal F. y Lombardo, M. (1997): *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias Afectivas*. Alfar, Sevilla.

Web

www.encadenados.org nº 37. (Enero- Febrero 2003)

www.basiliomartinpatino.com