

UNA TRABAJADORA DE CINE EN CLAVE MUSICAL: ANA SATROVA

A CINEMA'S FEMALE WORKER IN A MUSICAL KEY: ANA SATROVA

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

A pesar de que la relación entre la mujer y la música cuenta con un origen remoto¹, aún a día de hoy la presencia de nombres de mujeres dedicadas a la composición musical continúa siendo un tanto exigua dentro de la historiografía. Asimismo, resultan todavía más escasas las referencias a compositoras inmersas en la industria fílmica, probablemente el medio artístico más relevante del siglo XX. De acuerdo con estas circunstancias, en el presente artículo proponemos un acercamiento a la figura de Ana Satrova, una compositora de Bandas Sonoras Musicales que trabajó en el ámbito fílmico español entre los años 1969 y 1985. En esta ocasión, ofrecemos un estudio estilístico y audiovisual de su primer trabajo en el cine español del franquismo: *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza).

Palabras clave

Música de cine, Banda Sonora Musical, música incidental, mujer, franquismo, Ana Satrova, José María Zabalza.

Abstract

Despite the remote origin of women in music, today the presence of names of women dedicated to musical composition remains limited in historiography. Also references to film music composers are even more unusual, although cinema is probably the most important art in the 20th Century. According to these circumstances, in this paper we propose an approach to Ana Satrova, a composer of original soundtracks who worked in the Spanish film area between 1969 and 1985. In this occasion, we offer a stylistic and visual study about his first work in the Spanish cinema of Franco's regime: *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza)

Key words

Film Music, Original Soundtrack, Incidental Music, Women, Franco's Regime, Ana Satrova, José María Zabalza.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años no resultan sorprendentes los estudios acerca de la presencia femenina en distintas áreas de la cultura y del conocimiento debido al proceso de concienciación sobre la historia de las mujeres que se está produciendo en los últimos años. Sin embargo, esta circunstancia se debe no solo a la transformación de la sociedad y a los

logros sociopolíticos alcanzados en el terreno de la igualdad, sino también al despertar de inquietudes en torno al ámbito académico, dando lugar a un crecimiento de los estudios que reivindican la presencia de la mujer en terrenos como la historia o las artes. Centrándonos en el contexto artístico, cabe señalar la presencia y el crecimiento de los estudios sobre la mujer dentro del ámbito cinematográfico debido a la participación femenina en la industria del cine, junto con la

¹ La voz "Women in Music" del Diccionario *New Grove*, se plantea una breve historia de la mujer en la historia de la música, con referencias antiguas, medievales y contemporáneas en las que se reconoce la creatividad y la presencia de mujeres en torno a la disciplina musical. <<http://www.oxfordmusiconline.com/>> [Última consulta: 21 de marzo de 2014]

imagen que la séptima arte ha ido proyectando de la mujer a lo largo de los tiempos. Y es que el cine puede comprenderse no solamente como una de las industrias culturales más aclamadas sino como un ente que, como es propio de las artes por tratarse de creaciones del hombre, refleja las características de las sociedades del presente y del pasado a través del contenido y del estilo empleado en la creación estética.

Ahora bien, más allá del carácter sociológico del cine, es preciso apuntar que, a pesar del predominio masculino en la mayoría de las labores del ámbito fílmico —especialmente las de mayor jerarquía—, desde el nacimiento del medio se ha producido la participación de mujeres con talento y creatividad que, aunque de forma minoritaria, han desarrollado algunas de las labores mayoritariamente abarcadas por hombres, como la dirección, la producción o la composición musical para el cine. De acuerdo con esta realidad, a lo largo de nuestro estudio realizaremos una aproximación a esta última labor audiovisual de acuerdo con la presencia de, al menos, una mujer inmersa en la composición musical para el cine durante el franquismo: Ana Satrova.

MUJER, MÚSICA Y CINE: ORÍGENES

A pesar de los logros sociopolíticos alcanzados en materia de igualdad, y de la eclosión de estudios sobre la historia de las mujeres en ámbitos diversos, en la actualidad todavía resulta un tanto compleja la localización de personalidades femeninas dedicadas al ámbito musical debido a que las mujeres músicas —intérpretes, mecenas, teóricas y compositoras— no ocupaban un lugar destacado en la historiografía hasta hace tan solo unas décadas. Lo mismo ocurre en el ámbito propiamente cinematográfico puesto que, al igual que sucede con la dirección y otros puestos jerárquicos, la mujer tampoco contó con una participación mayoritaria en las tareas elaboradas detrás de las cámaras, como también ocurre con la composición musical. Sin embargo, esta escasez de mujeres compositoras en el cine no se debe en exclusiva al contexto cinematográfico puesto que, en términos generales, la mujer ha gozado de una escasa visibilidad en el ámbito musical a lo largo de la historia debido a las dificultades para compaginar la atención a su familia, habitualmente relegada a la mujer, con el trabajo en el mundo de la música.

Tal como señala Eva Rieger en “¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música”², el lugar de la mujer en el ámbito musical en el pasado estuvo principalmente destinado a la interpretación, abordando casi en exclusiva los cantos populares y la ejecución pianística en los círculos aristocráti-

cos, pues la educación musical de las «niñas bien» llegó a estar bien considerado en épocas pretéritas. De forma general, el papel de las mujeres en el ámbito musical durante el siglo XVIII y XIX consistía en proporcionar “entretenimientos de salón”. Es decir, la música formaba parte del mobiliario burgués, como un argumento de autoridad que ofrecía información acerca del *status* de las familias de buena clase social, donde el arte musical era un complemento junto con la belleza y otros atributos femeninos en la búsqueda de un buen esposo.

En ese sentido, la escasez de nombres de mujeres compositoras en la historia del arte y de la música no se debe a la ausencia de músicas sino a las dificultades de dedicación profesional por la adscripción exclusivamente familiar de la mujer, junto con el machismo que ha rodeado la historiografía y la industria de las disciplinas artísticas³. La mujer, que estaba destinada a su función de ama de casa, esposa y madre, no solía abordar el estudio intensivo de las artes y las ciencias más allá de un conocimiento general con finalidad social; por tanto, las mujeres solían aprender las nociones musicales básicas, sin mayores expectativas intelectuales, con el objetivo de lograr un matrimonio ventajoso y poder agasajar musicalmente a sus invitados. Todavía más escaso era el papel de la mujer en la composición, una actividad difícil de ejercer de forma continuada debido a sus obligaciones familiares, a pesar de que ciertas mujeres lograron desarrollar sus capacidades y expectativas en el mundo de la música de forma profesional. Una de esas excepciones es Clara Schumann (1819-1896) y, en el ámbito hispano, Pauline Viardot-García (1821-1910) o Rosa García Ascot (1908-2002).

Como comentamos, una de las excepciones de la presencia femenina en el contexto profesional musical se observa en torno a la figura de Clara Schumann que, a pesar de ser hoy en día conocida por su matrimonio con el compositor Robert Schumann (1810-1856), en la época fue más célebre incluso que su marido, a quien se le conocía como el esposo de la pianista Clara Wieck. Aunque desarrolló su vida lejana en el tiempo de nuestra cronología, el caso de Clara Schumann es destacable porque tuvo la posibilidad de ejercer su carrera pianística y compositiva de forma profesional y fue bien aceptada por el público, así como reconocida por la crí-

2 RIEGER (1986): 175-196.

3 La ausencia de nombres de mujeres en las disciplinas plásticas tampoco ha tenido que ver con la ausencia de féminas interesadas o con aptitudes en la pintura o la escultura sino con el hecho de que la historia del arte ha sido escrita mayoritariamente por los hombres, además de la propia dedicación al hogar. Esta circunstancia parece modificarse de forma sustancial en torno al impresionismo, como lo demuestra el lugar de Berthe Morisot (1841-1895) o Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), entre otras.

tica del momento. Incluso Clara Schumann, reflexionando sobre su vida, se planteó cuál habría sido su decisión en caso de haber tenido que elegir entre su vida personal y su vida profesional. A partir de las fuentes primarias a las que ha tenido acceso Nancy B. Reich para la elaboración de sus volúmenes sobre Clara Schumann, la autora señala: “If Clara Schumann felt any conflict between the roles of woman and artist, it was almost always resolved in favor of the artist”⁴.

Por otra parte, junto con las dificultades de acceso de la mujer a la profesión de música también se suman las escasas menciones a figuras femeninas en torno a la creación musical, como se puede confirmar a través de la historiografía. En el *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*⁵, de Marc Honegger, el autor ilustra el limitado acceso de la mujer a la composición al tomar como objeto de interés en exclusiva el legado de los hombres compositores, sin siquiera plantearse la posibilidad de integrar a ninguna mujer en su diccionario y sobreentendiendo que se trata de un ámbito eminentemente masculino. Por su parte Tomás Marco, responsable de la elaboración del Prólogo a la edición española del citado *Diccionario* de Honneger, señala que el objetivo del libro radicaba en hacer una recopilación de los más excelsos compositores, intérpretes y musicólogos, la mayor parte de ellos personajes españoles pero también autores extranjeros, sin hacer una mínima mención a la existencia de mujeres en el mundo de la música, cosa que se comprueba con la ausencia de nombres femeninos. Por todo ello desde hace décadas se ha venido desarrollando una corriente denominada musicología feminista que, desde los años ochenta, ha tratado de enmendar la carencia de estudios sobre mujeres vinculadas al mundo de la música. Desde entonces se ha venido profundizando sobre compositoras que fueron relevantes en la época y que aparecen como las grandes olvidadas en los volúmenes secundarios, como es el caso de Hildegard von Bingen (1098-1179), Nannerl Mozart (1751-1829) o Rebecca Clarke (1886-1979).

Sin embargo, la musicología feminista parece no haber reflexionado todavía de forma específica hasta la fecha sobre la participación musical de la mujer en torno a la industria fílmica. Recordemos que el cine significó un nuevo medio artístico y económico, pero en el que la mujer tampoco gozó de un lugar prioritario en torno al departamento de música y sonido. En relación con la escasez de alusiones, cítese al respecto el artículo “Música de cine compuesta por mujeres.

La utopía del universo femenino”⁶ en el que, de forma novedosa, la doctora Matilde Olarte ofrece un lugar específico a las composiciones audiovisuales de autoría femenina como objeto de estudio, tanto en relación con las autoras como en sus obras. Sin embargo, la ausencia a mujeres compositoras dedicadas al cine en España es aún una constante, algo a lo que trató de poner remedio Antonio Álvarez Cañibano en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*⁷, donde propone la reivindicación del nombre de compositoras españolas. Asimismo, la presencia femenina en España también ha contado con visibilidad en el cine puesto que en la filmografía española de los años sesenta localizamos, al menos, una figura femenina inserta en los medios audiovisuales, como es el caso de Ana Satrova.

ESTUDIO DE UN CASO EN EL ÁMBITO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE ESPAÑOL: ANA SATROVA

Ana Martha Satr Torres, nombre real de Ana Satrova, nació en 1935 y fue una música argentina que participó en el cine español del franquismo como autora de composiciones para el cine, especialmente durante los últimos años del desarrollismo (1959-1975). A día de hoy son escasos los datos biográficos sobre su figura. La mayor fuente de información disponible es la que ofrece Josep Lluís i Falcó en la voz correspondiente con “Ana Satrova” en el *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*⁸, donde ha destinado un espacio a la compositora con la intención de incluir su nombre entre los artistas participantes de la disciplina audiovisual. Lluís i Falcó señala que su formación se produjo en Argentina, donde llegó a trabajar como autora de bandas sonoras musicales. Posteriormente la autora decidió exiliarse en España como huída del peronismo.

En el caso del contexto español, que es el ámbito de nuestro estudio, cabe mencionar que su participación en el cine aparece indisolublemente unida al destino fílmico de su segundo marido, el director José María Zabalza (1928-1985), con quien Satrova trabajó en varios largometrajes desde finales de los años sesenta y hasta el fallecimiento del cineasta en 1985. Por tanto, aunque el legado musical de Satrova es lo suficientemente relevante como para su estudio de forma individual, cabe señalar que su incursión en la industria cinematográfica española inicialmente pudo tener

4 “Si Clara Schumann hubiera encontrado algún conflicto entre los papeles de mujer y de artista, seguramente lo habría resuelto a favor del de artista” (traducción libre). REICH (1987): 17.

5 HONEGGER (1988).

6 OLARTE MARTÍNEZ (2009): 601-612.

7 ÁLVAREZ CAÑIBANO (2008).

8 HEREDERO; RODRÍGUEZ MERCHÁN (2011): 822.

que ver con sus circunstancias personales y el perfil profesional de su compañero sentimental.

El director José María Zabalza (1928- 1985) se introdujo en el ámbito fílmico como medio de búsqueda de una salida profesional a partir de su pasión por la disciplina cinematográfica, algo que determinó el abandono de sus estudios de Ciencias Económicas para crear la productora *Haz Films* en el año 1955. Años después, en 1958, Zabalza rodó con la citada productora su primera película, titulada *También hay cielo sobre el mar*, con la participación de Rafael Alcaraz, José Calvo y José Marco Davó como actores. Sin embargo, con el paso de los años las inquietudes artísticas y renovadoras que determinaron su dedicación exclusiva al medio fílmico enseguida comenzaron a desvanecerse ante las dificultades de lograr subvenciones del Estado y debido a la imposibilidad de que algunos de sus proyectos superaran el sistema español de censura. Eso determinó que *Haz Films* quebrara. Posteriormente Zabalza trató de involucrarse en otros proyectos audiovisuales, pero más destinados a solucionar sus problemas económicos que a desarrollar su creatividad y su forma de ver la sociedad.

Estas circunstancias dieron como resultado la adscripción de Zabalza durante los años setenta a géneros diversos, como el *western*, el cine de terror o el cine negro, la mayor parte como ejemplo de películas de bajo presupuesto y de dudosa factura. Por tanto, en ese sentido podríamos considerar que la vinculación del cineasta con el cine realizado durante los años setenta y ochenta se debía a la participación en la industria como un medio de subsistencia, más que de creación artística. A pesar de firmar más de veinte películas como director, su figura ha recibido cierto olvido a lo largo de las décadas. Afortunadamente en los últimos años se han llevado a cabo acciones para solucionar esta circunstancia, como queda constancia a través de la organización de exposiciones sobre su vida y su legado⁹, así como a través de la publicación de la monografía *José María Zabalza: cine, bohemia y supervivencia*, donde Gurutz Albisu trata de reivindicar la relevancia de José María Zabalza como interlocutor importante en el contexto cinematográfico del franquismo¹⁰.

Las circunstancias de Zabalza son relevantes para nuestro estudio puesto que la participación de Ana Satrova en el medio se limita a las producciones en las que su marido participó como director¹¹. Por otra parte, a pesar de que desconocemos más datos biográficos relacionados con la compositora, en esta ocasión nos parece que la vinculación personal y profesional entre Satrova y Zabalza es lo suficientemente ilustrativa como para que realicemos una aproximación a la música en las películas surgidas fruto de esta colaboración. Por esa razón, y más allá de la ausencia de referencias biográficas sobre la compositora, en este caso trataremos de señalar algunos de los rasgos más característicos de la música que creó para los trabajos audiovisuales en los que participó, con la intención de centrar nuestra atención en los objetos artísticos más que en las circunstancias vitales de los creadores.

A día de hoy existe constancia de la vinculación de Ana Satrova a las Bandas Sonoras Musicales de diez películas¹² realizadas entre 1969 y 1985, fecha de la muerte de su esposo. Asimismo, tal como hemos apuntado, la vinculación profesional de Satrova comprende en exclusiva los trabajos audiovisuales dirigidos por Zabalza, de temática diversa puesto que las películas en las que la compositora se vincula pertenecen a la etapa de diversidad estilística y dificultades económicas del director irunés. La ausencia de más información sobre la vida y la formación académica propiamente musical de Ana Satrova dificulta la posibilidad de ofrecer una justificación ante esta realidad. Es decir, no podemos valorar si las razones que determinaron que Satrova solo participara en estas películas tenían que ver con aspectos profesionales, pero la relación personal como razón de su participación en los *films* dirigidos por su marido parece evidente.

9 La mayor parte de las exposiciones centradas en el cineasta han tenido lugar en Irún, la ciudad en la que nació, como la titulada **“José María Zabalza: Un irunés apasionado por el cine” del año 2012**. <<http://www.irun.org/cod/noticias/ficha.aspx?tipo=banner&idioma=1&clave=2333>> [Última consulta: 12 de enero de 2013].

10 ALBISU (2011).

11 José María Zabalza no contó con Ana Satrova para realizar la Banda Sonora Musical de todas las películas comprendida entre 1969 y 1985 pero, por el contrario, todas las composiciones para cine firmadas para Ana Satrova sí cuentan con Zabalza como director.

12 http://www.imdb.com/name/nm0766359/?ref=fn_al_nm_1 [Última consulta: 10 de mayo de 2014].

Fecha	Director	Título
1969	José María Zabalza	<i>Homicidios en Chicago</i>
1969	José María Zabalza	<i>El regreso de Al Capone</i>
1970	José María Zabalza	<i>Los rebeldes de Arizona</i>
1970	José María Zabalza	<i>20.000 dólares por un cadáver</i>
1970	José María Zabalza	<i>Plomo sobre Dallas</i>
1971	José María Zabalza	<i>El vendedor de ilusiones</i>
1972	José María Zabalza	<i>La furia del hombre lobo</i>
1974	José María Zabalza	<i>Un torero para la historia</i>
1983	José María Zabalza	<i>Al oeste de Río Grande</i>
1985	José María Zabalza	<i>El retorno de los vampiros / El misterio de Cyntia Baird</i>

Figura nº 1. Películas dirigidas por José María Zabalza y música compuesta por Ana Satrova, tabla.
Fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

Desde el punto de vista general cabe señalar que las composiciones musicales de Ana Satrova en la filmografía indicada se caracterizan, en primer lugar, por la heterogeneidad estilística, lo que demuestra el conocimiento por parte de la autora de diversos lenguajes. Es decir, conviven igualmente temas musicales regidos por las reglas de la música académica «de concierto»¹³, tradicionalmente denominada clásica, junto con composiciones caracterizadas por el estilo propio de las músicas urbanas. Esta circunstancia coincide con la introducción en España de las músicas populares urbanas durante los años sesenta y demuestra la capacidad de

Satrova a la hora de abordar ambos estilos, académico y popular.

Asimismo, cabe señalar cómo la compositora aborda igualmente la tonalidad que la atonalidad como lenguajes, destinando, especialmente, los temas o pasajes atonales a aquellas secuencias en las que predomina una función expresiva de tensión. Desde los comienzos del cine se ha relacionado la atonalidad, por la falta de resolución armónica, a este tipo de escenas y secuencias. Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, en *El cine y la música*¹⁴, ya señalaban la adecuación de la atonalidad para ser integrada en las películas. En palabras de Adorno y Eisler:

Aunque la abundancia de disonancias en la música moderna es solamente un fenómeno superficial, mucho menos significativo que las modificaciones estructurales del lenguaje musical, implica un elemento que es de extraordinaria importancia para el *film*. El sonido queda despojado de su cualidad estática y se dinamiza a través de la constante presencia de lo «no resuelto». El nuevo lenguaje es, por así decirlo, dramático aún antes de que llegue a un punto conflictivo, a la disquisición temática de la ejecución. Un rasgo semejante es típico del *film*.

13 En este trabajo nos sumamos al empleo del término música «de concierto», en lugar del concepto música «clásica», para referirnos al estilo y al lenguaje musical creado por los grandes compositores de la historia de la música dentro del ámbito de la Alta Cultura, con la intención de no vincular el concepto en exclusiva con la música propia del estilo mayoritario desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, hoy en día el término música de concierto es el más extendido en el panorama académico más actual referido al estudio de la música dentro de los medios audiovisuales. GALBIS LÓPEZ (2009): 225-244. “Mientras que en el terreno literario, plástico e incluso cinematográfico lo clásico se autodefine a sí mismo, en el musical es mucho más problemático. Sea por la abstracción del propio lenguaje o por falta de estudios sobre el tema, lo cierto es que la denominación de música «clásica» se presta a no pocos errores muy difíciles de enmendar”. RADIGALES, Jaume: “Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos”, en OLARTE MARTÍNEZ (2005): 13-32.

14 ADORNO; EISLER (1981).

En él, el principio latente de la tensión, hasta en la producción más mediocre, es tan efectivo que procesos a los que, por sí mismos, no corresponde ningún significado, aparecen como fragmentos dispersos de un sentido que debe ser rescatado por la tonalidad. Estos procesos actúan mucho más allá de sí mismos. El nuevo lenguaje musical puede adaptarse con gran precisión a este elemento del *film*¹⁵.

Esta teoría sobre la utilización de la atonalidad en las películas se convirtió en una práctica habitual en el cine y también está presente en todas las producciones de Zabalza cuya música fue abordada por Satrova. En otro orden, y de acuerdo con la instrumentación, se advierte una gran diversidad al utilizar instrumentos tradicionales de la orquesta, predominando la familia de la cuerda y el piano, junto con instrumentos electrónicos, como el sintetizador, un rasgo que indica modernidad tímbrica y cuya presencia en el cine de la época habla de la visibilidad de este instrumento electrónico en el panorama musical de la España de los años sesenta y setenta.

En relación con la temática de las películas en las que trabaja, tal como hemos anticipado, cabe señalar la pluralidad en los proyectos en los que Ana Satrova participó y cuya adscripción profesional estaba ligada a la dirección fílmica de su marido, José María Zabalza. Ahora bien, la diversidad temática de los proyectos en los que trabajó niega la estereotipación sexual que ha rodeado determinados géneros fílmicos; es decir, en ese sentido cabe mencionar la ruptura de prejuicios a partir de algunos de los géneros para los que Satrova compone música, como es el caso del cine de terror o del *western*¹⁶. De hecho, éste último fue un género relevante durante los años sesenta y setenta en el contexto hispano debido al papel de España como productora y como escenario cinematográfico y, a pesar de que el *western* no ha sido siempre bien considerado y en numerosas ocasiones también se ha visto rodeado por estereotipos de género, lo cierto es que Satrova fue la encargada de componer la música para las películas del oeste dirigidas por Zabalza, un total de cinco largometrajes.

Continuando con los rasgos generales de las composiciones para cine de Ana Satrova, en las diez películas en las que participó se observa una presencia musical que oscila entre los 20 y los 30 bloques musicales. Eso signifi-

ca que la película cuenta con un número de intervenciones algo menor que el patrón más extendido en la época puesto que, en términos generales, el número de intervenciones más habitual en las películas comerciales de los años sesenta y setenta era de 40 bloques. Sin embargo, el número de bloques no nos parece relevante puesto que en este caso proponemos una aproximación al estilo musical del legado de una mujer en el contexto fílmico español como compositora y a los rasgos formales, estéticos y estilísticos de su obra cinematográfica, más allá de aspectos propiamente cuantitativos.

En cuanto a la forma en que la música de Satrova se integra en el cine, se observa el predominio de la música de forma no diegética. Así, el mayor número de bloques musicales no muestran ante las cámaras el foco de procedencia del sonido. Asimismo, cabe señalar que la inserción no diegética no es exclusiva, puesto que también es habitual encontrar bloques musicales diegéticos, en los que la música procede o parece provenir de intérpretes o de los reproductores de sonido de algún local de ocio o salón en los que centra su atención la cámara.

Por otra parte, y en relación con la función predominante, la música destaca por su función expresiva, especialmente en torno a los bloques musicales no diegéticos. Es decir, se mantiene como un rasgo habitual, como sucedía, por otra parte, en otras producciones de la época, que la mayor parte de los bloques presente una función expresiva, de acuerdo con lo que sucede en la imagen, y que la música utilizada para ello solamente sea escuchada por el público, sin formar parte del universo propio de los personajes, de ahí que no aparezca el foco emisor del sonido. Por el contrario, las intervenciones musicales que sí muestran en pantalla el instrumento musical, o el gramófono desde el que procede el elemento musical, suelen presentar una función narrativa a modo de contextualización de la acción y, en ese caso, la música sí forma parte del universo de los personajes.

Asimismo, es destacable el hecho de que la música creada por Ana Satrova para el cine muestre como rasgo común el predominio del piano, por encima de otros instrumentos, como instrumento intérprete de los motivos de los temas musicales principales que forman parte de la mayor parte de sus Bandas Sonoras Musicales. Esta circunstancia, en términos generales, suele tener que ver con la economía de ahorro puesto que el piano como instrumento polifónico podría sustituir la intervención de un grupo de instrumentos monódicos y, de este modo, contar con menos instrumentistas y una menor partida económica.

En ese sentido también es importante señalar la economía de medios como modo del proceso compositivo de la

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ A pesar de que el *western* se convirtió en sus orígenes en uno de los motores de la industria fílmica de consumo y supuso un nuevo modo de narración a partir de temas como la libertad, la conquista o la justicia, éste no ha sido siempre un género apreciado tanto por la crítica como por el contexto investigador.

autora. Cada Banda Sonora Musical está formada por un pequeño número de temas musicales con los que se ambientan todos los bloques. Con la intención de que el resultado musical no sea monótono, se observa cómo esos escasos temas musicales son interpretados con diferentes instrumentos, en ocasiones con alguna modificación rítmica, dando lugar a una sensación de cohesión sonora junto con una variedad instrumental que ilustra el distinto sentir de cada secuencia en el conjunto fílmico.

Ahora bien, encontramos algunas excepciones musicales en el legado de Ana Satrova en relación con los rasgos generales aquí expuestos. La composición musical para el cine nació con la intención de que cada película contara con una música original creada expresamente para cada proyecto audiovisual. Sin embargo, se observa que algunos *films* a los que aparece vinculada la compositora cuentan con la misma música. Tal es el caso de las películas *Los rebeldes de Arizona*, *20.000 dólares por un cadáver* y *Plomo sobre Dallas*, todas ellas del año 1970. Esta circunstancia en particular tiene que ver con el hecho de que José María Zabalza aceptó en 1969 un proyecto de la productora Procensa que consistía en la filmación de tres *spaghetti western* de manera simultánea, en coproducción con la italiana Cinemec Produzione.

Estas tres muestras contaron con escaso éxito y una recaudación discreta frente a otras películas de la época, especialmente si nos referimos a títulos comerciales¹⁷. En las tres películas no solo se repiten los rasgos formales y estilísticos expuestos sobre el estilo compositivo de Ana Satrova, sino que se emplean las mismas composiciones y los mismos temas musicales, repartidos por los distintos bloques. Es decir, en lugar de optar por la creación de una Banda Sonora Original para cada película, en aquella ocasión se optó por la utilización en los tres *films* de la misma partitura. En este caso, y debido a que el proyecto constaba originalmente de un paquete de tres películas, podemos comprender esta repetición temática como una posible solución musical rápida y económica ante la importante carga de trabajo que habría supuesto la preparación de tres partituras diferentes simultáneamente en el tiempo.

Por otra parte, y en relación con el hecho propiamente compositivo en el ámbito español, podemos afirmar que las obras musicales creadas por Ana Satrova no se diferen-

cian, a simple vista, de las composiciones creadas por un hombre en el contexto fílmico de nuestra cronología. Es decir, no existen unos rasgos de género desde el punto de vista sonoro, sino que únicamente podríamos saber si es un hombre o una mujer quien se ha ocupado de la autoría de una Banda Sonora Musical a través de los títulos de crédito. Por tanto, aunque, de forma mayoritaria, la música de cine ha sido creada principalmente por compositores masculinos, también contamos con mujeres que abordaron la composición musical para el cine, incluso en el panorama fílmico del franquismo. Con la intención de abordar de forma particular un ejemplo musical dentro del cine español de los años sesenta, a continuación, centraremos nuestra atención en un objeto audiovisual concreto puesto que son las obras y no los aspectos biográficos aislados lo que más nos interesa de las mujeres que participaron en el cine español de los años sesenta detrás de las cámaras, en este caso a partir del estudio de una representante del ámbito de la composición musical.

RASGOS MUSICALES DE LA PARTITURA DE ANA SATROVA PARA LA PELÍCULA *HOMICIDIOS EN CHICAGO* (1969, JOSÉ MARÍA ZABALZA)

Homicidios en Chicago es una película de 77 minutos de duración, rodada en color, que se estrenó en España en el año 1969. Producida por PICASA (Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas), la muestra está basada en la resolución y la localización de los implicados en unos sucesos mortales relacionados con el personal de una empresa editorial. A pesar de los indicios que apuntaban a June, la secretaria de la editorial, como posible culpable de los crímenes, finalmente la trama parece estar urdida por Carol, una mujer aparentemente inofensiva que se ha tomado la libertad de llevar a cabo una serie de homicidios como venganza personal. Ante la negativa de la imprenta para realizar una publicación de las composiciones musicales de su hermana, una compositora paralítica, Carol decide asesinar a todos aquellos que no contribuyeron en hacer realidad el sueño de su hermana de dedicarse a la música. Finalmente esta cinta confirma cómo la figura femenina puede ser un elemento activo de las tramas argumentales vinculadas con el género negro y de crímenes, como así sucede.

¹⁷ Frente a la recaudación de estos tres títulos, que oscila entre los diez y los trece millones de pesetas, véase al respecto la cuantía alcanzada por otras muestras en el mismo año, como es el caso de *Don Erre que erre* (1970, José Luis Sáenz de Heredia), que recaudó más de treinta y un millones de pesetas. <http://www.imdb.com/> [Última consulta: 20 de noviembre de 2014].



Figura nº 2. *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), cartel de la película.

En esta ocasión José María Zabalza dirigió una película que, aunque con pocos medios, funciona adecuadamente en relación con la coherencia argumental, el montaje y el mantenimiento de la intriga, cosa que en ocasiones no sucede en otras de sus películas posteriores por la dificultad en el montaje y la cuestionable factura técnica. En esta muestra los roles de género generados por el argumento ocupan un lugar relevante de acuerdo con la presencia de los personajes femeninos como determinante de la trama del *film*. En ese sentido la participación femenina detrás de las cámaras también se convierte en un elemento fundamental a través de la música compuesta por Ana Satrova, que tiene una presencia tanto como núcleo argumental como desde el punto de vista propiamente sonoro, tal como vamos a proceder a señalar.

Para *Homicidios en Chicago*, Satrova optó por la composición de una partitura en la que predomina el estilo posromántico, pero en la que también incluyó algunos temas estilísticamente vinculados con las músicas urbanas que aparecen insertos de forma diegética, procedentes de los sistemas de reproducción del sonido ubicados en locales de ocio, como comentaremos más adelante. La Banda Sonora Musical está formada por 33 bloques musicales y alcanza una duración total de 40 minutos y 35 segundos, lo que supone un 52,40 % de presencia musical en la muestra. La intervención más extensa tiene una duración de 2 minutos y 47

segundos, correspondiente con el tema principal, de estilo melodramático, y el bloque más breve abarca únicamente 5 segundos como un efecto sonoro de percusión que subraya lo que sucede en la escena, más que como un bloque musical como tal.

Como rasgos generales de la Banda Sonora Musical cabe señalar, como acabamos de mencionar, la variedad estilística. Los temas musicales presentan gran variedad armónica y conviven igualmente temas tonales y temas atonales, junto con otras composiciones vinculadas con una estética propia de las músicas urbanas, especialmente insertas de forma diegética como parte del mobiliario sonoro de un local hostelero. En ese sentido cabe señalar la convivencia de instrumentos que tradicionalmente han formado parte de la orquesta, entre los que destaca el violín, junto con instrumentos populares y electrónicos, en el caso de las músicas urbanas, y también ocupa un lugar destacado la percusión, especialmente asociada a secuencias de persecución con una clara función descriptiva y expresiva.

Sin embargo, el instrumento protagonista de *Homicidios en Chicago* es el piano, que no solamente forma parte de la trama de acuerdo con el personaje femenino en torno al que pivotan, de forma indirecta, todos los crímenes, sino que ya se anuncia como hegemónico desde el primer bloque musical, correspondiente con los títulos de crédito, formado en exclusiva por el tema musical principal de solo de piano y con una evidente función expresiva. En ese sentido, como comentaremos más adelante, la composición pianística de Ana Satrova ha sido igualmente utilizada como música de fondo que como parte de la realidad de los personajes.

En relación con el modo en que se ha integrado la música de Ana Satrova, se aprecia un predominio de las intervenciones no diegéticas, aquellas en las que no se observa la procedencia del sonido, que están destinadas, todas ellas, a la ilustración de la función¹⁸ expresiva en relación con el resto de elementos de cada secuencia. Asimismo, aunque destaca la hegemonía de la función expresiva en las secuencias no diegéticas, también aparece ilustrada la función descriptiva, especialmente en torno a su presencia dentro de secuencias de persecuciones en las que la percusión y el obstinado rítmico de los instrumentos subrayan la velocidad de la acción. Por otra parte, en el caso de las intervenciones

18 Las funciones a las que nos referiremos a lo largo de este estudio continúan las categorías establecidas por la doctora Teresa Fraile Prieto en su Trabajo de Grado titulado "Introducción a la música en el cine: apuntes para sus teorías y funciones", defendido en 2004 en la Universidad de Salamanca, revisadas y ampliadas posteriormente por la autora. Fraile Prieto, Teresa: "De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica", en OLARTE MARTÍNEZ, (2009): 83-104.

diegéticas siempre se muestra una función narrativa, como sucede en la música que es bailada en un local de ocio, pero en ocasiones esa función narrativa convive simultáneamente con la función expresiva, algo que se puede observar en las escenas en las que la compositora paralítica interpreta al piano su composición musical susceptible de publicación. En este último caso la historia se detiene y la música forma parte importante de la trama de homicidios, de acuerdo con la función narrativa, mientras que el carácter melancólico y el estilo postromántico de la pieza también inciden en una función expresiva de acuerdo con la tristeza que rodea la vida de Lucy, la pianista, debido a su enfermedad.

En otro orden cabe señalar cómo la obra de Ana Satrova se caracteriza por la economía de medios, como se observa en la inserción de un pequeño número de temas musicales que, a lo largo de la muestra, aparecen modificados, mostrando una gran maleabilidad. Asimismo, en términos generales destaca la búsqueda de sincronía puesto que, en la mayor parte de las secuencias de *Homicidios en Chicago*, la música no se corta de golpe y su cadencia concluye con la finalización de la secuencia, como sí sucede en otras películas fruto de la colaboración Zabalza-Satrova, como es el caso de *Los rebeldes de Arizona* (1970) o *Al oeste de Río Grande* (1983) en que el elemento musical presenta un escaso tratamiento estético y sincrónico. Ahora bien, una profundización en la participación de Ana Satrova como compositora de *Homicidios en Chicago* requeriría una atención pormenorizada a partir de los temas musicales compuestos por la autora e incluidos en la citada muestra. Por esa razón, a continuación, destinaremos nuestra atención al estilo, al modo en que se integra y a las funciones principales de los temas musicales dentro de los bloques musicales que cuentan con la música creada por la citada compositora. Esta metodología persigue la máxima de este estudio: realizar una aproximación a las mujeres a partir de su legado, en este caso en el ámbito de la música.

LOS TEMAS MUSICALES DE *HOMICIDIOS EN CHICAGO* (1969, JOSÉ MARÍA ZABALZA)

Tal como apuntamos previamente, la Banda Sonora Musical del *film* se caracteriza, entre otros aspectos, por su gran diversidad estilística y por la economía de medios referida a los temas musicales integrados a lo largo de los 33 bloques musicales con los que está ambientada la muestra. Toda la película está musicalizada a partir de ocho temas musicales que conviven con algunas breves intervenciones sonoras de carácter percutivo que no presentan la entidad suficiente como para ser valoradas como temas o motivos. Aunque a continuación ofreceremos un análisis pormenorizado de los citados temas, en términos generales cabe señalar el predominio del estilo postromántico, la sincronía y la hegemonía de la música inserta de forma no diegética y con una función expresiva.

TEMA MUSICAL 1

La película comienza con el desfallecimiento de un hombre desde un edificio sin acompañamiento instrumental, un silencio que es interrumpido por el grito de terror de la víctima al desplomarse al vacío. La meditada ausencia de música durante este grito puede comprenderse como un recurso para subrayar el hecho de que los asesinatos serán el centro de la trama argumental. Posteriormente, en el momento en que el hombre aparece desvaneciéndose al vacío, la imagen queda fija y sirve como fondo de la impresión de los títulos de crédito, coincidiendo con la escucha del Tema Musical 1 de la película, denominado Tema Musical Principal, que no solamente forma parte del primer bloque, sino que se trata de la melodía más repetida.

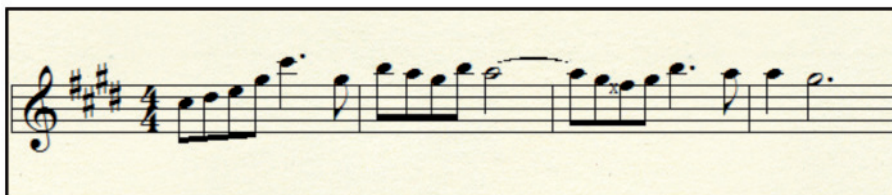


Figura nº 3. Tema Musical 1 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit.

Compositora: Ana Satrova.

Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

De corte postromántico, este tema es interpretado en el piano como un solo, con una textura de melodía acompañada por los arpeggios interpretados en la mano izquierda del ejecutante. El tema es tonal, compuesto en Do sostenido menor, y presenta una estructura bitemática tripartita, con una forma A B A, cuyo primer tema es repetido después de un episodio central. En el primer bloque musical (00:00:12–00:01:57), coincidiendo con los citados títulos de crédito, es posible escuchar el Tema Musical Principal de forma completa, como una pieza pianística con entidad propia incluso fuera del contexto fílmico ya que el inicio y el fin de la composición coinciden con la duración total de la secuencia. En ese sentido, la música está inserta de forma sincrónica y, en este caso, no aparece vinculada a ninguna función propiamente audiovisual en relación con lo que ocurre en la imagen más allá de la estructural.



Figura nº 4. Ana Satrova se ocupa de la música de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), fotograma correspondiente con la escucha del Tema musical principal en el bloque musical 1.

Por tanto, desde el punto de vista de la función de la música dentro del cine en el bloque musical 1 correspondiente con los títulos de crédito únicamente podríamos señalar una función estructural que, simultáneamente, puede ser comprendida como una presentación musical en la que se pone en antecedentes al espectador del enfoque negro del argumento y de los sentimientos melodramáticos que van a rodear a los distintos personajes involucrados en los acontecimientos, todo ello acompañado a través del estilo postromántico del Tema Musical Principal. Este tema es el motivo más repetido a lo largo de la muestra, alcanzando un total de 7 bloques musicales.

De entre todas sus intervenciones, de acuerdo con su visibilidad y su funcionalidad, cabe señalar asimismo la presencia del Tema Musical Principal en el bloque musical 16 (00:29:18–00:30:00). Aunque este motivo ya aparecía en los títulos de crédito, en este bloque musical 16 la composición pianística

de corte postromántico y de estilo melodramático se integra de forma diegética, como podemos comprobar a través del primer plano de las manos de Lucy, la pianista de la que proceden las notas musicales, que es, simultáneamente, uno de los personajes del *film*. El tema pianístico, inserto de forma sincrónica en este caso, se convierte en el protagonista de la secuencia, como queda constancia a través de la imagen. De acuerdo con su presentación, desde el punto de vista argumental se presenta esta melodía como una composición de Lucy, la pianista del *film*, una mujer discapacitada cuya única ilusión en la vida es la música. Como veremos, la música y esta figura femenina son claves en la resolución de la trama. Por otra parte, durante el momento en que la figura de la pianista acapara la acción se incide en la función narrativa de la música, hasta el punto de quedar detenida la acción en relación con el regocijo musical.



Figura nº 5. La música es diegética y procede de las manos de Lucy, la pianista, en el bloque musical 16 en *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), fotograma.

Posteriormente, a partir del minuto 00:29:25 el elemento sonoro se convierte en música de fondo de la acción de otros personajes, en este caso de la conversación entre George, el médico forense, y Carol, que se compadecen de la pianista, la hermana de ésta. En el momento en que la música deja de formar parte de la imagen, y de acuerdo con el contenido de los diálogos entre estos dos personajes, la melodía procedente de las manos de Lucy presenta una función diferente, encaminada a la expresividad y a la tristeza que rodea la vida de la pianista parálitica, frente al carácter narrativo previo. Por tanto, en este caso la secuencia correspondiente con el bloque musical 16 permite el lucimiento de la composición pianística de Ana Satrova de acuerdo con su extensión pero, igualmente, se trata de un bloque musical interesante puesto que la función del elemento musical se ve modificada dependiendo de su presencia o ausencia en la imagen, transformándose de una función narrativa a expresiva.

TEMA MUSICAL 2

El segundo Tema Musical presente en el *film* presenta un estilo diferente al tema previamente comentado, pues en esta ocasión el espectador de la muestra puede escuchar un ejemplo de músicas urbanas, en concreto se trata de un charlestón. Las músicas populares urbanas lograron un gran reconocimiento a lo largo del siglo XX como creaciones fruto del sentir de los pueblos como sociedad colectiva. En *Homicidios en Chicago* ha sido seleccionado un charlestón, un baile que gozó de gran éxito en torno a la década de 1920 en Estados Unidos y que nació como una variación de otra danza, el *foxtrot*. En la citada década logró gran popularidad en Europa y, durante los años cincuenta y sesenta, estos ritmos pertenecientes a las músicas populares contemporáneas se adentraron en el panorama musical español, coincidiendo con los avances sociopolíticos que tuvieron lugar en el citado contexto.

Fruto del aperturismo iniciado en la década de 1950, España asistió a una renovación sonora a partir de la presencia de ritmos propios del pueblo que no se basaban en la tradición sino en la contemporaneidad. La nueva situación social que experimentaba el país necesitaba de un nuevo sonido que reflejara tal situación. Así, durante los años sesenta se produjo un auge y popularización de las músicas urbanas, tanto basadas en una tradición propiamente hispana a través de los cuplés, coplas y tangos, como aquellas inspiradas en sonidos llegados del extranjero. En “La música *pop* en la España franquista: *rock*, *ye-ye* y *beat* en la primera mitad de los años 1960”¹⁹, Paloma Otaola señala la vigencia y el interés de las músicas urbanas, englobando con el término *pop*, de forma genérica, diferentes manifestaciones musicales urbanas en los años cincuenta y sesenta, todo ello a través de un repaso de la rápida difusión del nuevo estilo musical en España, que fue

capaz de superar la censura y el retraso económico del país. Asimismo, la investigadora afirma que la población más joven tuvo un papel decisivo en la popularización de estos sonidos, puesto que la música moderna se convirtió en un estandarte propio de la juventud, que buscaba afirmar su propia identidad a través de sonidos nuevos, opuestos a los de sus progenitores, y a partir de un estilo musical con términos dispares:

Paralelamente al despegue económico se produjo un despertar en los jóvenes al son de la música que venía de fuera. Estas nuevas generaciones no habían vivido la guerra civil y la cartilla de racionamiento no era más que un mal recuerdo en la memoria de sus padres. La ruptura generacional, constante en todas las épocas, implicó el abandono del bolero y la canción romántica, adoptando las formas y los ritmos americanos y europeos. La música joven de esta década se llamó “música moderna”, “rítmica”, “ye-ye”, siendo la expresión “música *pop*” la más aceptada para referirse a la música joven de este período²⁰.

La presencia de este Tema Musical 2 dentro de *Homicidios en Chicago* tiene sentido, por tanto, en torno a esta circunstancia musical vinculada con los aspectos sociopolíticos aperturistas propios de la España de finales de los años sesenta, contexto de la cinta. La presentación de este tema tiene lugar en un punto inicial del *film*, formando parte del bloque musical 2 (00:03:57 – 00:04:28), donde el tema musical es mostrado por vez primera, anticipando su repetición a lo largo de toda la muestra como un elemento propio del local de ocio donde se contextualiza la acción, un negocio destinado al entretenimiento y al descanso que, además de ofrecer atención hostelera, que cuenta con música y con baile. Así, las músicas populares urbanas aparecen vinculadas no solo a la juventud sino también al ocio, como se incide en la secuencia.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'INTRODUCCIÓN' and features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes. The bottom staff is labeled 'MOTIVO PRINCIPAL' and also uses a treble clef, the same key signature, and common time. It shows a shorter, more rhythmic melodic phrase.

Figura nº 6. Tema Musical 2 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), incipit. Compositora: Ana Satrova. Fuente y transcripción: Virginia Sánchez Rodríguez

¹⁹ OTAOLA GONZÁLEZ (2012): “La música pop en la España franquista: *rock*, *ye-ye* y *beat* en la primera mitad de los años 1960”, *ILCEA*, 16. Disponible en: <<http://ilcea.revues.org/index1421.html>> [Última consulta: 22 de enero de 2013].

²⁰ *Ibid.*, p. 2.

Compuesto en la tonalidad de Mi mayor, el Tema Musical 2 presenta una breve introducción de forma previa a la presentación del motivo, que se caracteriza por los valores largos de la melodía, con la intención de otorgar protagonismo al aspecto rítmico. En este caso el tema aparece inserto de forma diegética, tanto en el citado bloque musical 2 como en el bloque musical 10 (00:19:13–00:20:13) en que vuelve a incluirse con la misma presencia y función, aunque en ningún momento la cámara señala el foco de procedencia del sonido. Es decir, se supone que la música forma parte de la realidad de los personajes porque en el citado local aparece un grupo de mujeres bailando, pero la imagen no muestra en ningún momento un reproductor del sonido y tampoco sabemos si se trataría, por tanto, de música en directo o de un tema musical procedente del gramófono. En ese sentido podríamos hablar de una inserción musical a modo de falsa diegesis, habitual de los números de *show* de películas musicales norteamericanas en los que el acompañamiento instrumental no suele contar con una representación visual. Sin embargo, el hecho de no mostrar de dónde procede el sonido no resta verismo a la escena y tampoco supone una modificación del sentido argumental.



Figura nº 7. Baile de charlestón correspondiente con el bloque musical 2 en *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), fotograma.

La composición musical de estilo urbano compuesta por Satrova, correspondiente con el Tema Musical 2, es interpretada por instrumentos habituales de conjuntos de *jazz*, como la trompeta, el saxofón y la batería, tal como se puede escuchar a lo largo del segundo bloque. Por otra parte, en este caso la música se presenta inicialmente como el centro de atención, como un número musical de *show*, tal como hemos apuntado, cuyo protagonismo lo ocupan durante unos segundos unas bailarinas. No obstante, rápidamente se convierte en un elemento de contextualización del ambiente al

quedar relegada a un segundo plano, de forma visual pero también sonora, como se comprueba con la disminución del volumen en el momento en que se produce una conversación telefónica entre dos personajes de la película.

Así, en esta ocasión la función predominante de la música es la narrativa, con un enfoque de contextualización de la escena en un local de ocio por el estilo y por la presencia del baile. Igualmente, no se observa ninguna intención de sincronía puesto que la música se corta de golpe en el momento en que el diálogo, protagonista de la escena, concluye. Por tanto, en este caso la música únicamente puede comprenderse como un elemento de ambientación de la escena a través del estilo popular urbano, de los instrumentos musicales y de la presencia de un pequeño número musical de *show* que, posteriormente, se convierte en un elemento secundario que deja paso al diálogo telefónico.

TEMA MUSICAL 3

Frente a los motivos comentados, el Tema Musical 3 destaca por presentar, frente al lenguaje compositivo empleado en los temas previos, un estilo vanguardista vinculado con la ruptura del paradigma único, lejos del estilo posromántico y del estilo popular urbano de los Temas 1 y 2. El tercer tema musical se caracteriza por la presencia del piano en su inicio, a través de la interpretación de un arpeggio sin tonalidad definida. Tras el citado elemento, la composición es continuada posteriormente por un motivo interpretado por el violín basado en un floreio inicial sobre la nota Do#4, de carácter cromático descendente, que es concluido por un *glissando* final hasta el Do#2, con la inserción de unos toques realizados por un instrumento de percusión como cadencia final.



Figura nº 8. Tema Musical 3 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit
Compositora: Ana Satrova.

Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez

Este Tema Musical 3, de carácter atonal, aparece por primera vez en el tercer bloque musical (00:04:38–00:04:45) y, más que con una entidad propiamente musical, podría comprenderse como un elemento sonoro integrado en la escena justo en el momento en que, desde el prisma visual, se descubre un nuevo cadáver. El fragmento musical resultante se caracteriza, por tanto, por la atonalidad, un estilo musical habitualmente integrado en el cine en secuencias de tensión o gravedad, tal como comentamos previamente. Este tema aparece en un total de 3 bloques musicales formados por el citado bloque musical 3, el bloque musical 17 (00:31:39–00:31:49) y el bloque musical 23 (00:48:53–00:49:35), siempre con el mismo modo de inserción y el mismo perfil funcional. Además, en este caso la música, integrada de forma no diegética, no solamente presenta una función expresiva sino también descriptiva al insertarse de forma sincrónica justo en el momento en que la imagen muestra el cadáver. Por tanto, el tema Musical 3 creado por Ana Satrova se integra, a partir de los bloques musicales citados, con una intención igualmente expresiva y descriptiva, tratando de subrayar, de forma sonora, la gravedad mostrada en pantalla.

TEMA MUSICAL 4

El Tema Musical 4 es el segundo en cuanto a su visibilidad, entidad compositiva y empleo audiovisual, junto con el Tema Musical Principal, de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago*. Compuesto en la tonalidad de Mi bemol menor, está caracterizado por su lírica melodía, interpretada por la flauta con un acompañamiento pianístico. La composición presenta un estilo posromántico que lo vincula con el Tema Musical 1, en este caso con un tempo de *vals* y un timbre dulce fruto de la ejecución flautística. Más allá de aspectos propiamente musicológicos, en relación con el aná-

lisis músico-audiovisual cabe señalar que este tema siempre aparece inserto de forma no diegética a lo largo de la película y, de acuerdo con su lectura completa junto con las imágenes con las que forma discurso, puede comprenderse como un *leitmotiv* expresivo del dolor de los personajes ante los homicidios que se producen.

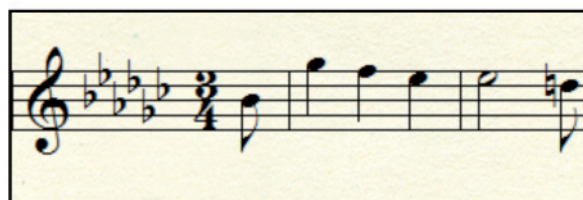


Figura nº 9. Tema Musical 4, primera sección (A), de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit.
Compositora: Ana Satrova.
Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

El Tema Musical 4 presenta una forma bitemática tripartita, con la estructura A B A. En algunos bloques musicales únicamente se utiliza la primera sección (A) debido a la escasa duración de la intervención, mientras que, en otros casos, es posible escuchar la composición completa. Asimismo, cabe señalar que en otras secuencias no se utiliza el tema musical desde el comienzo sino en un punto intermedio, dando inicio con la segunda sección (B). De este modo, de acuerdo con la economía de medios empleada por Ana Satrova en la composición musical, con el empleo autónomo de los dos motivos que conforman el tema se trata de ofrecer variedad sonora sin tener que optar a la composición de un nuevo tema musical.

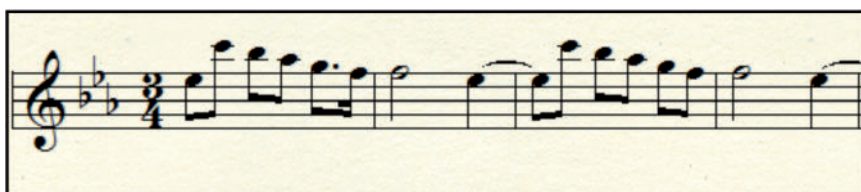


Figura nº 10. Tema Musical 4, segunda sección (B), de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit.
Compositora: Ana Satrova.
Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

Una de las intervenciones que mejor ilustra la estructura de este tema musical 4 tiene lugar durante el bloque musical 4 (00:04:55–00:07:25), que supone, además, la presentación del tema en la película. La música comienza a sonar en el momento en que se produce el reconocimiento de un cadáver por parte de Eloise, la pareja sentimental del fallecido. Inserto de forma no diegética, el corte posromántico y el lirismo de la melodía interpretada por la flauta, junto con lo que sucede en la imagen, da cuenta de una función expresiva de este tema. En relación con la estructura, cabe señalar cómo este bloque musical presenta el tema completo debido a su extensión.

Mientras que la primera sección (A) se escucha durante el reconocimiento del cadáver del fallecido, la segunda sección (B) también se ha integrado con los mismos valores, de forma no diegética y con una función igualmente expresiva, pero acompañando otra secuencia en la que otro personaje femenino, June, la secretaria de la editorial, charla con el señor Barlow, su amante, el dueño de la editorial, de la declaración que ha tenido que realizar ante la policía para desvincularse del homicidio como una de las posibles sospechosas. Tras la exposición del cuarto Tema Musical se produce la reexposición del primer motivo (A) de la pieza de Ana Satrova. Al igual que sucedía en el primer bloque musical correspondiente con los títulos de crédito, la extensión de este bloque musical permite el lucimiento y la escucha completa de esta pieza de Ana Satrova.

Lo mismo sucede en el bloque musical 5 (00:08:23 – 00:09:24), también integrado por el Tema Musical 4. En esta ocasión el primer motivo (A) es interpretado por un violín sin acompañamiento pianístico. La música suena mientras June habla con su pareja sobre su preocupación ante los homicidios que se están produciendo entre los trabajadores de la editorial. A medida que avanza el tiempo de la secuencia se escucha también el segundo motivo (B), con acompañamiento pianístico. A pesar de esta variedad tímbrica, puesto que en el bloque musical previo el Tema Musical 4 era interpretado por la flauta, tanto el modo de inserción

–no diegético– como la función –expresiva– se mantienen en este quinto bloque musical. No obstante, cabe señalar que este motivo aparece en un total de seis intervenciones junto con las dos inserciones citadas, como se comprueba también en los bloques musicales 8 (00:13:10–00:14:46), 24 (00:49:46–00:51:33), 26 (00:59:30–00:59:51) y 27 (01:03:12–01:05:11).

TEMA MUSICAL 5

Las músicas urbanas vuelven a contar con presencia en esta Banda Sonora Musical compuesta por Ana Satrova a través del Tema Musical 5, aunque en esta ocasión se opta por un ritmo más lento que el charleston citado previamente. El Tema Musical 5, que aparece por vez primera en el bloque musical 6 (00:09:25–00:10:01), es una balada caracterizada por la combinación de instrumentos tradicionales de la orquesta junto con la batería, que marca el ritmo de la obra musical, y otros instrumentos electrónicos que son los responsables de realizar la melodía, como es el caso del sintetizador, que Ana Satrova utiliza en todas las composiciones para cine de su legado.

En la tonalidad de re bemol mayor, esta composición presenta una estructura, una sonoridad y un ritmo representativos de las baladas que solían escucharse en los bailes de los años sesenta, el contexto del *film*. Sin embargo, en los bloques musicales en los que se recoge este tema, éste es integrado de forma no diegética, nada que ver con la presencia social de estos ritmos en las reuniones de jóvenes, y la escucha del motivo parece asociada a una función expresiva. De hecho, podemos considerar que este Tema Musical 5 es un *leitmotiv* de amor puesto que en éste y en los restantes bloques en los que se integra –bloques musicales 11 (00:21:41–00:23:01) y 15 (00:28:13–00:29:17)– acompaña las secuencias compartidas entre los personajes Gladys y George, que comienzan una relación sentimental a lo largo del *film*.

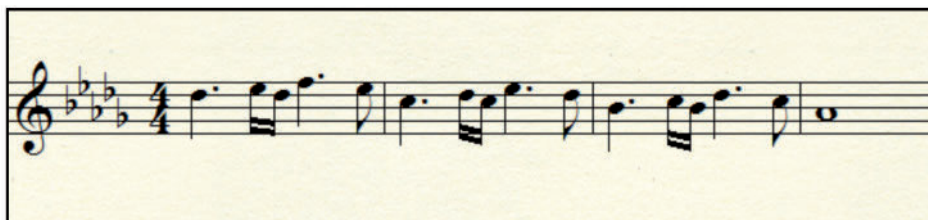


Figura nº II. Tema Musical 5 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), incipit. Compositora: Ana Satrova. Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

TEMA MUSICAL 6

Las músicas populares urbanas son nuevamente seleccionadas por Ana Satrova para formar parte de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago*, como se observa en el bloque musical 7 (00:11:05–00:12:46), acompañando un intento de atropello al señor Barlow, el dueño de la editorial, y coincide con la presentación del Tema Musical 6 por tratarse de su primera intervención. El tema comienza con unos toques percusivos de la batería previos a la interpretación melódica del motivo, correspondientes con el piano y el bajo. Compuesto en la tonalidad de Mi bemol mayor, la composición destaca, más que por su perfil melódico, por el carácter rítmico que hace emparentar este tema con la *popular music*. De hecho, el tema presenta ciertas similitudes con el *jazz* de acuerdo con la figuración rápida y a contratiempo que evocan un carácter improvisatorio y dinámico.

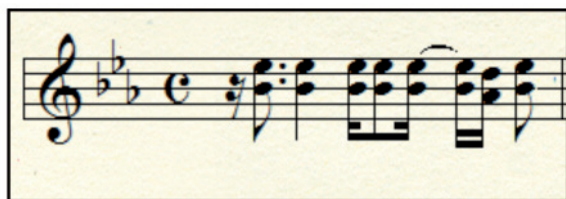


Figura nº 12. Tema Musical 6 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit.

Compositora: Ana Satrova.

Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.



Figura nº 13. Tema Musical 7 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit.

Compositora: Ana Satrova.

Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez.

Inserto de forma no diegética, las progresiones y la ausencia de resolución armónica contribuyen a sumar más angustia desde el plano musical a la secuencia, dando lugar a la presencia de una función expresiva de la Banda Sonora Musical por acrecentar la intriga del espectador ante lo que está sucediendo en la imagen. Este Tema Musical 7 apare-

Este motivo aparece inserto de forma no diegética. La viveza del ritmo, junto con la circunstancia de ser un elemento sonoro que no forma parte del universo de los personajes, incide en la función expresiva del tema, que acrecienta la incertidumbre ante el posible atropello del hombre, al que finalmente asesina. La extensa duración del bloque y el estilo contemporáneo de la música funcionan a la perfección en relación con lo que sucede en la imagen, a pesar de que la música no presenta ningún tratamiento estético en su finalización y la música concluye de golpe, sin hacer coincidir el fin de la secuencia con ninguna cadencia musical.

TEMA MUSICAL 7

Un nuevo tema compuesto por Ana Satrova aparece en el bloque musical 13 (00:24:51–00:25:51), coincidiendo con la persecución a un posible testigo de los homicidios que se han ido sucediendo hasta este punto del metraje. El hombre perseguido tiene, además, desventaja porque se encuentra ebrio y realiza graves esfuerzos para tratar de huir de la persecución a la que se siente sometido. Para convivir con esta secuencia de tensión la compositora decidió integrar un tema musical pianístico, basado en progresiones armónico-melódicas y en un ostinato rítmico, que recuerda a los habituales estudios compuestos para mejorar la técnica pianística. De forma esporádica se observa el acompañamiento al piano por parte de un gong.

ce igualmente en los bloques 21 (00:40:25–00:42:24) y 29 (01:06:08–01:07:20), siempre haciendo referencia al nerviosismo y al desasosiego de los personajes que aparecen en pantalla a partir de los arpeggios reiterados a modo de progresión. En estos dos últimos bloques cabe señalar además cómo, debido a que la secuencia presenta una duración ma-

yor que el propio tema musical, se produce una repetición del motivo para tratar de ajustar los tiempos, dando lugar a una inserción sincrónica.

TEMA MUSICAL 8

El último tema musical compuesto por Ana Satrova para la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* también cuenta con el piano como instrumento protagonista. Aparece por primera vez formando parte del bloque musical 20 (00:38:18–00:40:24), coincidiendo con la secuencia en la que Eloise, la novia de uno de los fallecidos, presenta sentimientos de tristeza debido a la recepción de una carta vincu-

lada con el tema. En la tonalidad de Sol mayor, esta nueva composición para piano solo, de carácter lírico, presenta un tempo de *vals* y una estructura de melodía acompañada. Inserto de forma no diegética, se observa el predominio de la función expresiva de este Tema Musical 8, de acuerdo con los sentimientos de miedo del personaje femenino que aparece en pantalla, acompañando la larga secuencia. La inserción de un motivo musical novedoso da cuenta, de nuevo, de la capacidad compositiva de Ana Satrova dentro del ámbito cinematográfico español de la década de los años sesenta, especialmente a partir de su vinculación con el estilo posromántico tan presente en los temas pianísticos.

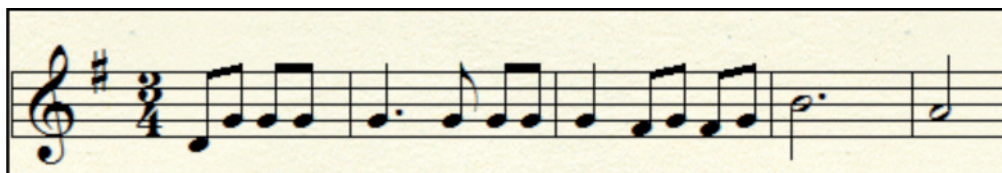


Figura nº 14. Tema Musical 8 de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago* (1969, José María Zabalza), íncipit. Compositora: Ana Satrova.

Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez

El mismo tema ha sido incluido de nuevo para formar parte del bloque musical 22 (00:45:41–00:47:55), aunque con una vigencia y función diferentes. Frente a los sentimientos melancólicos del personaje femenino anterior, en el bloque 22 se integra el tema musical 8 para acompañar una secuencia de posible peligro. El tema musical que, recordemos, se caracteriza por el *tempo* de vals y el lirismo pianístico, en compás ternario y ritmo moderato, acompaña una secuencia en la que, desde nuestro punto de vista, no existe sincronía o concordancia semántica con lo que sucede en la imagen. June, la secretaria de la editorial, es seguida y amenazada a lo largo de este bloque.

La angustia y el miedo de la secuencia correspondiente con el bloque 22, en esta ocasión, no aparecen subrayados o representados por el carácter del tema musical. En ese sentido podríamos considerar que la selección de Ana Satrova para introducir el tema 8 dentro de este bloque no responde a una función semántica o expresiva de la secuencia sino, más bien, con un afán meramente estructura, casi como un relleno sonoro, debido a que la música no aporta ningún matiz a lo que sucede en la imagen. Además, cabe señalar que el bloque musical finaliza de golpe en medio de la secuencia argumental, sin ninguna voluntad sincrónica ni tratamien-

to estético. Por tanto, el bloque musical no se adecúa a la voluntad de la secuencia ni contribuye a la recreación de la expresividad que sí rodea, en cambio, a la imagen, a los argumentos y a la iluminación de la secuencia.

BLOQUE MUSICAL FINAL

Tal como hemos apuntado previamente, Ana Satrova concibió 8 temas musicales para la creación de la Banda Sonora Musical de *Homicidios en Chicago*, alternando el empleo de los mismos dependiendo del sentido y de la función de las secuencias en las que se integran, dando lugar a un total de 33 bloques musicales. Desde el punto de vista estructural global, la música del *film* presenta una estructura circular al comenzar y concluir con Tema Musical 1, el tema principal. Esta circunstancia no solo confirma la relevancia de la citada composición, sino que otorga un sentido de cohesión y coherencia sonora al presentar como conclusión un tema que puede funcionar de forma empática ya que ha sido integrado a lo largo de la película.

Por tanto, el bloque musical 33 (01:16:27–01:17:23) con el que se cierra la muestra vuelve a presentar el Tema Musical 1, que no solamente aparecía en el primer bloque,

acompañando los títulos de crédito, sino que se convierte también en el último elemento sonoro del *film*, entre otras de las secuencias que forma parte, como hemos apuntado. La música acapara, por tanto, protagonismo sonoro, puesto que el *film* finaliza con música y con el protagonismo visual del foco emisor. En el último bloque se ha optado por una utilización original del tema puesto que la música en este caso es diegética, fruto de la emisión a través de la radio de la composición original de Lucy, la pianista en la que ha pivotado toda la trama de homicidios. La inserción diegética queda confirmada a través de la imagen de la radio de la que procede el Tema Musical Principal, que no solamente aparecía en el primer bloque acompañando los títulos de crédito, sino que se convierte, como estamos comentando, también en el último elemento sonoro del *film*. La música se muestra, de este modo, como un elemento protagonista puesto que el *film* finaliza con música, junto con el protagonismo visual del foco emisor del sonido en pantalla.

Sin embargo, tras esta presentación del tema con una función narrativa, la imagen de la radio es continuada por un *raccord* de primeros planos de los distintos personajes que han tenido protagonismo a lo largo de la historia, como un recurso que funciona para relacionar todas las personas que aparecen en la imagen con los crímenes. Uno de los personajes que más protagonismo visual acapara en este bloque musical es Lucy, la pianista, puesto que se siente culpable por las acciones realizadas por su hermana con la intención de difundir su carrera musical. En ese sentido cabe señalar cómo el tema musical principal es presentado con una función expresiva en el momento en que acompaña las imágenes de los personajes, todo ello de acuerdo con el carácter melodramático de la composición, por su tonalidad menor, por su ritmo moderado y por su estilo posromántico.

Asimismo, y tras lo apuntado hasta el momento, cabe destacar que la música es un elemento relevante en *Homicidios en Chicago* puesto que, argumentalmente, las composiciones del personaje cinematográfico de Lucy, la pianista, fueron el desencadenante de los homicidios acontecidos en la ciudad, junto con las distintas funciones que ilustra la Banda Sonora Musical a lo largo de la muestra. Por tanto, podemos afirmar que la música creada por Ana Satrova forma una parte importante en la historia desde el prisma sonoro, pero también argumental y los personajes femeninos no solo acaparan un lugar activo en un *film* de un género vinculado de forma mayoritaria tradicionalmente con el hombre sino también una participación en tareas vinculadas con el proceso creativo, como es el caso de la compositora Ana Satrova.

CONCLUSIONES

En relación con las aportaciones de Ana Satrova a través de la Banda Sonora Musical comentada, cabe señalar cómo este estudio ha pretendido realizar un acercamiento a la música de *Homicidios en Chicago*, la partitura cinematográfica creada por una mujer inmersa en la composición musical para el cine del franquismo. Por tanto, en nuestra investigación hemos pretendido incidir en cómo una mujer también puede hacerse cargo, detrás de las cámaras, de la labor de la composición musical para el cine. A pesar de que Ana Satrova era de origen argentino, su participación en una decena de largometrajes entre los años sesenta y ochenta la convierten en una interlocutora relevante del contexto filmico del franquismo.

Tal como hemos apuntado, la vinculación de Satrova a las películas españolas en las que participa inicialmente tuvo que ver con su vinculación con el cineasta José María Zabala, su marido. Este hecho personal contó con reflejo en su adscripción profesional, como lo demuestra la circunstancia de que la compositora se ocupara únicamente de la música en algunas de las películas en las que su marido participó como director desde el año 1969 y hasta la muerte de Zabala, en 1985. No obstante, más allá de aspectos biográficos, de los que se desconoce la mayor parte de información, en este estudio proponemos conocer a una profesional de la música a través de su legado.

En el caso del trabajo compositivo de Ana Satrova, su partitura para *Homicidios en Chicago* demuestra una calidad compositiva y una formación previa que no la diferencian de la labor de otros compositores masculinos que se ocuparon de la música de otras películas de los años sesenta, contexto de la muestra. Asimismo, la música de *Homicidios en Chicago*, al igual que ocurre en el resto de cintas en las que trabaja, se caracteriza por la variedad de estilos musicales y el empleo de diferentes instrumentos, tanto de la orquesta como ajenos a la agrupación clásica y más propios de los avances tecnológicos. En el caso de la película que ha sido objeto de nuestro estudio cabe señalar, sin embargo, el protagonismo del piano, algo que tendría que ver con el carácter íntimo de las secuencias en las que aparecen los temas pianísticos y, probablemente, con cuestiones económicas y de tiempo puesto que seguramente sería la misma Satrova quien interpretaría estos temas a la hora de grabarlos.

En relación con cuestiones temáticas, Ana Satrova ha compuesto 8 temas musicales principales para *Homicidios en Chicago* que, aunque no siempre aparecen enteros en los bloques musicales, acaparan la mayor parte del minutaje de la Banda Sonora Musical, que alcanza un total de 33 bloques musicales, como comentamos previamente. En cuanto a la

adaptación músico-audiovisual, la música de Satrova es maleable y trata de ajustarse a las diferentes secuencias tanto en los tiempos como en la función, introduciendo cambios tímbricos, y predominando la función expresiva por encima de las restantes funciones de la música dentro del audiovisual.

Destaca igualmente el empleo de los temas musicales más importantes por su visibilidad, por su función y por su sentido, puesto que algunos de ellos llegan a integrarse como *leitmotiven* a través del empleo de un mismo tema musical en distintas secuencias protagonizadas por los mismos personajes. Así, se observa cómo el Tema Musical Principal se puede comprender como un *leitmotiv* asociado al personaje de Lucy, la autora de las composiciones por la que se producen los homicidios. Del mismo modo, el Tema Musical 5, la balada, es posible comprenderlo como un *leitmotiv* del amor existente entre Gladys y George, tanto por el ritmo como por la inserción de este motivo musical en todas las escenas en las que comparten protagonismo visual, bien para hablar de su amor, bien para comentar sus preocupaciones sobre los acontecimientos mortales.

Por último, cabe recordar que nuestro interés ha sido ofrecer una mirada a la figura de Ana Satrova como profesional del contexto musical cinematográfico, por encima de sus circunstancias biográficas, de las que aún a día de hoy se desconoce información, de ahí la inquietud por el estudio de su legado y no de su biografía. Para ello hemos realizado un análisis de su primer trabajo en el ámbito español, *Homicidios en Chicago*, emplazando el estudio de sus restantes películas para ocasiones futuras. Tras lo comentado hasta el momento podemos afirmar que tanto su técnica musical como los medios que utiliza no la diferencian de la labor de otros compositores masculinos que desarrollaron sus composiciones en el cine del franquismo. Por tanto, únicamente cabe reiterar la figura de Ana Satrova como una trabajadora que consiguió adentrarse en la industria fílmica española a través de una profesión desarrollada detrás de las cámaras en la que no abundaba la participación de figuras femeninas, como la composición musical para el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. y Eisler, Hanns, *El cine y la música*. Traducción: Fernando Montes, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Albisu, Gurutz, *José María Zabalza: cine, bohemia y supervivencia*, Irún, Adimedia, 2011.
- Álvarez Cañibano, Antonio, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
- Fraile Prieto, Teresa, “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”, en Matilde Olarte Martínez (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, 83-104.
- Herederó, Carlos F. y Rodríguez Merchán, Eduardo (coords.), *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores, Fundación Autor, 2011.
- Honegger, Marc, *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Olarte Martínez, Matilde (ed.), *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- Olarte Martínez, Matilde, “Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino”, en Matilde Olarte Martínez (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, 601-612.
- Olarte Martínez, Matilde (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- Nieto, José, *Música para la Imagen. La influencia secreta*, Madrid, Publicaciones y Ediciones SGAE, 1996.
- Reich, Nancy B., *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1987.
- Rieger, Eva, “¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música”, *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, 175-196.
- Sánchez Rodríguez, Virginia, *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Sánchez Rodríguez, Virginia, “Propuestas para una escucha de la música de cine del desarrollismo en clave femenina”, en Enrique Encabo (ed.), *Música y cultura audiovisual: horizontes*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014, 155-170.
- Viñuela Suárez, Eduardo y Fraile Prieto, Teresa (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Sevilla, Arcibel Editores, 2012.

Recibido: 02.06.2015
Aceptado: 03.05.2016