

Chopin en la España del franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico (1959-1975)

47

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha
Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad
Asociada al CSIC

Chopin dans l'Espagne franquiste : un regard au prisme de l'art cinématographique (1959-1975)

RÉSUMÉ. Frédéric Chopin (1810-1849), contrairement à d'autres compositeurs, a visité l'Espagne et a résidé à Majorque pendant deux mois entre 1838 et 1839. De plus, il est le seul compositeur qui apparaît avoir été recréé dans un film sous la dictature de Franco (1939-1975), *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969), basé sur le récit de voyage éponyme de George Sand (1804-1876) et caractérisé par l'évocation tourmentée de l'artiste. Cet article propose une étude sur la manière dont le musicien est représenté dans le film et sur sa place dans la réalité culturelle et audiovisuelle en Espagne à l'époque du *desarrollismo* (1959-1975). Conformément aux sources primaires – le film et le roman – et sources secondaires, nous vérifierons la situation socioculturelle de l'Espagne à laquelle Chopin est arrivé, nous analyserons la présence diégétique de la musique dans le film et nous réfléchirons sur le portrait dessiné dans cette production, en comparaison avec le mythe créé autour de sa figure.

MOTS-CLÉS : Chopin, cinéma espagnol, franquisme, portrait, bande sonore



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

Chopin in the Spain of the Franco Regime: A View From the Cinematographic Art (1959-1975)

ABSTRACT. Frédéric Chopin (1810-1849), unlike other composers, visited Spain during his lifetime and resided in Mallorca for two months between 1838 and 1839. Furthermore, he is the only composer who appears recreated in a film during the Franco's dictatorship (1939-1975), *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969), based on the eponymous travel story by George Sand (1804-1876) and characterized by the tormented representation of the artist. In this work we propose a study on the way in which the musician is illustrated in the aforementioned film and on its place in the audiovisual reality in Spain during the *desarrollismo* era (1959-1975). Taking as core the primary –the film and the novel– and the secondary sources, we will verify what the Spain that Chopin arrived at was like from the sociocultural perspective, we will analyze the diegetic presence of music in the film and we will reflect on the portrait drawn in this production, in comparison with the myth created around his figure.

KEYWORDS: Chopin, Spanish Cinema, Franco's Dictatorship, Portrait, Soundtrack

Los compositores son quienes ocupan un mayor espacio en la historiografía, por encima de los intérpretes, los mecenas y otros personajes destacados de la historia de la música. Sin embargo, y salvo honrosas excepciones, sus aventuras y desventuras no han sido, de forma masiva, recreadas a través del cine, tampoco en el panorama audiovisual español.

De entrada, debemos señalar que el cine español¹, desde su origen y hasta el siglo XXI, está repleto de las melodías de los más excelsos compositores. Pero, por el contrario, la figura de los compositores no aparece representada, con frecuencia, en las películas, por lo que los *biopics* son ciertamente escasos. Ahora bien, de forma excepcional, y quizá debido a que Frédéric Chopin (1810-1849) vivió durante algunos meses en la isla de Mallorca en compañía de George Sand (1804-1876) y los hijos de ésta, el músico polaco aparece representado, como núcleo de la narración audiovisual, en el *film Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969).

De acuerdo con esta circunstancia, en este trabajo proponemos un acercamiento a la figura de Chopin a través del mencionado título. En primer lugar, se realiza un estudio sobre la visibilidad social y cultural de la música de Chopin en la cronología en la que se realizó la película, coincidente con la última etapa del franquismo, denominada *desarrollismo* (1959-1975). Posteriormente, se analiza el modo en que el compositor aparece representado en el *film*, en comparación con algunas de las principales fuentes secundarias sobre su figura en una cronología próxima a su existencia (Liszt, 1863; Finck, 1889; Oldmeadow, 1905; Poirée, 1906; Huneker, 1921) y también a finales del siglo XX y comienzos

1 Para una profundización sobre la historia del cine español, y sobre la historia del cine con una mirada desde el ámbito académico hispánico, véanse, entre otros, Seguin, 1999; Sánchez Noriega, 2005; Caparrós Lera, 2007; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau & Torreiro, 2009; Benet Ferrando, 2012.

del siglo XXI (Samson, 1988; Pierrakos, 1998; Poniatowska, 2003; Duault, 2004; Goldberg, 2004; Bellman & Goldberg, 2017, entre otros). Finalmente, se comprueba qué obras del legado del compositor se integran como parte de la Banda Sonora Musical² y se reflexiona sobre su adecuación.

Jutrzenka. Un invierno en Mallorca en la realidad audiovisual del desarrollismo (1959-1975)

Cuando el cineasta Jaime Camino (1936-2015), en 1969, se embarcó en la aventura audiovisual protagonista de este trabajo, España se encontraba inmersa en el franquismo (1939-1975), el sistema político, de carácter dictatorial, encabezado por Francisco Franco (1892-1975) que se extendió durante casi cuatro décadas. A pesar del marcado perfil autárquico del Régimen, desde los años cincuenta se observó una situación aperturista propia de la última etapa, el *desarrollismo* (1959-1975).

Este período, especialmente durante la década de 1960³, se caracterizó por la estabilización gracias a la reducción del déficit, el aumento de las exportaciones, el auge de la industrialización y el crecimiento de la economía, en buena medida como resultado de la implantación de varios Planes de Desarrollo desde comienzos de 1964 (Tamames, 1981: 422). En cuanto a los aspectos sociales y artísticos, la relajación política dio como resultado un incremento en el consumo del ocio urbano y, en general, una renovación y heterogeneidad cultural, reflejo de la situación política.

En lo que respecta al cine, en esta última etapa del franquismo, conviene señalar la existencia de un panorama audiovisual ciertamente heterogéneo. Por un lado, y a través de diferentes géneros, la mayor parte de las películas elaboradas durante el franquismo respondían a unos contenidos morales que reflejaban la ideología del gobierno, con un marcado enfoque divulgativo, en torno a la comedia, el cine musical y el melodrama. Se trata del denominado cine comercial. Por otro lado, de forma paralela, como parte de las políticas de renovación implantadas por José María García Escudero (1916-2002) mientras estuvo al frente de la Dirección General de Cinematografía, también se fomentó el trabajo de cineastas más jóvenes, creadores de propuestas con una estética más arriesgada y, en ocasiones, con un contenido ideológico un tanto alejado a los ideales del Régimen. Es el caso de aquellos cineastas adscritos al Nuevo Cine

2 En este trabajo nos adscribimos al término « Banda Sonora Musical » para referirnos, únicamente, a la música integrada, en lugar del concepto « Banda Sonora », que hace referencia, de forma extensa, a la música conjuntamente a todos los elementos sonoros, incluyendo los diálogos, los efectos foley y otros sonidos.

3 Para una profundización en torno a esta cronología, véanse Torres, 1973; Torreiro, 2009: 295-340.

Español⁴ y a la Escuela de Barcelona⁵, así como otros directores con propuestas vanguardistas no asociadas a estas corrientes. Por último, la « Tercera Vía »⁶ es el nombre de una corriente intermedia gestada entre el cine más popular y las propuestas intelectuales de aquellos cineastas más arriesgados.

En este contexto, Jaime Camino encontró una vía personal para la narración audiovisual y su legado « se sitúa en la encrucijada del realismo y la modernidad que se produjo en el cine español de los años sesenta » (Riambau, 2007: 95). Vinculado a la Escuela de Barcelona, en lo que respecta a la película protagonista de este trabajo, se observan sus inquietudes estéticas junto con la utilización de los audiovisuales como un medio para la crítica, todo ello en torno a la estancia de Chopin y George Sand en la isla española –un acontecimiento pretérito– como excusa para despertar la conciencia contemporánea –el tiempo presente– (Rubí Sañte, 2013: 97-103).

La cinta, con un evidente afán narrativo en torno a un hecho del pasado, se caracteriza por el predominio de una estética costumbrista, próxima al neorrealismo italiano en lo que respecta al retrato de los personajes, y por la crítica ofrecida al retroceso cultural de estos, rasgos que coinciden con *Los felices 60* (1963), su primer largometraje. Igualmente, conviene apuntar la presencia de una estética casi psicodélica en una de las secuencias de la película –que será abordada más adelante de acuerdo con su contenido–, fruto del juego de luces y sombras y de la inserción del elemento sonoro, lo que subraya las inquietudes de Camino en la renovación, en torno a distintos géneros.

El *film* « fue prohibido en principio íntegramente por ofrecer una imagen denigrante de la “España negra” de 1838 » (Herederó García, 2000: 161). Sin embargo, debemos subrayar que este título es un vestigio de calidad audiovisual y de interés ideológico que, además, puede presentar un valor artístico de acuerdo con la música integrada y con el retrato de Chopin que se ofrece. No obstante, antes de estudiar esta última faceta en comparación con las fuentes

4 El Nuevo Cine español nació en torno a la Escuela Oficial de Cinematografía. El término hace referencia a un colectivo heterogéneo de creadores, entre los que se encuentran Manuel Summers (1935-1993), José Luis Borau (1929-2012), Miguel Picazo (1927-2016), Basilio Martín Patino (1930-2017), Julio Diamante (1930-2020), Mario Camus (1935-2021) y Pedro Olea (1938), entre otros. A pesar de su carácter vanguardista, las películas que acogieron esta tendencia fueron beneficiarias de gran parte de las subvenciones otorgadas por el Estado y, a su vez, recibieron una buena acogida por la sociedad. Para una profundización sobre esta estética, véanse Villegas López, 1991; Saura, 1997: 102-117; Aragüez Rubio, 2005: 121-138.

5 El concepto « Escuela de Barcelona » fue utilizado por primera vez por Ricardo Muñoz Suay (1917-1997) en 1967, aunque el movimiento incluye autores comprendidos entre 1965 y 1970 (Torreiro, 2009: 321). Los representantes de la Escuela de Barcelona buscaron una renovación con la intención de adaptarse a las nuevas tendencias europeas, rompiendo con la tradición y ofreciendo una respuesta ideológico-formal al cine comercial (Sánchez Rodríguez, 2013: 77). La práctica filmica de este grupo fue heterogénea y las películas no contaron con un público masivo. Algunos de sus principales representantes fueron Jacinto Esteve (1936-1985) –considerado el fundador–, el mencionado Muñoz Suay, Carles Durán (1935-1988), Vicente Aranda (1926-2015) y Pere Portabella (1929). Para una profundización, véanse Martínez Bretón, 1983; Riambau & Torreiro, 1999.

6 La « Tercera Vía », que proponía un camino alternativo entre el cine oficial y el cine vinculado a la vanguardia, se desarrolló desde comienzos de los años setenta hasta la década de 1980, siendo *Españolas en París* (José Luis Bodegas, 1969) la primera película de esta tendencia. El cine de la « Tercera Vía », cuyo desarrollo fue clave gracias a la implicación del productor José Luis Dibildos (1929-2002), se fue desvirtuando posteriormente en relación con la imagen de la mujer representada (Huerta Florianó, 2010: 79-96).

secundarias relativas al compositor, realizamos un acercamiento para conocer cuál fue la visibilidad social y cultural del músico polaco en la cronología de la película.

Chopin y su visibilidad sociocultural

El compositor protagonista de este trabajo es uno de los más conocidos por parte del público, especialmente de acuerdo con la prototípica imagen de genio romántico y con la popularidad de sus *Nocturnos*, sus *Mazurkas* o sus *Cuatro Baladas*, entre otras de sus composiciones más célebres. Esa misma situación estuvo latente en las últimas décadas del Régimen de Franco, tal como demuestra la prensa. Si bien es cierto que la prensa especializada se hizo eco de los principales eventos con música de Chopin, los periódicos generalistas de tirada nacional –*ABC* y *La Vanguardia Española*⁷– son los vestigios que nos permiten constatar una presencia social más realista.

De entrada, podemos afirmar que la música ocupa un espacio significativo en la prensa, lo que demuestra una intensa actividad relativa a la « música de concierto »⁸ durante el desarrollismo y también la valoración de esta disciplina. Una revisión hemerográfica nos permite constatar que el compositor forma parte, de manera constante, de las citas pianísticas programadas.

Aunque, en 1969, se observa un especial énfasis en la figura del músico polaco debido a la celebración del 150 aniversario de su nacimiento, el año en que Jaime Camino rodó su película, España también disfrutó de la música de Chopin en manos de los grandes intérpretes del momento, especialmente en las grandes ciudades. Ejemplo de ello se puede constatar en el recital ofrecido por Rosa Sabater (1929-1983) en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 14 de febrero de 1969 (Anónimo, 16 de febrero de 1969: 44) con un programa con obras de Chopin –entre otros autores– y en la interpretación del *Concierto n.º 1* para piano y orquesta por parte de un joven Rudolf Buchbinder (1946), bajo la batuta del director polaco Paul Klecki (1900-1973), el 20 de abril de 1969 en el Teatro Real de Madrid (Fernández-Cid, 22 de abril de 1969: 71-72). Las obras de pequeñas dimensiones del autor, igualmente recordadas, también formaron parte de los programas de los grandes maestros, como José Iturbi (1895-1980), que, en uno de sus conciertos españoles de 1969, incluyó un « Vals » –sin identificar por la prensa– dado que, en palabras de Antonio Fernández-Cid, « a veces son las pequeñas páginas las que dan la medida de un artista » (21 de noviembre de 1969: 83).

7 El periódico *La Vanguardia*, que se edita en Barcelona desde 1881 y hasta la actualidad, se llamó *La Vanguardia Española* entre 1939 –con el comienzo del franquismo– y 1978 –fecha en la que se promulgó la Constitución Española, tras la finalización del régimen de Franco.

8 En este trabajo utilizamos el término « música de concierto », en lugar de « música clásica », para referirnos a las composiciones preexistentes de grandes autores de la historia de la música, de cualquier época, y evitar confusión con la música del estilo mayoritario desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVIII (Radigales, 2005: 13-32).

Por otro lado, en los años sesenta, los periódicos también se hicieron eco de la estancia mallorquina del músico como un significativo hito (*Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960: 67, 69) y también publicaron artículos culturales, de carácter divulgativo, dedicados al compositor. Así, y aunque en el año 1960, coincidiendo con la efeméride previamente mencionada, se observa una eclosión de textos en torno a su vida y obra, en fechas más próximas a la película que nos ocupa, Chopin es también el protagonista de contribuciones que hablan, especialmente, de su presencia en la ciudad de Varsovia (Casona, 29 de diciembre de 1965: 14-15; Montsalvatge, 31 de enero de 1971: 55), de su patriotismo –a pesar de haber pasado gran parte de su vida fuera de su país natal– (Acquaroni, 17 de junio de 1964: 38; Alférez, 21 de noviembre de 1970: 10-11) o de su vida amorosa (Barango-Solís, 22 de diciembre de 1972: 62).

La significativa huella del compositor se observa en que su música formaba parte de la habitual parrilla radiofónica y también del cine del desarrollismo, como parte de la Banda Sonora Musical, al igual que sucede con el legado de Mozart (Sánchez Rodríguez, 2016: 243-272) y Beethoven (Sánchez Rodríguez, 2020: 567-601), entre otros. Basta pensar en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), donde se interpreta el *Vals en mi menor n.º 14* (*Op. póstuma*) y, especialmente, en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), donde el *Estudio op. 10 n.º 3*, « Tristesse », no sólo es presentado como parte de los entretenimientos de salón (Rieger, 1986: 175-196) sino que aparece vinculado al personaje principal (José Luis López Vázquez) y a « su identidad como mujer puesto que, cuando se convierte en Juan, el piano no vuelve a aparecer vinculado al personaje protagonista » (Sánchez Rodríguez, 2018: 363). Ahora bien, si en alguna película Chopin adquiere protagonismo, tanto por el peso de su legado en la Banda Sonora Musical como por el retrato audiovisual planteado, es en *Jutrzenka*.

Chopin en la gran pantalla: un retrato personal y musical

En las últimas décadas, Chopin ha sido objeto de investigación desde diferentes perspectivas (Samson, 1988; Rink & Samson, 1994; Goldberg, 2003, entre otros⁹). Sin embargo, su presencia audiovisual, más aún en el contexto español, adolece de estudios en profundidad, algo que se trata de solventar, en parte, a través de este artículo. Una mirada a la película que nos ocupa nos permite constatar, desde los primeros segundos, que su contenido está basado en una sucesión de hechos reales en torno a la estancia mallorquina de Chopin. A pesar del evidente protagonismo musical, el *film* comienza con el sonido de dos campanas, seguidas de un silencio que acompaña la impresión, en pantalla, del siguiente texto de carácter narrativo:

En noviembre de 1838 llegaron a la isla de Mallorca Federico Chopin y Aurora Dupin (la famosa novelista mejor conocida como

⁹ Véanse también las ediciones que, bajo el título *Chopin Studies*, realiza la Frederic Chopin Society desde 1985 hasta 2000.

Jorge Sand), acompañados de los dos hijos de ésta. Ocuparon una celda en la Cartuja de Valldemosa (abandonada por los monjes a consecuencia de la ley Mendizábal, desamortizadora de los bienes de la Iglesia), viviendo en ella hasta el día 11 de febrero de 1839 (00:00:00-00:00:31).

Durante sus 108 minutos, la cinta presenta un marcado sentido verista, algo que se subraya con el protagonismo del silencio. La música cuenta con una presencia escasa a través de intervenciones diegéticas, de las que siempre se observa la procedencia del sonido. Los 19 bloques musicales –un número especialmente bajo respecto a los 40 bloques habituales en las películas de la época– están formados, de forma mayoritaria, por música pianística de Chopin, con excepciones puntuales que muestran el paisaje sonoro de Valldemosa, la interpretación de una canción infantil francesa en una escena campestre y el tormento interior del compositor.

La película evoca la rutina, vital y laboral, de Chopin, George Sand y sus hijos, Maurice y Solange, a través de la interpretación de Christopher Sandford (1939), Lucía Bosé (1931-2020), Enrique San Francisco (1955-2021) y Daria Esteva (1958), respectivamente. A pesar de que, durante los primeros días, todos ellos se alojaron en Son Vent¹⁰ y, después, en el hogar del cónsul de Francia en Palma (Ferra, 1960: 20), la cinta comienza cuando ya se encuentran instalados en la Cartuja de Valldemosa, cuya llegada se produjo el 15 de diciembre de 1838 (Ferra, 1960: 25). La belleza de la naturaleza (Sand, 1869: 37), la vestimenta y el modo de vida sobrio de los personajes oriundos, la aparente mala recepción de los vecinos (Ferra, 1960: 30) y la austeridad de las celdas que la familia ocupó aportan el toque costumbrista a la cinta, en la que los protagonistas dialogan en español frente al mallorquín, el dialecto que hablan los paisanos de la isla.

La personalidad del cineasta está presente en este trabajo audiovisual, no solo por haber cursado estudios musicales durante su juventud sino de acuerdo con su contenido crítico hacia la situación política actual del país. Así, la película, a pesar de su ambientación histórica, contiene algunos guiños respecto del contexto político de la España del momento: « La secuencia en que la escritora le explica a su hijo la historia de la I República francesa podría perfectamente ser un análisis de la II República española » (Brémard, 2008: 65). Ahora bien, de acuerdo con nuestro enfoque, el *film* de Jaime Camino puede resultar de especial interés por ofrecer un retrato audiovisual de Chopin basado, en gran medida, en la información y en los mitos sobre su figura recogidos en los volúmenes escritos desde su fallecimiento y hasta la fecha de rodaje.

Desde el punto de vista personal, la película muestra su timidez y carácter introvertido, así como en el hecho de que era una persona callada (Finck, 1889:

¹⁰ La propia Sand explica que fueron expulsados por miedo a que Chopin fuera tísico: « *Un matin, que nous étions livrés à des craintes sérieuses sur la durée de ces pluies et de ces souffrances qui étaient liées les unes aux autres, nous reçûmes une lettre du farouche Gomez, qui nous déclarait, dans le style espagnol, que nous tenions une personne, laquelle tenait une maladie qui portait la contagion dans ses foyers, et menaçait par anticipation les jours de sa famille; en vertu de quoi il nous pria de déguerpir de son palais dans le plus bref délai possible* » (Sand, 1869: 46).

5) e indecisa (Huneker, 2006: 22), cualidades masivamente referenciadas en las fuentes secundarias. En el *film* también se subraya la elegancia, rasgo del que Liszt (1863) y otros tantos ya hablaron en su momento, aunque el personaje de Chopin comenta su aspecto descuidado en la isla respecto de su atuendo parisino: « estoy aquí sin guantes blancos y pálido como de costumbre » (00:52:24-00:52:28). En el fondo, Chopin no era un hombre nacido para el campo (Karenine, 1912: 499). Sin embargo, especialmente se incide en dos facetas: su frágil salud y su relación amorosa con Sand¹¹.

Si bien los ensayos y volúmenes dedicados al compositor polaco siempre han reflejado los problemas de salud durante su vida (Pierrakos, 1998; Duault, 2004, entre otros), éstos fueron especialmente acusados en la cronología del viaje a Mallorca: « En ese momento, Chopin ya padecía de disnea a pequeños esfuerzos y se agotaba fácilmente; a menudo tenía que ser llevado a cuestras luego de tocar el piano por un periodo largo. Sufría de hemoptisis recurrente, debilidad, sudores nocturnos y pesadillas » (Quadrelli & Dibarboure, 2014: 290). Precisamente la película recrea algunos de esos episodios de gravedad. Conviene recordar que, aunque Chopin, Sand y su familia se desplazaron a España con la intención de que el hijo de ésta y el compositor pudieran beneficiarse del buen clima, tan propicio para ellos, el invierno 1838-1839 resultó especialmente frío y húmedo, algo que fue aún más nocivo. De hecho, en la escena en la que los protagonistas abandonan la Cartuja, se muestra el empeoramiento del compositor en su estancia, que incluso necesitó ayuda para caminar y montar en el carruaje de regreso.

No obstante, la secuencia en la que más se profundiza en la delicada salud del compositor se produce en el momento en que un grupo de mallorquines, como parte del desenfreno del martes de Carnaval, se personan en Valldemosa disfrazados, entre gritos y golpes, atormentando, así, a la familia. Este suceso, al parecer, fue real –aunque, según la narración de Sand, fue más amable que el recreado en la película¹² (Ferra, 1960: 31-32)– y se incluye como parte de la secuencia más surrealista de la película (01:34:24-01:37:13), de carácter casi psicodélico debido a la rápida sucesión de luces y sombras en medio del abarrotamiento y de los ruidos. A este respecto, dado que la psicodelia se caracteriza, etimológicamente, por ser algo que manifiesta la mente, el espíritu o el alma (Usó-Arnal, 2010), los sonidos presentan una función narrativa¹³ por tratarse de murmullos y gritos diegéticos procedentes de los payeses concentrados en el exterior de su celda y, simultáneamente, significativa debido a que su escucha, junto a los rápidos fotogramas en tinieblas, parece ilustrar el sentimiento

11 Recordemos que el amor es uno de los aspectos más mencionados en algunas de sus biografías, especialmente en aquellas más próximas a la cronología del biografiado. Véanse, entre otros, Oldmeadow, 1905; Ganche, 1921; Vuillermoz, 1927.

12 « Quoique le prix de ces loyers fût d'une modicité extrême, les villageois de Valldemosa n'en avaient pas voulu profiter, peut-être à cause de leur extrême dévotion et du regret qu'ils avaient de leurs moines, peut-être aussi par effroi superstitieux : ce qui ne les empêchait pas de venir y danser dans les nuits du carnaval, comme je le dirai ci-après ; mais ce qui leur faisait regarder de très mauvais œil notre présence irrévérencieuse dans ces murs vénérables » (Sand, 1869: 109).

13 En este trabajo continuamos la taxonomía relativa a las funciones de la música inserta en los medios audiovisuales presentada por Fraile Prieto, 2009: 83-103.

de terror de la familia Sand, lo que permite apelar a la empatía del espectador (Chion, 1993: 19). Sin embargo, frente al miedo de Sand y sus hijos, el compositor no se dio cuenta del episodio, pues se encontraba inconsciente en su lecho, rodeado de sangre, como se plasma en la secuencia, un episodio que también ha sido sucesivamente referenciado en la distinta literatura: « Chopin sufre una nueva hemoptisis con abundantes vómitos de sangre » (Ferra, 1960: 78).

Si bien la salud es una de las facetas personales con mayor presencia, el amor también ocupa protagonismo, ya desde los primeros minutos de la película. La relación amorosa con George Sand¹⁴, a quien había conocido en 1837 (Huneker, 2006: 53), es presentada desde dos perspectivas. Por un lado, se incide en el cuidado casi maternal de Sand al compositor, como una enfermera (Le Bihan, 2006: 156). Pero, por otro lado, la película también muestra la pasión entre ambos. En todas las escenas fogosas, además, se presenta un rasgo común: la pasión de Sand aparece cuando Chopin toca el piano, es decir, cuando éste desarrolla su faceta artística, pues, al fin y al cabo, « Sand había encontrado en Chopin el artista perfecto »¹⁵ (Le Bihan, 2006: 49). Así, todas las escenas tórridas aparecen precedidas por interpretaciones pianísticas de Chopin¹⁶, lo que suscribe que, especialmente, el amor y la admiración personal de la escritora están íntimamente relacionados con el virtuosismo del músico, a quien, constantemente, acaricia y alaba sus manos (00:04:29-00:05:12).

Sin embargo, durante el transcurso de la historia, la pasión de Sand hacia el músico parece ir disminuyendo, como se observa en su forma de actuar y en la secuencia en la que la novelista protagoniza una escena amorosa con Karol Dembowski (1808-1853), « curioso viajero polaco-italiano » (Ferra, 1960: 59), que visitó la isla en la misma cronología que los Chopin-Sand (01:22:14-01:22:36). Ahora bien, esta transformación emocional de Sand en el *film*, al parecer, sería el reflejo de los sentimientos de la escritora, desde la pasión a la compasión y la mirada maternal, como ella misma plasma en las 485 cartas recogidas en *Histoire de ma vie* (1855)¹⁷.

En lo que respecta al aspecto profesional, por un lado, en *Jutrzenka* se recrea la forma solitaria y obsesiva de trabajar (Finck, 1889: 55) de Chopin y, especialmente, se incide en su virtuosismo, tan reiterado en la bibliografía. Ambas cualidades no solamente se plasman a través de los diálogos, sino, principalmente, a través de los bloques musicales que, como hemos expuesto, se integran en el *film* de forma diegética con una función narrativa. Las obras fueron ejecutadas por el pianista francés Raymond Trouard (1916-2008), que ya había estado vinculado al mundo del cine a través de películas como *La valse de l'adieu* (Henry Roussel, 1928) y *Le dossier noir* (André Cavatte, 1955). En esta cinta, a través de sus interpretaciones, se evidencia la expresividad del legado chopiniano, sus

14 Aunque no es objeto de este artículo profundizar en el retrato de Sand, el *film* subraya que la escritora fumaba y no acudía a Misa, lo que le causó una mala fama en una sociedad marcadamente conservadora y moralista, más aún cuando comentaba su situación familiar: « el señor [Chopin] no es mi marido, yo estoy divorciada » (00:10:10-00:10:12).

15 « Sand avait identifié en Chopin l'artiste parfait » (Traducción de la autora).

16 Incluso una de las escenas más tórridas la protagoniza Sand en solitario, mientras escucha a Chopin al piano (01:01:11-01:02:35).

17 Véase Sand, 2004.

delicados ornamentos y la particular utilización del *tempo rubato*, algunos de los rasgos más destacados de su música (Cortot, 1994).

A pesar de las dificultades en el día a día, y de la nefasta incidencia del clima en su salud, lo cierto es que la estancia en Mallorca resultó ser una etapa productiva para Chopin, « una de las más importantes de su vida, pues fue aquí cuando compuso algunas de esas obras maestras, sus *Preludios* »¹⁸ (Finck, 1889: 50-51). Es la época en la que compone sus *24 Preludios op. 28*, sus *Polonesas op. 40* y la *Mazurka op. 41 n.º 2*. Igualmente, en la isla estuvo trabajando en los *Nocturnos op. 37* y en la *Balada n.º 2*. A este respecto, conviene subrayar la presencia audiovisual del *Preludio n.º 15*, « La goutte d'eau » (bloque musical 13, 00:52:11-00:56:40) –del que se ilustra su proceso compositivo–, la visibilidad del *Preludio n.º 4* en la primera parte del bloque musical 16 (01:16:14-01:17:56) y el protagonismo del *Preludio n.º 8* en el bloque musical 15 (01:06:49-01:07:44) y en la segunda parte del bloque 16 (01:18:00-01:19:39).

Estas composiciones son integradas de forma diegética con una función narrativa y de contextualización, lo que permite diegetizar este capítulo de la vida de Chopin en Mallorca de acuerdo con la rutina diaria del compositor. Y es que, junto al silencio y los variopintos sonidos derivados de las malas condiciones habitacionales de la Cartuja, su vida mallorquina transcurrió entre las teclas del piano Pleyel que, con tanto esfuerzo, consiguieron transportar hasta Mallorca. Sin embargo, conviene apuntar que, durante las primeras semanas, el músico no pudo trabajar debido a que no contaba con el instrumento por ciertos problemas con la aduana. A pesar de que logró alquilar un piano fabricado en la isla –al parecer, construido por Juan Bauzá (Parets i Serra, 1999: 382)–, Chopin no restableció su habitual ritmo de trabajo hasta que un ejemplar fabricado por la casa de Camille Pleyel (1788-1855) llegó a Valldemosa en enero de 1839 (Puigserver, 2003: 10). Por tanto, en lo que respecta a la práctica compositiva, el ritmo vital representado en el *film* en torno al piano sitúa la historia a partir del mes de enero de 1839.

Ahora bien, en cuanto a la selección de obras integradas en la Banda Sonora Musical y mencionadas previamente, ésta no resulta del todo verista respecto del legado concebido por Chopin en Mallorca. A pesar del repertorio mencionado (*Preludios n.ºs 4, 8 y 15*), la obra con mayor presencia audiovisual es la *Mazurka op. 17 n.º 4*, que fue compuesta entre 1832 y 1833. La composición aparece en varios bloques, incluyendo la primera y la última intervención musical del *film* –bloques 1 (00:00:48-00:02:57), 3 (00:07:11-00:09:18), 8 (00:35:55-00:37:14) y 19 (01:43:34-01:47:41). Dado que la obra fue finalizada años antes de su llegada a España, el hecho de que se presente con tanta insistencia podría confundir al espectador respecto de la contextualización de una parte de la Banda Sonora Musical y restar, ligeramente, verismo. No obstante, esta apreciación, que únicamente podría ser detectada por un especialista, no desmerece el resultado global de la película en lo que respecta al compositor protagonista, por lo que la

18 « One of the most important in his life, for it was here that he composed some of those masterpieces, his Preludes » (Traducción de la autora).

utilización de los elementos musicales contribuye a la construcción de la ficción audiovisual en torno a su figura.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido constatar la visibilidad de Chopin en el contexto sociocultural del desarrollismo (1959-1975) con la presencia de su obra en los programas de conciertos, pero también como parte del imaginario colectivo, de la prensa y de los medios audiovisuales. Frente a la inserción de algunas de sus composiciones en la Banda Sonora Musical de varias películas españolas elaboradas durante el franquismo, *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* es el único biopic de un representante de la música de concierto elaborado durante el régimen dictatorial.

En la cinta, dirigida por Jaime Camino, representante de la Escuela de Barcelona, se realiza un retrato de Chopin que continúa las afirmaciones y los mitos reiterados en las fuentes secundarias, especialmente en lo que respecta a su frágil salud y su relación sentimental con George Sand. Igualmente, la cinta refleja las dificultades del ritmo vital en la Cartuja de Valldemosa, plasmadas también en *Un hiver à Majorque* por la escritora. En lo que respecta a cuestiones profesionales, se subraya el virtuosismo pianístico del compositor, ilustrado gracias al formato audiovisual con la interpretación de varias de sus obras –a cargo de Trouard–, la mayor parte de ellas escritas durante su estancia en Mallorca. A pesar de que los bloques musicales son escasos, podríamos afirmar que la estrategia musical relativa a la inserción del legado chopiniano va encaminada a lograr un efecto eminentemente narrativo y a bosquejar un retrato sonoro del creador gracias a la diégesis. Así, tanto la recreación personal y profesional de Chopin como la inserción audiovisual de su legado se aproximan al realismo, de acuerdo con las fuentes primarias y secundarias mencionadas. En ese sentido, por tanto, podemos afirmar que el medio cinematográfico alimenta la mitificación del compositor al integrar los tópicos más reiterados en la literatura y algunas de sus principales composiciones.

Aunque la Banda Sonora Musical resulta verista al contener varias de las obras que el músico escribió en su celda de Valldemosa, sorprende el excesivo protagonismo de la *Mazurka op. 17 n.º 4*, integrada en varios bloques. A pesar de que es apropiado que se incluya una obra de raíces populares polacas con tanta visibilidad en el *film* –de acuerdo con el hecho de que el patriotismo del músico es uno de los aspectos más mencionados en la prensa española–, probablemente habría tenido un mayor sentido musicológico si alguna de las obras compuestas en esta cronología –que, como hemos señalado, fue muy productiva– hubiera contado con un mayor protagonismo sonoro. Sin embargo, este detalle no empaña el retrato audiovisual verista realizado en torno a Chopin dentro de un vestigio audiovisual que refleja la renovación audiovisual en España de la mano de uno de los grandes compositores.

Obras citadas

- ACQUARONI, José Luis, « Válido para artistas de hoy », *ABC*, 17 de junio de 1964, p. 38.
- ALFÉREZ, Antonio, « Zelazowa Wola, cuna de Chopin », *ABC*, 21 de noviembre de 1970, p. 10-11.
- ANÓNIMO, « La vida musical en Barcelona », *La Vanguardia Española*, 16 de febrero de 1969, p. 44.
- ARAGÜEZ RUBIO, Carlos, « Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español », *Historia del presente*, n° 5, 2005, p. 121-138.
- BARANGO-SOLÍS, Fernando, « El célebre compositor Federico Chopin tuvo tres grandes amores », *La Vanguardia Española*, 22 de diciembre de 1972, p. 62.
- BELLMAN, Jonathan D., GOLDBERG, Halina (Ed.), *Chopin and His World*, Princeton University Press, 2017.
- BENET FERRANDO, Vicente José, *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960, p. 67-69.
- BRÉMARD, Bénédicte, « Jaime Camino, *Los niños de Rusia*: siguiendo el camino de la memoria », in FEENSTRA, Pietsie & HERMANS, Hub (Ed.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Ámsterdam, Rodopi, 2008, p. 65-76.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Historia del cine español*, Madrid, T&B, 2007.
- CASONA, Alejandro, « El jardín de Chopin », *Blanco y negro*, 29 de diciembre de 1965, p. 14-15.
- CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- CORTOT, Alfred, *Aspectos de Chopin*, Madrid, Alianza, 1994.
- DUAULT, Alain, *Frédéric Chopin*, Arles, Actes Sud, 2004.
- EFE, « Inauguración del “Año Chopin” », *La Vanguardia Española*, 25 de febrero de 1960, p. 21.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, « Triunfal reaparición de José Iturbi, en actuación para el Club de Conciertos, en el Real », *ABC*, 21 de noviembre de 1969, p. 83.
- _____, « Un gran concierto de Paul Klecki, Rudolf Buchbinder y la Orquesta Nacional, en el Teatro Real », *ABC*, 22 de abril de 1969, p. 71-72.
- FERRA, Bartomeu, *Chopin y George Sand en Mallorca*, Palma de Mallorca, La Cartoixa, 1960.
- FINCK, Henry T., *Chopin and Other Musical Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1889.
- FRAILE PRIETO, Teresa, « De nuevo el dedo en la llaga: algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica », in OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 83-103.
- GANCHE, Edouard, *Frédéric Chopin : sa vie et ses oeuvres, 1810-1849*, París, Mercure de France, 1921.
- GOLDBERG, Halina (Ed.), *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- HEREDERO GARCÍA, Rafael, *La censura del guión en España: peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2000.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, « La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la “tercera vía” », in SANGRO, Pedro & PLAZA, Juan F. (Ed.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010, p. 79-96.
- HUNEKER, James, *Chopin: The Man and His Music* (1ª ed., 1921), New York, Cosimo, 2006.
- KARENINE, Wladimir, *George Sand : sa vie et ses œuvres*, vol. 3, París, Plon-Nourrit et Cie, 1912.

- LE BIHAN, Adrien, *George Sand, Chopin et le crime de la chartreuse*, Espelette, Cherche-Bruit, 2006.
- LISZT, Franz, *Frederic Chopin: a biographical sketch and study of his work*, [trad. Martha Walker Cook], Boston, Ditson, 1863.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *La denominada Escuela de Barcelona*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- MEDINA GÓMEZ, José, « Vida agónica de Federico Chopin », *Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960, p. 57-66.
- MONTSALVATGE, Xavier, « El culto a Chopin en Varsovia », *La Vanguardia Española*, 31 de enero de 1971, p. 55.
- OLDMEADOW, Ernest, *Chopin*, London, G. Bell & Sons, 1905.
- PARETS I SERRA, Joan, « Notes per a la història de la música a Mallorca – Instruments », *BSAL*, n° 55, 1999, p. 381-388.
- PIERRAKOS, Hélène, *Chopin*, Bordeaux, Éditions Jean-Paul, 1998.
- POIRÉE, Élie, *Chopin : biographie critique*, París, H. Laurens, 1906.
- PONIATOWSKA, Irena (Ed.), *Chopin and His Work in the Context of Culture: Studies*, Krakow, Polska Akademia Chopinowska, 2003.
- PUIGSERVER, Margarita, *La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-1839*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003.
- QUADRELLI, Silvia, DIBARBOURE, Justine, « ¿Quién disparó sobre el pianista? O la misteriosa enfermedad de Frédéric Chopin », *Revista Americana de Medicina Respiratoria*, 14, n° 3, 2014, p. 289-309.
- RADIGALES, Jaume, « Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos », in OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria de Ediciones, 2005, p. 13-32.
- RIAMBAU, Esteve, *Jaime Camino: la guerra civil i altres històries*, Barcelona. Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2007.
- RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la « gauche divine »*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- RIEGER, Eva, « ¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música », in ECKER, Gisela (Ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 175-196.
- RINK, John, SAMSON, Jim (Ed.), *Chopin Studies*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- RUBÍ SASTRE, M. Magdalena, « El film *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969): un episodio del pasado como reflejo de una realidad presente », *Actas del II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Salamanca, 26-28 de junio de 2013*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2013, p. 97-103.
- SAMSON, Jim (Ed.), *Chopin Studies*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, « Entretenimientos de salón desde una mirada española: la interpretación pianística femenina a través del cine (1959-1975) », in DEL VALLE, Carlos & LINARES, Manuel (Ed.), *Las expresiones culturales analizadas desde la Universidad*, Madrid, Tecnos, 2018, p. 357-368.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, « Mozart y el franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico », in CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino & PASTOR COMÍN, Juan José (Ed.), *Mozart en España. Estudios y recepción musical*, Vigo, Academia del Hispánico, 2016, p. 243-272.
- _____, *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.
- _____, « Beethoven en la España del franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico », in CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino & PASTOR COMÍN, Juan José (Ed.), *Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, p. 567-601.
- SAND, George, *Lettres d'une vie*, París, Gallimard, 2004.
- _____, *Ceuvres de George Sand. Un hiver à Majorque*, París, M. Levy, 1869.
- SAURA, Antonio, « El nuevo cine español », *Viridiana*, n° 15, 1997, p. 102-117.
- SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 1999.
- TAMAMES, Ramón, *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara*, 7, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- TORREIRO, Casimiro, « ¿Una dictadura liberal? (1962-1969) », in GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve & TORREIRO, Casimiro (Ed.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 295-340.
- TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Madrid, Anagrama, 1973.
- USÓ-ARNAL, Joan Carles (consultado el 12.04.2021): « Historia de la psicodelia y de algunos intelectuales influenciados por el LSD », *Replicante*, 11 de mayo de 2010. <https://revistareplicante.com/historia-de-la-psicodelia/>
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Aquel llamado nuevo cine español*, Madrid, JC, 1991.
- VUILLERMOZ, Émile, *La Vie amoureuse de Chopin*, París, Ernest Flammarion, 1927.