

Imagen y música para la primera producción documental del Luce y el NO-DO en 1943*

*Rafael Ángel Rodríguez López***
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen:

El documental está considerado como uno de los espacios cinematográficos que mejor describe y expone una realidad filmada, un breve encuentro visual y sonoro que en 1943 se convierte, bajo los dictámenes del Instituto Luce en Italia y, posteriormente, de los *Noticiarios y Documentales NO-DO* en España, en una de las piezas claves para la propaganda política y cultural que gracias a su formato, estructura y contenido audiovisual tuvo una gran repercusión social en el público objetivo de ambos países. Y es que, fue durante este año donde coincidió la producción documental de ambas instituciones cinematográficas cuya filmografía posee breves fragmentos audiovisuales únicos y con carácter propio. En este sentido, nuestro principal objetivo en esta investigación es, a través de una metodología de análisis audiovisual que profundiza en el comportamiento entre los aspectos visuales y sonoros del documental, el de ocuparnos de la estructura y comportamiento conjunto de ambos elementos con la intención de comprobar la influencia audiovisual que tienen lugar en citados documentales.

Palabras clave:

Imagen, música, Instituto Luce, NO-DO, análisis audiovisual.

Image and music for the first documentary production of Luce and NO-DO

Abstract:

The documentary is considered to be one of the cinematographic spaces that best describes and exposes a filmed reality, a brief visual and sound encounter that in 1943 became, under the dictates of the Luce Institute in Italy and, later, of the *Noticiarios y Documentales NO-DO* in Spain, one of the key pieces for political and cultural propaganda that, thanks to its format, structure and audiovisual content, had a great social repercussion on the target public in both countries. It was during this year that the documentary production of both cinematographic institutions coincided, and their filmography has unique short audiovisual fragments with a character of their own. In this sense, our main objective in this research is, through a methodology of audiovisual analysis that delves into the behavior between the visual and sound aspects of the documentary, to deal with the structure and joint behavior of both elements with the intention of verifying the audiovisual influence that takes place in the documentaries.

Key Words:

Image, music, Luce Institute, NO-DO, audiovisual analysis.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Tal y como define Sánchez Noriega¹, entendemos por documental «aquel cine que restituye la realidad, que muestra o describe, sin interferencia alguna del realizador, una realidad existente», un espacio audiovisual donde el nacimiento del sonoro «amplía el campo de posibilidades informativas del género al permitir los relatos, los testimonios orales, la voz en *off* o la música, que

complementen, comenten o contrapunten las imágenes». Es en este entorno audiovisual donde se enmarcan los archivos cinematográficos producidos por el Instituto Luce y los *Noticiarios y Documentales de NO-DO* que, desde los primeros días de los años cuarenta, convirtieron a este género cinematográfico en un breve espacio de representación visual y sonora de expresión política, social y cultural del que se sirvieron ambos países, primero Italia y, posteriormente España, para mostrar al espectador

Recibido: 24-X-2022. Aceptado: 12-XII-2022.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979) del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientada a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo; IP2: Pedro Poyato.

** Profesor de Didáctica de la Expresión Musical. Dirección para correspondencia: rafarl@live.com ORCID: 0000-0002-1112-2762

¹ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine. Teorías, estéticas y géneros*, Madrid, 2018, pp. 115-116.

sucesos de una realidad filmada. Y es que, al que comúnmente llamamos *cine documental*, este término audiovisual al que Nichols² se refiere como algo que «debe construirse de un modo muy similar al mundo al que conocemos y compartimos», demuestra a lo largo de su historia el poder que presenta como medio para la difusión y propaganda de acontecimientos históricos que tuvieron, gracias a su formato, estructura y contenido audiovisual, una gran repercusión social en los espectadores. Así, durante los años cuarenta, concretamente en 1943, la producción documental italiana y española presentan en su filmografía una serie de archivos cinematográficos que contienen en sí mismos una serie de características audiovisuales que, entre otras cuestiones, los convierten en unas piezas culturales únicas y con carácter propio.

En este contexto, nos encontramos, pues, ante dos producciones cinematográficas que ofrecen al espectador un viaje alrededor del mundo, caracterizados por revelar durante el desarrollo de sus secuencias cinematográficas, y como presentaremos a lo largo de este estudio, una gran variedad temática, un lenguaje visual similar y la utilización de una banda sonora que representa, acompaña y resalta aquellos aspectos visuales mostrados en la pantalla que, o bien informan de distintos sucesos político-sociales o, por el contrario, describen bellos paisajes. Por consiguiente, teniendo en cuenta la importancia de estos archivos filmicos como documentos culturales y artísticos, este artículo quiere contribuir así a la revisión y puesta en valor del contenido audiovisual existente en los primeros documentales producidos en 1943 entre ambas instituciones, el Luce³ y el NO-DO⁴.

Es cierto, que existen estudios previos a esta investigación de autores que han tratado y profundizado sobre los archivos cinematográficos procedentes del Luce y del NO-DO, pero desde un punto de vista más

historiográfico. En este sentido, encontramos especialmente relevantes para este estudio los textos de Coronado Ruiz⁵, quién, entre otras cuestiones, se centra en el análisis del Noticiario Luce como una de las principales herramientas de propaganda del fascismo italiano durante la Segunda Guerra Mundial; la recopilación y estudio de D'Autilia⁶, en relación al imaginario italiano de esta institución cinematográfica cuyo texto nos ofrece un recorrido visual por el contenido filmado por el Luce desde sus inicios en los años veinte⁷; o, ya centrados en el contexto cinematográfico español, la investigación de Matud Juristo⁸ que, desde un punto de vista histórico y cultural, se sumerge en la incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO en los años cuarenta. Asimismo, cabe mencionar aquí que citadas investigaciones no solo se encuadran para este artículo como estado de la cuestión, sino que, además, se emplean durante la consecución de este estudio como un marco teórico referencial en el que, junto con las aportaciones de Cabrerizo Pérez⁹, quién expone los primeros y relevantes acuerdos de coproducción entre el Luce y el NO-DO, así como la investigación realizada por Tranche y Sánchez-Biosca¹⁰, que abarca desde un punto de vista historiográfico y cultural la totalidad de la producción cinematográfica de los Noticiarios y Documentales de NO-DO desde su nacimiento en 1943 hasta su finalización en 1981, nos permiten edificar una base teórica y audiovisual sólida sobre la que construir esta investigación.

Llegados a este punto, convendría ir definiendo la intención de este artículo que, más allá del contexto político, social e histórico que lleva consigo cada documental, no es otra que la de ocuparnos del estudio de la imagen junto con la música, a partir de una metodología de análisis audiovisual que será desarrollada en las líneas que siguen, para comprobar qué tipo de influencia audiovisual puede haber entre ambas producciones. Por consiguiente, para llevar a cabo esta investigación, nos proponemos, en primera

² NICHOLS, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997, p. 42.

³ La mayor parte de los archivos cinematográficos italianos se conservan en el *Archivio Storico Istituto Luce*, cuya producción alberga 2.869 documentales reproducidos entre 1924 y 1961. Fuente: *Archivio Storico Istituto Luce, Documentari Istituto Nazionale Luce (1924-1961)*. Disponible en: https://www.archivioluce.com/documentari_luce/, consultado el 24-03-2022.

⁴ Respecto al ámbito español, los documentales que se enmarcan en este estudio quedan recogidos por la Filmoteca de Radio Televisión Española –RTVE–, donde se conservan unos 216 documentales en blanco y negro y 476 en color. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española, *Documentales B/N de NO-DO*. Disponible en: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>, consultado el 16-04-2022.

⁵ CORONADO RUIZ, C., «La gran pantalla en guerra: segunda Guerra Mundial y los noticiarios cinematográficos Luce (1940-1945)», *Documentación de Ciencias de la Información*, 38 (2015), pp. 285-300. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2015.v38.50820, consultado el 26-06-2022. Y, CORONADO RUIZ, C., «El cine informativo: ¿el arma más fuerte? La recepción de los noticiarios cinematográficos luce durante el fascismo», *Área Abierta*, 16-3 (2016), pp. 51-65. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53657>, consultado el 04-08-2022.

⁶ D'AUTILIA, G., *Luce, L'immaginario italiano*, Italia, 2014.

⁷ Como señala Coronado Ruiz, «el Lucenació en 1927 y se proyectaba obligatoriamente en todos los cines del país. Con la caída del fascismo, comenzaron las dificultades para Luce y después del 25 abril de 1945, el noticiario se reclinó en las pantallas con el nombre de *Nuova Luce*». «El cine informativo...», p.53. Cita obtenida de ARGENTIERI, M., *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Italia, 1979.

⁸ MATUD JURISTO, A., «La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO», *Historia y Comunicación Social*, 13 (2008), pp. 105-118. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0808110105A>, consultado el 15-08-2022.

⁹ CABRERIZO PÉREZ, F., «Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)», *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, 48 (2004), pp.122-133. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1046844>, consultado el 24-06-2022.

¹⁰ TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO: el tempo y la memoria*, Madrid, 2006.

instancia, analizar la imagen y la música de los dos primeros documentales producidos por el Instituto Luce y el NO-DO de 1943 y, en segundo lugar, comparar el empleo conjunto de los elementos visuales y sonoros que se dan cita en estos archivos cinematográficos con la finalidad de encontrar, como decimos, alguna influencia visual y sonora entre ambos documentales.

Para finalizar, queremos resaltar que la elección de analizar y comparar específicamente los primeros documentales de 1943 no se debe a un capricho del azar. Es aquí, donde la reproducción documental de ambas instituciones converge en la emisión de documentales con una fuerte carga propagandística. Además, es en este periodo donde el Luce se encuentra en una de las mayores etapas de creación audiovisual, periodo que coincide con el nacimiento en 1943 del archivo cinematográfico que prevalecerá durante casi cuarenta años en España y cuya realización de documentales, como señala Tranche y Sánchez-Biosca¹¹, «contaba con mayores medios técnicos y además disfrutaba de una posición dominante en el mercado, fruto de la obligada presencia en las salas del Noticiero».

2. MÉTODO: ANÁLISIS AUDIOVISUAL

Con la intención última de alcanzar los objetivos propuestos para esta investigación y, una vez establecido el marco teórico sobre los que se apoyan los documentales de este periodo, será necesario la realización de una metodología de análisis audiovisual que muestre el comportamiento de la imagen y la música como recurso persuasivo. En este sentido, para su desarrollo se atenderá, en primer lugar, a la temática propuesta para cada documental, la duración de la secuencia cinematográfica, cuya medición quedará especificada mediante horas, minutos y segundos (00:00:00), y el color de cada documental analizado, haciendo alusión aquí si encontramos algún fotograma en color o la totalidad de la secuencia es en blanco y negro (B/N). Al mismo tiempo, será necesario hacer referencia a los diferentes niveles o planos sonoros sobre los que se configura la relación entre la música y los demás elementos cinematográficos, y es que, tal y como señala Román¹², cuando hablamos de niveles sonoros de la música, hacemos referencia «al balance que se establece entre el

elemento musical y los restantes elementos sonoros que configuran el montaje del sonido, es decir, se refiere a cuál es la presencia real que tiene la música en relación con los demás sonidos –diálogos, ruidos o efectos sonoros–». Continúa este mismo autor, argumentando que «este balance muestra diferentes significados dependiendo del volumen sonoro que presente la música en la secuencia filmica»¹³. Por consiguiente, durante nuestro análisis audiovisual se hará una distinción en la obra documental a momentos donde la banda sonora empleada para la secuencia cinematográfica se encuentre en un primer nivel sonoro y, por ende, será la protagonista de la escena filmada o, por el contrario, la imagen y la voz en *off* acaparan toda la atención del espectador y, en ese caso, la música hace de mero acompañante (tabla 1).

Tabla 1. Parámetros audiovisuales analizados

Temática	Duración (00:00:00)	Color	Niveles sonoros
			1º nivel
			2º nivel

Fuente: elaboración propia.

En segundo lugar, siguiendo esta línea audiovisual y a través de algunas nomenclaturas derivadas de autores como Martínez García y Gómez Aguilar¹⁴, y Sánchez Noriega¹⁵, se procederá al estudio de la imagen donde se especificará, por un lado, el tipo de plano utilizado para el montaje cinematográfico, a saber, el plano general, cuya función es la de «describir el ambiente y ofrecer información de la situación de los personajes y sus desplazamientos»¹⁶, es decir, suele ofrecer información al espectador sobre el espacio en el que se desarrollará la acción; el plano panorámico, cuyo encuadre abarca aspectos de la secuencia mucho más amplios que un plano general; y el primer plano, al que Sánchez Noriega se refiere como el encuadre que dota al plano de una «gran fuerza dramática y se emplea para expresar la interioridad del personaje»¹⁷ (tabla 2). Por otro lado, y en relación al enlace entre planos, haremos hincapié a las tres transiciones que más solían utilizar para este tipo de producción documental¹⁸, entre ellas, el encadenado *-dissolve-*, por cuanto establece un paso progresivo entre dos planos, de manera que los fotogramas del plano saliente desaparecen por debajo de las imágenes

¹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹² ROMÁN, A., *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*, Madrid, 2017, pp.104-105.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MARTÍNEZ GARCÍA, M. A. y GÓMEZ AGUILAR, A., *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*, Madrid, 2015.

¹⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine...*

¹⁶ MARTÍNEZ GARCÍA, M. A. y GÓMEZ AGUILAR, A., *La imagen cinematográfica...*, p.44.

¹⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine...*, p.30.

¹⁸ En la investigación audiovisual de las 1.966 cabeceras y cierres del Noticiero de NO-DO, llegamos a la conclusión, que las transiciones más utilizadas para unificar o eliminar los planos de la secuencia cinematográfica solían estar caracterizadas por los encabezados, el corte directo y el fundido en negro. Este último de vital importancia para sincronizar los planos con nuevas imágenes junto con la música. Véase RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. A., «Del cine a la televisión: un nuevo formato audiovisual para el noticiero de NO-DO», *Historia y Comunicación Social*, 27-2 (2022).

Tabla 2. Parámetros audiovisuales analizados

	Imagen		
Planos	General	Panorámico	Primer plano
Transiciones	Encadenado (<i>dissolve</i>)	Corte directo	Fundido en negro
Ángulos de cámara	Picado	Contrapicado	Recto

Fuente: elaboración propia.

del nuevo plano; el corte directo, donde no hay transición de unión; o el empleo del conocido como fundido en negro, utilizado sobre todo al final de la secuencia cinematográfica. Para finalizar el estudio del elemento visual, anotaremos los diferentes ángulos de cámara sobre los que se construye la secuencia del documental, una funcionalidad de la cámara a la que Martínez García y Gómez Aguilar se refieren así:

«El concepto de angulación tiene que ver con cómo se organizan los elementos dentro del encuadre, pero, sobre todo, con dónde se coloca la cámara para grabar lo que tiene delante. [...] el ángulo de visión con respecto al que la imagen de muestra «implica colocar a los espectadores en una determinada posición frente a la puesta en escena del plano»¹⁹.

De forma que, durante el análisis se hará referencia al ángulo picado, cuando la toma se hace desde arriba hacia abajo proporcionando así a los personajes u objetos un fuerte valor expresivo; el ángulo contrapicado, que al contrario del anteriormente mencionado la toma se realiza desde abajo hacia arriba, otorgando una peculiar grandilocuencia al objeto filmado; y el ángulo normal o recto, donde la cámara se sitúa a la altura de la persona u objeto cinematográfico.

En un tercer estadio de esta comparativa audiovisual, y ya centrados en el entorno sonoro-musical (tabla 3), y al igual que los aspectos visuales, se han seleccionado los métodos de análisis de la banda sonora propuestos por Román²⁰, Chion²¹ y Nieto²². En este sentido, prestaremos atención, por una parte, a la música diegética, «aquella cuya fuente sonora está en el espacio de la imagen y el tiempo de la acción, sea visible o no»²³, o, por el contrario, tiene lugar el empleo de la música extradiegética, cuya fuente sonora se desconoce y no es escuchada por los personajes u actores que aparecen en la escena. Además, atenderemos a la

procedencia de la música documental, haciendo mención aquí al empleo de la música original, es decir, específicamente creada para el archivo cinematográfico, o, preexistentes, cuando se trata de música -cultura, tradicional o popular- que procede de otras fuentes. Por otra parte, realizaremos una distinción de la función que cumple la música en el documental, función a la que Chion se refiere como:

«En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como es el filme, la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramienta y medicamento milagroso, como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto charlatán. La música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *racords* de ruidos o imágenes que «no funcionan»²⁴.

En base a las consideraciones de este autor, conviene exponer ahora las funciones cinematográficas a las que se hará mención en las líneas que siguen, tales como, la funcionalidad estética, la decorativa, la unificadora y la transitiva²⁵. Por lo tanto, cuando nos refiramos a una funcionalidad estética, mencionaremos aquella banda sonora cuyo objetivo es el de «potenciar los aspectos artísticos de las películas, así como proporcionar originalidad al filme cuando la música ha sido especialmente escrita para este sentido»²⁶. Por el contrario, cuando el cineasta emplea un uso decorativo de la música, se refiere al momento sonoro cuya finalidad es la de acompañar al concepto visual como si de un decorado se tratara, es decir, no tiene un significado relevante dentro del documental. En otro nivel práctico-funcional de la música, anotaremos si se comporta como un punto de unión durante el desarrollo de toda la secuencia audiovisual, cuya finalidad es la de «contribuir a la unidad

¹⁹ MARTÍNEZ GARCÍA, M. A. y GÓMEZ AGUILAR, A., *La imagen cinematográfica...*, p.88.

²⁰ ROMÁN, A., *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, 2008. Y, ROMÁN, A., *Análisis musivisual. Guía...*

²¹ CHION, M., *La música en el cine*, Buenos Aires, 1997. Y, CHION, M., *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*, Buenos Aires, 2017.

²² NIETO, J., *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid, 2003.

²³ ROMÁN, A., *Análisis musivisual. Guía...*p. 171.

²⁴ CHION, M., *La música en...*, p. 195.

²⁵ Es necesario incidir que, para la realización de estas funciones, además de nuestra apreciación y aportación personal, en nuestro estudio solo se han propuesto las cuatro -estética, decorativa, unificadora y transitiva- que creemos son las más características en el documental tanto del Instituto Luce como del NO-DO. No obstante, como señalamos, existen otras muchas que son expuestas por autores como Alejandro Román en su método *El lenguaje musivisual*. ROMÁN, A., *El lenguaje musivisual...*, pp. 111-130

²⁶ ROMÁN, A., *Análisis musivisual. Guía...*, p. 138.

Tabla 3. Parámetros audiovisuales analizados

Diégesis	Música	
	Diegética	Extradiegética
Procedencia sonora	Original	Preexistente
Nivel sincrónico	Eventual	Sin sincronía
Funciones	Estética	Decorativa
	Unificadora	Transitiva

Fuente: elaboración propia.

de la obra como un todo, especialmente por medio de un conjunto de temas repetidos bajo diferentes formas, que constituyen algo así como la firma del filme»²⁷. En cambio, si apreciamos una música cuya finalidad es la de dar continuidad sonora entre la transición de planos y secuencias distintas, estaremos hablando de una de las funciones más utilizadas a lo largo de la historia del cine, la función transitiva.

Por último, será necesario señalar el nivel sincrónico que posee la imagen y la música, siendo este uno de los recursos audiovisuales más utilizados desde el nacimiento del cine sonoro. En consecuencia, entendemos por sincronía «un momento sobresaliente de encuentro sincrónico entre un momento sonoro y un momento visual; un punto en que el efecto de *sincretis*²⁸ es más acentuado, como en una música un acorde más afirmado y reforzado que los otros»²⁹. Prosigue Nieto respecto al recurso de la sincronía, argumentando que:

«Decimos que dos acontecimientos de cualquier tipo son sincrónicos cuando ambos se producen simultáneamente. Por lo tanto, parece que no hay duda en considerar que un sonido y una imagen son sincrónicos cuando se producen en coincidencia temporal exacta. Esta coincidencia, evidentemente, solo puede darse en un instante único: ni una fracción de segundos antes ni una después»³⁰.

De forma que, a lo largo del estudio cinematográfico mencionaremos un nivel sincrónico eventual, donde las imágenes, planos o secuencias están acompañados en conjunción con algunos momentos concretos de la banda sonora utilizada para el documental, o, por el contrario, si no existe concordancia alguna entre los aspectos visuales y sonoros, se hará referencia a la no sincronía entre ambos elementos.

Así pues, una vez realizada la exposición de todos los elementos audiovisuales descritos hasta aquí, como decimos, con la finalidad de exponer un estudio comparativo entre la producción documental del Instituto Luce y el NO-DO, aplicaremos este método de análisis audiovisual a todos y cada uno de los documentales que se exponen durante el desarrollo de esta investigación para mostrar así las principales características de los mismos y poder llevar a cabo, como decimos, una comparativa visual y sonora que nos permita alcanzar nuestro objeto de estudio.

3. RESULTADOS

En 1943, confluye una época de gran producción cinematográfica donde, para la sociedad italiana, el Luce, aunque su producción comienza desde ya entrados los años veinte, el documental se convierte en una de las piezas claves en todo el engranaje persuasivo «encargado de difundir la propaganda del régimen fascista»³¹. Un espacio audiovisual que durante la primera mitad de la década de los cuarenta se producían desde cortometrajes de temática bélica hasta otros documentales cuya temática protagonista se centraba en el paisaje y patrimonio artístico de los italianos. Y es que, en relación con estos archivos cinematográficos, Coronado expone que

«han sido uno de los instrumentos de propaganda considerados más eficaces en el siglo XX: se trataba de un medio de comunicación de masas que llegaba a un gran número de espectadores, tanto analfabetos como no. La capacidad de persuasión de la imagen era, además, mayor que la de la palabra, hablada o escrita. Por otro lado, la veracidad que se concedía las imágenes permitía una mayor persuasión y que esta fuera más eficaz»³².

De forma similar, para la cinematografía española, el nacimiento de los Noticiarios y Documentales de NO-

²⁷ CHION, M., *La música en...*, p. 130.

²⁸ El término *sincretis* es una palabra formulada por Michel Chion en 1990 la cual combina el término «sincronismo» y «síntesis». Como señala el autor, «es la soldadura perceptiva irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro visual puntual cuando estos ocurren al mismo tiempo, y esto es independiente de toda lógica racional». CHION, M., *La audiovisión. Sonido...*, p. 81.

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰ NIETO, J., *Música para la...*, p.129.

³¹ CORONADO RUIZ, C., «El cine informativo...», p.54.

³² *Ibid.*, p. 53.

DO en 1943 suponen un gran escaparate donde ver una de las pocas realidades filmadas que conocían hasta el término de la disidencia civil y el nuevo régimen político. Una producción documental que «nace con la intención de realizar una labor pedagógica entre los españoles sobre las características del nuevo Estado, que instruya a los ignorantes y convenza a los disidentes»³³. Así pues, bajo una gran variedad temática que abarca sucesos desde la Segunda Guerra Mundial hasta documentales con fines didácticos, fueron reproducidos multitud de archivos audiovisuales de corta duración que mostraban al espectador imágenes de un nuevo escenario político, social y cultural, una nueva institución cinematográfica que «las altas instancias de la España fascista van a ver con interés los primeros pasos dados por el gobierno italiano para la colaboración entre ambos países en el terreno cinematográfico»³⁴. Un recurso persuasivo visual y sonoro que, como veremos a continuación, comparte una serie de similitudes audiovisuales con su homónimo italiano. Por lo tanto, para una mejor exposición de los resultados obtenidos, comenzaremos con el análisis audiovisual del primer documental registrado en 1943 por el Instituto Luce para, posteriormente, continuar con el primer documental producido por el NO-DO en el mismo año. Un periodo que, recordemos, convergen la producción filmica de ambas instituciones cinematográficas.

3.1. De la Segunda Guerra Mundial a la primavera sevillana: análisis audiovisual

No es de extrañar que el primer documental producido en 1943 por el Luce esté relacionado con la Segunda Guerra Mundial -1939 a 1945-³⁵. Precisamente, podemos ver en su primera producción, enmarcada bajo el título, *Decennale del nazionalsocialismo*³⁶ –década del nacionalsocialismo–, un archivo cinematográfico con tintes puramente propagandísticos cuya temática general versa sobre el Tercer Reich Alemán, acompañado de imágenes sobre la lucha contra el desempleo, el cuidado de los niños, las organizaciones juveniles del partido nacionalsocialista y algunas imágenes de Berlín junto con los nuevos edificios monumentales del periodo nazi. Una temática cuyo objetivo era, como señala Coronado

«que aumentase el entusiasmo entre la población por la futura victoria y, sobre todo, que las preocupaciones no fueran excesivas. Para ello, se insistió en el aspecto

militar: era necesario demostrar que Italia era una potencia bélica y que tenía a su lado al más potente de los aliados, la Alemania de Hitler»³⁷.

En términos audiovisuales, con una duración de 00:05:28 minutos y una secuencia filmica compuesta en su totalidad en blanco y negro, observamos cómo a lo largo de la proyección existe un balance muy equilibrado entre planos sonoros, es decir, tanto la banda sonora extradiagética como los sonidos diegéticos que aparecen en la filmación, acaparan grandes momentos de protagonismo que solo acceden a un segundo nivel sonoro para dar paso a la voz en *off* del narrador. Como consecuencia, este juego de niveles sonoros mantiene de forma efectiva la atención del espectador en todo momento. En esta misma línea, es necesario resaltar la cuestión referida al empleo de sonidos diegéticos, tales como la exaltación de los seguidores de Hitler (figura 1), los ruidos propios de la fabricación de material bélico, así como las carcajadas o gorjeos de las imágenes donde aparecen los niños como protagonistas, mostrados siempre en un primer nivel sonoro, que otorgan naturalidad a este archivo audiovisual.



Figura 1. Exaltación de los combatientes. *Decennale del nazionalsocialismo*. Fuente: Archivo Luce. Captura de pantalla.

Todo este juego sonoro al que nos hemos referido anteriormente se complementa de forma extraordinaria con la composición de la secuencia visual donde la variedad de planos, las transiciones y los ángulos de cámara utilizados hacen que los acontecimientos que tienen lugar en la escena documental sucedan y avancen con una velocidad casi vertiginosa. Por una parte, podemos observar como el documental emplea, entre otros, desde el plano general para

³³MATUD JURISTO, A., «La incorporación del...», p. 108.

³⁴CABRERIZO PÉREZ, F., «Los primeros acuerdos...», p. 125.

³⁵En 1943, el Instituto Luce produce cuatro documentales más, según los datos registrados en este archivo cinematográfico, cuya secuencia audiovisual recoge desde imágenes relacionadas con el nacionalismo alemán, la filmación de espectáculos para los combatientes italianos en la guerra, un documental educativo sobre la historia del belén y, por último, también con una tendencia educativa, la filmación documental sobre la historia de los buques de guerra desde la prehistoria hasta 1943, realizado a partir de maquetas, ilustraciones diversas y decoraciones antiguas.

³⁶Véase: Archivio Storico Istituto Luce, *Decennale del nazionalsocialismo*. Disponible en: patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052276/1/decennale-del-nazionalsocialismo.html, consultado el 24-04-2022.

³⁷CORONADO RUIZ, C., «La gran pantalla en...», p.291.

situar al espectador dentro del escenario donde se desarrolla la escena, planos panorámicos donde se observan diferentes encuadres más amplios que el plano general y, por consiguiente, emplazan al público a observar grandes paisajes y, la utilización, en reiteradas ocasiones, del primer plano para expresar, de forma visual, el carácter de los personajes (figura 2).

Por otra, mención aparte merece la transición entre planos y ángulos de cámara empleados para dotar de continuidad a esta secuencia documental. De forma que,

en relación con las transiciones entre planos, podemos ver cómo se recurre desde el encadenado, para presentar varios objetos de forma continuada sin que el espectador pueda apreciar ningún corte, es decir, realizan una transición progresiva entre dos planos y, por consiguiente, los fotogramas del plano saliente se desvanecen por debajo de las imágenes del plano entrante. Es en la cabecera de inicio y cierre del documental donde esta transición audiovisual tiene su mayor representación (figuras 3 y 4), ambas caracterizadas por el diseño artificial de los términos, *Istituto Nazionale Luce, Presenta y Fin*, que acompañados en todo



Figura 2. Plano general (izda.), panorámico (centro) y primer plano (dcha). *Decennale del nazionalsocialismo*. Fuente: Archivo Luce. Captura de pantalla.

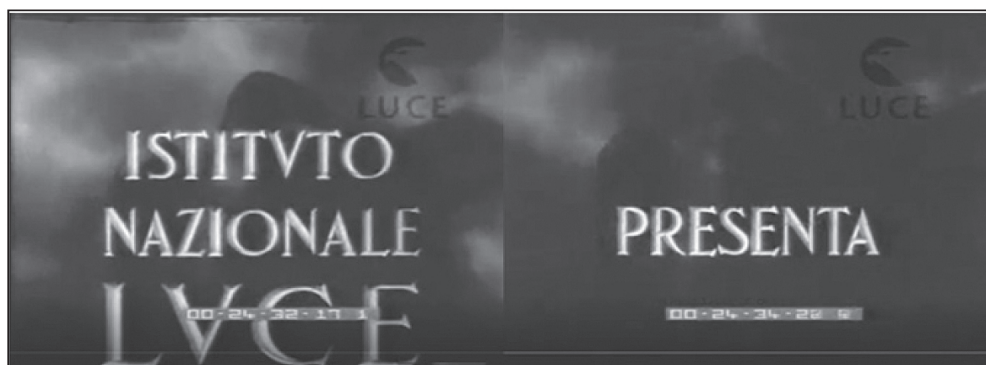


Figura 3. Cabecera del documental. Logotipo de *Istituto Nacional Luce* (izda.), término *Presenta* (dcha.). Transición *dissolve*. *Decennale del nazionalsocialismo*. Fuente: Archivo Luce. Captura de pantalla.



Figura 4. Cierre del documental. Transición *dissolve* desde el término *FIN* a la simbología fascista. *Decennale del nazionalsocialismo*. Fuente: Archivo Luce. Captura de pantalla.

momento por la simbología común en los uniformes fascistas italianos –águila apoyada sobre un fasces–³⁸, quedan presentados de forma que no hay ninguna interrupción entre planos gracias, en parte, por presentar todos los aspectos visuales bajo un mismo fondo.

Del mismo modo, debemos destacar los tres ángulos utilizados durante la secuencia cinematográfica que ofrecen distintos enfoques de la historia que está siendo narrada, de sus personajes, su situación y la exposición de lugares emblemáticos del documental (figura 5). En este sentido, se puede comprobar la manera en la que el ángulo picado es utilizado, sobre todo en las partes de la secuencia que muestran el cuidado de los niños, para descubrir una serie de imágenes que expresan al espectador una sensación de vulnerabilidad, fragilidad y delicadeza. En esta misma línea sensorial, encontramos el uso del ángulo contrapicado, siendo este utilizado de forma continuada en la secuencia filmica para engrandecer y dotar de majestuosidad varios planos del documental. Por el contrario, sin conservar la sensación emocional que produce la posición angular de los anteriores, el ángulo recto solo se emplea aquí para exponer nuevos edificios o la entrada a fábrica de los trabajadores, secuencias que no poseen, como decimos, la intensidad emocional de las anteriores pero que sí otorgan una estabilidad a la narrativa audiovisual.

Respecto a cuestiones exclusivamente musicales, toda esta composición visual viene acompañada del protagonismo, en ocasiones mayor que el de la imagen, de la banda sonora³⁹ extradiégeticamente utilizada para dotar de heroicidad, proeza y hazaña a las imágenes que se van

desarrollando durante la secuencia documental. Y es que, si algo aporta la música a este archivo cinematográfico es la glorificación de las fuerzas militares alemanas que participaron en la guerra. De ahí que escuchemos una marcha militar, caracterizada por el redoble percusivo tanto para la apertura como para el cierre del documental, que tiene una clara función unificadora y transitiva. Es decir, independientemente del carácter impetuoso de la misma, la música contribuye a la unidad filmica, hace de unión durante los cambios de planos y secuencias enlazando desde los aspectos bélicos hasta el cuidado de los niños. Por consiguiente, el espectador llega a identificar en el documental una misma identidad musical. Asimismo, es necesario resaltar el nivel síncrono de la música con respecto a la imagen. Aquí, aunque existen momentos donde la banda sonora hace de mera acompañante mientras suceden distintas acciones de los personajes protagonistas en la secuencia visual, hay algunos momentos en los que sí encontramos una eventualidad síncrona entre ambos aspectos audiovisuales. En este sentido, la presencia de la música se hace notable en momentos donde la voz en *off* se silencia para acentuar, de forma simultánea, imágenes que representan algún momento de importancia en el documental, captando así, de forma muy eficiente, la atención del espectador sobre esa misma imagen⁴⁰.

Todos estos aspectos audiovisuales mencionados hasta aquí son utilizados de forma similar, como veremos a continuación, en el primer documental de NO-DO en 1943 bajo el título, *Primavera sevillana*⁴¹. Así, durante el contexto de producción del documental italiano, nace, a su vez, un documental que, a diferencia de su homónimo italiano,



Figura 5. Ángulo picado (izda.), recto (centro), contrapicado (dcha.). Instituto Luce. *Decennale del nazionalsocialismo*. Fuente: Archivo Luce. Captura de pantalla.

³⁸ Simbología fascista utilizada por los italianos y de origen romano.

³⁹ Durante el análisis audiovisual no llegamos a concretar la procedencia de la música, es decir, si fue compuesta originalmente para el documental, cuestión que se solía hacer para estos archivos cinematográficos o, por el contrario, fue utilizada una banda sonora ya creada con anterioridad.

⁴⁰ A modo de ejemplo, véase el minuto 00:01:53 del documental, *Decennale del nazionalsocialismo*.

⁴¹ Véase: Filmoteca de Radio Televisión Española –RTVE–, *Primavera sevillana*. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-b-n/primavera-sevillana/2847635/>, consultado el 14-04-2022.

recoge una temática bien distinta que está fundamentada por la neutralidad que por aquel entonces conservaba España en la Segunda Guerra Mundial:

«Aunque España no entró en la Segunda Guerra Mundial, su postura osciló de la neutralidad a la no beligerancia a favor del Eje, y, de nuevo, a la neutralidad, cuando Alemania empezó a perder la guerra y fue conveniente alejarse»⁴².

De forma que la filmación cinematográfica española, bajo la Institución del NO-DO, abre su producción documental con un reportaje audiovisual de la ciudad de Sevilla donde las imágenes del campo andaluz, la feria, los jardines de los Reales Alcázares, así como la cultura folklórica de Andalucía, entre ellas, el baile y el cante flamenco, hacen de este documental una rica composición artística. Por consiguiente, con una duración de 00:12:01 y, al igual que su análogo italiano, formado por una secuencia cinematográfica en blanco y negro, nos encontramos ante un filme donde la música actúa mayoritariamente de protagonista, es decir, prácticamente la totalidad del documental se mantiene en un primer plano sonoro que, dejando a un lado los momentos en los que baja a un segundo nivel en las escasas y breves intervenciones de la voz en *off*, acompaña y representa con delicadeza los aspectos

visuales que se desarrollan en este documental. En base a estos elementos visuales, y siguiendo el mismo orden que para el documental italiano, es necesario comentar qué tipo de planos, transiciones y ángulos de cámara son utilizados para dar vida este archivo filmico. Precisamente, la utilización del plano general y el panorámico tiene un mismo objetivo, que no es otro que mostrar al espectador un marco visual de la ciudad de Sevilla y sus lugares más emblemáticos con la finalidad de situar al público dentro de la ciudad, sus calles y su cultura. En cambio, aquí la utilización del primer plano está enfocada, generalmente, en recoger la expresividad de la mujer flamenca (figura 6).

La riqueza entre planos que presenta este documental está íntimamente relacionada con la utilización, en reiteradas ocasiones, de la transición *dissolve* para enlazarlos sin interrupción. Con relación a ello, aunque también existe el corte directo entre planos, ya desde el comienzo del documental, sobre un fondo en movimiento de los jardines de Sevilla, nace la cabecera y el cierre de este archivo cinematográfico caracterizado por la encadenación del acrónimo de Noticiarios y Documentales NO-DO y *Presenta*, junto con el término *Fin*. Una transición visual que, como decimos, se repite en multitud de ocasiones a lo largo de la secuencia audiovisual (figura 7). A modo de ejemplo,



Figura 6. Plano general (izda.), panorámico (centro) y primer plano (dcha.). *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.



Figura 7. Cabecera y Cierre del documental. Acrónimo NO-DO (izda.), NO-DO y *Presenta* (centro), término *FIN* (dcha). Transición *dissolve*. *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.

⁴² GÓMEZ-GARCÍA, S., y MARTÍN QUEVEDO, J., «La participación española en la Segunda Guerra Mundial en los micrófonos de RNE (1941-1954)», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25-3 (2019), p.1445. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/esmp.66996>, consultado el 23-08-2022.

podemos observar cómo se recurre a este montaje para la superposición de dos planos y jugar así con la perspectiva visual de los elementos protagonistas del mismo, una forma de enriquecer la secuencia sin interrupción entre planos y secuencias (figura 8).

Este rico lenguaje visual también queda reflejado en los ángulos de cámara utilizados, el picado, el recto y el contrapicado, para engrandecer, resaltar, caracterizar y representar desde los lugares más simbólicos de la ciudad, como la Catedral de Sevilla, más conocida como la Giralda, hasta mostrar, desde otra mirada, el baile de la mujer flamenca. Necesariamente, debemos continuar con esta figura femenina cuyo peso en el documental es importante. En él podemos ver la representación de la mujer desde una mirada estética y artística puesto que acapara grandes secuencias donde se muestra su expresividad y dotes con el folclore andaluz (figura 9). De tal forma, quedan filmados momentos donde el ángulo picado de la cámara recoge perspectivas tan bellas como el lugar de la escena, el traje de sevillana y sus volantes en movimiento, así como la imagen de instrumentos de pequeña percusión tan representativos para Andalucía como las castañuelas. Son elementos visuales, como hemos citado a lo largo de su análisis, que proporcionan elegantes y variadas perspectivas de la primavera sevillana que, junto con la música,

conducen al espectador hacia un viaje al interior cultural de la ciudad.

Llegados hasta aquí, es momento ahora de analizar la música propuesta para este archivo cinematográfico que, recordemos, se mantiene protagonista en un primer plano sonoro durante casi la totalidad del documental. Debemos mencionar que, tal y como recogen los créditos de inicio, el tema musical escogido para representar la primavera sevillana viene de la mano del compositor sevillano, Joaquín Turina, uno de los mayores representantes del nacionalismo español en el siglo XX junto con Manuel de Falla e Isaac Albéniz⁴³. Así, sabemos que la banda sonora no fue compuesta expresamente para el documental, es decir, no tiene una procedencia original, más bien, preexistente, al ser seleccionada de entre las obras del compositor español. Respecto a la diégesis de la música, aunque a lo largo del documental podemos encontrarnos sonido diegético, es decir, que el espectador reconoce su fuente sonora, así lo demuestra el sonido de las campanas de la Catedral de Sevilla, entre otras escenas, la música siempre aparece de forma extradiegética.

No obstante, lo más destacable de esta composición musical es la finalidad que tiene para con la imagen, es



Figura 8. Jinetes en distintos planos (izda.) y panorámica de Sevilla (dcha.). Transición *dissolve*. *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.



Figura 9. Ángulo picado (izda.), recto (centro), contrapicado (dcha.). *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.

⁴³ Debemos mencionar que la banda sonora está interpretada por la Orquesta Nacional, bajo la dirección del Maestro Leoz. Asimismo, la bailarina que nos aparece en reiteradas ocasiones en pantalla es Esperancita Acosta, acompañada siempre del cante de Manolo Caracol. Filmoteca de Radio Televisión Española (RTVE), *Primavera sevillana*. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-b-n/primavera-sevillana/2847635/>, consultado el 14-04-2022.

decir, la función de esta y su nivel de sincronía. En este sentido, haciendo en primer lugar alusión a las funciones, quedan representadas de forma clara todas y cada una de las mencionadas para este estudio. Así, podemos ver cómo la música tiene una función estética, puesto que potencia todos los aspectos artísticos y folklóricos del documental. Además, trabaja también como un decorado sonoro que acompaña al concepto visual sin llegar a robarle el protagonismo a la imagen y, más destacable es su uso como unión y elemento de transición entre planos. A modo de ejemplo, entre el minuto 00:04:20 y el 00:05:00, se observa cómo la banda sonora hace de nexo entre planos distintos que ofrecen situaciones, personajes y ubicaciones diferentes al público (figura 10). Conjuntamente, en su labor como función transitiva, vemos cómo el uso de los efectos sonoros diegéticos –así como la música de Turina–, hace de enlace entre planos y secuencias, entre ellos, el sonido de objetos como el golpeo del martillo y fragmentos de la interpretación del cantante encargado de poner la voz –cantada– a este documental.

Por último, debemos hacer alusión ahora al nivel sincrónico entre la imagen y la música que, aunque existen momentos en los que la banda sonora hace de mera acompañante, se observa cómo la obra de Turina, dependiendo del carácter, instrumentación y ritmo del momento musical en cuestión, se enlaza de manera eventual junto con los planos donde, entre otros, aparecen los jinetes

en los jardines o las diferentes escenas que abarcan las danzas típicas regionales, captando de esta forma poderosamente la atención del público objetivo (figura 11)⁴⁴.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Tras analizar y comparar los primeros documentales del Luce y del NO-DO en 1943, se ha podido observar cómo existe una relación e influencia audiovisual muy estrecha entre ambas instituciones cinematográficas que las llevaron a realizar ciertos documentales con elementos visuales y sonoros muy parecidos. En este sentido, durante el análisis audiovisual llevado a cabo con anterioridad, hemos comprobado cómo, lejos de realizar documentales con una misma temática por el contexto político internacional que afectaba a cada uno de ellos, donde, recordemos, el Luce produce un documental ligado a la Segunda Guerra Mundial y a la Alemania de Hitler con una duración de 00:05:28 minutos y, el NO-DO, por el contrario, decide en ese momento realizar un reportaje de Andalucía cuya duración supone el doble que la de su homónimo italiano 00:12:01, comparten varias similitudes audiovisuales que ponen de manifiesto, como decimos, la relación e influencia cinematográfica entre ambas instituciones.

En este sentido, en las páginas que nos preceden tuvimos la ocasión de comprobar cómo, por un lado, tanto el Luce como el NO-DO, utilizan de forma similar en el



Figura 10. Secuencia donde el sonido y la música unen distintos planos. Función transitiva. *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.



Figura 11. Sincronía eventual entre la imagen y la música. *Primavera sevillana*. Fuente: Filmoteca de Radio Televisión Española. Captura de pantalla.

⁴⁴ Véase desde el minuto 00:07:00 al 00:08:40 del documental *Primavera sevillana*.

montaje de su secuencia cinematográfica los planos generales, los panorámicos y los primeros planos cuya finalidad, en ambos documentales, es la de mostrar al espectador perspectivas visuales de distintos lugares donde se desarrolla la acción junto con el objetivo de exponer al público la interioridad emocional de los personajes protagonistas de la secuencia, entre ellas, los niños en el caso italiano y la mujer flamenca en el español. Por el contrario, sí existe un empleo diferente en el uso de las transiciones, puesto que, el documental español hace un mayor uso del *dissolve* para enlazar distintas secuencias en comparación con su análogo italiano que utiliza de forma reiterada el corte directo, aportando, como hemos citado con anterioridad, una velocidad vertiginosa al documental. No obstante, ambos coinciden en no utilizar el fundido en negro de forma reiterativa. Por otro, en relación con los ángulos de cámara, el estudio de su imagen nos ha permitido ver la forma en la que los dos documentales emplean el picado y el contrapicado para dotar de grandilocuencia o sensibilidad a la secuencia filmica. Asimismo, dentro de los aspectos visuales, debemos señalar cómo, tanto un archivo cinematográfico como el otro, crean unas cabeceras de inicio e imágenes de cierre con aspectos visuales casi idénticos; nombre de la institución junto con el término *Presenta* bajo un mismo fondo para la cabecera y, el término *FIN*, para dar por finalizada la proyección documental en los cierres.

Por último, con relación a la música se ha observado cómo ambos documentales recurren al juego entre planos sonoros donde el sonido y la música poseen grandes momentos como protagonistas hasta la intervención de la voz en *off* del narrador. Precisamente, se ha visto la forma en la que el sonido diegético y el extradiegético se utiliza con la intención de proporcionar al público una ubicación sonora de los objetos que aparecen en pantalla, así como dotar de naturalidad a la secuencia cinematográfica. Del mismo modo, existe un empleo similar de la función musical, destacando así su uso como unión y transición entre planos y secuencias. Por el contrario, sí consta una discrepancia audiovisual en relación con la sincronía entre la imagen y la música, puesto que su estudio nos ha permitido comprobar cómo el documental español tiene una mayor intención sincrónica eventual para captar la atención del espectador y, por consiguiente, enlazar las imágenes con un momento musical concreto, aspecto que no se emplea de la misma forma en el documental italiano cuya música continúa de forma casi ininterrumpida hasta el final de la proyección.

En suma, los dos primeros documentales realizados por la institución italiana y española en 1943 son una pequeña muestra audiovisual del rico abanico cinematográfico que encontramos tanto en el archivo Luce como en el NO-DO, pero que, gracias a su lenguaje visual y sonoro, podemos concretar la manera en la que esta composición del documental, en todas sus vertientes, supuso un punto de partida visual y sonoro que estuvo a la vanguardia en cuanto a la filmación, montaje y producción cinematográfica se refiere.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENTIERI, M., *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Italia, 1979.
- CABRERIZO PÉREZ, F., «Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)», *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, 48 (2004), pp. 122-133. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1046844>, consultado el 24-06-2022.
- CHION, M., *La música en el cine*, Buenos Aires, 1997.
- _____, *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*, Buenos Aires, 2017.
- CORONADO RUIZ, C., «La gran pantalla en guerra: segunda Guerra Mundial y los noticiarios cinematográficos Luce (1940-1945)», *Documentación de Ciencias de la Información*, 38 (2015), pp. 285-300. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2015.v38.50820, consultado el 26-06-2022.
- _____, «El cine informativo: ¿el arma más fuerte? La recepción de los noticiarios cinematográficos luce durante el fascismo», *Área Abierta*, 16-3 (2016), pp. 51-65. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53657>, consultado el 04-08-2022.
- D'AUTILIA, G., *Luce, L'immaginario italiano*, Italia, 2014.
- GÓMEZ-GARCÍA, S., y MARTÍN QUEVEDO, J., «La participación española en la Segunda Guerra Mundial en los micrófonos de RNE (1941-1954)», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25-3 (2019), pp. 1445-1460. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/esmp.66996>, consultado el 23-08-2022.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. A. y GÓMEZ AGUILAR, A., *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*, Madrid, 2015.
- MATUD JURISTO, A., «La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO», *Historia y Comunicación Social*, 13 (2008), pp. 105-118. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0808110105A>, consultado el 15-08-2022.
- MUÑIZ VELÁZQUEZ, J. A., «La música en el sistema propagandístico franquista», *Historia y Comunicación Social*, 3 (1998), pp.343-363. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9898110343A>, consultado el 05-09-2022.
- NICHOLS, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997.
- NIETO, J., *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. A., «Del cine a la televisión: un nuevo formato audiovisual para el noticiario de NO-DO», *Historia y Comunicación Social*, 27-2 (2022).
- ROMÁN, A., *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, 2008.
- _____, *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*, Madrid, 2017.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine. Teorías, estéticas y géneros*, Madrid, 2018.
- TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO: el tempo y la memoria*, Madrid, 2006.