



**TRANS 24 (2020)**  
**RESEÑAS / REVIEWS**

**Teresa Fraile y Beatriz de las Heras (eds.) *La música en la pantalla*. Madrid: Editorial Síntesis, 2018. 184 pp. ISBN: 978-84-9171-367-8.**

Reseña de Diana Díaz González (Universidad de Oviedo)

---

La historia se refiere a los acontecimientos pasados que constituyen el desarrollo de la humanidad, desde las experiencias individuales y colectivas. Las relaciones de la música de cine con el pasado, teniendo en cuenta las formas de representación de ese pasado a través de los productos culturales, se analizan en este libro que editan Teresa Fraile y Beatriz de las Heras, con las aportaciones de un plantel interdisciplinar de autores que hace especialmente valioso este volumen, para abrir perspectivas en el análisis audiovisual de la banda sonora. Así, la historia es un gran eje para vincular aspectos de la historia de la música de cine, la colaboración de la música para articular significados con relación a un pasado también estilizado, o los procesos de legitimación en el tiempo de obras representativas de diferentes géneros, que se revisan con sus características audiovisuales a lo largo del libro.

José Luis Sánchez Noriega abre el volumen con una revisión de las bandas sonoras de una selección de títulos de cine histórico español, de las décadas de 1980 y 1990, apreciando la diversidad de propuestas entre la ficción y no ficción que le hace plantearse incluso las características del género. Entre otros títulos se destaca *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares y Javier Ríoyo, 1997) al asumir una síntesis de recursos observados por el autor en otras cintas. La revisión transita por otros títulos, desde *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) hasta la serie de *Andalucía, un siglo de fascinación* (Basilio Martín Patino, 1996-98), valorando los elementos de la banda sonora para la recreación y elaboración de episodios del pasado o desde la ficción a partir de elementos conocidos históricamente. En este sentido, valora especialmente la voz y sus diferentes usos en la banda sonora, para la veracidad del relato y la reflexión del espectador, de manera documental o de forma performativa. Destaca además el uso de canciones populares, elemento en el que cabría profundizar en futuros trabajos, en cuanto a sus imbricaciones ideológicas en las bandas sonoras de este género.

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Las consideraciones acerca de las posibilidades de la voz y el lenguaje verbal resultan de especial interés para integrar en el análisis audiovisual. Este punto articula el capítulo del libro. Ello se defiende dentro de la línea de Michel Chion y François Porcile, para un análisis global de la banda sonora y con relación a las imágenes. Con todo, no resulta extraño un apartado dedicado a la síntesis organizada de conceptos para el análisis siguiendo a Chion, si bien de especial peso resulta el segundo apartado del capítulo, para reflexionar acerca de las articulaciones entre los elementos de la banda sonora y la banda imagen, desde su interdependencia, y teniendo en cuenta los procesos expresivos y representativos que se motivan.

En el siguiente capítulo, Julio Arce defiende la necesidad de revisar las prácticas y cronología del cine silente, desde finales del siglo XIX, mientras niega la ausencia de sonido en el sentido más amplio, defendiendo la importancia de los contextos de representación para ampliar las fuentes y métodos de investigación en el cine de esta etapa. Este planteamiento articula un valioso capítulo en el que se revisan siete momentos significativos de la historia del cine mudo en España. Se deriva 1896 como un año clave para el establecimiento de prácticas cinematográficas en la capital española, valorando el autor las fuentes sonoras y musicales de las primeras películas visionadas en Madrid con la llegada del cinematógrafo y su popularización en los barracones, con la adaptación de los órganos de feria, y los avances técnicos para la sincronización de imagen y sonido del Fonocromoscop.

Arce reflexiona acerca de la diversificación de la oferta de ocio popular urbano ya en el siglo XIX y donde se instala también el cine, de manera que valora la diversidad e imbricaciones de las diferentes formas de espectáculo, hasta el éxito de las adaptaciones de zarzuela en el cine español de 1920. Esta parte resulta de especial interés, ampliando análisis que explican la relación de obras imprescindibles como es *La verbena de la Paloma* de José Buchs con la introducción del jazz en el cine español, en la versión de 1927, en el marco de los procesos de hibridación en los espectáculos del primer tercio del siglo XX. El autor considera los diferentes usos y significaciones del jazz como elemento argumental en el cine español de 1920, para facilitar nuevos espacios y comportamientos más abiertos en la sociedad contemporánea. Arce dedica a *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías Riquelme, 1929) el último apartado, con el repaso de los avances tecnológicos del sonido sobre el celuloide, aportando valoraciones sobre los elementos de la banda sonora de este primer largometraje, para replantear la utilización de la música y el peso de los diálogos y el ruido.

El siguiente capítulo que firma Lidia López también se refiere a las fuentes musicales en los inicios del cine, para analizar la autora las funciones de los himnos nacionales en la banda sonora de películas desde los albores del siglo XX. Dentro de la variedad de propuestas fílmicas, realiza una importante labor de síntesis que ilustra con ejemplos representativos del celuloide, para conducir sus conclusiones acerca de los usos de los himnos en diferentes periodos y géneros cinematográficos. Para ello, articula de manera admirable aspectos políticos, sociales e ideológicos junto con el análisis musical, para valorar la selección y el tratamiento de estas piezas y sus connotaciones en diferentes filmes, hasta la actualidad. Así, cabría destacar sus apreciaciones sobre títulos como *Metrópolis* (1927), *Casablanca* (1942) y las funciones propagandísticas de las bandas sonoras en la primera mitad del siglo XX, las especificidades del cine histórico o de ambientación histórica, como *Cabaret* (1972), hasta los nuevos usos en el cambio de siglo, en propuestas humorísticas o comedias.

El capítulo a cargo de Beatriz de las Heras resulta un amplio compendio de títulos de películas musicales organizado según los contextos de representaciones históricas que se recrean en unas cintas, o según el tiempo contemporáneo a las películas como fuente asimismo de información

histórica. Esta clasificación, con sus matices respecto a los asuntos tratados en el repertorio internacional, supone el apartado más valioso, tras una revisión de los inicios exitosos del género, teniendo en cuenta las vías para la investigación audiovisual.

Josep Lluís i Falcó invita con pluma ágil a un recorrido por el género de la ciencia ficción, en películas donde el futuro imaginado se aproxima al presente con músicas reconocibles, o “familiares”, como conviene el autor. Reconsidera los inicios del neosinfonismo, de *Metrópolis* a *La Guerra de las Galaxias*, con las prácticas de la banda sonora que se remontan a la primera mitad del siglo XX. En este camino, recupera nombres de compositores como William Lava, Ferde Grofé, o el más conocido Hans J. Salter. Sigue Lluís i Falcó con un análisis de los entresijos de la creación de la banda sonora y musical que decidió Stanley Kubrick en *2001: Una odisea en el espacio*, en torno al trabajo de Alex North y la música de Ligeti. Para valorar después los usos del rock y pop, como profundiza en *Resident Evil*, según fórmulas desde mediados del siglo XX para la promoción musical.

Tampoco prescinde de bandas sonoras más experimentales, borrando fronteras entre sonido y ruido, o con los pioneros de la música electrónica para bandas sonoras, encontrando puntos de conexión con las prácticas más *cercanas* en la combinación y los usos de instrumentos, incluyendo el theremín. Por último, valora la atonalidad como sistema también “ajeno” en los recursos de bandas sonoras de Jerry Goldsmith.

Por su parte, Rafael de España pone de relieve la figura y obra de Carmine Gallone (1886-1973), cineasta en sintonía con las tendencias cinematográficas de su contexto socio-cultural: el cine italiano de la posguerra y el nacimiento de la ópera filmada en la década de 1940. Según el autor, Gallone fue pionero en la incorporación al cine de los grandes cantantes líricos como Jan Kiepura. El repaso de diferentes subgéneros resulta revelador, dentro del marco dramático e histórico que trabajó Gallone, a través de las biografías *histórico-operísticas*, la diversidad de sus *óperas filmadas*, con añadidos poco justificados y destacando la parte técnica, o las *óperas paralelas*, donde sitúa su *Tosca* anticomunista y la versión antifascista en comunión con las nuevas ideas del cine italiano que encabezaba Rossellini.

La música popular como testimonio activo en el devenir histórico y su relación indisoluble con la gran pantalla centra el capítulo de Teresa Fraile. Así, rock y cine se retroalimentan en producciones culturales de consumo desde los inicios del género musical. Fraile profundiza en las vinculaciones musicales con la memoria individual y colectiva, como también generacional, a partir de conexiones más allá de lo fílmico, que tienen que ver con contextos pasados y vinculaciones emocionales.

Resalta las películas orientadas al grupo americano de los *teenagers* de 1950 y 1960, para un giro de las narrativas del cine con los valores y entretenimientos de este grupo representado por el rock and roll; hasta la evolución del género cinematográfico en la década siguiente, hacia el pop y la estética televisiva, que en España se vincula con el desarrollismo, en una etapa aperturista del país. Valora el avance estético y la factura audiovisual de películas protagonizadas por las bandas entonces de moda, aunque siguiendo narrativas tradicionales, según matiza. A continuación, diserta sobre subgéneros de *rockmovies*, como los musicales rock, *biopics* o los *rockumentales*, y valora los usos de temas musicales en películas que utilizan el pop y rock en su *soundtrack*, incluso de manera descontextualizada para conectar con el público actual.

El capítulo a cargo de Eduardo Viñuela es más que pertinente, para profundizar en los mecanismos para la legitimación de discursos en los *rockumentales*, dentro de la cultura actual del *revival*. Reflexiona sobre el constructo espacio-temporal que se asocia con el concepto de

*nostalgia* y que implica, con sus retornos, transformaciones en la articulación de discursos siguiendo la línea de Foucault. En este proceso valora cómo la nostalgia puede influir en las experiencias musicales para su mitificación, para determinación de lo *auténtico*, siguiendo las ideas de “autenticación” de Allan Moore. Con el distanciamiento temporal, las negociaciones colectivas con la suma de experiencias individuales conllevan un proceso de selección que elabora el *canon*.

De ahí la relación entre autenticidad, memoria, nostalgia y canon que plantea Viñuela en la base de su capítulo. El autor pasa a centrarse en las estrategias de los documentales sobre la Movida madrileña como movimiento cultural canonizado, a través de aquellos procesos de negociación de significados que conectan con *la estructura del sentir* de Raymond Williams. A este respecto, añade un apartado sobre la construcción de las metanarrativas en los documentales a través de los protagonistas, para evocación de la memoria legítima de una generación considerada *irrepetible*.

El libro se cierra con el capítulo de Vicente Rodríguez Ortega, que resitúa al cine independiente respecto al funcionamiento de la industria cinematográfica, para poner en valor las formas de producción y distribución como elementos fundamentales para definir esta categoría. Para ello, profundiza en los modos experimentales del *direct cinema*, con los documentales *Don't look Back*, que D. A. Pennebaker dedicó a Bod Dylan, y *Cocksucker Blues*, de Robert Franck sobre The Rolling Stones, cuya factura se transforma en canales alternativos de difusión, para mitificación de la cinta. Asimismo, distingue la obra de Richard Kern de las propuestas de la escena *No Wave* neoyorquina, si bien establece puntos comunes también con el *cinema of transgression* de Nick Zedd. Otro cineasta ya de culto que trata es Jesús Franco, el director de *Killer Barbys*, como referente para los artistas contrarios a las estéticas dominantes de la década de 1980 en España, con el apoyo de creadores y empresarios como Carlos Galán, adalid de la discográfica independiente *Subterfuge*.

---

#### Cita recomendada

Díaz González, Diana. 2020. Reseña de Teresa Fraile y Beatriz de las Heras (eds.) *La música en la pantalla*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)