

Bailes de sombras: construcción de identidades y memoria a través de la música en el cine documental

Diana Díaz González & José Ángel Lázaro López*

La música está presente en los años iniciales del cine y, consustancialmente, en el cine documental. Sin embargo, la naturaleza abierta de las películas de no ficción ha generado, históricamente, un acentuado uso y abuso de las funcionalidades clásicas del elemento musical en cuanto otorgador de sentido a las imágenes ordenadas en escena, cuadro y serie en los procesos de creación filmica. Los cinco artículos reunidos en esta publicación constituyen una muestra reveladora de la capacidad de la música para ir mucho más allá de esas convenciones. Las contribuciones reunidas en las páginas siguientes configuran un caleidoscopio de miradas y aproximaciones que comparten, fundamentalmente, la profundidad del alcance de los dispositivos narrativos y expresivos observados en cuanto a la dimensión que adquieren, a través del uso del elemento musical, tanto el tratamiento de los diferentes temas sobre los que versan los documentales en estudio, como el de los contextos en los que se generan. En esa profundización en la expresión filmica entre las imágenes y los sonidos de la realidad, individuos, familias, regiones, países, grupos sociales, políticos y culturales afirman, reniegan, descubren, claman, pierden o cambian sus identidades, y la música lo narra y lo expresa de las más diversas formas.

Con estas premisas, Ana Rodrigo de la Casa dedica su artículo a películas en las que las imágenes documentales tienen un papel principal para la revalorización del flamenco en su concepción de *arte jondo*, a través del cine en España en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Así, la autora pone en valor el carácter documental que conecta con el realismo social en una selección representativa de filmes, para el reconocimiento internacional del flamenco como *arte de vanguardia*. Para ello, el recorrido que propone la autora se remonta a la década de 1920, al rastrear de manera novedosa la influencia del concepto lorquiano de *lo gitano* y *lo jondo*, que

* Editores convidados para a edição 33 da *DOC On-line*: Diana Díaz González: Dirige la Cátedra de Cine de Avilés – Universidad de Oviedo (UO). Miembro del Proyecto de I+D+i “Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados, MusMAE” (MCI-20-PID2019-106479GB-I00). E-mail: diazdiana@uniovi.es; José Ángel Lázaro López: Dirige la Cátedra de Cine de Avilés – Universidad de Oviedo (UO). Universidad Carlos III de Madrid. E-mail: jlazaro@hum.uc3m.es.

asume el flamenco en el cine, como referente cultural de la esencia de un pueblo, y que va a ser fundamental para la resignificación del flamenco en la construcción de una identidad cultural española durante el franquismo.

Así lo valora Rodrigo de la Casa en *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), con la colaboración de artistas de prestigio, como referentes para transmitir a través del flamenco una imagen de *lo español*, con valor artístico y antropológico. Rodrigo de la Casa analiza estas conexiones también en las obras del cineasta Francisco Rovira Beleta, *Los Tarantos* (1963) y *El amor Brujo* (1967), películas en las que el carácter documental adquiere una función más argumental, mientras se trasciende *lo flamenco* como patrimonio andaluz. Asimismo, en las propuestas de José Val del Omar, *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-60), la autora revisa el concepto de territorialidad en la construcción de una identidad nacional española, al trasladar el concepto de *lo jondo* a la cultura castellana.

Por su parte, Catalina Vesga repasa las colaboraciones entre directores relacionados con los *nuevos cines* y los compositores pertenecientes a la Generación del 51, en el cine español de los sesenta. La autora se centra después en el catálogo de composiciones para cine de Luis de Pablo, considerando la importancia del género documental en los trabajos de este compositor de la vanguardia musical española. Así, Vesga profundiza después en los trabajos de Luis de Pablo para películas del cineasta Javier Aguirre, y propone un análisis musical de *España insólita* (1964). En éste cabe destacar las conexiones que realiza entre el material musical de diferentes películas firmadas por De Pablo. De este modo, Vesga aporta un nuevo estudio sobre Luis De Pablo en el ámbito cinematográfico, siendo éste un compositor de especial proyección en la España del franquismo para la difusión de la cultura española moderna, como han demostrado los estudios musicológicos. Asimismo, Vesga reflexiona acerca de las posibilidades de las nuevas tendencias musicales de mitad de siglo XX, como alternativa a las convenciones musicales en las bandas sonoras del cine de la época.

Seguidamente, Tiago Fernandes ofrece un análisis de la banda musical de la película *As Armas e o Povo* (Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, 1974), aparecida en el inicio de la Revolución de los Claveles. El autor revisa la contribución de distintos profesionales y artistas en la película portuguesa, valorando las conexiones entre música y política en la banda musical. De este modo, considera la selección de una serie de autores perseguidos y denostados por la dictadura portuguesa, para la banda musical de una obra de protesta, que contiene temas fundamentales de la revolución, como “Grândola Vila Morena”. Así, Fernandes profundiza sobre el papel de la música en la narrativa de la película, y de qué manera ésta contribuye a la resignificación de las imágenes, teniendo además en cuenta procesos de recepción de la película por parte de espectadores de distintas épocas.

En su artículo, Irene Marina Pérez Méndez se centra en el filme *Ojos verdes* (Basilio Martín Patino, 1996), que relata la historia de la copla, entre el documental y la ficción. La autora valora el tratamiento de la copla por parte del director, de manera sentimental e innovadora, para adelantarse a revisiones actuales de la copla, como género popular y transgresor, desde el franquismo. Para ello, la autora realiza

consideraciones a partir de la concepción estratégica del montaje cinematográfico, de modo artístico y crítico, y sin olvidar producciones anteriores de Martín Patino. De su análisis resultan lecturas relevantes de la visión del director de la copla, como manifestación artística compartida para conformar una identidad colectiva, a través de procesos de reapropiación social del género, que llevan a revisar los lazos políticos de la copla, desde el repertorio musical del franquismo. En este camino, la autora profundiza también acerca del tratamiento de *las folclóricas* (las protagonistas de la copla), siempre según la obra de Martín Patino. Ello, para valorar formas de transgresión desde las pantallas por parte de las folclóricas, a partir de una idea de identidad nacional andalucista, adecuada a valores del régimen franquista, hacia otras visiones rupturistas y feministas, que conectaban con expresiones de la tradición de una parte del folclore español.

Por último, Noemí García Díaz aborda, a través de su análisis del documental *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), la compleja capacidad multiforme de la música para, a través del cine como dispositivo de interrogación, reconstruir una memoria personal y familiar en busca de la identidad. La capacidad de la música para dotar de significado, dialécticamente o no, a las imágenes del material doméstico de la cineasta cobra, en la perspectiva de García Díaz, un calado, tanto psicológico como puramente cinematográfico, que revela nuevas dimensiones sobre los propios métodos de construcción del retrato y el autorretrato fílmico.