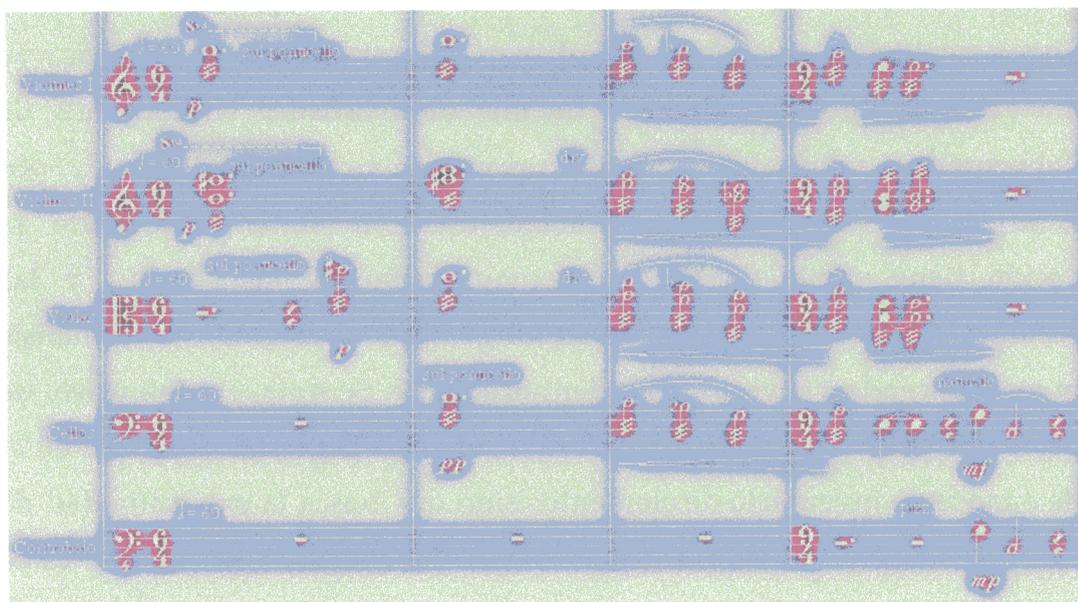




ABRIR CAPÍTULO 2



3. INVESTIGACIÓN

La investigación, como la carcoma, nunca descansa (Aukstakalnis y Blatner)

3.0. EL MODELO

3.0.1. Planteamiento general

Aunque la elección metodológica impone unas pautas de trabajo, unas fórmulas que se prueban a la luz de las dificultades, ello no impide que, desde métodos de trabajo diferentes, se pueda abarcar un mismo objeto de investigación con resultados igualmente satisfactorios. En este sentido, no hay unicidad en la elección metodológica. Lo primordial es que el método se ajuste, se amolde a las exigencias del objeto de estudio convirtiéndose en un recto camino hacia el conocimiento¹⁶⁸.

El planteamiento parte de la consideración del texto musical como un *signo* que se integra en el macrotexto audiovisual y que se autogenera, retorizándose, a partir de los nuevos contenidos que manan de esa

¹⁶⁸ Ferrater Mora, J.

intersección¹⁶⁹. Para ello, se ha de salvar ese escepticismo que se enreda en la negativa a cualquier «metodología útil para valorar la creación artística¹⁷⁰». Resulta evidente que la evaluación de una obra artística en términos de bondad respecto a un modelo normativo responde a criterios estéticos y, por tanto, la subjetividad aflora inevitablemente. Sin embargo, cuando la estimación tiene como finalidad la comprensión de su génesis, y las valoraciones se engarzan en un corpus diligente, los resultados del análisis tienen una trascendencia verificable científicamente. Se trata, en definitiva, de una necesaria, por nueva, actitud “lectora”. Un análisis que no se queda en el simple e inocente inventario de elementos sino que busca la exhaustividad de una representación estructural que revele las relaciones «entre estos elementos, en virtud del principio de solidaridad de los términos de una estructura: si un término cambia, cambian también los otros» (Barthes, 1970: 130).

3.0.1.1. *Ámbito*

El método de estudio se ha elaborado teniendo en cuenta la totalidad del proceso, desde la generación y formulación de la idea, hasta su producción como expresión musical en producto acabado; pues en ese devenir aparecen elementos heurísticos, asociativos y combinatorios, elocutivos, déicticos, proyectores y referenciales, que es preciso reconocer y catalogar para conocer su incidencia particular en cada una de las fases del procedimiento. Asimismo, se han considerado todos aquellos aspectos que tienen que ver con la generación de las ideas y las relaciones del texto creado con elementos externos a él – posibles hipotextos, etc. –. De igual manera, se han observado las relaciones ambientales de creación estudiando el marco físico y el social. En el primero se analiza escuetamente las condiciones espacio-temporales y la disponibilidad de medios y recursos, y en el segundo se establecen dos niveles: orgánico y global.

¹⁶⁹ Esta perspectiva centra los esfuerzos de este estudio sobre las capacidades, que dentro del discurso audiovisual poseen los elementos participantes de la naturaleza de lo sonoro – sonidos diastemáticos musicales, ruidos y la palabra –, considerando su concurso en igualdad de potencialidades (Schaeffer, 1967).

¹⁷⁰ García Abril, A.

3.0.1.2. *Identidad y función del método*

Se trata de una investigación experimental que pretende un notable grado de generalización, y que posee un carácter no urgente por cuanto no se plantea la consecución de efectos directos o inmediatos. Tiene un carácter deliberado ya que detenta una finalidad acusada en su origen, su actuación es multilateral –abarca diferentes sujetos y realizaciones diversas de los mismos–, organizada –responde a una estrategia validada de antemano–, y tiene la condición de validez suficiente dentro de los parámetros definidos¹⁷¹.

En los fines planteados, la investigación goza de un carácter personal. Esto, lejos de erigirse en un problema –por la interferencia de una posible subjetividad sumergida–, es el riguroso motor del proceso seguido. Primeramente, porque se sitúa ante una acción definida de manera precisa, plantea unos objetivos concretos, y se ejecutan unas acciones que responden metodológicamente a las necesidades de esos objetivos. En segundo lugar, tiene un carácter multilateral en cuanto a la diversidad de las fuentes informativas, aunque no tanto en la dimensión temporal, pues no se estudia la obra de los compositores en su conjunto y de forma crónica. Y, por último, posee un carácter organizado, ya que se toma una muestra justificada, y se aplican unas estrategias de obtención de datos estudiada atentamente.

La función prioritaria del método es poner a prueba las hipótesis científicas –función de verificación–, delimitando o acotando el fenómeno de la creatividad musical en un ámbito concreto como el de los textos audiovisuales. Para ello se parte de una función predictiva. Antes de emprender la acción investigadora se ha estimado la incidencia del estudio dentro de la necesidad de dar respuesta a los interrogantes que la motivan, y se ha elaborado un diagnóstico de la situación para prever las posibilidades de éxito de la investigación. Por otra parte, cumple también, aunque en menor grado, una segunda función de predicción por cuanto permite entrever ciertas invariantes en la sucesión de rutinas.

¹⁷¹ Para el estudio de las condiciones científicas de una investigación cfr. De Ketele y Roegiers, 1995.

3.0.1.3. *Formulación de conclusiones*

La formulación de las conclusiones tiene por origen:

- la valoración de los resultados analíticos a partir del modelo de análisis textual,
- la confrontación de los datos con las hipótesis teóricas, y
- la interpretación de los conocimientos generales.

En el transcurso de la investigación se han emitido conclusiones previas que han permitido perfeccionar el punto de vista de esta. Estas conclusiones han favorecido la redimensión de las hipótesis así como el hallazgo de otras que, necesariamente, se hallaban ocultas en el planteamiento inicial. La confrontación de las hipótesis de trabajo y las teorías, con los resultados obtenidos, ofrecen el marco de discusión y análisis que permite establecer las conclusiones definitivas, a la par que calibrar el valor de los nuevos conocimientos obtenidos.

3.0.2. **Medios: estrategias¹⁷², recursos¹⁷³ y materiales¹⁷⁴**

Alcanzar los objetivos previstos implica establecer una estrategia acertada en la selección y uso de los instrumentos que sirven para la recogida de información¹⁷⁵. Los medios instrumentales nos sirven para mediatizar la realidad y acceder a ella, para tratarla, de forma vicaria, recreándola a través de sistemas de representación. Considerando que la introducción de un

¹⁷² Por estrategias y métodos informativos se entiende todas las actuaciones estructuradas, coordinadas, limitadas y específicas que tienen por objeto la acumulación y extracción organizada de información apta.

¹⁷³ Los recursos comprenden todos aquellos objetos, materiales, equipos, aparatos tecnológicos, etc., que a través de la realidad o de representaciones simbólicas favorecen la reconstrucción del conocimiento y los significados culturales.

¹⁷⁴ Los materiales son productos elaborados por casas comerciales o personas, publicados y divulgados. Entran en este grupo todos los elementos bibliográficos, partituras editadas, discos, CD's, programas informáticos para la elaboración del material sonoro y gráfico, etc.

¹⁷⁵ La recogida informativa es el proceso organizado que se efectúa para obtener información a partir de fuentes múltiples, con el propósito de pasar de un nivel de conocimiento o de representación de una situación dada a otro nivel de conocimiento o de representación de la misma situación, en el marco de

elemento externo no solo altera las circunstancias del objeto estudiado, sino que supone traspasar la frontera del propio objeto para instalarse en una abstracción plena de certidumbres, que no verdades; tal elección resulta fundamental para seguir un criterio que permita obtener la máxima rentabilidad y fiabilidad de cada uno de ellos. Al fin y al cabo, «el problema de la elección de un medio es...un problema de adecuación fines-medios» (De Ketele, 1995: 149). Así, la información que dan, el sistema de símbolos que utilizan, el tipo de actividades que su tecnología posibilita, o el tipo de relación que establece entre usuario y medio son atributos que se han de considerar para calibrar su validez. Ahora bien, tan importante es la selección de los recursos y medios como el uso que se hace de los mismos. Una vez se ha decidido cuáles son los imprescindibles, solo una correcta utilización hace posible explotar el verdadero valor que poseen para alcanzar las metas previstas.

3.0.2.1. Clasificación

En el planteamiento de la investigación, a medio camino entre lo empírico y lo teórico, se ha seguido una estrategia¹⁷⁶ compuesta utilizando tres métodos de recogida de información: práctica de entrevistas, estudio de documentos y observación referencial de productos.

Atendiendo a su naturaleza, la *entreviú* es directa y de doble sentido –la información fluye desde la fuente al receptor en ambos sentidos (F=R)–; el estudio de documentos es indirecto y de sentido único –la información va de la fuente al receptor a través de un medio externo (soporte) y en la única dirección posible (F-D-R)–; y la observación es directa y de sentido único (F-D-R).

una acción deliberada, cuyos objetivos han sido claramente definidos y que proporciona garantías suficientes de validez» (De Ketele y Roegiers, 1995: 16).

¹⁷⁶ «Una estrategia es un conjunto coordinado de métodos, de procesos y de técnicas consideradas como pertinentes de cara al objetivo que se persigue». «Un método es un conjunto más o menos estructurado y coherente de principios llamados a orientar el conjunto de las actuaciones relativas al proceso en el que aquél se inscribe». «Una técnica es un conjunto de actuaciones preestablecidas que se han de efectuar en un cierto orden y, eventualmente, en un cierto contexto más o menos restrictivo según los casos» (De Ketele, 1995: 151).

El proceso es libre, tanto en las entrevistas¹⁷⁷ como en el resto de los métodos de recogida de la información. En las primeras, de carácter narrativo-atributivo, está dirigido a hechos más que a representaciones, y el alcance de los sucesos que aparecen en la cadena creativa se convierten en hechos reconocibles.

Los recursos utilizados comprenden una grabadora manual para el registro de las entrevistas; equipo HI-FI, equipo de TV-Magnetoscopio y teclados para el análisis de las películas; ordenador personal y redes telemáticas, para buscar información, etc.

Materialmente se ha trabajado con soportes gráficos –partituras editadas y manuscritas–, sonoros –casetes de las grabaciones–, y audiovisuales –videocasetes y 35 mm–. El estudio de la información a través de *Internet* se ha volcado, fundamentalmente, en la consulta de los trabajos y textos relacionados con el marco de la investigación. Para ello se han utilizado listas de distribución de correo electrónico¹⁷⁸ –*E-mail list*–, páginas *Web*, *News* e *IRC* (*Internet Relay Chat*).

3.0.2.2. *Justificación*

En un primer momento el cuestionario de encuesta parecía constituir la herramienta idónea para conseguir un amplio espectro de opiniones y perspectivas respecto al proceso. No obstante, a pesar de que resultaba especialmente ilustrativo y sinóptico para problemas complejos con un gran número de variables, podía llegar a condicionar la investigación, revistiéndola de ese aura de «verdad inmanente que le otorgaría la representatividad estadísticamente demostrada de las muestras consideradas» (Javeau, 1978: 7), lo que en un estudio de estas características hubiese resultado nefasto. Por otra parte, una de las ventajas que la directividad de la entrevista

¹⁷⁷ De Ketele y Roegiers prefieren utilizar el término “interviú” para señalar al método de forma concreta, reservando el vocablo “entrevista” para cada una de las distintas técnicas, partes o unidades que componen dicho método.

¹⁷⁸ Existen numerosas listas de correo electrónico sobre diferentes cuestiones musicales. Estilos: jazz, pop, punk, etc.; composición, musicología, investigación musical, tecnología... [Vid. TEJADA, J. (1996) Listas musicales de correo electrónico. Una forma de intercambio e interacción entre músicos. *Boletín da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 86].

aporta es que no existe mediador alguno que pueda distorsionar la información más allá del propio investigador. Esto es especialmente relevante, considerando que resulta fundamental contar fielmente con el testimonio de los compositores sobre cómo viven ellos el proceso creativo. La observación completa de este, para cada uno de los entrevistados, que hubiese sido especialmente interesante, se desestimó porque resultaba una labor irrealizable con la muestra elegida. La posibilidad de reducir la muestra, en función de este criterio, se rehusó igualmente porque si bien podía aportar una visión más directa del mismo, le hubiese quitado profundidad y, por tanto, su transferibilidad general hubiese sido notablemente menor.

3.0.2.3. Aspectos orgánicos: temporalidad y espacialidad

La dimensión temporal de la recogida de la información está en función de los métodos utilizados. En la Entreviú tiene un carácter longitudinal. Se estudia la evolución en y del proceso, y las acciones en el tiempo como sucesión de diferentes etapas. Pero también tiene un carácter transversal, pues se analiza cada micro-proceso, a la vez en su valor autónomo y colectivo. Por su parte, el estudio de los documentos tiene un carácter transversal ya que se aborda la documentación en sí misma. Por último, en la observación se ha utilizado un método básicamente transversal, pues es una observación atributiva que trata de comprender los fenómenos en su contexto pero sin valorar su evolución temporal, sino formando parte de un conjunto *cerrado* como es el texto audiovisual.

Espacialmente, se ha utilizado siempre el mismo lugar de trabajo. Las entrevistas se han realizado en casa de los entrevistados, excepto la de Pedro Iturralde —efectuada en una cafetería—, y la de Luis Mendo y Bernardo Fuster —entrevistados en sendos estudios de grabación—.

3.0.2.4. Tratamiento de los datos: puntuación e inferencia

Al grabarse¹⁷⁹ todas las entrevistas, se ha trabajado con una valoración directa y otra mediada. De esta manera, se ha podido hacer una puntuación

¹⁷⁹ Las únicas no registradas son las de Román Alís y la de Bernardo Fuster; se tomaron notas.

directa mediatizada, con las ventajas que ello origina: posibilidad de vuelta atrás, comprobaciones, estimación de redundancias, conexiones del discurso, contradicciones, etc. La puntuación de la observación, en aquellos casos que se ha realizado, es directa.

Amen de la inferencia en el tratamiento final de los datos, para elaborar las conclusiones, hay una inferencia inevitable en los procedimientos seguidos en la propia recogida de la información. Al realizar las entrevistas se produce una significación de las percepciones que tiene que ver con los «elementos de la situación, los antecedentes y consecuentes, y la propia experiencia personal del observador» (De Ketele, 1995: 181). Siempre hay una diferencia entre el marco de referencia de la fuente –ya sea un informante, un documento, etc.– y el marco de referencia del investigador. Esto provoca una separación o interferencia de sentido. Puesto que reducir la inferencia, en el caso de la entrevista, resulta complicado, ha sido más útil intentar precisar el nivel de esta para tratar de controlarlo mediante un mecanismo de control. Dicho mecanismo es fundamental porque se precisa que el nivel de inferencia sea lo más débil posible, evitando, al máximo, el efecto distorsionador de los acontecimientos que implica todo sistema observacional¹⁸⁰.

La dimensión del marco de referencia, tanto del investigador como de la propia investigación, es un dato fundamental. Dado que la investigación está orientada a la comprobación de unas hipótesis previas, el marco de referencia es necesario que esté definido de un modo muy preciso desde el comienzo. Por ello, se ha considerado toda la literatura científica relevante para el tema investigado con el fin de declarar un estado inicial sobre el que operar las nuevas indagaciones. Igualmente, el sistema o dispositivo experimental que se ha desarrollado, ha sido validado para que los resultados que ofrece su uso puedan ser considerados fiables y pertinentes.

Aunque el marco de referencia es riguroso y claro, en la entrevista semi-dirigida se ha tratado, a través del diseño del cuestionario, de diluir dicho marco para ofrecer la sensación, al entrevistado, que no existe tal. De esta manera, se logra que, sin disminuir la contundencia de las respuestas,

¹⁸⁰ Cfr. Rosenshine y Furst, 1973: 136, cit. De Ketele, 1995: 184.

pueda aflorar el marco de referencia del entrevistado, con la riqueza potencial que, a nivel de nuevas hipótesis, esto puede suponer. Lo que sí conocían de antemano los entrevistados era el marco global de la investigación. Se les había comunicado por carta y telefónicamente al solicitarles la colaboración, y luego al principio de la entrevista, los objetivos de la investigación, su función, pretensiones y los actores de la misma. En la fase posterior de comprobación de las transcripciones, inevitablemente, los compositores han dispuesto de ella para completar, rectificar o ampliar cualquier contestación, y, por ende, se ha explicitado el marco de referencia. Sin embargo, la inferencia de este ya no impedía que estuviese recogido el suyo propio.

En la observación¹⁸¹ - análisis -, el marco de referencia es explícito desde el inicio, pues la herramienta, la parrilla de observación está previamente establecida y su aplicación ha sido rigurosa. Además, en este caso, estaba validada tanto por los resultados de anteriores investigaciones como de las teorías expuestas en el marco teórico.

3.0.3. Estudio del marco teórico¹⁸²

3.0.3.1. Perspectiva de examen

El marco teórico aporta contenidos esenciales para poder generar una perspectiva plural desde la que abordar con garantías el segundo nivel de este trabajo: el estudio analítico de las partituras originales.

La perspectiva de examen de la literatura científica es de tipo semi-inductivo/deductivo. Se ha buscado aquella información que era válida y pertinente para el objeto de estudio, según las hipótesis planteadas, pero a la vez se ha atendido, con un talante abierto, cuantas informaciones novedosas pudiesen abrir un nuevo camino o perspectiva no contemplada. Es preciso

¹⁸¹ «Observar es un proceso que incluye la atención voluntaria y la inteligencia, orientadas por un objetivo terminal u organizador, y que está dirigido sobre un objeto para obtener de él información» (De Ketele, 1980: 27).

¹⁸² «Si de vez en cuando no se hiciera una pequeña labor de revisión, de vuelta a las fuentes, de retroceso si se quiere, se llegaría a un momento en que se discutirían extrañas e inexistentes quintaesencias, se deduciría la realidad de un determinado tipo físico de la existencia de ciertos vocablos u objetos y viceversa, se alcanzaría a deducir del tamaño o aspecto de un hueso todo un complejo cultural» (Baroja, C. *Los pueblos de España II*, p.458).

determinar el diferente tratamiento entre los originales –partituras, apuntes de clases, conferencias, etc.– que no están manipulados; y aquellos otros documentos que forman parte de la selección documental, que sí presentan una manipulación pues su elección está en función de una extracción criterial.

Excepto para los aspectos científicos de creatividad, de técnica musical (composición, orquestación, etc.), y de narrativa audiovisual, la selección ha sido dispersiva por cuanto no hay bibliografía específica en este tema. Se ha rediseñado a medida que se iba trabajando, pues aunque se establecieron desde el principio unos descriptores de búsqueda específicos, la propia evolución de la investigación ha impuesto el estudio de ramas colaterales. Temporalmente, la localización documental ha sido, básicamente, de tipo sincrónico.

3.0.3.2. Selección del repertorio bibliográfico

Los últimos años han dado luz a un importante número de investigaciones –fruto de un esfuerzo investigador encomiable– que pretenden explicar de forma convincente el papel de sonido en el texto audiovisual. Michel Chion, Pierre Schaeffer, Alphons Silbermann, Francois Delalande, Claudia Gorbman, Rick Altman, P. Fraisse o A. Gribenski, entre otros muchos, han sentado las bases de una nueva concepción creativa de la banda sonora, confiriéndole entidad expresiva propia, y, por tanto, un poder evocador y comunicador específico.

El amplio contexto teórico necesario para abordar la investigación viene facilitado por la integración de ciertos referentes cognoscitivos que resultan imprescindibles: los presupuestos de la teoría narrativa audiovisual, y sus implicaciones retórico-poéticas; la teoría de la creatividad y sus conexiones con la neuropsicología; la acústica y la tecnología sonora; el lenguaje musical, tanto en su aspecto estético como puramente técnico-compositivo; las leyes que rigen la construcción del discurso icónico; y las interrelaciones que se producen entre las diferentes sustancias expresivas.

3.1. PERSONALIDAD¹⁸³ Y ENTORNO CREATIVO

*Ha roto la armonía de la noche profunda
el calderón helado y soñoliento de la media luna.*
(F. García Lorca)

3.1.1. El Método

3.1.1.1. *Justificación y eficacia del método*

La validez de la entrevista como método en la recogida de información se sustenta en su carácter multilateral. Respondiendo a esta orientación, el número de entrevistas realizadas es de doce, aunque bajo el modelo específico se han ejecutado diez, que corresponde al número de compositores sobre los que se ha efectuado el análisis de los productos. Los fines que se buscan al seleccionar la entrevista como fuente documental son la verificación de algunas de las hipótesis, y la obtención de informaciones de primera mano sobre cómo viven los compositores su proceso creativo.

La selección de la población se ha determinado cuidadosamente en función del objetivo a alcanzar y teniendo en cuenta los condicionamientos propios del método empleado.

3.1.1.2. *Exploración preliminar*

Inicialmente, con carácter meramente informativo y documental¹⁸⁴, se solicitó a los autores información sobre las composiciones musicales que habían realizado aplicadas a algún formato audiovisual. En dicha información se les pedía un ligero esbozo del método creativo de trabajo: las estrategias y las técnicas utilizadas para construir su texto musical, matizando si dicho proceso variaba en algún aspecto —a consecuencia del soporte y el formato audiovisual en el que trabajaban—, del que soporta su creación fuera de este ámbito.

¹⁸³ Para Rodríguez-Marín la personalidad consiste en «un conjunto de valores o términos descriptivos que, de acuerdo con cada teoría particular, se utiliza para definir a un individuo determinado».

¹⁸⁴ Esta consulta se realizó por correo una vez habían confirmado su colaboración en la investigación.

Se solicitaba, además, una muestra de alguno de sus trabajos – una copia de vídeo, partituras y/o bocetos – con indicación de cuál, entre todos, es el que más les satisfacía y en virtud de qué razones; así como una breve reflexión sobre el papel del sonido en general, y de la Música en particular, dentro de las realizaciones audiovisuales.

3.1.1.3. *Guión de la entrevista*

La elaboración de la entrevista¹⁸⁵ ha precisado la prospección previa de algunos ámbitos científicos para proveer los conocimientos precisos que justifiquen la pertinencia de las preguntas. Puesto que la pretensión es retratar el transcurso de los acontecimientos creativos desde su primera motivación hasta su realización objetual, es preciso tener unos antecedentes sobre los que comenzar a trabajar. Tanto la acumulación de información escrita y oral, como la experiencia personal han servido para establecer las direcciones que deben enmarcar el recorrido de la entrevista. El criterio está servido en la necesidad de conseguir un cuestionario que, sin agotar al informante, fuese suficientemente exhaustivo.

El cuestionario de preguntas está estructurado en cinco partes: persona, ambiente, proceso, bloqueos y control. La parte dedicada al control de la propia entrevista se compone de dos bloques: tres preguntas informativas, al principio, en las que se les solicita su permiso para utilizar las respuestas y su identificación, y dos más, al final, en las que se requiere su opinión sobre el desarrollo de la misma y una valoración del interés que les merece este tipo de trabajos. La sección bajo el epígrafe Persona se compone de tres subepígrafes que son: actividad, actitudes y motivación. Las preguntas correspondientes al ambiente creativo se subdividen en dos grupos: ambiente físico y ambiente social –equipo de trabajo y espectador–. El proceso es el centro de la entrevista y consta de cuatro secciones: la preparación, el hallazgo de ideas, las estrategias y la realización –escritura y grabación–. El último

¹⁸⁵ La acepción de entrevista que manejamos es la propuesta por De Ketele que define «la entrevista como un método que consiste en la realización de entrevistas orales, individuales o de grupo, por personas cuidadosamente seleccionadas, a fin de obtener información sobre hechos o sobre representaciones mentales, de la que se analiza su grado de pertinencia, validez y fiabilidad con respecto a los objetivos propios de la recogida de información» (1993: 21-22).

bloque de preguntas hace referencia a la tipología de bloqueos: cognoscitivos, emocionales y culturales.

La selección y formulación de los ítems o preguntas, así como de los epígrafes en que estos se incluyen, pretende orientarse hacia la captura de hechos objetivos y representaciones mentales, obviando, salvo lo preciso para contextualizar la entrevista, los actos, ideas, argumentos biográficos o proyectos. El grado de objetividad incluye una controlada minoración del marco de referencia del investigador para evitar una inducción de las respuestas. Hay, básicamente, dos tipos de enunciados: selectivos —se presentan varias alternativas entre las que escoger— y activadores —estimulan la respuesta a través de representaciones mentales de tipo abierto—. Son, generalmente, breves y concisos, pero condensados. El plan pronominal se ajusta a la segunda persona de singular en la forma de sujeto *usted*, lo que determina, a priori, un cierto distanciamiento entrevistado-entrevistador que concuerda con el grado de autoridad del primero.

Las preguntas, como se citaba anteriormente, se justifican a partir del conocimiento de la literatura científica, especialmente de la teoría de la creatividad, en concordancia con los objetivos planteados, y en referencia a los aspectos cinematográficos, narrativos y musicales. La organización en la batería de ítems responde a los diferentes niveles de estudio de la creatividad atendiendo a una secuencia progresiva. En unos casos la estricta sucesión temporal, y en otros la gradación entre lo personal y lo social. En la distribución de los encabezamientos del guión no se han tomado en cuenta algunos contenidos por considerarlos no pertinentes. Así, los rasgos y los estilos mentales, por ejemplo, no tienen representación alguna. Puesto que la parte primordial es el estudio del proceso, las preguntas relativas al mismo ocupan una parte central en el diseño de la entrevista. Su situación se revela estratégica por cuanto, al ir precedidas de cuestiones de índole documental e informativa que preparan al entrevistado, facilita que las respuestas sean más certeras y comprometidas.

Por otra parte, la estructura de la entrevista se conecta de forma directa con el planteamiento analítico de los productos. El diseño metodológico del

segundo responde al criterio de comparación proceso-producto y, por consiguiente, dibuja las intenciones y objetivos de la investigación textual.

La evolución desde el pretest al test definitivo ha sido sensible. Tras la validación del cuestionario, llevada a cabo a través de una prueba con Sebastián Mariné, se observó la necesidad de introducir algunos cambios, justificándose las modificaciones precisas.

3.1.1.3.1. Itinerario

- 0.1. Sus respuestas serán anónimas si lo desea.
- 0.2. ¿Tiene inconveniente en que grabemos la conversación?.
- 0.3. ¿Tiene inconveniente en que figure su nombre, en general, en los agradecimientos?.

1. PERSONA

1.1. Actividad

- 1.1.1. ¿La composición es su ocupación principal?.
- 1.1.2. ¿En qué faceta, género, etc.?.
- 1.1.3. ¿Cómo comenzó a trabajar en el audiovisual?.
- 1.1.4. ¿Continúa realizando trabajos audiovisuales?, ¿Por qué?.
- 1.1.5. ¿Qué evolución presenta su obra?.
- 1.1.6. ¿Qué aspectos de su música le resultan más atractivos?.
- 1.1.7. ¿Qué obra le satisface especialmente?.
- 1.1.8. ¿Ha elaborado reflexiones teóricas sobre sus trabajos y métodos?.

1.2. Actitudes

- 1.2.1. ¿Cree que existen diferencias entre la creación musical pura y la aplicada?.
- 1.2.2. ¿Trabajar en este campo supone una cierta predisposición afectiva hacia el tipo de lenguaje que sugiere?.
- 1.2.3. ¿Qué tipo y grado de relación debe existir entre su música y la película?.
- 1.2.4. ¿Cómo justifica la presencia de la música?.

1.2.5. ¿En que género se encuentra trabajando más a gusto?

1.3. Motivaciones

1.3.1. ¿Qué le motiva de este trabajo?

1.3.2. ¿Qué debe sugerirle una película para aceptar trabajar en ella?

2. AMBIENTE

2.1. Ambiente físico

2.1.1. ¿Tiene un lugar fijo para componer?

2.1.2. El horario de trabajo, ¿es invariable?

2.1.3. ¿Cómo escribe habitualmente?, ¿con lápiz y papel al piano?, ¿con tecnología informática?,...

2.1.4. ¿Condiciona su forma de trabajar las restricciones económicas del proyecto?

2.2. Ambiente social

2.2.1. El equipo de trabajo

2.2.1.1. ¿Cómo es, en general, la relación con el director, el montador y el productor?

2.2.1.2. ¿Se presentan problemas de relación, de fluidez, de medios, etc?, ¿en qué momentos?

2.2.1.3. En las charlas previas, ¿se ve condicionado por las directrices del realizador o por el contrario se produce un intercambio de ideas?

2.2.1.4. ¿Qué relación mantiene con el ingeniero de sonido?

2.2.1.5. ¿Cómo suele ser la relación con los músicos?

2.2.2. El espectador

2.2.2.1. ¿En que medida considera la función del lector-oyente al componer?

2.2.2.2. ¿Deja opciones a los espectadores para que completen su obra o, por el contrario, su mensaje es hermético, único, direccional?

3. PROCESO

3.1. Preparación

- 3.1.1. ¿En qué momento toma contacto con el proyecto?
- 3.1.2. ¿Se documenta de forma paralela a las exigencias del realizador o los contenidos del guión?
- 3.1.3. ¿Cómo trabaja habitualmente, a partir del argumento, sobre el guión literario o técnico, sobre un copión, o con el montaje finalizado?
- 3.1.4. ¿Es, para usted, el punto idóneo para comenzar?
- 3.1.5. ¿Cómo prepara la construcción de su música?. ¿Planifica la totalidad, o parte de pequeños elementos que le lleven, progresivamente, hasta el final?
- 3.1.6. En el caso que no fuesen coincidentes, ¿qué valoraría más, la sensación que le proporcionan las imágenes o las sugerencias del realizador?

3.2. Hallazgo de Ideas

- 3.2.1. ¿Parte de una idea previa definida, o de una multiplicidad que va, poco a poco, dilucidando?
- 3.2.2. ¿Cuál es su origen?
- 3.2.3. ¿Busca que sea novedosa o, ante todo, que sea fiel al texto?
- 3.2.4. ¿Recurre, alguna vez, a ideas musicales que tiene apuntadas y sin utilizar desde hace tiempo?
- 3.2.5. Si alcanza una idea que considera buena pero que no se amolda a las características del trabajo que está desarrollando, ¿prefiere desecharla totalmente buscando una nueva, o bien trata de amoldarla hasta conseguir que se doblegue al interés del texto sobre el que trabaja?
- 3.2.6. ¿Expone su idea motriz a críticas externas?

3.3. Estrategias

- 3.3.1. ¿Qué es lo primero que busca en las imágenes para comenzar a trabajar?
- 3.3.2. Componiendo, ¿a qué concede mayor importancia, al encuentro de una idea original y eficaz, o a la capacidad técnica de desarrollo?

- 3.3.3. ¿Prefiere utilizar pocas ideas para desarrollarlas y variarlas constantemente, o emplear un buen número de temas diferentes?.
- 3.3.4. ¿Modifica el lenguaje expresivo que emplea dependiendo del tipo de texto, o considera que cualquier tipo de lenguaje, utilizado convenientemente, puede actuar en su favor?.
- 3.3.5. ¿Busca narrativizar la música a la hora de realizar las composiciones?.
- 3.3.6. De ser afirmativa la respuesta anterior, ¿Intenta generar suspense, marcar los personajes, señalar las direcciones de la acción, o determinar ambientes a través de los diferentes elementos musicales?.
- 3.3.7. ¿Piensa que su partitura debe poseer una articulación musical propia?.
- 3.3.8. ¿Cómo integra la palabra proferida y los ruidos no musicales?.
- 3.3.9. ¿Qué dimensión le otorga a la sincronía?.
- 3.3.10. ¿Ha utilizado, conscientemente, elementos de su lenguaje aparecidos en obras anteriores, para desarrollarlos en posteriores trabajos?.
- 3.3.11. ¿Ha encontrado sitio o ha sido necesario, en alguna partitura, jugar con referencias a otras músicas, estilos, o composiciones de otros autores?.
- 3.3.12. En el Documental, si lo ha trabajado, la relación de la música con una imagen de carácter más *objetivo*, ¿cómo condiciona su escritura?.
- 3.3.13. ¿Cuál sería su fórmula ideal de trabajo?.

3.4. Realización

3.4.1. Escritura

- 3.4.1.1. ¿Qué procedimiento, en general, sigue para componer?. ¿Parte de una estructura general, de una selección tímbrica, del rigor de los tiempos de moviola, etc.?
- 3.4.1.2. ¿Hace un guión previo de la música u orquesta directamente?
- 3.4.1.3. ¿Escribe de una vez, o trabaja rectificando constantemente la partitura?.
- 3.4.1.4. ¿Va comprobando lo que escribe?.
- 3.4.1.5. ¿Recorre a algoritmos musicales propios en aquellos elementos que sabe, positivamente, que funcionan?.

3.4.1.6. ¿Dónde es más fluida la escritura, en los bloques cortos o en los de mayor duración?

3.4.1.7. ¿Condiciona su escritura pensar en la recreación de los intérpretes?

3.4.1.8. ¿Qué método utiliza para que la escritura sea síncrona?

3.4.2. Grabación

3.4.2.1. ¿Trabaja habitualmente con músicos o realiza la grabación con instrumental informático?

3.4.2.2. ¿Tiene posibilidad de estudiar con los músicos la partitura o directamente se realiza la grabación?

3.4.2.3. ¿Dirige usted la grabación?

3.4.2.4. ¿Responde a sus expectativas?

3.4.2.5. ¿Qué criterio sigue en el proceso de mezclas?

3.4.2.6. ¿Cómo explota los recursos de registro?

4. BLOQUEOS

4.1. Cognoscitivos

4.1.1. ¿Le importa pensar que una idea puede no ser original?

4.1.2. ¿Se ha modificado, con el paso del tiempo, su percepción –satisfacción o descontento– sobre alguno de sus trabajos?

4.1.3. ¿Considera que la práctica de lenguajes o fórmulas estilísticas "de uso común" puede empobrecer los textos musicales a través de una utilización esquemática e industrial de arquetipos?

4.2. Emocionales

4.2.1. ¿Hay algún momento en que se haya quedado en blanco sin saber cómo empezar o seguir? ¿Cómo ocurrió?

4.2.2. ¿Cómo se sale de esta situación?

4.2.3. ¿Enjuicia o evalúa sus composiciones constantemente, o suspende el juicio sobre estas hasta llegar a algún punto de lectura factible?

4.2.4. La limitación temporal, ¿cómo la asume?

4.3. Culturales

- 4.3.1. ¿En alguna ocasión ha tenido que rehacer bloques porque no le encajaban al director?
- 4.3.2. ¿Cómo le resulta componer de nuevo?
- 4.3.3. ¿Hay grandes diferencias entre la música tal como usted la imagina y compone, y la presencia que luego posee en la película acabada?
- 4.3.4. La respuesta del público a su música, ¿le ha hecho reflexionar sobre cómo plantear sus nuevas realizaciones?
- 4.3.5. ¿Y la de sus compañeros de trabajo y/o profesión?

5. CONTROL

- 5.1. ¿Qué le ha sugerido/aportado esta entrevista o sesión?
- 5.2. ¿Cree en la validez de este tipo de trabajos y en las conclusiones que puedan aportar?

3.1.1.4. Las entrevistas

Las entrevistas se han efectuado en un periodo de catorce meses entre el mes de enero de 1996 y el mes de marzo de 1997¹⁸⁶.

3.1.1.4.1. Características

La entrevista es dirigida en cuanto a que planifica un cuestionario de preguntas definidas. No obstante, premeditadamente, en la realización no era necesario seguir el orden sistemático que reflejan las mismas. Así pues, mientras el planteamiento de la entrevista es dirigido, el acto mismo de entrevistar es semi-dirigido, pues las cuestiones se plantean como puntos de referencia. Ahora bien, estos puntos de referencia son de cumplimiento obligatorio, hay que finalizarlos todos aunque el orden de las preguntas no sea el secuencial que presentan en la transcripción. Una de las ventajas de plantear una realización semi-dirigida es que las respuestas no son lineales. Esto favorece una mayor implicación por parte del entrevistado, facilitando

¹⁸⁶ Para más información al respecto, véase Anexo 1: Datos de las entrevistas.

una información de mayor calidad. Además, como es en parte directiva y en parte no directiva¹⁸⁷, hay una mayor libertad de expresión que permite recoger informaciones complementarias y adicionales de gran valor informativo.

En cuanto a su naturaleza metodológica, aunque la entrevista es cerrada, ya que trata de verificar algunas de las hipótesis suscitadas en la investigación, el carácter científico es abierto pues, de su realización, emergen nuevas hipótesis que han de ser verificadas en el proceso de análisis de las películas. Su nivel de inferencia es moderado, mayor que en la dirigida pero mucho menor que en la libre. Es un tipo flexible ya que permite alcanzar mayor profundidad informativa sin renunciar a la exhaustividad precisa.

La situación es manipulada¹⁸⁸ pues la utilidad de la entrevista está definida previamente a su realización, y existe, aunque libre, un itinerario prescrito al que se han ceñido todas las entrevistas. La recogida de la información ha sido oral, registrándose en soporte magnético. Una vez transcrita a papel, se les pasó una copia a los entrevistados para que completasen y/o ajustasen aquellas respuestas que considerasen incompletas o fragmentarias; y confirmasen su aprobación definitiva para que el texto íntegro de la misma formase parte de los apéndices de la investigación.

3.1.1.4.2. Sujetos

Como se desprende del planteamiento metodológico, resultaría imposible desarrollar la investigación con el total de la población. Aún más, la muestra sobre la que se ha trabajado es, aunque notablemente significativa, bastante reducida con respecto a dicha población. La lista de músicos que han realizado partituras para cine es muy amplia. Uno puede llegar a manejar, por extraño que parezca, cientos de nombres¹⁸⁹. Unos aparecen consagrados por el

¹⁸⁷Es directiva por lo que respecta a los grupos de contenido sobre los que se desea recabar información. Es no directiva para todo lo que tiene que ver con el tratamiento de cada uno de esos temas.

¹⁸⁸ Por más que se realizase en *un contexto que liberase la palabra* (De Ketele, 1995: 172). Aunque se hayan efectuado, casi todas, en sus medios naturales de trabajo, donde el entrevistado se encuentra más relajado, la necesidad del entrevistador de conducir la conversación hacia un terreno preciso condiciona ya, de hecho, la naturalidad de la situación.

¹⁸⁹ Ver anexo.

pasado y el presente de su obra, mientras otros vienen tutelados, como diría el maestro Rodrigo, por *las esperanzas que en ellos se descubren*. Realizar una extracción de esta para obtener una muestra representativa dentro de los límites razonables que la propia dimensión de la investigación exige, es una labor espinosa. Por ello, en la selección de los sujetos de estudio, como representación de un colectivo lo suficientemente amplio y variado, ha sido preciso estimar ciertas variables.

Todos los compositores entrevistados son varones. En el cine español han sido muy pocas, hasta ahora, las partituras realizadas por mujeres. Salvo casos muy específicos, como los de Guadalupe Martínez¹⁹⁰, Ana Martha Satr¹⁹¹, Carmen Santonja¹⁹², o algunas compositoras que actualmente empiezan a desarrollar esta actividad, como Teresa López Laguna¹⁹³, Rosa León¹⁹⁴, o Eva Gancedo¹⁹⁵, entre otras, parece un ámbito de trabajo vedado a las mujeres¹⁹⁶. En

¹⁹⁰ Guadalupe Martínez del Castillo (1878-1951). Compositora nacida en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) el 1 de enero de 1878. Era hermana de Rafael, compositor, y Antonio (más conocido como Florian Rey), director de cine. Profesora de piano y arreglista, su relación con el cine llega de la mano de sus hermanos. Desde 1935 colabora en las películas de su hermano Antonio, arreglando canciones populares de su tierra natal, y adaptándolas a los filmes. De su filmografía: *La Dolores* (1940), *La nao Capitana* (1947) y *Orosia* (1943).

¹⁹¹ Satr, Ana Martha. (1938-). Con especial dedicación a los westerns rodados en España, en los años de mayor ritmo de producción de películas de bajo presupuesto. Filmografía: *Homicidios en Chicago* (1968), *El regreso de Al Capone* (1969), *Los rebeldes de Arizona* (1970), *Plomo sobre Dallas* (1970), *El vendedor de ilusiones* (1971), *La furia del hombre lobo* (1971), *Al Oeste de Río Grande* (1983).

¹⁹² Santonja Esquivias, Carmen. (1934-). Compositora muy ligada a las producciones de José Luis Borau, Jaime de Armiñán y Teo Escamilla. Entre sus películas se encuentran: *Carola de día, Carola de noche* (1969), *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), *La Lola dicen que no vive sola* (1970), *Furtivos* (1975), *Tú solo* (1984), *Mi general* (1987)..

¹⁹³ *Animia de cariño* (1995), de Carmelo Espinosa.

¹⁹⁴ *Suspiros de España y Portugal* (1995) de José Luis García Sánchez.

¹⁹⁵ Reciente ganadora del Goya a la mejor música original 1998 por *La buena estrella*, del malogrado director Ricardo Franco.

¹⁹⁶ Hay mujeres relacionadas con el cine con preparación musical pero que no han ejercido como compositoras, sino como actrices, como es el caso de Rosa Vila, María Amparo Soto, Marisa Montano, entre otras. También, hay alguna película que toma como personaje principal o secundario, la vida de una mujer que es compositora, como por ejemplo: *No te niegues a vivir* y *Madrid de mis sueños*, curiosamente, rodadas las dos en 1942, y *La mini tía* de 1967. Sin embargo, en todos los casos, la música está firmada por hombres. Aún así, las películas dedicadas a compositores también son, notablemente, más numerosas (por ejemplo: *Bambú* (1945), *Canción mortal* (1948), *Con la música a otra parte* (1970), etc.).

ocasiones, algunas compositoras foráneas, como Elizabeth Firestone¹⁹⁷, han realizado también películas españolas, aunque casi siempre ha sido en coproducciones.

Tres han sido los criterios para realizar la selección, sin querer ocultar, en ningún caso, las dificultades organizativas y funcionales que se encuentran una vez realizada la misma. Tales criterios se interrelacionan entre sí y forman parte de una lógica natural que, no obstante, no siempre se da: edad, experiencia, y momento creativo. En virtud de esto, se consideró establecer tres grupos diferenciados, respondiendo, cada uno, a un momento creativo y una experiencia profesional, acorde con el grupo de edad.

En el primero, compuesto por compositores mayores de 65 años, figuran Román Alís, Antonio Pérez Olea, Enrique Escobar y Gregorio García Segura. Excepto en el caso de este último¹⁹⁸, ya no trabajan, salvo en ocasiones esporádicas. El segundo, entre 30 y 65 años –correspondiente a una etapa de madurez–, recoge a José Nieto, Sebastián Mariné, Bernardo Fuster, Luis Mendo y Bernardo Bonezzi. El tercero –compositores con menos de 30 años– está representado exclusivamente por José Antonio Sánchez.

Las evidente diferencia numérica de sujetos entrevistados en cada nivel –cuatro en el primero, cinco en el segundo, y uno en el tercero– responde a la representatividad de cada uno de ellos. Puesto que la pretensión objetiva de la investigación es reconocer estrategias del proceso creativo, parece prudente atender, principalmente, a aquellas etapas creativas que, bajo el signo de la madurez, presenten una organización perceptible y poco mudable. Es decir, aquellas sancionadas por el uso.

Las colaboraciones de Luis de Pablo y Pedro Iturralde se han efectuado como aportes específicos para dos cuestiones muy concretas. En ambos casos han realizado partituras cinematográficas pero su colaboración se ciñe, en el caso de Luis de Pablo al comentario de sus ideas estéticas vertidas en algunas de sus publicaciones, y en el de Pedro Iturralde, a su continua presencia en las

¹⁹⁷ *Aquel hombre de Tanger*(1950), coproducción Hispano-Norteamericana.

¹⁹⁸ Continúa realizando trabajos, fundamentalmente para televisión y teatro.

partituras de infinidad de películas en las que ha actuado como intérprete e improvisador de muchos otros compositores.

3.1.1.4.3. Estipulaciones

Ninguno de los entrevistados solicitó que las respuestas fuesen anónimas. En algunos casos, se insistió en el compromiso de no descontextualizarlas, ajustándose verazmente a lo preguntado. Asimismo, solicitaron que los nombres propios mencionados durante la entrevista figurasen lo imprescindible para no ofender, ni a los citados, ni a los olvidados. A excepción de Román Alís¹⁹⁹, el resto de los compositores no mostró ningún inconveniente en que la entrevista fuese grabada. No obstante, tampoco se registraron las realizadas a Bernardo Fuster y a Enrique Escobar. Con el primero por un problema de orden técnico. Con el segundo, porque la entrevista hubo de producirse sin la presencia del entrevistador por razones de salud del entrevistado. Ninguno de ellos mostró inconveniente alguno en que sus nombres apareciesen en los agradecimientos como colaboradores de la investigación.

Por último, es preciso señalar que, si bien la colaboración de los compositores que figuran en el presente estudio ha sido intensa, valiosa y desinteresada, a la hora de requerir la participación de otros compositores ha sido más que perceptible cierta displicencia que, en algunos casos, lamentablemente, ha llegado a una absoluta desidia.

3.1.2. Biografías

3.1.2.1. Román Alís Flores

Nace en Palma de Mallorca el 24 de agosto de 1931. Cursa estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, diplomándose en piano, composición y dirección de orquesta, con los maestros Zamacois y Toldrá. Ha desarrollado labores pedagógicas en los conservatorios de Sevilla

¹⁹⁹ Su negativa responde a un cierta precaución expresada respecto a la fluidez de su discurso. Grabar la entrevista suponía, para él, perder cierta libertad en su exposición.

y Madrid. Tiene una profusa obra sinfónica que supera las cuatrocientas obras de su catálogo. Igualmente, ha desarrollado una notable actividad profesional dentro de la música cinematográfica y televisiva, así como en el campo de los arreglos.

Estéticamente, ha mantenido un eclecticismo militante que sitúa su obra en los márgenes del neoclasicismo y el nacionalismo, aunque posee obras que presentan actitudes más avanzadas y experimentales, siempre, eso sí, en contacto con una tonalidad ampliada. Técnicamente, su catálogo se caracteriza por un extraordinario esmero formal y un declarado funcionalismo. Para Tomás Marco, «la obra de Román Alís es tan extensa como multiforme, con variadas intenciones estéticas y una buena realización» (1983: 253).

En el terreno orquestal cabe mencionar: *Variaciones breves* (1962); *Sinfonietta* (1964); *Música para un festival en Sevilla* (1967); *Epitafios cervantinos – con solistas vocales–*; *Reverberaciones* (1969); *Los Salmos cósmicos – coro y orquesta–*; y *María de Magdala* (1979) –cantata para voz y orquesta–. En la música de cámara despuntan: *Nocturnos de la luna gitana* (1963); *Cuarteto* (1960); *Campus Stellae* (1973); *El sonni* (1972) – voz y conjunto–; y *Concierto para flauta de pico y cuerda*. De las obras pianísticas, son imprescindibles: los *Poemas de la Baja Andalucía* (1968); la *Tocata a la fuga de un tema gitano y Tema con variaciones*. En el terreno audiovisual destacan *La Petición* (1976) y *La espuela* (1978).

3.1.2.2. Bernardo Silvano Bonezzi Nahón

Nace en Madrid el 6 de julio de 1964. Realiza estudios de guitarra, piano, solfeo, armonía y composición con profesores particulares.

En 1978 funda el grupo *Zombies* con el que publica dos LPs en los que compone todos los temas. Desde ese momento realiza incursiones en la publicidad, y comienza una fulgurante carrera como compositor de bandas sonoras que le lleva a recibir el premio Goya a la mejor banda sonora original en 1996 por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Actualmente forma parte del Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de

España, y de la Junta Directiva de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Desde 1982 ha puesto música a unos treinta largometrajes, de los que destacan: *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *Rumbo norte* (1986), *Mientras haya luz* (1987), *Barrios altos* (1987), *No hagas planes con Marga* (1987), *Al acecho* (1987), *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), *La mujer feliz* (1988), *Baton rouge* (1988), *La boca del lobo* (1988), *Ovejas negras* (1989), *El mejor de los tiempos* (1989), *La mujer oriental* (1989), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *Todo por la pasta* (1991), *Boca a boca* (1995). *Morirás en Chafarinas* (1995).

También ha puesto música a varias series de televisión, entre las que se encuentran *Canguros*, *Farmacia de guardia*, *La huella del crimen*, y *La mujer de tu vida*. Asimismo, ha intervenido en tres documentales: *Queridos cómicos*, *La estación de Perpignan* y *La realidad inventada*; y ha puesto música a cuatro obras de teatro: *Guerrero en casa*, *Edmond*, *Antígona entre muros* y *Ultimo desembarco*.

3.1.2.3. Enrique Escobar Sotés

Nacido en Linares, provincia de Jaén, el día 2 de Septiembre de 1921. Realiza sus primeros estudios musicales con Sixto de la Fuente en su pueblo natal hasta que, al finalizar el Bachillerato, se traslada a Madrid para cursar estudios de Derecho. Tras pasar por la Milicia Universitaria y culminar los estudios, mientras prepara unas oposiciones, le llega la oportunidad de componer, junto al maestro José María Legaza, la revista *33 rubias y 3 morenas con 3 hombres* de los autores teatrales Antonio y Enrique Paso. El éxito cosechado le impulsa a dedicarse definitivamente a la música.

Después de trabajar como director y colaborador de las mejores compañías, es nombrado director musical titular del Teatro de *La Latina* de Madrid donde conoce al productor cinematográfico catalán Ignacio F. Iquino. Este encuentro va a resultar trascendental. Acepta el ofrecimiento de Iquino de ser el compositor de sus películas, y se traslada a Barcelona donde, durante veintiocho años —hasta su jubilación—, va a realizar más de setenta bandas sonoras para la productora IFI.S.A, entre las que destacan: *Botón de ancla* (1960),

Cuidado con las personas formales (1961), *Trigo limpio* (1962), *Crimen* (1963), *Young Sánchez* (1963), *Cinco pistolas de Texas* (1965), *El primer cuartel* (1966), *La tía de Carlos en minifalda* (1967), *Veinte pasos para la muerte* (1970), *Emanuelle y Carol* (1978), *Secta siniestra* (1982), etc.

Además, ha compuesto la partitura de más de diez revistas y comedias musicales, entre las que se encuentran: *En busca de un millón*, *Una mujer de bandera*, *Mister guapo*, *Dos mujeres pueden con uno*, entre otras. Ha compuesto multitud de temas para películas: *Rock melody*, *Huelva de mis amores*, *Pobre pajarillo*, *Copla y oración*, *Serenata en el tres*, *Mírame Johnny*, *Restless hands*, entre otras muchas.

3.1.2.4. Bernardo Feuerriegel Fuster

Bernardo Fuster nace en 1951. En un alto grado autodidacta, su formación le ha llevado al mundo de la música desde muy temprana edad. Como intérprete, posee una vastísima experiencia ligada al campo de la música folk y rock, tanto en directo como en grabación. Actualmente, es uno de los compositores más solicitados para trabajos cinematográficos y televisivos. Colabora regularmente con Luis Mendo, con el que conforma el grupo *Suburbano*.

Entre sus trabajos más destacados se encuentran: *Caso cerrado* (1985), *Luna de lobos* (1987), *Makinavaja, el último choriso* (1992), *Somos peligrosos* (1993), *Todos a la cárcel* (1993), *Mar de luna* (1994), *Puede ser divertido* (1995), *La niña de tus sueños* (1995), *La ley de la frontera* (1995), y *Entre rojas* (1995).

3.1.2.5. Gregorio García Segura

Nace en Cartagena el 13 de febrero de 1929. Cursa estudios musicales de piano y composición, y a la edad de 16 años comienza su vida profesional como director de orquesta en una Compañía teatral con la que dio la vuelta a España. Dedicado a las artes escénicas desde el principio de su carrera, empezó pronto a componer música para el cine, especialmente canciones españolas. Durante unos años ejerce la docencia como Catedrático de Armonía del Real

Conservatorio de Música de Madrid, cargo que ha de abandonar ante el intenso trabajo de composición.

Ha escrito multitud de canciones que han sido interpretadas por cantantes de primera línea, y entre ellas, *El telegrama* fue la vencedora en el primer Festival de Benidorm. Ha participado en muchas de las películas españolas de los años 60 y 70, unas veces componiendo las canciones y músicas para actrices como Marisol y Sara Montiel, y otras veces con los arreglos musicales. En el teatro ha compuesto la música de numerosas obras de Lina Morgan.

De sus innumerables trabajos para el cine se pueden destacar: *La Violetera* (1958), *Carmen la de Ronda* (1959), *Mi último tango* (1960), *Pecado de amor* (1961), *Horizontes de luz* (1961), *La Reina del Chantecler* (1962), *La Bella Lola* (1962), *La Máscara de Scaramouche* (1963), *Esa pícaro pelirrojo* (1963), *Confidencias de un marido* (1963), *Noches de Casablanca* (1963), *Samba* (1964), *El Señor de la Salle* (1964), *La Dama de Beirut* (1965), *Novios de la muerte* (1973), *La mujer del juez* (1983).

3.1.2.6. Sebastián Mariné

Nacido en Granada en 1957. Se traslada de niño a Madrid donde inicia sus estudios musicales, influido por la vocación paterna, en el coro de una Escolanía. Ha realizado toda su carrera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde obtuvo los Títulos superiores en Piano –Solís– y Composición –Alís y García Abril–, con las máximas distinciones.

Reputado intérprete, ejerce la docencia en el Conservatorio profesional *Teresa Berganza* de Madrid, y en la Escuela *Reina Sofía*. El tiempo que no ocupa entre los conciertos y la enseñanza lo dedica a la composición absoluta, en la que tiene ya un importante catálogo estrenado, y, desde hace unos años, a la composición aplicada a la imagen. Son cuatro, hasta ahora, las películas para las que ha compuesto la música: *Sombras en una batalla*, *Amor propio*, *Adosados* y *El color de las nubes*, todas bajo la dirección de Mario Camus. Actualmente trabaja sobre la partitura de *El Coyote* para un doble proyecto: una película y dos capítulos de televisión.

3.1.2.7. *Luis Mendo*

Nace en 1948. Realiza estudios musicales especializándose en Guitarra, y pronto se inicia en la interpretación y composición dentro de las músicas de raíz folk y rock. Funda, junto a Bernardo Fuster, el grupo *Suburbano*, con el que tiene numerosas grabaciones en el mercado. En la década de los ochenta se inicia en la composición aplicada a la imagen, realizando un importante número de series de televisión y proyectos cinematográficos.

De sus trabajos, que no han pasado desapercibidos, cabe señalar: *Caso cerrado* (1985), *27 horas* (1986), *Luna de lobos* (1987), *Makinavaja, el último choriso* (1992), *Semos peligrosos* (1993), *Todos a la cárcel* (1993), *Mar de luna* (1994), *La niña de tus sueños* (1995), *Puede ser divertido* (1995), *La ley de la frontera* (1995), *Entre rojas* (1995).

3.1.2.8. *Ángel José Nieto González*

José Nieto nace en Madrid el 1 de marzo de 1942. Su formación, esencialmente autodidacta, resume un aprendizaje práctico que encadena la interpretación *jazzística* con el terreno de la música popular, el teatro y el ballet. Tras años de dedicación al mundo de los arreglos y la publicidad, a finales de la década de los sesenta, encamina sus pasos a la composición cinematográfica donde ha recibido cinco premios Goya de la Academia del Cine Español –*El bosque animado* (1988), *Lo más natural* (1991), *El Rey pasmado* (1992), *El maestro de esgrima* (1993), y *La pasión turca* (1995)–. La fecundidad de su obra no le ha impedido el desarrollo de otras labores. Ha ejercido su actividad docente impartiendo cursos sobre música cinematográfica en escuelas y universidades, y, actualmente, es Tutor de sonido de la Escuela de Cinematografía del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

Su prestigiosa filmografía contiene, entre otros, los siguientes títulos: *Hay que matar a B* (1973), *El amor del capitán Brando* (1974), *El poder del deseo* (1975), *Camada negra* (1976), *El puente* (1976), *Sonámbulos* (1977), *El monosabio* (1978), *La mano negra* (1980), *Pares y nones* (1982), *Estoy en crisis* (1982), *Truhanes* (1983), *La reina del mate* (1985), *El caballero del dragón* (1985), *El Lute, camina o revienta* (1987), *El Lute, mañana seré libre* (1988), *Esquilache* (1988), *Si te dicen que*

caí (1989), *Amantes* (1991), *El rey pasmado* (1991), *Beltenebros* (1991), *El maestro de esgrima* (1992) *El amante bilingüe* (1992), *Intruso* (1993).

Ha compuesto también música para conocidas series de televisión, como *Los Jinetes del Alba*, *Teresa de Jesús* y *El arca de Noé*.; obras sinfónicas: *Tres Danzas Españolas*, *Chacona*, *Homenaje*, etc.; y ha dirigido diferentes orquestas con obras propias y de otros compositores. En 1986, por encargo de la Semana de Cine de Valladolid (SEMINCI), compuso y dirigió²⁰⁰ la banda sonora para la película muda de Florián Rey *La Aldea Maldita* (1929).

3.1.2.9. Antonio Pérez Olea

Nacido en Madrid en 1923. Estudió composición en Madrid y perfeccionamiento en Italia –donde fue ayudante de Lavagnino– y Francia. A su regreso a España, como consecuencia de sus estudios de fotografía, se inicia en la composición cinematográfica, comenzando en el cine catalán con Jorge Grau y Vicente Aranda. Durante muchos años, ha compatibilizado su trabajo de compositor con la fotografía y la dirección²⁰¹. Asimismo, ha ejercido la docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid impartiendo clases de Armonía. De sus galardones destaca el Premio Ciudad de Barcelona de Música.

Entre sus trabajos cinematográficos se encuentran: *Noche de verano* (1962), *Del rosa... al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964), *Joaquín Murrieta* (1964), *Con el viento solano* (1965), *La Tía Tula* (1965), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), *Fata Morgana* (1966), *No somos de piedra* (1967), *Vivan los novios* (1969), *Adiós cigüeña, adiós* (1971), y *El niño es nuestro* (1972).

3.1.2.10. José Antonio Sánchez Sanz

Nacido en Madrid el 4 de julio de 1970. Es titulado en Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde ha estudiado,

²⁰⁰ Se proyectó la película en directo, y, simultáneamente, José Nieto dirigió a la Orquesta Sinfónica de Valladolid.

²⁰¹ *La torre de Babel*, de 1973, es uno de sus más señalados cortometrajes. Ha dirigido, también, numerosos documentales y capítulos de series.

entre otros, con Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Enrique Blanco y Luis de Pablo; y Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid en la rama de Imagen y Sonido. Ha estudiado música aplicada al cine en los Cursos de Verano de la *Universidad Complutense de Madrid* dirigidos por el compositor José Nieto.

Actualmente, compagina sus estudios de grado superior en Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el doctorado en la Facultad de Ciencias de la Información, con la labor docente como profesor de Música para la imagen en el Centro Europeo de Estudios Superiores (Universidad Europea de Madrid) dentro de la licenciatura de Comunicación Audiovisual.

Ha compuesto para cine la banda sonora de los largometrajes *Besos y Abrazos*, de Antonio Gárate, y *Menos que cero*, de Ernesto Tellería, además de una veintena de cortometrajes para cine entre los que se encuentran: *Lourdes de Segunda mano*, *Aquellas Navidades*, *Primer Amor*, *Gris en Blanco y negro*, y *El Ángel más caído*.

3.1.2.11. Colaboraciones especiales

3.1.2.11.1. Luis de Pablo Costales

Nacido en Bilbao en 1930, realizó sus estudios musicales en Fuenterrabía y Madrid. Sus mejores realizaciones cinematográficas están ligadas a la producción de Elías Querejeta que logró formar un equipo cuyo funcionamiento dio excelentes frutos²⁰². Aún trabajando para el cine ha mantenido su particular estética seguida en sus trabajos sinfónicos o de cámara, fundada en el desarrollo de novedosas experiencias formales, el interés por la música electrónica, y una libre tendencia atonal. Algunas de sus realizaciones más interesantes son: *La caza* (1965), *La madriguera* (1969), *Pascual*

²⁰² El equipo estaba formado por Carlos Saura como director, Luis Cuadrado y Teo Escamilla en la fotografía, Luis de Pablo en la composición musical, Pablo G. del Amo en el montaje, y Primitivo Alvaro en la producción.

Duarte (1970), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) *Bearn* (1983), y, por supuesto, *El espíritu de la colmena* (1973).

3.1.2.11.2. Pedro Iturralde

Nace el 13 de julio de 1929 en Falces (Navarra). Cursa estudios de saxofón, clarinete, piano, violín y armonía en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Especialmente atraído por el jazz, una vez terminados sus estudios trabaja en diferentes ciudades de Europa y del norte de África, tocando con algunas de las mejores formaciones y solistas del momento.

Tras ganar diversos concursos y festivales de jazz, viaja a Estados Unidos para cursar estudios en el *Berklee College of Music* de Boston. A su vuelta a España, entra como profesor de saxofón en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Al tiempo, y sin abandonar sus diversos grupos de jazz, colabora con la Orquesta Sinfónica de RTVE y con la Orquesta Nacional bajo la batuta de los mejores directores del momento, y realiza numerosas grabaciones de partituras cinematográficas de otros autores.

Entre sus cortometrajes se encuentran *Ellas son*, *La edad de piedra*, *Cualquier mañana* y *Depurazione automovolis*. De entre sus largometrajes destacan: *Nuevas amistades* (1963), *Operación secretaria* (1966), *Mayores con reparos* (1966), y *El viaje a ninguna parte* (1986). Para televisión ha realizado *El túnel*, y sus composiciones para jazz son numerosas y abarcan diferentes estilos y formaciones: jazz flamenco, Big Bands, cuartetos, saxofón y piano, etc.

3.1.3. Actividad

Aunque realizan otras tareas musicales paralelas, la mayoría de los autores tienen en la composición su principal ocupación. En algunos casos, concretamente en la composición cinematográfica. Otros ámbitos de trabajo habituales²⁰³ y compatibles son: el teatro, el sinfónico, el ballet y, en menor medida —y en ese orden—, el mundo del disco, el de la publicidad, la

²⁰³ Los compositores ejercen una intensa actividad que se muestra especialmente plural en cuanto a los intereses. A pesar de las preferencias personales que muestren, a lo largo de su carrera desempeñan labores musicales muy heterogéneas, bien por gusto, bien por necesidad.

enseñanza, la interpretación, o la reflexión teórica. En cualquier caso, todos, independientemente del grado de actividad que desarrollen, consideran la composición como la labor profesional que más satisfacciones les reporta, y a la que se dedican con mayor entrega²⁰⁴.

Mientras la mayoría declara que el trabajo en otros campos ha surgido como una necesidad económica – no es fácil vivir componiendo para cine –, Pérez Olea confiesa que para él se trata, más bien, de una necesidad de tipo vital:

«Creo que la especialidad llevada al extremo puede llegar a ser la anticreatividad. Tendremos la capacidad de ser perfectos en la ejecución de una determinada tarea que realicemos automáticamente. El problema radicará en que no poseeremos elementos de contraste en nuestra preparación que nos permitan reinterpretar la realidad. Que no otra cosa es la obra de arte» (C.P.).

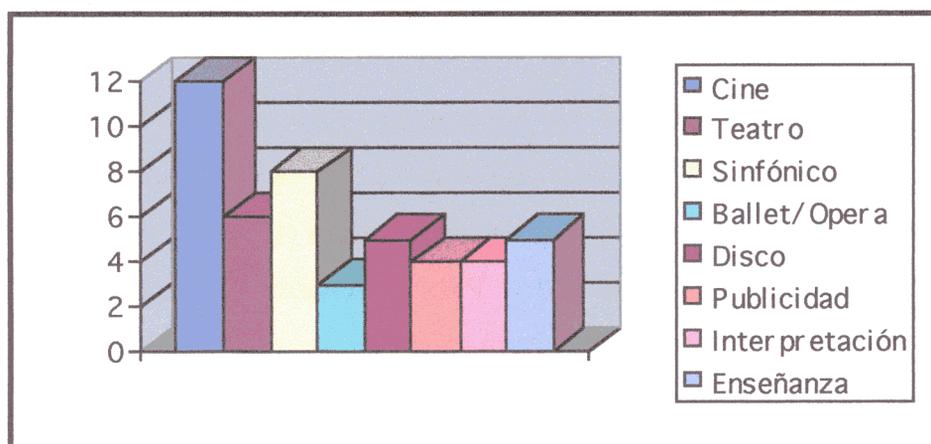


Fig. 21 Número de actividades por ámbitos.

Los primeros encargos audiovisuales surgen, normalmente, a partir de una actividad precedente en otros campos. Es habitual que los compositores hayan realizado partituras previas para el Teatro (Escobar, Pérez Olea, García Segura²⁰⁵), para el mundo del disco, el directo y la publicidad (Nieto, Mendo y

²⁰⁴ La composición cinematográfica no es, en ningún caso, un trabajo regular. La variabilidad en el número de los encargos es considerable. No obstante, durante algunas etapas el grado de actividad es más que considerable, pudiéndose juntar con varias películas de forma simultánea. Aquellos que se han visto en tal tesitura, han tenido que distribuir las películas por fases horarias para no volverse locos.

²⁰⁵ Curiosamente, parece que el teatro era el paso previo para esta generación de compositores.

Fuster, Bonezzi y García Segura), o el Sinfónico (Alís, Mariné, de Pablo, y Sanz). Un caso especial es el de Iturralde, cuya relación con el cine parte, básicamente, de la interpretación y grabación de infinidad de partituras para este medio.

La primera película, el primer encargo, surge como fruto de la contingencia de varios factores:

- a) conocimiento, por el director o el productor, de algún trabajo del compositor o de una continuidad en determinado ámbito musical,
- b) cierta proclividad hacia él, directa o mediada, a consecuencia de otros contactos profesionales, y/o
- c) circunstancialidad azarosa, surgida de la necesidad de encontrar un compositor, en muchas ocasiones, a última hora.

Estas posibilidades, no obstante, no son axiomáticas. Mientras la colaboración de Alís con Pilar Miró surgió de forma fortuita²⁰⁶, sus trabajos con el grupo de Sevilla nacieron de una relación de amistad y debate continuada en el tiempo. La amistad y la oportunidad de un trabajo previo ofreció su estreno fílmico a Mendo y Fuster. Bonezzi y Mariné afirman que, a pesar de sus deseos, fue fundamentalmente el azar y la fortuna quien le encaminó hacia la composición cinematográfica. Los casos de Escobar, Nieto y García Segura, salvando las diferencias, ofrecen cierto paralelismo. Los tres, antes de arribar al cine, llevaban años realizando composiciones y arreglos en el mundo del teatro y/o las discográficas. Y tanto Pérez Olea como Sanz, comparten una doble formación escolástica en lo musical y lo cinematográfico que les encaminaba, necesariamente, a este campo.

Actualmente, Román Alís, Enrique Escobar y Pérez Olea ya no trabajan para el cine, aunque lo cierto es que, por diferentes razones, han abandonado la composición como actividad profesional. El primero por una confesada desidia motivada por los acontecimientos, y los otros dos, por una merecida y voluntaria jubilación. El resto de compositores continúan realizando

²⁰⁶ «En *La Petición*, ella me visitó al principio únicamente para que buscara en *El Rastro* música de baile del siglo XIX».

partituras, con diferente intensidad y suerte, pero ampliando el conjunto de su filmografía.

Por lo que se refiere a las estéticas de autor, a excepción de José Nieto, que ha escrito un libro titulado *Música para la imagen*; Pérez Olea, que ha redactado diferentes textos sobre cine, elaborado monografías para cursos, conferencias y simposios, y se encuentra desarrollando un método de armonía; y Luis de Pablo, que ha plasmado sus reflexiones sobre la Estética musical contemporánea en varios escritos; los demás compositores nos han reflejado sus reflexiones musicales en texto alguno. En general, es difícil encontrar músicos que reflexionen y escriban sobre música. Por ello, como bien señala José Sierra, cuando uno se decide a acometer tal suerte, el valor de sus reflexiones es aún mayor: «que escriba de música quien escribe música lleva consigo muchas recompensas para el lector, que se encuentra inevitablemente con las preocupaciones fundamentales del músico ante la creación, la historia, la técnica, la estética, la función de la música...» (En *Música*, 1996: 58).

3.1.4. Actitudes, valores y rasgos

Es difícil, sino imposible, precisar un marco de actitudes o valores que se repitan entre una determinada población. Posiblemente, el desarrollo de una labor dentro de una determinada familia profesional no sea argumento suficiente para determinar un talante, pues ciertos condicionantes externos y constitucionales poseen una importancia superior. Sin embargo, sí es posible anunciar algunas de las reflexiones de los propios compositores, que ponen de manifiesto el universo vital desde el que actúan.

La mayoría de los compositores consideran que existe una diferencia radical entre la composición pura y la aplicada. La composición aplicada o de encargo se acerca a la creatividad en situación, mientras que la composición pura tiene que ver más con la creatividad absoluta. Empero, algunos opinan que no existen tales diferencias fuera del plano técnico ya que las dependencias existen en ambos campos: los auto-compromisos de la creación pura ocupan el lugar de la complementariedad en la música cinematográfica.

Las razones que aducen los primeros son, básicamente, de orden funcional²⁰⁷ y hacen referencia a

- a) Las **exigencias del trabajo** Componer la música de una película implica adaptar la técnica musical a las necesidades del film y a sus características estructurales porque
 - a 1 Obliga a tener un amplio conocimiento del devenir histórico de la música de los diferentes estilos, corrientes y técnicas y
 - a 2 Hace falta una especial capacidad de improvisación y rapidez a la hora de trabajar escribir orquestar, grabar etc
- b) La **originalidad no obligada** En el panorama actual de la música pura la originalidad aparece como una obligación No regresar a lo ya dicho impone una innovación casi tautológica El cine sin embargo permite recurrir a cualquier tipo de lenguaje de forma intemporal pues lo relevante es su funcionamiento en el seno de la estructura cinematográfica
- c) La **competencia para generar ideas** La imagen montada sirve de motivación para el desarrollo de la música pues permite la posibilidad de no trabajar sobre la *hoja en blanco* En este sentido, la música cinematográfica conecta con las obras programáticas²⁰⁸ o las piezas de carácter²⁰⁹

²⁰⁷ Nino Rota lo expresaba del siguiente modo «No creo en diferencias de rango o nivel en la música Para mí las definiciones de música ligera semiligera y seria son algo ficticio El término de música ligera se refiere solo a la ligereza de quien la escucha no de quien la ha escrito En el fondo la ligereza de quien la escucha es una especie de inmolación de la propia presunción a una facilidad en los demás de escuchar La única diferencia es el terreno técnico en el que se mueve el compositor (Nino Rota y el cine en *Monsalvat* 1984 20)

²⁰⁸ Generalmente son piezas instrumentales que expresan un contenido extramusical a través de un título o programa El contenido que se puede componer de acciones situaciones imágenes o ideas cumple la doble función de estimular la fantasía del compositor y dirigir la atención del oyente (*vid* Michels 1989 143)

²⁰⁹ Conocido también bajo los nombres *pieza lírica* o *pieza de género* se trata de un breve trozo instrumental (casi siempre pianístico) que suele tener un título extramusical Aunque no tiene forma prefijada la forma *lied* es la más habitual Se ha desarrollado desde el siglo XVI con desigual fortuna entre los diferentes estilos musicales (*vid ibid* 113)

- d) **La necesidad de ajustarse a una estructura previa y a la disciplina que impone** En otras palabras y visto por otros, el grado de condicionamiento, de restricción que aplica a la libre creatividad

El mundo de la composición no es tan competitivo ni tan exigente, en cuanto a la precocidad como el de la interpretación. Requiere un proceso de maduración que suele llegar tras un periodo de depuración más o menos largo, en función del desarrollo vital y del ritmo de trabajo diario de cada uno. Por ello en sus expresiones en la valoración de sus resultados, la suficiencia de los compositores es proporcional a su experiencia. La seguridad en sí mismos presentada como autoafirmación personal, les procura una indefinida capacidad para aislarse de los juicios. Contraen su permeabilidad y discriminan la información que les devuelven sus obras objetivando su contenido, trascendiéndolas²¹⁰. En el fondo todo autor no deja de descubrirse en cada trabajo. La sorpresa la autoadmiraación es un componente esencial en el acto creador un incentivo y una actitud de satisfacción porque como decía Falla «quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir a los demás». La revelación de nuevas contingencias desconocidas hasta ese momento, supone una confirmación más de sus posibilidades, un *romper el límite* que también tiene sus inconvenientes. En ocasiones, los prejuicios que no tienen consigo, si los tienen con los demás. De repente, las certidumbres esconden una inestabilidad emocional refrendada en el afán de confirmar sus respuestas de calibrar el ajuste normativo de estas.

Muchas de las cualidades que poseen los compositores cinematográficos son comunes a cualquier otra tipología de creador. De hecho, algunas como el espíritu autocrítico –en ocasiones tan exacerbado que lleva a un inconformismo perenne– o la inquietud ante lo desconocido son constantes en la personalidad creadora. No obstante, se localizan características singulares que definen su ámbito de actuación. Entre ellas aparece una especial habilidad técnica que se concreta en un control amplio sobre la técnica orquestal e instrumental la posesión de una cultura musical y

²¹⁰ En este sentido Ives cuando normalmente se objetaba la dificultad de ejecutar e interpretar su música respondía que esas imposibilidades actuales son las posibilidades del mañana (Schonberg, 1989: 529)

estética amplia, gran rapidez en la escritura y dotes de improvisación y una capacidad notable para desarrollar diferentes estilos y géneros o lo que es lo mismo «estar en posesión de una amplia paleta Y no sólo de colores pinceles espátulas, disolventes » (Pérez Olea)

3 1 5 Motivaciones

Numerosos estudios sobre la personalidad creativa han establecido algunas motivaciones que impulsan y promueven los comportamientos creativos La capacidad de autoexpresión, bien como tendencia a la inmortalidad —esencia del ser—, al deseo de comunicación o como elusión de la neurosis, el ánimo de lucro la autorealización y el encanto estético, forman parte de esa nómina

En el ámbito musical, la **posibilidad de autoexpresión** es un incentivo especialmente significado, y en el entorno de la música cinematográfica, a pesar de los aparentes, y por otra parte evidentes, condicionantes de la estructura cinematográfica, es aun mayor si cabe En primer lugar porque el cine ofrece la posibilidad de desarrollar una música desprejuiciada No existe - no debería existir - una temporalidad histórica que condicione la carga estilística o estética del texto sonoro, no hay límites para los estilos y lenguajes que se quieran utilizar Y, en segundo lugar, porque el compositor no se halla ligado ni a la tiranía ni a la burocracia que imponen otros medios

Esa emergencia expresiva se conduce, fundamentalmente, a través de la **capacidad de comunicación** que consagra el medio La expresión de contenidos y formas aparece en los compositores con un interés prioritario Es esencial que el texto a trabajar se enmarque dentro de un mensaje expreso y dirigido, que no sea un simple juego Que la música sirva para revelar, para prevenir los significados, para expresar ideología en el sentido de comunicar una determinada manera de ver el mundo, de interpretarlo De alguna manera, que por encima del hecho intelectual se manifieste un interés por darse a los demás Para algunos, el interés de su trabajo viene marcado por una preocupación en cierta medida existencial, que deriva a través de su música Por ejemplo, José Nieto ve en la música un lenguaje expresivo de tal

magnitud, esta tan convencido que puede anclar el sentido de las películas de recortar la dispersión que ofrecen los mensajes idealizados, profundizándolos y diversificándolos a un tiempo, ofertando otras dimensiones que inserten al espectador en una duda y una expectativa que escapa a los propios límites de la narración, que disfruta trabajando sólo cuando la música puede cumplir esa función comunicativa. Bajo esta perspectiva puede ser que en determinados géneros – como la comedia – la música, cumpliendo la mayoría de las veces una función de subrayado de la acción, no pase de contornear la unicidad de la dirección de su mensaje desde la sorpresa y el humor. Sin embargo las funciones que cumple en otro tipo de géneros – pragmática, amplificadora etc – permite construir un discurso paralelo pero en un sentido polifónico, tal vez polisignificativo. Es decir se integra en esa suma que es la audiovisión, pero desde una independencia narrativa que le permita conducir su significación dentro de una dialéctica con la imagen. Su fruto inmediato es una conceptualización de contenidos que se puede entender como una globalidad de identidades autónomas. Evidentemente, la profundidad de lectura de este tipo de películas está muy por encima de las otras. Es una cuestión de compromiso, pero un compromiso que escapa de lo ideológico para situarse en lo moral.

Conectado con ese deseo de comunicación aparece otra motivación importante. A diferencia de otro tipo de composiciones, las cinematográficas tienen, por fuerza una vocación de consumo inmediato. Se sabe, positivamente que hay un destinatario que, a la vuelta de un plazo relativamente corto, va a recibir ese mensaje. La inmediatez del estreno hace que el compositor salga de su ensimismamiento, y aparte sus ojos del ombligo que le anuda a su ego. Aun de forma vicaria, la posibilidad de ver reflejada la obra, de hacerla presente ante un público en un presente inmediato y continuo es efectiva. Ello trae como contrapartida un *compromiso de funcionalidad*. Frente a la música absoluta por ejemplo la cinematográfica está pensada para un público contemporáneo que tiene que disfrutarla con las claves estéticas que posee. No obstante curiosamente la música de cine permite ampliar ese gusto estético al acercar lenguajes y propuestas poéticas que están fuera del ámbito auditivo común de la mayoría del público. Esto

tiene especial relevancia si consideramos la disociación que, al menos en España, hay entre el gusto del público y lo que proponen los compositores actuales. El cine es, de hecho, un inestimable vehículo para conectar ambas orillas: la poética necesariamente transgresora de los creadores, y la plácida recepción de un público al que se le ha hecho especialmente indolente. Sobre este punto, sin embargo, hay notables discrepancias. A juicio de Pérez Olea, la *barbarie sentimentale* se ha instalado definitivamente para quedarse. Los nuevos medios, lejos de mejorar el gusto estético del espectador, lo han empobrecido más como consecuencia de repetir los mismos modelos vacíos. Es esta circunstancia la que le ha llevado a abandonar la composición para cine porque no encuentra la manera de alcanzar la eficacia comunicativa necesaria. El estrellato del medio ha fagocitado la creatividad artística.

En otras ocasiones, la motivación para componer tiene unas raíces más materiales. La mercantilización de la música y su participación en las estéticas de consumo induce valores de utilidad que forman parte inherente de la instrucción social. No en vano, la participación en buena parte de los concursos de composición²¹¹ acompaña, al interés de reconocimiento, el valor lucrativo que ofertan. Por otra parte, la gestión de derechos y su institucionalización responde, se quiera o no, más a la administración de las plusvalías que genera su explotación que a la defensa de su contenido moral. Sin embargo, cierto es que la industria cinematográfica española rara vez puede mostrarse atractiva en el ámbito económico. Por ello, sin dejar de manifestar su complementariedad, en ningún caso es este el incentivo trascendente de la sonoridad musical de las películas españolas.

La gratificación o el encanto estético hace referencia en lo cinematográfico, al grado de apasionamiento, de enamoramiento del cine de la magia que destila su esencia sustancial. No se trata del *glamour* o la fama, sino de algo más trascendente. Es la posibilidad de vivir una ilusión de forma constante, asomándose a la ventana de cada espacio representado, de cada tiempo vivido, de cada personaje creado. Por eso para algunos trabajar en el

²¹¹ Joaquín Rodrigo afirma: «sin falsos pudores que en 1948 fue la gratificación económica del certamen quien le motivó y le dio la inspiración para realizar la obra con la que recibió el premio Cervantes» (Vayá Pla, 1977: 73).

cine es una necesidad casi vital, un auténtico privilegio, que implica al compositor en cuestiones que le son ajenas a la música absoluta. Esa señalada urgencia no es, en opinión de Pérez Olea, infinita. Llegado un punto, es necesario dejar sitio a los jóvenes, pues aquello que motivaba, que conectaba con los mensajes e ideales que se querían transmitir «ya no encaja ni aun en lo moral». La incorporación de dinámicas de trabajo nuevas – más industriales, de mayor soledad creativa, ofrecen siempre la oportunidad de dar paso a esas alternativas.

Realmente la composición en general, es una actividad por sí misma estimulante. El propio trabajo compositivo resulta divertido e implica un grado de apasionamiento importante. La motivación específica por la composición cinematográfica es el atractivo de sus propias exigencias – en ellas cabe por paradójico que parezca la limitación temporal, la imperiosa necesidad de componer aprisa – la excitación y el encanto de su magia, la precisión de su trabajo – las concisas instrucciones del director que marcan un patrón de trabajo en el que moverse²¹² –, y la variedad que permite – a saber, la posibilidad de cambiar de hacer cosas totalmente diferentes entre una película y la siguiente tanto en estilos musicales como en la variedad de medios técnicos y estéticos utilizados –. En este sentido, otros campos de la música pueden resultar más aburridos, especialmente los que tienen un carácter industrial muy acusado y un valor de mercancía evidente²¹³. La música cinematográfica aun siendo el cine una mercancía cultural de primer orden, se esconde de ese valor – al menos la música española hasta la fecha –. En la medida que se le otorga mayor cualidad publicitaria y sirve como índice de reconocimiento del film, pasa a sufrir mayores restricciones – muy evidentes en las películas diseñadas para el lucimiento de un cantante o la inclusión de temas *top* en secuencias de transición o en los títulos de crédito, generalmente los de salida, etc –.

²¹² Precisamente es esta restrictividad lo que motiva especialmente a John Williams en el trabajo cinematográfico. Mucha gente considera que el compositor de bandas sonoras queda constreñido a trabajar para las ideas de otros pero yo disfruto jugando con los parámetros que me dan los directores de las películas. (Noticias en Audioclásica n.º 12 sep 97 p.18)

²¹³ Valga como ejemplo el trabajo discográfico que impone unas características formales y estéticas tan estrictas que reduce la creatividad al mínimo.

Tampoco hay que olvidar que, en no pocas ocasiones, los compositores cinematográficos ligados a la música absoluta han sentido la necesidad, en defensa propia de justificar el valor y motivación de la música aplicada a la imagen. Muchos de ellos remitiendo a la audacia necesaria para explotar sus posibilidades técnicas y comunicativas²¹⁴. Otros, como Pablo Luna²¹⁵, previendo el irresistible atractivo del cine –escenario al que tendrían que acudir necesariamente los autores– como el nuevo espectáculo de multitudes. Y otros, como E. Wolfgang Korngold, estimando sus infinitas posibilidades expresivas.

«No es verdad que el cine limite las posibilidades expresivas de la música. La música es música, sea esta para un escenario, un concierto o el cine. Tal vez cambie la forma o los métodos de escribirla pero el compositor no necesita hacer concesiones en contra de lo que considere su propia ideología musical. La pantalla es un campo abierto a la imaginación un auténtico reto. El cine es una enorme avenida hacia los oídos y corazones del gran público y todos los compositores deberían verlo como una oportunidad musical.» (Thomas T, 1973: 16)

Junto a estas motivaciones genéricas aparecen otras que están ligadas concretamente a cada proyecto. Normalmente, la posibilidad de seleccionar estos es proporcional al historial del compositor. Cuanto más novel sea, menor es la discriminación automática que realiza. El estudio de casos delata ciertos requisitos estimados por los compositores para trabajar en una película:

1. Apetencia inminente por los elementos de la historia: narración, mensaje, etc., de tal forma que se sientan involucrados en el proyecto.
2. Sintonía con el equipo de trabajo, especialmente con el director, en términos de facilidad comunicativa y de entendimiento estético.

²¹⁴ Estoy convencido que si los compositores clásicos hubieran podido habrían trabajado igualmente para el cine y la televisión tan de nuestro tiempo con sus maravillosas posibilidades técnicas que te permiten comunicar con miles con millones de personas y esta es sin lugar a dudas la gran baza del compositor actual. (García Abril)

²¹⁵ Compositor aragonés (1879-1942)

3 Que su realización suponga un desafío personal un ir mas allá de el ultimo lugar donde se estuvo creativamente

Sin embargo puestos a trabajar, para los compositores no es significativo el genero en el que lo hacen lo realmente importante es poder componer Curiosamente, los que muestran alguna preferencia, lo hacen hacia generos que no han tenido la oportunidad de realizar Por lo que si aparece una predileccion manifiesta es por el medio Dentro del campo audiovisual es el cine el más apetecido, frente a la televisión, la publicidad, la producción discográfica etc Más aun, actualmente que los aspectos tecnicos sonoros – siempre una remora en el trabajo del compositor – han mejorado de forma asombrosa –Dolby digital etc – En el caso de aquellos compositores que empezaron sus carreras ligados al Teatro o la Comedia musical muestran un cariño especial a estos medios fundamentalmente por el contacto directo con el publico aspecto ausente, o casi despreciable en el cine

3 1 6 Ambiente

El conjunto de circunstancias que acompañan y mediatizan la situación creativa tiene una importancia transcendental en el estado del sujeto El contexto condiciona el film en todos sus aspectos –desde su génesis a su lectura– y por tanto, ha de considerarse en la medida que marca su impronta en el Esos condicionamientos se expresan como objetivaciones patentes de unas fuerzas visibles y aislables dentro del amorfo fondo social El medio el entorno es concebido por Alvaro del Amo como expresión genérica de «la totalidad de rasgos, estructuras, ideas gradaciones culturas, problemas de clase posibilidades de expresion, conciencia politica grado de evolución etc , que caracterizan a la sociedad en donde el film se ha producido El *contexto* es la expresión del medio social en su totalidad» (1970 40)

Las limitaciones técnicas y estéticas que condicionan la actividad del compositor delimitan el marco en el que tiene que aprender a desenvolverse Ha de saber aceptar cierta *servidumbre* ante las ideas y matices del director, ajustarse a un plan temporal apurado, y *lidiar* con la escasez de recursos «El

compositor se mueve pues en un régimen de libertad vigilada » (Valls y Gorina 1990 35)

3 1 6 1 Físico

3 1 6 1 1 Espacio

Todos los compositores declaran que son precisas ciertas condiciones ambientales para componer, pues no en vano, el entorno de trabajo es fundamental para el desarrollo de cualquier actividad. El lugar es en casi todos los casos la propia casa²¹⁶. En ella habilitan un espacio –una habitación o estudio– diseñado para que sea especialmente agradable. En los casos en que se trabaja en colaboración como el de Fuster y Mendo, este pasa a ser un estudio personal y neutral, lo cual, en términos de familiaridad viene a ser casi lo mismo.

La necesidad de trabajar en un lugar conocido y cercano –ya sea la propia casa, un estudio personal u otra residencia en el campo, la playa etc – surge como consecuencia del estrés que causa el trabajo en sí. Para contrarrestarlo hace falta encontrar un sitio donde se sientan especialmente cómodos porque todo esté a mano, accesible, para poder proveerse de referencias etc. Habitualmente, está orientado y ordenado –cada uno a su manera– según las propias necesidades y la progresiva evolución de estas. Acostumbra a ser un sitio tranquilo y aislado, en el que no se molesta a nadie y nadie les molesta a ellos mientras trabajan, sea la hora que sea. Es especialmente importante su calidad ambiental que sea luminoso con mucha claridad, íntimo y reconocible.

En algunos casos como el de José Nieto, la predilección, casi manía por el lugar se extiende a todas las cosas del entorno. No se trata sólo del propio espacio, alude además a la misma colocación de las cosas, al tipo de material con el que trabaja –lápices, etc – la escritura personal, etc.

²¹⁶ Para algunos como Enrique Escobar o Pérez Olea el lugar de trabajo ha sido siempre además un sitio concreto definido. Para el primero componer en el campo era una necesidad. La ciudad siempre fue para él un entorno hostil a la invención. Para el segundo un piso en la calle Goya era por sus

3 1 6 1 2 Tiempo

Está demostrado que la necesidad a todos los niveles impone una urgencia que sirve de estimulante a la creatividad y la originalidad – siempre que tomemos ambos conceptos por sinónimos pues no siempre lo creativo es original en *strictu sensu* – Para este caso, la premura de tiempo, la necesidad de acabar porque otros esperan ansiosamente recibir el producto, no es percibida como un bloqueo. Muy al contrario y aunque no siempre ha sido así en todos los casos, el estrecho margen en el que se suelen mover – normalmente entre dos y cuatro semanas – sirve de acicate para trabajar de forma más intensa y productiva. Las implicaciones privativas del ritmo de producción cinematográfico comprometen la acción creadora del compositor implicándole en la rapidez que caracteriza la sociedad actual. Cuando esta no es excesiva – que en muchos casos lo es – se presenta como un incentivo porque pone límites, acota un campo de trabajo y lo ajusta a una medida temporal. En definitiva plantea unos objetivos claros y precisos, y esto sirve de aliento a la creatividad. El problema es cuando los plazos temporales son tan estrechos que provocan un grado de ansiedad, de tensión no controlable y ese estímulo se transforma en un bloqueo. No deja de ser una situación algo esquizofrénica: la limitación temporal ayuda a trabajar al creativo pero a la vez le tortura²¹⁷ y lo más curioso, sentir esa tensión, esa *vehemencia creativa* acaba por convertirse en una sensación casi necesaria para este

La jerarquía que se disponga dentro del medio es decir el *status* o rango alcanzado en cada carrera individual, modifica el grado de presión que ejercen los plazos de trabajo. Aquellos compositores que pueden seleccionar estos, y que colaboran, por elección propia con un grupo limitado de directores, sienten menos esa presión: la asumen como una cuestión de orden comercial porque los plazos son muchos más razonables. De hecho Luis Mendo relaciona la limitación temporal con la económica planteándolas no tanto

características de aislamiento e intimismo: el lugar idóneo para componer – de hecho una vez abandonada esta residencia son muy pocos los trabajos musicales que ha realizado –

²¹⁷ Históricamente numerosos compositores han denunciado que una de las principales dificultades de su trabajo ha sido esa escasez temporal. Algo hipocondríaco Dimitri Tiomkin declaraba que esta forma de trabajar destroza su salud y perjudica su corazón (cit. Xalabarder 1997: 30)

como bloqueos, sino como rémoras del resultado y del talento que, como compositor se pueda llegar a ofrecer

Por lo que se refiere al establecimiento de una metodología de trabajo se identifican claramente dos tendencias marcadas y contrapuestas. La de aquellos compositores que conceden una gran importancia al seguimiento de un horario de trabajo diario estricto, y la de aquellos otros que componen un poco por impulsos, según el ánimo y predisposición que tienen, y dentro de los márgenes que les dan. En el primero de los casos, tanto José Nieto como Sebastián Mariné consideran que las primeras horas de la mañana son el mejor momento para componer pues el silencio del entorno les permite concentrarse mejor. Amén que, de esta manera, se aprovechan los instantes más *luminosos* del día. Por su parte, García Segura, Fuster y Mendo tienen marcado un riguroso horario laboral en el que se someten al ejercicio creativo, diariamente, en un plazo horario que oscila entre las seis y las diez horas. La alternativa a esta disciplina horaria la reflejan las posturas de Bonezzi, Sanz, Alis y Pérez Olea. Los dos primeros reconocen trabajar a empujones algo dependientes del aliento y el ánimo que mantengan en cada momento. Alis, aunque considera que uno alcanza ciertas rutinas, también horarias, a lo largo de una carrera dilatada, nunca se ha sentido presa del reloj para ponerse a trabajar. Al igual, Pérez Olea afirma que cualquier hora es buena para componer pues en cualquier momento pueden surgir las ideas efectivas.

Independientemente de la fórmula seguida, en lo que todos coinciden es en la necesidad de ponerse, cuando y como sea, a trabajar y, además, hacerlo con constancia. Sólo con tenacidad y empeño se pueden realizar cosas importantes significativas, que comuniquen algo. Lo creado es fruto de una fantasía muy, muy disciplinada.

3.1.6.1.3 Medios y recursos

La posibilidad de concretar y fijar las ideas creativas pasa por su materialización. Para Gilles Fresnais (1980: 109), en el cine «la eficacia dramática está en relación directa con los medios utilizados». En la música

por su parte, el ámbito sonoro de lo audible es el gran contingente del que dispone el creativo para dar forma a la obra de arte, para conformarla como texto. Sin obviar esto – no en vano se aborda extensivamente este contenido más adelante –, el presente epígrafe hace referencia, con exclusividad, a los medios y recursos de mediación formal.

Los sistemas de escritura habituales se pueden resumir en tres tipos que a su vez, presentan alguna subdivisión:

- Composición en papel
 - ⇒ a lápiz y con ayuda del piano – Alis y Perez Olea –,
 - ⇒ a lápiz y sin piano – Escobar –,
 - ⇒ a tinta con y sin ayuda del piano – Garcia Segura –
- Trabajo mixto: las primeras ideas o bocetos se escriben en papel con ayuda del piano u otros instrumentos y posteriormente se desarrollan esas ideas en el ordenador con ayuda de programas secuenciadores, editores de partituras, etc. – Nieto Sanz, Mariné y Mendo –
- Composición directa al ordenador – Bonezzi y Fuster –

El uso de un instrumento como herramienta de ayuda para componer está condicionado por la especialidad instrumental del autor y por el grado de dominio técnico de este. Los que ejecutan con un nivel medio – fundamentalmente en el caso del piano – lo emplean en uno u otro momento a lo largo del proceso. Los que no se ven en la necesidad de trabajar directamente en el ordenador. La gran ventaja de este es que permite una edición de la partitura más rápida – se pueden repetir secciones, transportar, copiar partes, borrar y modificar constantemente sin perder una calidad y legibilidad imposible en papel – escuchar de inmediato, a través de ficheros MIDI, lo que se escribe, y confrontarlo, de forma sincrónica, con las secuencias sobre las que se trabaja. Otros, sin embargo, componen sin referencia acústica inmediata por que entienden que es preferible oír internamente la música, imaginándola, que no escuchar una copia diluida a través de instrumentos que no pueden representar las variedades dinámicas y expresivas de los demás. A

su juicio, tales representaciones pueden equivocar la idea que se tiene de lo que se está escribiendo

Uno de los aspectos de trabajo que desiguala a la música de cine de la absoluta es, sin lugar a dudas, la exactitud metronómica. La necesidad de ajustar la estructura musical a una estructura previa, impuesta por la cadencia de montaje y los sucesos narrativos establece una condición en este caso imprescindible, de dependencia sincrónica. Aun siendo muy notables las diferencias de planteamiento entre quienes asumen una sincronía rigurosa y los que atienden a este fenómeno con cierta laxitud, lo cierto es que, desde una perspectiva funcional, es preciso trabajar con algún sistema de sincronización que permita articular controladamente, música e imagen.

Las restricciones económicas de los proyectos plantean unas limitaciones de medios y recursos, más o menos notables según el caso en dos aspectos que afectan tanto al proceso creativo como al producto:

- el planteamiento de la plantilla orquestal, y
- la disposición de medios y tiempos en grabación y mezclas.

Tales condicionamientos son generalmente fruto directo de la penitente deficiencia presupuestaria de la cinematografía española en el apartado sonoro. Sus consecuencias inmediatas aparecen como una merma notable a la brillantez no solo de los resultados artísticos, sino de la posible revelación de nuevas y poderosas ideas que no han encontrado un espacio útil en el que desarrollarse. Los compositores más veteranos sostienen que las restricciones, aunque siempre han existido, se han agudizado en el cine actual a consecuencia de la entrada del ordenador y los sintetizadores en el estudio de grabación²¹⁸. La oportunidad que perciben los productores de reducir los costes en la producción musical ha llevado a la casi obligatoriedad de trabajar con ellos. Y claro, «de componer pensando en la orquesta a hacerlo pensando en la máquina media un abismo» dice García Segura. El problema en este caso

²¹⁸ Una problemática añadida es la facilidad que ofrecen los nuevos medios de registro y reproducción para inundar un mercado ya saturado. La multiplicidad textual ha degradado las exigencias de calidad. A este respecto Zoltan Kocsis señala: «La industria discográfica ha destruido los límites: todo el mundo puede grabar () La cantidad se ha comido la calidad. Los artistas responsables debemos cuidar que grabamos y cómo lo grabamos» (El país 15/1/97 pp 32).

es, como afirma Nieto, elevar el sintetizador a la categoría de sustituto de la orquesta y de la interpretación humana, en vez de investirle el mérito de proporcionar una nueva dimensión sonora que ha de redundar en una mayor paleta timbrica y dinamica Desde ese presupuesto es preferible, a su juicio, retirarse de una película cuando no ofrece, en el plano económico las condiciones necesarias para realizar lo que precisa No se debe hacer otra cosa distinta porque no se tenga medios Si no se dispone de ellos lo honrado es abandonar

Ahora bien se ha de reconocer también que esas limitaciones imponen, en ocasiones, una metodología que aboga por el ingenio Como reconoce Pérez Olea, a veces «son condiciones que te espolean» Sacarle el máximo partido a los recursos de los que se dispone es esencial para conseguir un resultado que *engañe* a los oídos y les haga creer que detrás de ello hay mucho más Entran en juego las estrategias personales y los trucos que, con el oficio, se van aprendiendo para conseguir resultados satisfactorios a partir de medios mas bien exigüos

3 1 6 2 Social

3 1 6 2 1 Orgánico²¹⁹

En el contexto social contemporáneo, donde el artista se ha configurado como productor de una industria cultural determinada por el valor del ocio la dimensión orgánica del sistema productivo estructura los procesos y vectorializa la finalidad de los productos No se puede comprender la producción artística, en cualquiera de sus ámbitos, sin conocer el alcance y

²¹⁹ En el campo de los dibujos animados la situación del compositor en el organigrama de trabajo es sensiblemente distinta Dada la suprema importancia de la música el compositor resulta con frecuencia para el animador aun más esencial que el guionista (Todos los animadores creen tener algo de guionistas pero es raro que se declaren con dotes musicales) Y otra vez encontramos que por muy bueno que sea un compositor no les útil al animador hasta que no asimila las características del cine de dibujos o muñecos animados Aquí no se necesita música de fondo ni se dispone de medidas correspondientes a pasajes ya realizados (como en el cine de imagen real) con indicación del sentido musical de la acción El compositor que trabaja en dibujos animados sirve con su propia partitura a un movimiento continuo que ni por un segundo deja de tener su propio sentido Movimiento desarrollado en una melodía justa para la animación inspirada por el argumento del film, buena y emotiva para el público (Halas & Manvell *Técnicas del cine animado*)

determinación de los anclajes sociales y económicos de los mismos. El camino que lleva a la producción de una banda sonora es arduo y complejo. No solo se precisa del concurso de muchas personas sino que se ha de considerar que estas poseen formaciones, conocimientos disciplinares y e intereses ampliamente heterogéneos. Dar unidad a esa amalgama de individualidades para congregarlas en pro de un esfuerzo común no es nada fácil teniendo en cuenta que, por añadido se sumarán, en el proceso, condiciones impuestas «por opiniones y dictados de gentes ajenas al mundo de la música» (Xalabarder, 1997: 33)

El compositor cinematográfico es un empleado, un asalariado que trabaja de encargo para un patrón. Aunque tiene una percepción positiva de sí y su trabajo no esconde la sensación de ser utilizado en el engranaje cinematográfico. Sobre este punto, Virgil Thompson comentaba que cuando «la película es buena, se espera del compositor que limite su talento, si es mala, que realice un milagro». En verdad esto no le diferencia, en exceso, de cualquier otro tipo de compositor pues desde las primeras sociedades burguesas del Renacimiento, con la quiebra del anonimato del artista de una u otra manera, la relación del autor con su obra pasa por el encargo en un notable porcentaje de los casos²²⁰. No obstante, la relación y autonomía que mantiene como empleado-creativo en la industria española se diferencia, con significativa evidencia, por ejemplo, de la norteamericana, si se toma esta última como patrón comparativo. Mientras en España se confiere la responsabilidad a un compositor que hace las veces múltiples de compositor-orquestador-arreglista-director-editor, en Estados Unidos cada una de estas facetas es realizada por una persona especializada en cada uno de estos aspectos. Además del compositor, «la figura del orquestador, dentro de los Estudios cinematográficos es tan necesaria e importante» como la de este pues instrumenta sus ideas (ibid.: 32). El arreglista, por su parte, tiene como función realizar el ajuste de los tiempos de las piezas compuestas a las secuencias, aunque la grabación la suele realizar el propio compositor. Por último, el editor musical cumple una función de ajuste y sincronización

²²⁰ «Los grandes músicos compusieron siempre de encargo. En mi caso yo creo que esos encargos son como acicates del trabajo» (Rodrigo en Vayá Pla 1977: 186)

definitiva. Como es fácil de entender, la arrogación por parte de una sola persona de todas estas funciones consigna en ella todos los aciertos y errores que muestre la música, pero también carga sobre este una concatenación de procesos que puede llegar a doblegarle.

En las relaciones personales y profesionales, la empatía con el resto de compañeros de trabajo, especialmente con el director, es importantísima y pasa por ser una cuestión indispensable. El tipo de relación que se mantiene con cada uno de los miembros del equipo es muy distinta dependiendo de cual sea este. Como cualquier relación humana está sujeta a la aparición de dificultades, más aún teniendo en cuenta la vanidad que patrocina determinados roles, y la agresividad que genera un ambiente que se tensiona a menudo. La mejor manera de evitar los problemas es no esperar a que surjan; por eso, es trascendental saber, desde el principio, con quien se va a trabajar: conocer la profesionalidad del equipo. Realmente, salvo raras excepciones, el compositor suele estar bastante alejado del entorno social que rodea al conjunto del cine. Su relación se establece de forma tangencial y su participación en el proceso es bastante desconocida por buena parte de los participantes de un proyecto. De los directamente relacionados con la película es con el director, el montador, los ingenieros de sonido y el productor con los que establece una relación más estrecha y directa, bien sea por cuestiones artísticas o por argumentos estrictamente comerciales.

La presión del medio profesional, ejercida a través de la crítica percibida, es considerada por el compositor como relevante. No tanto por parte de otros compositores²¹ –en este sentido suelen estar bastante aislados los unos de los otros– sino por la referencia que les llega de los compañeros de la película o de grabación. Aunque aun en este caso cuesta tener una referencia contrastada, las opiniones vertidas por profesionales son asumidas como vectores de trabajo. Suponen una ayuda –tanto si son positivas como si son negativas– se este de acuerdo con ellas o no–, un referente sobre aspectos concretos puntuales de su trabajo, y obliga a reflexionar, desde los efectos del

²¹ Reflexionaba al punto García Abril: «Sepamos criticar nuestra propia música con la misma objetividad con que lo hacemos con la de los demás. Solo amando la música de nuestros compañeros cobrará verdadera significación la nuestra».

concretos, puntuales de su trabajo, y obliga a reflexionar, desde los efectos del producto, en las circunstancias del proceso. El resultado es siempre efectivo: aumentan los recursos porque crece la experiencia. En este sentido la posibilidad de trabajar con diferentes profesionales y participar globalmente en el proceso productivo de la película marca las condiciones para una integración definitiva del compositor en el esquema cinematográfico. No deja de ser significativo que, por vez primera, un músico —José Nieto—, sea considerado por la profesión más que como compositor como cineasta. Es un gran paso.

3.1.6.2.1.1 *El productor*

Con el productor el vínculo se establece en términos contractuales y fuera de ese eje, salvo contadas ocasiones²²², la relación no trasciende más allá. En la industria española el director tiene casi plena independencia en cuestiones artísticas y por ello la competencia del productor termina, voluntariamente, en lo puramente comercial: presupuesto, fechas, contratos, alquileres y pagos.

Donde sí se deja notar su presencia es en la imposición de los plazos, en el control de los gastos, y en la emergencia vital de acabar cuanto antes, como bien señalan Valls y Padrol:

«Para la firma productora - salvo excepciones - cada día de demora en el estreno del film constituye una pérdida de intereses (ingresos) en relación con el capital invertido en la financiación. Por ello se acosa literalmente al compositor y se le apremia para que ultime la partitura pues su conclusión significa el final de todo el proceso elaborador del film» (1990: 55)

Las principales dificultades que aparecen suelen estar ligadas, como se ve a la cuestión económica: ya que la partida más esquilpada es siempre la destinada a la elaboración de la música. Aparte de la puntualidad en los pagos hay poco dinero para pagar al compositor y aun menos para contratar a los músicos o para alquilar las horas del estudio de grabación. El productor ejerce

²²² Una declarada excepción es Elías Querejeta.

menor posible Sin dejar de apreciar que esta labor, por otra parte ingrata puede ser necesaria, no es menos cierto que muchas veces los resultados de la película no son los apetecibles para el compositor como consecuencia de atender a la máxima de producción de *todo esta bien porque además la música luego se va a perder entre una nube de sonidos diálogos etc* Otro elemento de discordia habitual suele ser la falta de visión comercial, de cultura mercantil, de los productores Aunque los últimos tiempos apuntan un cambio de dirección positivo, pues es cierto que en las películas con mayor proyección comercial este aspecto está siendo trabajado cada vez con mayor intensidad – bien editando la música en reproducciones fonográficas utilizándola en *jingles* publicitarios en *spots*, etc –, no lo es menos que ha costado crear una conciencia clara sobre el papel que una buena producción musical puede ejercer en beneficio de la película, como apoyo *interno y externo* del film y como reclamo publicitario²³

3 1 6 2 1 2 *El director*

El enlace umbilical del músico con el cine es el director Su figura se erige como principio y fin, como justificación última del compositor, siempre a través de su música No solamente es quien elige al músico –en muchas ocasiones imponiendo su criterio al del productor–, sino que es el intermediario entre la película y este La relación suele ser cordial excelente en muchas ocasiones De hecho, salvo que haya algún tipo de enfrentamiento, es normal que músico y director repitan en diferentes películas Para que así sea la relación ha de ser muy buena a nivel personal, de mutua ayuda a través de un diálogo fluido y abierto, lo que requiere un esfuerzo constante de entendimiento por ambas partes En algunos casos esa afinidad personal se mantiene de manera dilatada en el tiempo sustentándose en una plena confianza mutua confianza en la obra anterior y en un cierto *éxito de marca*

²³ Esto que va en beneficio de la calidad de las producciones musicales presenta también su vuelta de hoja Algunas veces se incluyen temas musicales que no se integran narrativamente en el filme y que sin embargo se embuten con una finalidad puramente comercial potenciar las ventas de todo cuanto esté relacionado con la película engrosar el producto discográfico para hacerlo más atractivo –los bloques *solos* pueden tener poco gancho de ventas– y contribuir a una estrategia de marketing global

De lo anterior no debe desprenderse que sea esta una relación sencilla, sin fisuras. La tensión con la que se trabaja y las dificultades para expresar las intenciones de una forma inteligible requieren un esfuerzo constante de superación. A veces, porque falta un criterio definido y válido sobre cómo utilizar la música en la película y hay que construirlo y en otras ocasiones, por la dificultad de encontrar el camino de entendimiento sobre cuál es la función de la música en la película, ya que rara vez el director es un músico y no puede expresarse en términos concretos, técnicos. Bonezzi considera que esta complejidad se acentúa, aun más, cuando se trabaja por vez primera con un director. Para hacer la música es imprescindible comprender sus ideas, elucidar las intenciones que expresan las imágenes rodadas, «interpretar qué quiere decir con cada plano, qué quiere expresar y, ante todo, con qué grado de intensidad quiere expresar cada cosa». Por ello, es imprescindible establecer una relación estrecha de confianza de comprensión y diálogo para saber, a ciencia cierta, que se está sintonizando con él por encima de la propia película. Una vez puestos a trabajar es importante poder ajustarse a los ritmos y formalidades del director con el fin de no crearle problemas, de no provocarle más conflictos de los que le van apareciendo con el desarrollo normal de la película.

Las quejas más frecuentes de los compositores respecto a los directores suelen tener una connotación artístico-técnica. Algunos, principalmente aquellos que por una u otra razón no participan en la mezcla de la película consideran que es un hábito endémico dejar excesivamente bajo el volumen de la música en la mezcla definitiva, o cortarla sin atender a la lógica expresiva de esta. Asimismo, entienden que es un handicap importante elaborar la música de aquellas películas en las que el director exige un alto número de bloques cortos porque en estos no se pueden desarrollar convenientemente las ideas musicales. Mientras García Segura cree que los directores, en general, tienen bastante claro lo que quieren y saben cómo pedirlo, Sanz y Fuster opinan que esto está en función de la sensibilidad musical del director. De hecho, Sanz taxonomiza a estos según tres tipos: los que no se interesan por la música y la estiman como un mal menor con el que hay que contar, los que tienen una perceptividad musical importante, y los

que no teniéndola creen que la poseen y complican, con ideas erróneas y muchos prejuicios, la labor del músico. Precisamente, son estas dificultades de comunicación las que llevan al músico, según Fuster, a recurrir a soluciones menos creativas que se aferran al tópico por la vía del oficio. A este respecto, Pérez Olea reprocha la escasa sensatez de aquellos directores que declaran sin pudicia alguna su absoluto desconocimiento sobre la música en general y lo que es más grave su valor cinematográfico. Como es evidente, dice, «eso, de cualquier otro arte, no lo dirían jamás por miedo a que les consideren unos incultos, pero de la música lo dicen impunemente»

3 1 6 2 1 3 *El montador*

Establecer una cierta empatía con el montador es fundamental, sobretodo teniendo en cuenta que es el técnico encargado de situar físicamente la música en la película y que su opinión sobre el film en términos generales, es trascendental para el director. Por esa razón se ha de lograr una convivencia especial con el de complicidad. La cooperación alcanza, en algunos casos, tal grado, que permite la posibilidad de realizar pruebas de la música antes de darle formato definitivo y de mostrársela al director. Hay que considerar además que el músico entra en la película, normalmente, en la fase de postproducción. Cuando descubre la película, esta se encuentra en un estado de montaje pre-definitivo: sobran fragmentos de secuencias, faltan los efectos de sonido, los ruidos, e incluso los diálogos. En ese punto es irremplazable la mentalidad numérica y la capacidad de trabajo y sacrificio de los montadores pues, con su labor, facilitan enormemente la labor del músico porque tienen claro dónde y cómo ha de ir todo. Esa confianza necesaria pasa también, por la necesidad de sugerir cosas, de aceptar sus opiniones e intercambiarlas sobre cuestiones básicas que resultaran esenciales. Tan estrecha y estable puede ser esta relación que algunos como Nieto mantienen un vínculo de *perfecta comprensión y amistad* que se traduce en un trabajo compenetrado, de identidad creativa.

Las operaciones básicas que se realizan con el montador tienen por objeto, entre otras, decidir el ajuste de los bloques, su posición definitiva, su volumen, cómo empiezan y terminan, etc.

3 1 6 2 1 4 *Los ingenieros de sonido*

Las relaciones que mantienen los compositores con los ingenieros de sonido son extremadamente variadas. Van desde el respeto y cierto distanciamiento de Alís y Bonezzi, que consideran al ingeniero como un técnico que traduce sus ideas y las registra en un soporte duradero, algo así como un intérprete más la valoración profesional y confianza de Pérez Olea al contacto estrecho y mantenido de Fuster, Mendo o Nieto. En el caso de este último opina, además, que las aportaciones creativas del técnico que es algo más que un mero tecnólogo, son esenciales para lograr un producto de calidad. En todos los casos, los compositores marcan en lo profesional y lo personal, una distinción muy acusada entre el ingeniero de grabación y mezcla de las músicas y el ingeniero de mezclas de la película.

Con el primero, aparte de tener establecida una relación laboral jalonada por años de convivencia y trabajos en común, existe un vínculo de amistad — *matrimonio absoluto* para José Nieto — y compenetración que permite trabajar en un ambiente muy estimulante a nivel creativo. Una de las ventajas de colaborar casi siempre, con el mismo equipo técnico es que garantiza un *alto grado de entendimiento* porque se sabe, de antemano que se manejan conceptos sonoros equivalentes. Con ellos, la partitura lejos de ser un documento cerrado e inexpugnable en el estudio, se convierte en un pretexto sobre el que completar las ideas, haciendo factible un asesoramiento en términos técnicos e incluso artísticos para sacarle el mayor partido posible a la música pensada e imaginada. La única dificultad que encuentra Marine, en este sentido, es lograr comunicarse eficazmente con el técnico sobre el timbre que se quiere sacar a determinados instrumentos como el piano, etc. Para él, el problema radica en que muchos de los técnicos de estudio están demasiado ligados a las sonoridades de estilos como el pop, el rock, etc. y *les cuesta llegar a una sonoridad más clásica*.

Con el ingeniero de mezclas de la película las relaciones son más difíciles y conflictivas. Hay una queja genérica que apunta a un cierto obscurantismo, a un ánimo de postergación por parte de determinados ingenieros. El mismo Nieto que reconoce un mejoramiento notable a lo largo

de su carrera en este aspecto –posiblemente fruto del encuentro con una tipología de técnico de mezclas cercano al técnico de grabación de músicas²²⁴– considera que la inapropiada forma de comprender la combinación de los elementos sonoros por parte de ciertos técnicos ha derivado en *la destrucción del valor narrativo de muchas películas*. Abundando en esta idea Mendo recuerda haber tenido alguna experiencia desagradable con algún técnico como consecuencia de encontrar importantes discrepancias a nivel técnico y artístico. El problema estriba según este en que los técnicos consideran al músico, en la mezcla, como un extraño que desconoce los mecanismos y procedimientos prácticos, cuando esto, que podría ser cierto hace algunas décadas, es actualmente, erróneo. El advenimiento de las nuevas tecnologías ha implicado a los músicos en el ámbito de la técnica de forma necesaria e inevitable. Cualquier compositor conoce en mayor o menor medida los mecanismos básicos para solicitar al técnico los recursos que garanticen los mejores resultados en el marco sonoro de la película. Se lamentan, algunos compositores, que esas desavenencias se acaben siempre simplificando en la extendida idea de que el músico lo único que pretende es que su música aparezca con mayor intensidad aun a expensas de soterrar el resto de sonidos y diálogos del film, lo cual no sólo es falso sino equivocado sobre la auténtica disposición cinematográfica de colaboración del compositor.

3.1.6.2.1.5 *Los músicos*

En la relación con los intérpretes y ejecutantes existe un cierto paralelismo con la que mantienen, entre sí, director y actores. El modelo fijado por escrito se actualiza en el momento en que la acción de *representación* hace perceptible sensiblemente la forma estética, en este caso sonora. El compositor entrega toda su confianza a quienes están encargados de hacer realidad su música porque es consciente de la importancia que tiene establecer una comunicación eficaz con ellos. Y no se trata tanto de potenciar una relación de amistad o camaradería que también existe, como que la propia música, por sí misma, refleje con exactitud, sin complicaciones ni barroquismos innecesarios, la voluntad inequívoca de su autor. El intérprete se erige en un *medium*, un

²²⁴ Ray Gillon o Ricard Casals son buena muestra de ello, por ejemplo.

alter compositor que se entrega a este si su confianza ha sido ganada²²⁵ Sobre este punto Manuel Carra reconocia recientemente que «la partitura es un papel que el intérprete debe convertir en musica y que dice mucho, pero no todo», y recordaba un aserto Mahleriano *en la partitura esta todo absolutamente todo salvo lo esencial*²²⁶

Una de las circunstancias que influyen en el planteamiento de las relaciones con los musicos es si el compositor ejerce o ha ejercido como intérprete En el caso que así sea, tiende a trabajar con un equipo de musicos con los que ha colaborado reiteradamente y en los que tiene plena confianza personal El vinculo, mucho más inmediato, directo, hace posible una mayor libertad interpretativa por lo que aparece la improvisación como herramienta de calidad Esa inmediatez está condicionada, también, por el tipo de formación con la que se graba Es evidente que la personalización de la relación es más fácil de mantener con interpretes individuales o pequeños grupos cameristicos que con medianas formaciones sinfónicas o corales

3 1 6 2 2 Global

La percepción que los compositores tienen de la respuesta del publico es muy escasa Principalmente porque existe un poderoso aislamiento entre ambos El espectador no va al cine predispuesto a fijarse en la musica Si la pelicula funciona en términos generales entenderá que la musica contribuye a ese funcionamiento pero salvo que haya un tema especialmente inspirado y pegadizo, saldrá de la sala con una referencia tan vaga sobre la banda sonora que se centrará en si no le ha gustado absolutamente nada, le ha gustado un poco, o ha disfrutado con ella²²⁷ Esto no significa que el compositor no

²²⁵ Todo esto se complica aun más cuando entre compositor e interprete aparece un nuevo intermediario el director Normalmente los compositores espanoles son esquivos a que su musica sea dirigida por otro en grabación Los datos de una reciente encuesta realizada por la Federación Internacional de musicos puede confirmar sus celos el setenta y tres por ciento de los musicos de las orquestas consideran que el director es quien destruye la seguridad de los interpretes

²²⁶ Musica y educación 1998 n 33 pp 12.

²²⁷ Acaso la gran mayoría de espectadores y de aficionados atentos a las incidencias de la acción no repararán en los fondos musicales cuidadosa y afanosamente preparados por un compositor especialista cuyo nombre aparece fugazmente en los titulos de credito (ibid) pero esto es algo que le ocurre igualmente a la mayoría de profesionales que trabajan en este medio Dentro de lo que cabe en

busque, por pequeña que sea, la respuesta del público a su obra. No le condiciona ni interfiere en la forma de plantearse sus nuevos trabajos pero sí supone una confirmación, una sanción positiva de lo que hace por más que la exigencia venga siempre de sí y no del público.

En este marco el compositor trata de conciliar la tendencia al éxito con el espíritu creativo de riesgo y experimentación. Maneja la celebridad como estímulo –tratando de no convertirla en *un enemigo del desarrollo creativo* (Torrance)– pero está dispuesto a asumir el peligro de equivocarse en la búsqueda de nuevos valores estéticos que pueden no coincidir con los patrones de lectura de su público. Precisamente, frente a otros campos de la música, el cine permite –debe permitir– la aventura, escapar al servilismo de las exigencias del público sin tener que caer en que la partitura cinematográfica pase por ser «un concierto del autor» (Xalabarder, 1997: 13). Empero cuando un compositor cosecha ciertos éxitos la necesidad de superar la propia obra pueden dar origen a algunos bloqueos emocionales y culturales como la exagerada necesidad de seguridad o el miedo a cometer errores o fallos.

La consideración social de los compositores cinematográficos y de su obra es bastante exigua. En ocasiones, parece que los premios suplen esa carencia. Ofrecen un reconocimiento administrativo que en ocasiones el público o la profesión no parecen dispuestos a otorgar. Pero el compositor José García Roman²⁸ opina de forma diferente:

«No creo en la objetividad de los premios porque es una circunstancia que le podría haber ocurrido a otros que quizá tienen más méritos. Los premios son un vaso de agua en el desierto. Vienen bien pero a continuación te planteas si eres igual de malo o de regular que dos minutos antes»

Y es que no se trata tan solo que la música pase desapercibida para el gran público. En muchos casos, brillantes catálogos sinfónicos, concertísticos o

la dinámica productiva actual cuando menos el reconocimiento del público puede llegar aunque sea en otro ámbito a través de la edición fonográfica de la música del film.

²⁸ Compositor granadino Premio Nacional de Música 1997.

camerísticos han sido denostados por la simple razón de provenir de un *compositor de bandas sonoras*²²⁹ Bajo ese estigma ha quedado sepultada una trascendental parte de la música contemporánea, cuando, curiosamente, no hay duda que la distancia histórica revelará la música cinematográfica como uno de los baluartes culturales del siglo XX

3 2 LOS PROCESOS CREATIVOS

*Todo lo que no se comprende
envenena (E D Ors)*

3 2 1 Entorno a la construcción del texto

Afirma Joseph O Connor, en *La estructura de la memoria musical*, que «no es fácil conocer cómo piensan los músicos ni su proceso más allá de los sonidos» Pero puede que sea tan difícil, o más, tratar de comprender los procesos al menos los creativos, desde el conocimiento exclusivo de la sonoridad En el mejor de los casos, habrá que tratar de hacer un doble esfuerzo recorrer los procesos y analizar las sonoridades, ya que solo así es posible aislar, identificar y definir algunos elementos pertenecientes a la acción creadora En términos de Moles y Caude reconocer ciertos praxemas

El recorrido que realiza el compositor no difiere en demasía del que pueda describir otro creador gráfico literario, etc Lo específico son las rutinas y las estrategias que su sistema expresivo le impone y que determinan un esquema de composición cinematográfica, o lo que es lo mismo, un modelo *procesual* de trabajo creativo Primariamente este presenta dos partes diferenciadas una conceptual, correspondiente a una fase preliminar y otra activa o creativa que corresponde a las fases de composición y postcomposición (Xalabarder 1997)

²²⁹ Las sinfonías compuestas por Frankel nunca han sido interpretadas porque se pensaba que un compositor de bandas sonoras no podía componer sinfonías (Russell K Personajes en *Audioclasica* n 16 1998 p 98)

El origen de todo el procedimiento es normalmente un encargo – procedente del director de la película y en algunos casos, del productor– que invita al compositor a desarrollar un proceso que le permita transmitir de una forma eficaz un mensaje, no del todo propio, a través de su sustancia expresiva –en su caso, el ámbito sonoro – En las primeras entrevistas entre director y compositor este es informado sobre los condicionantes del encargo tanto a nivel creativo – género, motivaciones, tipo de público, etc – como de medios – económicos temporales etc – Una vez dispone de estos elementos, bien sobre el guion o sobre las imágenes montadas, comienza a diseñar el concepto musical desde el que va a partir esbozo de ideas temáticas, coloración timbrica estructuración narrativa u otro cualquiera En ese punto, se pregunta sobre el papel que ha de jugar la música en la película, el para que y el por que de su presencia Surgen las interrogantes sobre la relación de la música con el argumento si va a estar coordinada con la trama o va a ejercer una función de contrapunto que tipo de asociaciones va a crear o cuales va a resaltar con respecto al espacio, al tiempo a los personajes etc Estas cuestiones le llevan a una fase de documentación que puede ser muy variada, y cuya profundidad y cualidad dependa de las características de la película y de sus hábitos compositivos posibilidad de recurrir a otras fuentes para conocer las soluciones ofrecidas por otros creadores a problemas parecidos evicción de *temas erróneos* y diferenciación de las propuestas abstracción documental para eludir el peligro referencial, etc

En el inicio del proceso compositivo se establece, una vez argumentada la presencia de la música, la cuantía de su aparecer el número de bloques su duración etc A continuación, se decide su ubicación física, los puntos de inserción y finalización provisionales, y, lo que resulta fundamental dónde no va a ir es decir el sentido que se otorga al silencio²³⁰ El siguiente paso es valorar el ritmo que la música le va a aportar a la película y su relación con el montaje, o, dado el caso cómo afectará a los ritmos del resto de los elementos con los que se coordine Con estas premisas y a partir de los tiempos y situación de los bloques, se procede en términos gráficos, al *bocetaje* de la

²³⁰ Este aspecto es fundamental pues solo si se sabe dilucidar bien esta oposición se le podrá otorgar un verdadero valor y motivación dramática a la música

musica Para unos este boceto será un simple guión melódico o armónico para otros un patrón rítmico, y para algun otro una orquestación directa por pulir Durante este trabajo surgen algunos planteamientos de tipo técnico, estético y narrativo que irán modelando el resultado segun las condiciones que los mismos impongan La conciencia de esas necesidades vendrá impuesta por una especie de *feed-back* constante entre el compositor y las ideas que plasma unas veces de forma automática y virtual otras por medio de la representación sonora de esas ideas Si las impresiones de esa retroalimentación son positivas, el compositor procederá al desarrollo más o menos terminante de los bloques, perfilandolos en su forma definitiva Dependiendo de la relación con el director y la disposición del compositor se presentará el modelo al primero para que muestre su aceptación o exponga sus inconvenientes o consejos de mejora De ser aceptada la propuesta, se dará paso a la fase que Xalabarder denomina postcomposición y que comprende en el sistema español tres momentos sucesivos la grabación la sincronización y ajuste de los efectos y la mezcla de la musica Con la musica terminada, queda el momento de mezclarla y situarla en la banda de sonido Dos cuestiones resultan fundamentales en este punto la posición –inicio, duración y término–, y la presencia e intensidad respecto al resto de elementos sonoros

Como elemento comparativo, y aunque no forma parte directa del objeto de estudio conviene conocer las características y diferencias más notables de la composición para dibujos animados Sucintamente son

- 1 Como la acción se subraya segundo a segundo, la musica suele registrarse *a priori* ya que el pre-registro brinda las máximas posibilidades sincrónicas al animador Esto no impide que la musica tenga calidad y personalidad propia
- 2 La relación trascendental del compositor es con el animador Ambos tienen que entender del mismo modo la relación ritmica de imagen y sonido
- 3 La unidad temporal de trabajo es el medio segundo o lo que es lo mismo, doce fotogramas

- 4 Los efectos especiales, o se entremezclan orquestalmente con la música o son propiamente musicales
- 5 Aun de forma subjetiva se mantiene un acuerdo tácito sobre la sinestesia color-timbre de los instrumentos. Por ejemplo, el saxofón se asocia al rojo, los violines al amarillo, los instrumentos de madera al azul, etc.

3.2.2 Preparación

El momento de entrar en el proyecto, de toma de contacto, es, habitualmente a partir del guión o en la fase de preproducción es decir, unas semanas antes de empezar a rodar. Cuando se tiene perfilado el rodaje, y está el proceso de la película iniciando su marcha, el director se pone en contacto con el músico para ofrecerle la composición de la banda sonora. Como es lógico, todo depende del grado de relación que mantengan, siendo este un factor que hace variar, con mucho, el instante y la forma en que el músico entra a participar en la película. Si la relación es muy estrecha y está sustentada en anteriores trabajos, el compositor –como en el caso de José Nieto, Román Alís en su primera película, o Fuster y Mendo en *Entre Rojas*– participa desde la misma idea. Cuando en la cabeza del director rondan las primeras imaginaciones, el músico más como amigo que como compositor, colabora en el impulso de esas ideas. Como reconoce Nieto «incluso hablamos y discutimos sobre los proyectos, este resulta más apetecible que este otro». En cambio, se da más frecuentemente de lo deseable el caso opuesto que el compositor entre en el proyecto cuando ya se está rodando o, más lamentable aun, cuando ya se ha rodado e incluso terminado de montar. Lo cierto es que estas situaciones, cada vez se producen menos «los directores parece que son más sensatos» dice Bonezzi. Pero es indudable que, en el sistema productivo español, se siguen dando. La razón responde siempre a dos cuestiones: desconocimiento absoluto sobre el valor narrativo de la música y como consecuencia de ello falta de previsión en la localización de un profesional que garantice su trabajo. Ocurre así que casi siempre «el

músico se incorpora a la película el último, cuando está el presupuesto gastado, y cuando la ilusión de la película suele estar mermada» (Pérez Olea).

En ocasiones hace falta una música previa para el rodaje –un *playback*–. En ese caso, el compositor ha de elaborar parte de la música previa al rodaje, sobre las indicaciones que le haga el director respecto al estilo, época o función que ha de describir la música. Incluso, puede ser necesario ensayar con los actores que representen a los músicos que tocan o cantan en escena. Por ejemplo, buena parte de las películas en las que han trabajado Mendo y Fuster responden a esta exigencia.

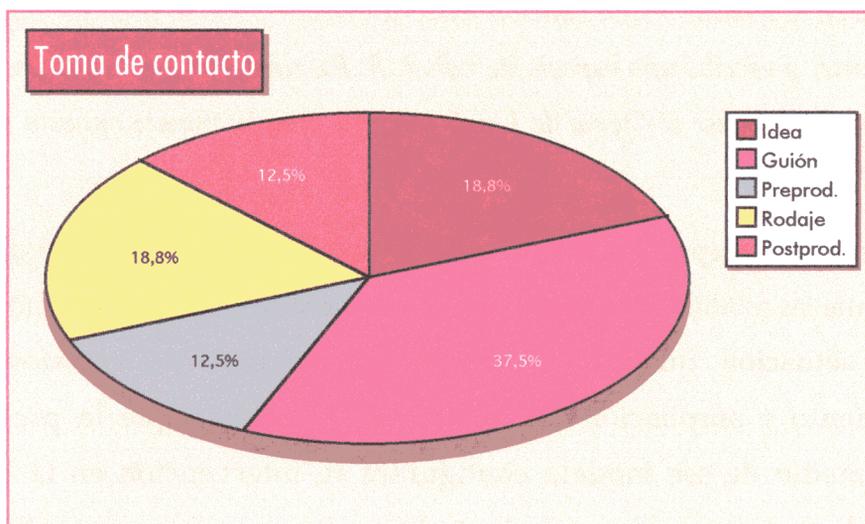


Fig. 22 Punto de toma de contacto.

Para expresar sus ideas, los directores acostumbran a ofrecer modelos a los compositores. Este ofrecimiento puede presentarse de varias formas, la mayoría de las veces bastante pintorescas, y configuran diversas posibilidades: que el modelo ayude a encontrar el estilo buscado; que el director pretenda que el compositor se limite a reemplazar ese modelo; o que equivoque al compositor mediante un arquetipo desvirtuado que no se corresponda con la idea real que él mismo imagina.

A veces, la persecución de un modelo, la primera intuición sobre la que se trabaja, bien sea a consecuencia de los patrones entregados por el director, bien como resultado de la propia investigación del compositor, no se convierte en una solución sino que se convierte en un bloqueo cognoscitivo de

primera magnitud Maurice Jarre describía en una entrevista este problema con una claridad significativa

«Cada vez que le mostraba a David Lean un nuevo tema, el lo rechazaba diciendo que lo podía hacer mejor Llegue a escribir cuatro distintos pero ninguno de ellos fue de su agrado Empecé a sentirme deprimido y aterrado porque el tiempo se me echaba encima Entonces, un viernes David me dijo que dejara de trabajar y de pensar en la película y la música y que me fuera el fin de semana a la playa o a la montaña Lo hice () y llegado el lunes me di cuenta de que la estupidez estaba en el modelo – una canción folklórica rusa – Debía intentar algo diferente y escribí una especie de vals () En una hora de la mañana del lunes compuse el “tema de Lara que era completamente opuesto al modelo original»²³¹

Cuando el compositor acepta un trabajo elabora un proyecto que va a ser el que guíe su *conducta inteligente* Ese proyecto supone la aceptación de un patrón de actuación que va a marcar los caminos de transformación enriquecimiento y ampliación de la realidad ficcionada que le presenta el filme Por medio de ese modelo configurará su intervención en la historia elaborará el prototipo *procesual* de trabajo Lo que hace auténticamente creativo a ese proyecto es el afán de ser disparatado En otras palabras, el deseo de situar el problema, la meta, en un objetivo remoto pero alcanzable Buscar el fin del proyecto en un campo de relaciones absolutamente lejano Es decir moverse en el ámbito del pensamiento divergente unir lo que la lógica impide unir normalmente Ahora bien esta inagotable libertad entregada al proyecto no supone en modo alguno, que no existan asideros o límites a la gozosa especulación de las ideas «en la entraña del proyecto se incluyen también las condiciones o restricciones que el sujeto sufre o se impone» (Marina 1993 163) En primer lugar, porque el proyecto siempre va a tener, necesariamente, una vocación de realidad que impone que se ajuste a esta El creador, el compositor pretende comunicar sus sueños hacerlos efectivos, y

²³¹ Revista *Soundtrack* vol 3 n 12 diciembre 1984 p 8

para ello tiene que respetar las reglas y condicionamientos que le impone la realidad

3 2 2 1 Cuestionamiento

La musica le aporta al cine un canal de comunicación más. Un medio añadido con el que completar un mensaje que encuentra, así mayor riqueza expresiva al valerse de la ambigüedad y la sugerencia de lo musical. Por otra parte, es un elemento consustancial al propio cinematógrafo. Su justificación, su presencia dimana del propio amanecer histórico del cine como arte. Forma parte del lenguaje cinematográfico porque la musica es cine desde el mismo instante de su invención: primero como cine silente, después como cine sonoro. «El cine se inventa con la confluencia de una imagen que se ve y una musica que se oye», nos recuerda José Nieto, y por ello participa de él como algo imprescindible. Además, al igual que es aprovechado en la musica absoluta, la presencia de la musica en el discurso filmico hace emerger, por antonomasia, el elemento que le sirve de marco: el silencio. Sólo si la musica tiene una presencia activa en el desarrollo de la narración, el silencio que comparece como continuo, alcanza el valor de signo: anuncia la ausencia del sonido y declara su valor autónomo como expectativa, como mensaje, como entidad significativa.

Como sustancia expresiva, la musica se hace presente con la intención, con la vocación de completar las imágenes. Pero también se aloja en la narración como un elemento de la historia presente de forma real, diegética, y toma así un valor complementario, añadido. Cuando es así, su acontecer muestra el rasgo de lo real, el envoltorio acústico de un vivir oyendo de los personajes, el color del aire que les rodea. En cualquier caso, los compositores tratan de evitar que la aparición de la musica en la pantalla revele el artificio que se esconde tras ella. Sus justificaciones, aunque claras y evidentes, están sujetas a poder obviar la tramoya, el aparato y el ingenio que se esconde tras ellas. Por eso, debe estar pensada, tanto en sus fórmulas como en su situación, en términos de convencionalidad de tal forma que no se revele el artificio. Que el espectador no piense en la musica como Musica, sino como Cine. Cuando se revela la maquinaria, la trastienda, porque la musica suena a falso,

el espectador no se cree el contrato audiovisual, se percata de la socialña y rompe la convención. En ese punto no hay lugar al *mensaje*, no hay comunicación posible, y esto es lo último que debe provocar una música²³²

Consecuentemente, una de las voluntades más definidas de los compositores es ofrecer a la imagen un valor que no posee, al menos revelar una lectura que no es evidente. En ese margen aparece un espacio para la interpretación para la toma de posturas. Hay lugar para una implicación personal porque las películas remiten a la expresión de unos ideales, de una ideología en último caso que conecta con sus voluntades, con la expresión de su ánimo, y la música es la mejor forma de cauterizarlos. Ello no impide que, paralelamente, se pueda pretender cuando lo requiere la imagen reforzar sus significados. Marine piensa que ambos cometidos para nada son contradictorios y que por naturaleza la música puede y deber cumplir ambos

«tiene que sugerir emociones que la propia imagen no puede dar anticipar situaciones que no se pueden prever enlazar escenas distintas actuar como disparador de la memoria, etc () Pero también reforzar lo que dice la imagen intensificar su valor para actuar inconscientemente en el espectador»

Rara vez se producen grandes divergencias entre las sugerencias realizadas por el realizador y las sensaciones, las intuiciones, que las imágenes ofrecen al compositor. Fundamentalmente porque el propio director es consciente de las virtudes y deficiencias que, una vez rodadas y montadas las imágenes, presenta su historia. Atrás quedan las ilusiones que no aparecen ahora y sorprendentemente comparecen descubrimientos de rodaje, montaje y postproducción con los que no se contaba. Puesto que es a ese material al que hay que poner música el director entiende cuáles son sus necesidades y cómo deben afrontarse por lo que es difícil que surjan conflictos con el músico en esos términos. Es más común que aparezcan problemas de comunicación. Las carencias en el manejo del lenguaje musical provocan que compositor y director puedan estar hablando en la confianza que dicen lo

²³² Cuando no se respeta el espíritu de una película la música acaba siendo una distracción y un estorbo nunca una ayuda. (Xalabarder 1997: 27)

mismo sin que esto sea enteramente cierto. Manejarse entre metáforas — esto es como si , debe parecerse a aquello que — siempre resulta confuso y puede inducir a errores por más que sea la única manera, en no pocos casos de intentar comunicarse.

En los documentales, el planteo previo permite mayor libertad. No hay tanta sujeción formal o sincrónica a la imagen porque la música cumple básicamente, una función de acompañamiento. Ahora bien, en ningún caso, como recuerda Pérez Olea, se puede suponer que la imagen del documental es de carácter objetivo, cualquier imagen presupone un grado de subjetividad. La posición de la cámara, que es lo que coge y que es lo que excluye en el encuadre, supone ya una elección de carácter subjetivo y no es esta la única decisión que se toma. El compositor, ajustándose al contenido del documental y al tipo de público al que se puede dirigir, busca una idea que permita un desarrollo extenso evitando la monotonía. A partir de una clasificación esbozada por Nieto se puede establecer, en términos musicales, la siguiente tipología:

- **documental río** la temática se centra en la naturaleza, los animales etc. Ofrecen más libertad y la composición se parece más a la música absoluta. Se trabaja sobre un concepto básico de la imagen: la luz, el ritmo, etc. En ocasiones, incluso se utilizan piezas realizadas anteriormente.
- **documental cine** la temática suele ser histórica, social, etc. El criterio es como en cine, emocionar. La composición se aborda como si se tratase de una película.
- **documental experimental** abordan temas de actualidad en el mundo científico, y/o se valen, para su presentación, de las últimas tecnologías audiovisuales. El trabajo se centra en una sincronía absoluta buscada de estricta precisión.

3.2.2.2 Documentación

En las primeras conversaciones con el director el compositor obtiene informaciones que le orientan de muy distinta manera. Capta esas

informaciones a través de estructuras cognoscitivas que se actualizan a través de sus sentimientos²³³ Estos sentimientos, entendidos como indica Marina como «grandes bloques de información», son únicos e irrepetibles por lo que tienen de individuales, pero responden a modelos homogéneos que tienen que ver con los contextos culturales en los que se desenvuelve el creador, y ello además de explicar las diferencias interculturales y el aprendizaje de los modelos sentimentales, justifica la validez y utilidad de los códigos Para algunos, esa actualización sentimental activa, por sí misma, un protocolo de trabajo que les encamina directamente hacia fases de ideación y elaboración²³⁴ Sin embargo, en otros casos –incluso en esos mismos compositores– se desarrolla un proceso de documentación paralelo a las exigencias del realizador o a los contenidos del guión o las imágenes Salvo García Segura que cree que es muy peligroso porque arrastra inconscientemente hacia el modelo que guía, y por tanto, prefiere partir de cero y Marine que reconoce no haberse documentado porque no lo ha considerado necesario en el contexto realista de las películas que ha realizado, el resto de compositores asume la fase de documentación como una práctica habitual, si bien de forma bastante diferente Mientras Escobar Nieto y Olea lo hacen de forma genérica, es decir, son receptivos a cualquier elemento que pueda aportar algo a la película la actitud de Bonezzi, Sanz Fuster y Mendo es activa Encaminan sus pasos hacia referencias de diverso tipo que ilustren las claves de la película, utilizando y buscando pretextos en otras obras dando contenido a la frase de Gauguin que «el arte o es plagador o es revolucionario» Tales referencias son principalmente sonoras aunque también se pueden mostrar de forma gráfica y/o textual

Determinados géneros, como por ejemplo el histórico, presentan la ventaja – también puede ser un inconveniente – de situar el ambiente de la música facilitando el encuentro de la idea al encaminarla hacia una época o un ambiente definido Aunque no lo condicione definitivamente al menos

²³³ Un sentimiento acoge una serie de informaciones que se han ido acumulando y sumando a un determinado concepto a lo largo de sus años de experiencia

²³⁴ Marine por ejemplo localiza el estilo el tipo de música e incluso el número de diferentes músicas que van a ser necesarias Nieto percibe el color tímbrico etc

excluye lo que no encaja. Cuando hace falta que la música mantenga una referencia de tipo histórico, folklórico, etc., resulta imprescindible entonces, recurrir a fuentes documentales para lograr que el resultado musical sea lo más coherente posible con la situación argumental, independientemente del tratamiento que se le dé, posteriormente, a ese material histórico que puede oscilar entre la pura representación y una transformación trascendente. Algunos autores *americanos* como Alfred Newman o Miklós Rózsa, movidos por un compromiso emocional con la historia, llegan incluso a viajar a los escenarios reales donde transcurren los hechos de la acción dramática — cuando se trata de relatos sobre hechos ciertos — Sin llegar a tal extremo, García Abril defiende la necesidad de documentarse como requisito imprescindible para lograr que la música se una al sentido de la imagen. «he procurado documentarme investigando la orquestación, armonía y ritmos de la época partiendo de esbozos históricos e intentando actualizarlos, sin por ello dejar de reflejar el ambiente de la época que me ocupaba»²³⁵

3 2 2 3 *Inicio*

El punto a partir del cual se comienza a trabajar está, como ya se ha visto, en función del momento en que se entra en contacto con el proyecto. No obstante, parecen ser dos los instantes en los que se inicia el proceso creativo como tal. El primero de ellos, la toma de contacto con el guión es el punto de partida de todos los compositores si bien de forma muy distinta en cada uno de ellos. Para Alís, Escobar, Maríné, García Segura, Fuster y Mendo el guión es básico para interpretar la historia, para *enamorarse* de ella. A partir de sus presupuestos empiezan a componer en abstracto para buscar el tema o la idea que organice la música de la película. Posteriormente, una vez tienen el primer copión de trabajo sobre la base de tiempos concretos determinan la posición de cada bloque, su duración y sus características individuales. Por su parte, Bonezzi, Nieto, Pérez Olea y José Sanz parten del guión considerándolo exclusivamente, como orientador, como ilustrador de las ideas narrativas como indicador de las necesidades expresivas de la película. Realmente, no

²³⁵ Monsalvat 1984

comienzan a componer hasta que tienen el primer copión, hasta que hay imagen montada. Cuando se asoman a esas primeras imágenes y reciben la sensación de la continuidad en ciernes que aun es la película, se enajenan de su labor para observarla como un primer espectador. Esta disposición, no solo aporta frescura a la visión contaminada que, a esas alturas, tiene el director, sino que esa nueva e *inocente* mirada les permite vislumbrar los verdaderos hallazgos y errores de la película, que empiezan a acusarse unos y otros, con nitidez y les ofrece el primer inventario de sus necesidades formales y estructurales. Atras quedan las fantásticas indicaciones de guión y toca enfrentarse a lo realmente rodado y montado que es a lo que hay que poner música.

Aunque todos los compositores están convencidos que el punto de inicio de trabajo del que parten habitualmente es el correcto, el idóneo, este distinto acercamiento habla de la dispar forma de entender la misma estructura del relato cinematográfico por unos y otros, por la razón que impulsa su trabajo creativo. Mientras los primeros parecen buscar el motivo de la historia, los conflictos que mueven a los personajes, la idea narrativa pergeñada ya en el concepto que ilustra el guión, los segundos se acercan a la película con un referente que suma a lo anterior, cuestiones de índole visual y sonoro, de ritmo que evidentemente no pueden aparecer en el guión. Atienden a esas advertencias de la película que tienen que ver con los ritmos de las imágenes montadas con la estética fotográfica – «el tono fotográfico es como una voz interior, una sinestesia que me habla de la profundidad», dice Pérez Olea –, el vestuario, el tono de recitado y de interpretación, etc.

3 2 3 Ideación

3 2 3 1 *Búsqueda*

En el desarrollo de la incubación, la memoria juega un papel extraordinario, ya que es preciso mantener activados grandes bloques de información de forma simultánea y coordinada. Lo aprehendido, el legado de conocimientos que se tiene, condiciona el repertorio de respuestas que se pueden dar. Hay que partir necesariamente, de la cultura musical y visual que

tiene el autor pues en el proceso de imaginación se harán patentes unos campos relacionales de los que es difícil distraerse. Aunque las imaginaciones pueden nacer de mil fuentes distintas, si no se dispone de una buena formación musical es imposible que se manifiesten. Es decir, la suma, la provisión de conocimientos previos, su densidad, es la que permite que la recombinación de ideas novedosas o diferentes sea mayor²³⁶. Por ejemplo, si un compositor desconoce la teoría de las cuerdas vibrantes jamás se le ocurrirá realizar una obra que haga uso de ella. Tampoco podrá hacerlo si no tiene la práctica habilidad de diferenciar un armónico de tercera de uno de quinta o de cuarta, pues estará incapacitado para jugar con la búsqueda o la evicción de unos frente a otros.

Si bien, también es cierto que «cuando más se gana en inteligencia, más se pierde en instinto» (La Matrie). La respuesta intuitiva y fresca del desconocimiento se frustra, en parte, con la sedimentación del conocimiento cultural del aprendizaje y, por esa razón, muchos creadores defienden que una vez se conoce la técnica, se ha de supeditar su racionalidad al impulso de la inspiración creadora²³⁷. Puesto que la percepción de la música, su disfrute, no puede venir de su intelectualización, de su racionalidad, la misión del compositor es hacer buena su sabia capacidad técnica para llegar al sentimiento del espectador a través de una emoción que embargue las imágenes.

A pesar de su aleatoriedad²³⁸, el origen de las ideas, su forma de presentarse, de hacerse realidad en la imaginación del compositor, no se produce arbitrariamente, sino a través de la reestructuración de

²³⁶ La emoción que se hace presente en cualquier manifestación artística es fruto de un acto inconsciente del artista. Sin embargo, la posibilidad de exteriorizar esa emoción pasa por una preparación consciente y absolutamente completa en su oficio. (Falla prólogo a la *Enciclopedia Abreviada* de Joaquín Turina. En *Música* 1996: 59-60)

²³⁷ La inteligencia no debe ser más que un auxiliar del instinto. Debe servir a aquella para encauzar este para darle forma, para domarlo, pero nunca para destruirlo, pese a cuantos dogmas llenen los libros de escolástica. (ibid.)

²³⁸ La iluminación de la idea aparece en la forma y momento más insospechado. Conscientes de esa aleatoriedad, algunos compositores, mientras trabajan en algún proyecto y están fuera de su estudio, se acompañan de un pequeño grabador por si en ese momento surge la idea que están buscando.

informaciones. Mientras espera *errático*²³⁹ que llegue la idea germinal el compositor trabaja para asirla, permanece *concentrado*, receptivo cautivado plantea el problema en función de sus posibles soluciones, como vía para elaborar y construir salidas. Bajo el filtro de los condicionantes genéricos y culturales de la personalidad –características personales, particularidades psíquicas tipo y nivel de formación, etc – de forma consciente o descuidada reorganiza sus conocimientos y remodela el mensaje de las imágenes de las inquietudes del director de sus anhelos lectores para que le sirvan de núcleo inicial de traza para un plan que jamás es unívoco.

Entre partir de una idea previa definida o valorar una cierta multiplicidad de ellas, que se evalúan a posteriori para elegir hay dos tendencias de trabajo diferentes. Tan solo Nieto y Marine prefieren, al principio buscar por caminos que no sean absolutamente convergentes. Asedian la idea definitiva a través del bocetaje de una variedad suficiente de propuestas. Los compositores que trabajan a partir de una idea definida concreta lo hacen desde el presupuesto de la temporalidad. Lo normal es no tener demasiado tiempo para buscar así que es necesario concentrar los esfuerzos para que las primeras ideas sean efectivas y encajen con las aspiraciones que el director ha depositado en la música.

Aunque las imágenes son un surtidor de ideación notable, en ocasiones la estructura que presentan no las hace tan evidentes. Ejemplos de ello son las dificultades que reconocen algunos compositores a la hora de abordar películas concretas. Nieto recuerda lo complicado que fue encontrar el camino el ámbito sonoro de *Intruso*, y Bonezzi confiesa que mientras en unas ocasiones las imágenes disparan un resorte en su imaginación, hasta el punto que oye la música según las ve por primera vez en otras el alumbramiento de la idea supone un esfuerzo formidable.

²³⁹ · Los compositores hablan con frecuencia de su estado de atención flotante. Tanto Mozart como Brahms afirmaron que habían realizado sus mejores obras en estados parecidos al sueño o que las ideas les habían llegado como sueños vividos. De César Franck se dice que vagabundeaba en estado de trance mientras concebía sus ideas. (Marina 1993a: 109)

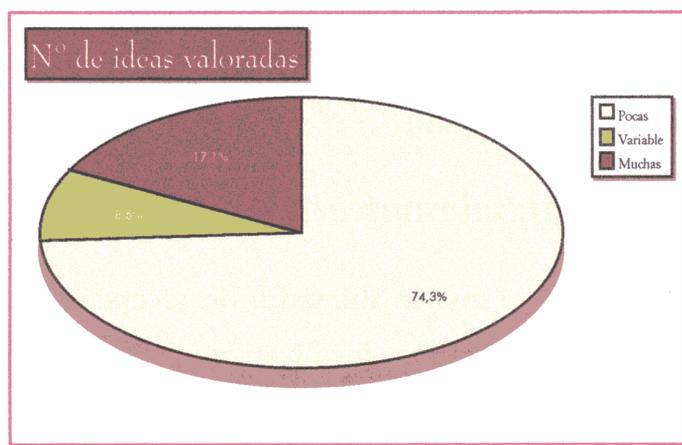


Fig. 23 Número de ideas valoradas.

La improvisación, aparte de ser fundamental en la fase de interpretación y grabación de la música, es también un componente esencial en la ideación. La interpretación improvisada dirige la pesquisa, guía el oído, y, casi jugando, llega al material de partida por eliminación de posibilidades. Hemsy de Gainza (1983: 30) afirma que «la improvisación suele ser una técnica habitual en algunos compositores durante el periodo de producción de materiales, ya se trate de lograr un aumento del caudal de los mismos o una mayor diversidad y riqueza». El mismo Stravinsky así lo veía:

«Cuando ya he decidido mi tema principal sé, en términos generales, qué tipo de material musical requerirá. Comienzo entonces por buscar este material, a veces ejecutando obras de compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando unidades rítmicas sobre una serie provisional de notas (que puede convertirse en una serie definitiva). Así elaboro mi material constructivo». (1964: 10).

Las características que definen la improvisación como fundamento ideático y compositivo son:

- a) su relevante capacidad estética como regulador de la *calidad intrínseca del producto musical*,
- b) la necesidad de considerar tanto los aspectos estructurales como los de *calidad de los contenidos*, estimando ambos en términos de belleza – en su acepción más plural –, y

- c) valoración de la improvisación como *proceso* de producción *integral y equilibrado*, tanto en su aprehensión e internalización, como en su expresión y externalización

3 2 3 2 *Desarrollo y alumbramiento*

Tras un periodo, más o menos dilatado, de recepción de información, de captura de datos, de deformadora focalización no es fácil que surjan las ideas de forma inmediata. La inquietud, la ansiedad por encontrarla remite al obstáculo de la acción consciente y bloquea su hallazgo. Por eso, no resulta nada extraño que sea en instantes que nada tienen que ver con el esfuerzo ni la concentración – pues el esfuerzo consciente suele frustrar la memoria –, en actividades de ocio o relax – bañándose en la playa, paseando, subiendo a un autobús, haciendo gimnasia, etc – cuando emerjan a la luz. En estos casos, el estímulo finalista que invoca el misterioso momento del alumbramiento, despertando a lo creable de su letargo, aparentemente dimana de la serenidad y el aislamiento que producen estas actividades en el propio disfrute liberado de las mismas, pero lo cierto es que el cerebro no ha parado de trabajar. El compositor cree haber desconectado de su labor, pero su mente no ha cesado en el empeño, ha subordinado la tarea y se la ha encomendado a los procesos profundos del pensamiento²⁴⁰. De alguna manera, esa postergación actúa como un liberador de las ensoñaciones, pues redime al intelecto de las exigencias de la meta sin obligarle a renunciar al empeño de su solución. El cambio de escenario sorteja los condicionantes y los bloqueos, que surgen al querer patentizar la propia originalidad de las ideas²⁴¹ y permite jugar con los elementos creativos desde la exteriorización del pensamiento. Un pensamiento liberado, que fuera de toda representación y, por tanto, de la posibilidad de autocritica, fluye de forma incesante.

²⁴⁰ El constante esfuerzo por intercambiar ideas es lo que hace que de pronto te sorprendas de que tu cerebro haga cosas que tu no habías pensado y te sorprendes cautivándote repentinamente por algo. Es porque tu cerebro está siempre integrando series de datos, procesándolas y elaborando respuestas. (A Portela)

²⁴¹ No en vano, una de las principales remoras para la formulación de las ideas es la necesidad de su realización de su desarrollo. En el momento que se cae en la cuenta del enorme esfuerzo que se ha de desempeñar para que ese pensamiento se patentice, corta el flujo de las ideas y bloquea el pensamiento creativo.

3 2 3 3 *Resultado origen y originalidad*

El instante de interpretar la novedad u originalidad de una idea hallada de valorarla y verificarla por vez primera para confrontarla con el objetivo buscado tiene connotaciones especialmente privativas. En su análisis, el problema inicial es acordar el significado exacto de los términos. Resulta ciertamente delicado llegar a un acuerdo, a una identidad sobre el valor y alcance de las palabras. No obstante los compositores, ante la necesidad planteada de elegir entre el valor de novedad o fidelidad de esa primera idea, coinciden en señalar que el planteamiento de la música debe seguir siempre el cauce de identificación con la historia y con las imágenes, y que, por tanto, ese recurso germinal debe adecuarse a tal presupuesto.

A partir de este acuerdo, el valor que se le concede a la novedad es bastante arbitrario. Así, aunque Alís, Bonezzi, Escobar, Nieto y Sanz declaran una lealtad absoluta al texto fílmico —que se hace extensiva al director y sus criterios— cada uno aporta una visión diferenciada a esa lealtad. Escobar, que estima la innovación como un valor incontable, reflexiona sobre la dificultad de descubrir en un marco tan poco flexible como la industria del cine. Sanz no contabiliza la originalidad como una exigencia de la música cinematográfica. Su estimación ha de hacerse en términos de funcionalidad, de participación positiva en la trama narrativa. Por ello que en su música asomen ciertas referencias históricas no le preocupa en absoluto. De forma parecida, pero más concluyente aun, se expresa Nieto. Para él, la originalidad debe estar al servicio de la comunicación. Comunicación que busca como destinatario una colectividad que sancione ese valor. Cuando la finalidad del hecho artístico es la originalidad *per se*, se pierde la posibilidad de encontrarse con el otro. Por eso, la cuestión de novedad del lenguaje musical queda relegada a un segundo término. Si lo vital es comunicar, el planteamiento del músico cinematográfico debe buscar el ser hábil en el tarea de aplicarse a la estructura que posee la película. En este sentido, hace falta abandonar falsas vanidades, enterrar el *ego* porque cuando los compositores se incorporan a las películas «estas tienen ya vida propia, le mandan hasta el director. La película

en sí, admite o rechaza cosas. Como es lógico, también en la música» (Bonezzi, c p)

La vocación de búsqueda necesaria, de esa «punta de lanza no exenta de dramática angustia», expresada por Marine Olea Fuster y Mendo no abjura de los planteamientos anteriores. Y no lo hace porque se trata de una voluntad que huye de los modelos probables de las soluciones arquetípicas, y no tanto de los rasgos tradicionales del lenguaje. Para Marine, la novedad es un producto y nunca un axioma. Aparece por el simple hecho de no querer imitar, ni tan siquiera a lo propio. Para Fuster y Mendo es un principio de trabajo, pero entendido como argumento lúdico, como sorpresa ante lo vinculado y lo ajeno, como paradigma de un cambio continuo entre las formas y los conceptos.

3 2 3 4 *Germen constructivo*

3 2 3 4 1 Manifestación

En su presentación la idea toma formas muy distintas. Mientras a Marine, Sanz y Als es una evocación de carácter melódico lo primero que se les ofrece y que les lleva al resto de elementos, a Nieto es el color tímbrico, las densidades orquestales, el tipo de instrumentos, las texturas en definitiva el material original que imagina. Por su parte Olea Bonezzi Fuster y Mendo cristalizan sus ideas indistintamente a través de cualquiera de los parámetros musicales: ritmo, textura, color instrumental, melodía, etc. Cuando el factor que aparece como germen ideático es la melodía, no se trata exclusivamente de una sucesión de sonidos de distinta altura, pues el ritmo, que delimita y estructura esa sucesión, define la fisonomía del contorno melódico. Se trata de una totalidad instantánea que supera la teórica división entre línea de altitudes y ritmo, una unidad que surge como impresión reflejada en la fantasía del compositor⁴².

En algunos casos la idea supera sus límites germinales para constituirse en un bastión omnipotente de la obra. Para Sebastian Maríné, por ejemplo, es

⁴² Cfr. Toch 1989: 24.

una matriz absoluta, el argumento explicativo de todas y cada una de las partes de la música. No sólo por lo que se refiere al concepto de estilo al planteamiento estético o de lenguaje afecta también a otros elementos musicales primarios como las notas, el clima de relaciones armónicas los contrastes timbricos, la expresión, los *tempos*, los valores rítmicos, etc. En definitiva cualquier compás de la partitura filmica puede ser explicado y justificado a partir de los componentes originales de la idea inicial.

3 2 3 4 2 Ajuste

En general, cuando alcanzan una idea que consideran correcta, favorable para partir de ella como elemento primario de la película, los compositores prefieren que se amolde de forma exacta a las necesidades que prevén. Es menos probable que acepten como válida una idea que no se ajusta perfectamente a sus objetivos, con el propósito de reestructurarla con posterioridad²⁴³. Sin embargo, si puede ser que esa idea, que en su forma original no es válida muestre el camino a seguir la naturaleza de las soluciones. De ser así, la idea definitiva, la buena, no será nunca diametralmente distinta.

En cualquier caso de una u otra manera, el estadio definitivo de esa idea es absolutamente interino, provisorio. El proceso de elaboración se construye a través de fases de incubación e iluminación sucesivas, y, consecuentemente se verá sometida a una continua reestructuración. Esto último implica, eso sí que el modelo ha de ser suficientemente flexible. En sus posibilidades de cambio, de mutación, está una de las claves de su bondad. Por ello, la valoración de esa idea tiene que estar también en función de sus virtudes de desarrollo. Que su diseño permita todas las modificaciones precisas para ajustarse a cada momento de la película en el que participe.

²⁴³ Aunque Escobar Sanz Fuster y Mendo reconocen un atractivo en la posibilidad de modificar una idea hasta conseguir ajustarla. Sacar partido a un motivo que tiene fuerza que es bello en sí mismo para que participe correctamente en la estructura filmica es un reto divertido y altamente gratificante en sí mismo.

3 2 3 4 3 Verificación externa

En esta primera etapa la posibilidad de probar externamente la propiedad del prototipo sonoro sobre el que se va a fraguar la elaboración y desarrollo de toda la música, es asumida de dos formas bien distintas. Los que son partidarios de mostrarla, bien al director para que de su visto bueno para que opine sobre su adecuación – Alis Bonezzi Escobar García Segura Fuster y Mendo – o bien a familiares o amigos, para que aporten una visión especializada o de espectador medio según el caso – Marine y Sanz – justifican esta validación – a través de maquetas por ordenador o representaciones pianísticas aproximativas – en la necesidad de saber que se ha acertado, que se han encajado las propuestas del director y de la película, y que por tanto, no habrá sorpresas en el proceso de grabación, cuando ya nada tiene arreglo.

Los que consideran contraproducente mostrar al director una maqueta o *pasarle al piano* la música que componen, esgrimen como argumento la otra cara de esta reflexión. Tanto Nieto como Pérez Olea consideran que es imposible desarrollar al piano, por las propias características del instrumento la infinita muestra de matices y efectos musicales de todos los instrumentos y formaciones. Incluso con todo el aporte que supone ni tan siquiera por medio de una maqueta realizada en el ordenador vía MIDI y/o audio, se pueden representar elementos tan importantes como la expresión o la calidez de los registros de los instrumentos naturales. Si se cuenta, además con que el director raramente es músico – lo que no implica que no tenga una sensibilidad musical determinante –, resulta mucho más difícil que tenga la capacidad de imaginar a partir de una muestra ciertamente insuficiente el valor definitivo de esa música, porque no puede percibir lo que no escucha. Como consecuencia de ello, es posible que no le guste nada esa idea cuando en realidad esta no hace sino expresar los términos de su voluntad sin que sepa reconocerlo en esa muestra. Para estos compositores por tanto, es mejor trabajar con el director en abstracto. Sin dejar de reconocer la dificultad que ello supone en cuanto a la fatiga de lograr verbalizar la clave de la película la llave que abre la puerta de sus misterios.

3 2 4 Planteamiento de estrategias discursivas y retóricas

El cine es para el músico un excelente campo para la creatividad. La combinación de elementos de conocimiento y expresión que habitualmente no están asociados entre sí —una constante en este medio—, favorece la producción de productos creativos. Es un campo abonado para el desarrollo de métodos heurísticos, pues el compositor puede jugar con la renovación con la traducción con las aplicaciones con las transformaciones, con la reversibilidad entre problemática y resolución, en definitiva, con todo cuanto imagine para crear.

Una vez que las imágenes su forma, su color han actuado como evocadores de la imaginación que el visionado reiterado de las mismas²⁴⁴, las conversaciones con el director, el proceso de implicación en la historia, han ilustrado el estilo, el camino a seguir y han dado origen a la idea, llega el momento de diseñar un instrumento que sirva de *transfer* sinestésico y «lógico» a esas sensaciones. Una herramienta de construcción que permita, a través de un sumario de estrategias de actuación, impresionar las ideas para hacer realidad su vocación textual. El estudio de estos planteamientos discursivos permite reconocer el estilo creativo²⁴⁵, evidenciar el estilema de cada compositor.

3 2 4 1 Justificación

Una estrategia creativa es un arte, una traza para dirigir un asunto creativo. Remite a la consecución de ciertas pericias, a la elaboración de tácticas de actuación, y, en consecuencia a la destreza necesaria para ejecutar un acto creativo, a una sabiduría práctica una experiencia que sea idónea para la acción que se debe emprender. Para el desarrollo de una actividad creativa se debe tener habilidad para disponer las cosas según un sistema distintivo que organice las tareas que encaminan las acciones hacia el fin propuesto.

²⁴⁴ La reiterada visión de un determinado pasaje permite al compositor percatarse del sentido e intencionalidad aprisionada en cada situación desarrollada. (Valls y Padrol 1990: 55)

²⁴⁵ Preferencia estable en el modo de percibir de procesar la información de resolver los problemas de valorar o actuar. (S de la Torre 1995)

Los elementos sonoros no se constituyen en música sino al ser organizados de una forma consciente por el hombre. Mientras no son incardinados en estructuras relacionales por medio de métodos aprendidos o imaginados – «y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación» (Stravinsky, 1952: 28)– no tienen una coherencia textual y, por tanto, difícilmente pueden alcanzar un grado comunicativo. En la exigencia creativa, en los límites formales impuestos por el compositor –o debajo de ellos–, aparece el propósito que moviliza su realización. Incluso cuando reniega de ella, hay que considerar, como bien apunta Jean LaRue, que la imperfección que asoma también en sus comunicaciones, esconde «tantas ambigüedades no intencionadas como cualquier otra forma de expresión humana» (1989, 79). La justificación de su vínculo con el texto audiovisual se establece en función de una capacidad comunicativa que no necesita profundizar en su génesis para activarse. Su fin no es el medio, el artificio, la especulación técnica, como diría Falla, sino la producción de emoción en todos sus aspectos. Su mensaje permanece en la transferencia de conocimiento, de ideología, de conciencia que es capaz de transmitir. Puede funcionar como mediador de conocimientos y juicios, ampliación de experiencias o como destrucción de prejuicios a través de la presentación de alternativas nuevas, de perspectivas desconocidas.

Como ya se ha comentado, los planteamientos estratégicos iniciales se encaminan hacia objetivos diferenciados:

- a) encuentro de un tema melódico – Alís, Bonezzi, Marine –
- b) hallazgo del estilo: el timbre, la plantilla instrumental, el color musical – Fuster, García Segura Nieto, Mendo –,
- c) descubrimiento del tejido o textura armónica – Nieto –
- d) seguimiento del planteamiento narrativo – Sanz, Marine –, o
- e) establecimiento de un plan de trabajo: valorar las posibilidades tímbricas según el presupuesto, calificar los bloques por su dificultad, distribuirlos para grabación, etc. – Pérez Olea –

3 2 4 1 1 Focalización

La primera búsqueda en las imágenes está encaminada a encontrar el ambiente, la *textura* de la historia. El camino para hacerlo difiere de unos casos a otros. Unos fijan su mirada en la construcción de los personajes, en su forma de vestir, hablar, moverse, en la construcción de los decorados, en la ambientación temporal y horaria –si es de día o de noche, invierno o primavera– etc. Otros buscan la expresión, la noción completa de la obra, y tratan de trasmitirla a través de sugerencias conceptuales partiendo de elementos fotográficos como la luz, el color o los encuadres –esquemas que recuerdan a la teoría de los afectos–. Por último, un tercer grupo parte, fundamentalmente, de la estructura narrativa de la historia, de sus conflictos y evoluciones ya desde los planteamientos apriorísticos del guión, ya desde la realidad definitiva de la imagen montada.

La mayoría de los compositores concede gran importancia, por la dificultad que entraña, al hallazgo de una buena idea. Una idea conveniente, eficaz resulta siempre esquiva, es muy complicado alcanzarla porque no se aprenden –nadie los enseña– recursos, técnicas para lograrlas. Sin embargo, la capacidad técnica de desarrollo es una cuestión que remite al aprendizaje de determinados patrones prácticos que son asumidos a lo largo del proceso de instrucción, y, por tanto, su recurso es más accesible cuando se posee. A pesar de esto, solo cuando se posee una hábil técnica se está capacitado para obtener buenas ideas pues la técnica actúa como soporte del pensamiento. De poco vale alcanzar una idea brillante si no se tiene la capacidad de sacarle fruto y es algo más que imposible lograr ideas si no se tiene el entrenamiento necesario y una predisposición tácita para su encuentro.

3 2 4 1 2 Ubicación

La cantidad o duración de la música de una película no está casi nunca, en función de la duración global de la película, pues son otros los factores que marcan esta condición –estructura narrativa, densidad de verbalización, etc–. Como se ha visto, la decisión sobre dónde y durante cuánto tiempo participa la música, es una labor que se realiza, normalmente, a tres bandas.

entre compositor director y montador Y no esta empresa pequeña ni baladi Aunque no de forma definitiva, en ese momento se declaran buena parte de los principios que justifican y determinan la intencionalidad del discurso musical En este sentido pecar por defecto siempre parece preferible a tener que soportar despues sus excesos «no hay cosa más engorrosa para el publico que soportar una musica innecesaria o empleada tan frecuentemente que, cuando es realmente precisa, ni siquiera se le presta atención» decia John MORRIS²⁴⁶

Tampoco resulta sencillo saber cuándo empezar y cuándo acabar cada bloque, es decir delimitar el posicionamiento de cada musica Y, nuevamente esta decisión marca trascendentalmente la intensidad de la presencia musical y su influencia y funcionalidad narrativa en el seno del discurso por lo que la corrección de una u otra determinación marcará inevitablemente el éxito o fracaso de la musica en la pelicula

En ese planteamiento los titulos de crédito de entrada cumplen una función fundamental –similar, en algunos casos al de las oberturas en la opera– No solo inserta sugestiona al espectador para que relaje sus defensas y se integre en el espectáculo que le propone la proyección o rompe las barreras con el mundo exterior, induce el universo magico de lo cinematografico y colabora en ello con la oscuridad de la sala, sino que, ademas, funciona en el plano narrativo como un anticipador, como pista acustica de los enlaces transformaciones y sucesos de la historia señalando, como un *a priori* la dimensión estructural de la presencia musical

3 2 4 2 *Elaboración*

A la hora de planificar y preparar la musica la costumbre es bosquejar la totalidad Es decir, se analiza la pelicula en su globalidad para comprender el tipo de acercamiento musical que precisa Se buscan los puntos de tensión, la manera de alcanzarlos, el tipo de ambiente la estructura narrativa y, desde esa perspectiva global, se desciende a lo particular el tratamiento específico que precisa cada bloque La opción consumada a veces de elaborar una serie

²⁴⁶ Cit en Xalabarder 1997 24

de temas que son presentados al director como una especie de librería que luego se ajusta, aun respondiendo a las expectativas de la película, es siempre menos deseable por cuanto en ello se pierde esa articulación que es fundamental siempre en la música cinematográfica

La elección timbrica impone una decisión de carácter instrumental que además de su ponderación estética tiene en muchos casos, un contenido productivo, de adecuación recursos-fines —bajo la perspectiva de producción claro— Las notables diferencias que separan el trabajo de registro con músicos en estudio —orquesta grupos de cámara, conjuntos instrumentales o solistas—, del desempeñado con sintetizadores —cuando estos sustituyen la presencia y el sonido humano— no condiciona tan solo la etapa de grabación, sino que todas las estrategias de creación se ven afectadas por esta determinación mediática pues cada sistema de trabajo tiene unas posibilidades y unos recursos técnicos que hay que conocer para explotarlos convenientemente En primer lugar, por una cuestión de esfuerzo y economía de trabajo, en segundo por su influencia en el desempeño de la libertad creativa Con la orquesta no solo hay que desarrollar un trabajo mayor y más complicado, sino que, por añadido, puede forzar la dirección del empeño creador hacia la tradición hacia la forma de trabajar los instrumentos acústicos Por contra, los sintetizadores de una manera infinitamente más sencilla, permiten jugar con mayor soltura e instantaneidad con aquellos elementos que escapan a la pura ejecución —tratamiento del sonido, hiperespacialidad, etc —, pero adolecen de la calidez, la aportación y la dimensión humana de la interpretación real, y su abuso deforma la calidad mediante el cierre de las posibilidades creativas

Las posibilidades que ofrece actualmente la técnica podrían llevar a pensar en la tendencia a recurrir constantemente, a grandes formaciones o medios técnicos exagerados Sin embargo, los compositores tienen motivos suficientes para no implicarse directamente en un tecnicismo procaz Son conscientes que la creatividad pasa en muchos casos, por un sentido económico y austero, que haga uso de los medios tan solo cuando narrativamente son efectivos Lo que no se debe, a juicio de los compositores, es componer pensando en el timbre, el color y la técnica de una orquesta y

luego reemplazarla, en su defecto, por sintetizadores. Su elección debe realizarse en virtud de la aportación que son capaces de ofrecer al objetivo sonoro, y no, como suele ser habitual, convirtiéndose en sustitutos ilegítimos de los intérpretes²⁴⁷.

Una vez que se tiene claro cuál es el color tímbrico que se va a utilizar, un paso posterior es, sobre las imágenes, calibrar la textura formal que precisan. Aparece así la estructura que condiciona el discurso musical, y es el momento de tomar decisiones en términos formales: si se va a utilizar una textura contrapuntística, una melodía acompañada, desarrollos celulares, bloques homofónicos, etc.

Respecto a la longitud de los bloques y la cantidad de material temático, hay dos formas distintas de entender la composición: no solo la aplicada sino de forma general. Hay compositores que trabajan bajo una premisa de economía temática. Nieto, Marine o Alís, por ejemplo, declaran que es en los desarrollos donde se sienten especialmente a gusto. Trabajar un elemento mínimo, jugar con esquemas y células de unos bloques para que sirvan como argumentos de otros, y justificar desde un elemento central toda la música de la película, permite, a su juicio, justificar la coherencia interna y la correlación de esa música con las imágenes, pues «cuando mayor es la coherencia y economía de elementos de la música, mayor es la unidad que le aporta a la película» (Nieto). Después de todo, lo único que no debe hacer la música en una película es molestar, y la dispersión siempre tiende a confundir al espectador. Además, hay alternativas para conseguir este objetivo: la unidad puede ser lograda de muchas maneras. Desde la concepción de la partitura como una suerte de tema con variaciones —donde el tema no tiene por qué estar necesariamente al principio—, a un tema recurrente que es exclusivo pero que presenta una tendencia de cambio, o una serie limitada de materiales temáticos que actúan como motivos situacionales.

Otros, en cambio, renuncian a los grandes desarrollos, a esa imbricación de materiales, bajo la premisa de un gusto por las cosas

²⁴⁷ La tentativa de imitar a los instrumentos tradicionales mediante electrofonos está condenada a resultar insatisfactoria. En cambio, los electrófonos pueden abrir el campo de nuevos timbres y

concentradas, por la huida del *aburrimiento de las ramificaciones*. El desarrollo, bajo esta postura, no asegura la pertinencia, sino la dependencia de lo mismo. Y lo mismo, aunque sea con otro traje, aburre. Para Pérez Olea el desarrollo clásico-romántico ha desaparecido por una cuestión social, una razón de prisa que ha dinamitado los hábitos de lectura y, con ello, la relación entre el autor y su obra.

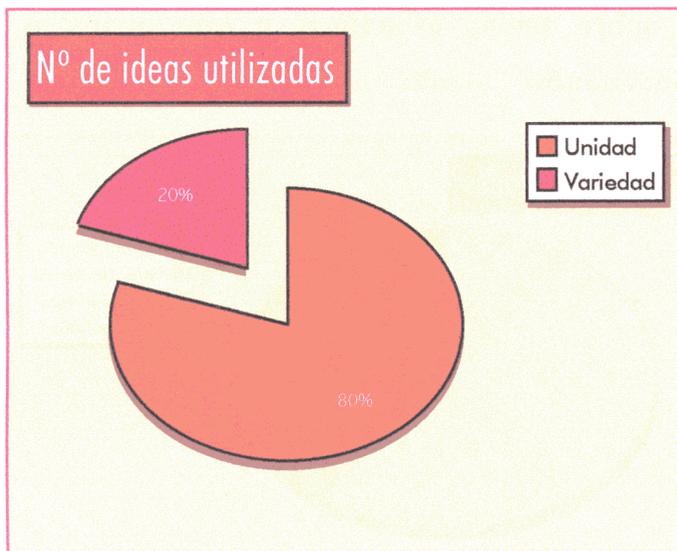


Fig. 24 Número de ideas utilizadas.

Tener uno u otro juicio va más allá de la presencia de unos criterios técnicos determinados. Implica la manera de entender la propia esencia del valor de la música en la imagen. Supone abordar la película como un todo orgánico cuya función es eminentemente narrativa, y por tanto la música debe asumir un posicionamiento discursivo, o interpretarla como una sucesión concatenada de circunstancias en las que la música juega un papel distinto en cada caso, pues cada caso responde a unas exigencias y valores.

Por lo que se refiere a la posibilidad de reutilizar temas abandonados, escritos con anterioridad y no utilizados, Alís, Bonezzi, Escobar, Olea, García Segura y Sanz aducen dos razones para no hacerlo: el ritmo de trabajo no lo permite, es decir, hay tan poco tiempo que no se pueden desechar las que surgen, y menos plantearse que puedan ser recuperadas para otros trabajos; y

posibilidades expresivas» (Michels, 1989: 63).

Como consecuencia «la idea está por encima del desarrollo». Entre otras cosas porque no hay tiempo para llegar a él. Antes de que se inicie, una nueva idea, tan atractiva o tan seductora como la anterior, atraparà la atención del lector, y ,así, en una cadena infinita.

no considerarlo necesario ni pertinente: «las ideas se desarrollan, se consumen, o se tiran. No soy frigorífico de mis propias ideas» (Pérez Olea).

Nieto, Mariné, Fuster y Mendo sí son partidarios de conservar aquellas ideas que surgen inopinadamente. El tratamiento va desde la conservación de “restos”, de temas que no estaban mal pero que no encajaban exactamente con el planteamiento de la película –nunca como banco de ideas–, a carpetas de ideas o partituras con apuntes sobre temas atractivos y que aparecen trabajando, ensayando o improvisando –esto es bastante habitual, sobretodo, en el caso de compositores que parten de una labor interpretativa: Fuster y Mendo, por ejemplo–, pasando por catálogos de ideas elaboradas en abstracto bajo la perspectiva de futuros trabajos –Mariné–.

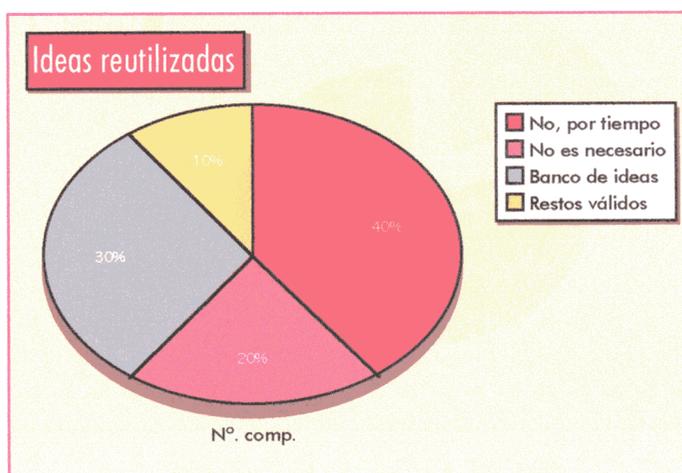


Fig. 25 Número de ideas reutilizadas.

3.2.4.3. Lenguaje

Dice Ramón Barce que «la vigencia es algo muy dramático [...] porque significa la adhesión a una vía determinada, y por lo tanto el rechazo o ignorancia voluntaria de otras²⁴⁸». Siendo así, sin axiomas, la vigencia del compositor de cine, su adhesión voluntaria, es la renuncia de lo original como búsqueda radical de lo nunca dicho. En su lugar, toma cuerpo la necesidad de ser funcional, de poner la música al servicio de la narración, porque, en rigor, «las llamadas músicas originales rara vez lo son por su estilo. [...] Su novedad se asienta en su unicidad, en el acento particular puesto en el empleo de ciertas fórmulas o en la síntesis de cierto número de referencias» (Chion, 1997: 252).

²⁴⁸ Revista *Scherzo*, Dic. 1996: 132.

No obstante, asumir la no necesaria originalidad del trabajo de compositor de cine es un aprendizaje difícil al inicio de la carrera profesional. Socialmente, la actividad artística —la creativa en general— se asocia al valor de la originalidad, de lo auténtico, por nuevo. Por eso mismo, es muy complicado aceptar, como compositor, que la música que se escribe para una película no es necesariamente, la que le apetece como creador *original*, sino la que precisa la película, la que el filme acepta como propia —por más que en el resultado siempre permanezca, cuando menos, su estilema, el sello que hace referencia a sus singulares características—. Desechado el plagio como objetivo, siempre habrá parafraseando a Pérez Olea, *algo suficientemente diferente*. En consecuencia, excepto Enrique Escobar y García Segura —que consideran que es un aspecto esencial porque las obras y las ideas han de ser por definición, originales— la ponderación que se hace de este valor, entendido como ruptura, como absoluta novedad de lenguaje, planteamiento, o estilo, queda por debajo de la consideración que se hace por ejemplo de la capacidad de comunicación o de expresión de sentimientos. El verdadero fin de la música es ayudar a contar historias, y para alcanzarlo cualquier lenguaje sea novedoso o no puede ser válido.

De hecho para algunos, el lenguaje que mejor funciona, en términos narrativos, es la tonalidad —para nada original a estas alturas—. Alís y García Segura por ejemplo, defienden el uso de un lenguaje de raigambre clásico-romántica que permita el desarrollo de los procesos melódicos, por considerar que es el que mejor se adapta a las necesidades estructurales y semánticas del cine. Sanz puntualiza que se trata de una tonalidad de carácter ecléctico presentada bajo la fórmula de la melodía acompañada. Todos ellos consideran que, por más que sea posible contemplar estéticas más arriesgadas, lo cierto es que en esos casos la fricción entre música e imagen es mayor. Sin embargo en este aspecto también surge la discrepancia. La reflexión de Carmelo Bernaola difiere completamente pues manifiesta que, precisamente los lenguajes cinematográfico y musical son antitéticos porque requieren un tipo de desarrollo temporal completamente distinto. Bonezzi, Escobar, Marín y Sanz opinan que la cuestión del lenguaje no es tan trascendente. La decisión fundamental no se expresa en términos de utilizar

este o aquel lenguaje sino en ajustarse correctamente a la estructura que marca la narración. Por ello, en principio, y aunque con unos sea más fácil trabajar que con otros, cualquier tipo de lenguaje, utilizado convenientemente puede actuar en favor del texto, pues una de las características principales de la música cinematográfica es su tremenda variabilidad en estilos y formas. Nieto y Pérez Olea matizan esto último. Si bien es cierto que cualquier estética es susceptible de ser utilizada en términos generales, no lo es menos que cada texto individual marca sus propias limitaciones, tiene un índice de flexibilidad, de dilatación determinado que no se puede rebasar sino a costa de asumir riesgos disparatados. De hecho para Nieto, acertar en el tipo de lenguaje armónico supone una de las claves del éxito o fracaso de la música de una película. Tal importancia radica en los procesos de lectura que realizamos como espectadores. La vigencia del legado cultural que se patentiza en la asunción de un sistema de códigos, impone una interpretación de los sonidos y sus relaciones en virtud de la representación de esos códigos. Consecuentemente cada estructura armónica, cada complejo de vínculos tonales, remitirá inexcusablemente a un referente contextual ineludible que sirva de anclaje de los significados aportados por la música.

Por tanto la consideración sobre si la práctica de lenguajes o formas estilísticas de uso común⁴⁹ puede empobrecer los textos musicales, por una utilización esquemática de arquetipos es compleja. Evidentemente, todos reconocen que el arquetipo, como tópico, como estereotipo muestra todas las carencias creativas porque remite a valores vacíos por transitados. El uso marca la comunicatividad del mensaje, pero el abuso impele la comunicación al destierro. Sin perjuicio de esto es indudable que hace falta establecer un sistema de comunicación entre destinatario y destinatario. Sin coordenadas de encuentro es imposible establecer un pacto de intercambio de información.

⁴⁹ A este respecto en su ya clásica obra Adorno y Eisler apuntaban la nefasta utilización de los clichés musicales en el cine clásico como consecuencia directa de la producción industrial de películas. La construcción de *lugares comunes musicales* parte de la *incansable utilización* de los *Stock music* continúa con las *caducas* estructuras armónicas melódicas y los usos instrumentales y termina con una estandarización interpretativa que comprende una rígida economía expresiva. Todo ello ofrece a su juicio una estética *kitsch* que condena la *eficiencia de la música de cine* (1981: 26-35).

Ahí, escapando del tópico²⁵⁰, aparece el concepto de código, aceptado como legislación, como marco de encuentro, como compilación de posibilidades. Los códigos son, para los compositores algo sustancial, profundo. Son modelos de habilidades emocionales nunca algoritmos de la emoción. Funcionan como pistas de lectura como *resortes inconscientes y subliminales* que, por otra parte están presentes en toda la historia de la música como bien recuerda Mariné. No obstante, en contra de lo que parece la fijación de esos códigos es especialmente voluble. Su metamorfosis es más que notable de unas épocas a otras, de tal forma que cabe pensar que lo que se fijan son aspectos referenciales, marcas si se quiere y no tanto asociaciones y valores inmutables.

A fin de cuentas, «los convencionalismos hay que aceptarlos porque son un medio de comunicación» (Pérez Olea), y la huida de sus marcas pasa por conocerlos a fondo por dominarlos. Eso no significa que haya que dejarse arrastrar ineludiblemente por ellos. Contradecirlos es una herramienta creativa fascinante y altamente productiva. Siempre hay que tratar de ir un poco más allá del terreno firme del éxito seguro. Arriesgar salir de las teorías dominantes, soportar la duda, son indicadores de los creativos. El buscar al margen prescindiendo de lo obvio, de lo probado, buscar el riesgo de lo novedoso para evolucionar, es una necesidad de los compositores. José Nieto, por ejemplo, ha intentado seguir una «deliberada tendencia al cambio» a través de sus obras. Ha tratado de evitar el encasillamiento en el que se cae cuando uno alcanza una fórmula de éxito. Que el reconocimiento de su estilema sea a través del tratamiento de la imagen en la capacidad de conjuntar la estructura musical con la cinematográfica sin que se note el artificio y no por medio de un vocabulario o una sintaxis musical unívoca e indiferenciada.

En otro orden, las características personales la formación y sesgo de cada compositor, han de influir, por fuerza, en el manejo de los lenguajes. La formación y el medio en el que se trabaja habitualmente condicionan el

²⁵⁰ Obsérvese que los sinónimos de tópico remiten siempre al concepto de agotamiento de lo ya perecido por tedio manido sobado gastado trivial chabacano adocenado etc.

ámbito expresivo Esto, que es muy típico en determinados sectores de composición como el discográfico o el publicitario –donde los productores buscan siempre un prototipo de compositor para ciertos estilos musicales²⁵¹– es menos significativo en la música cinematográfica pero también se muestra como un factor a tener en cuenta

3 2 4 4 *Funcionalidad*

Para la música el cine se ha convertido en una herramienta de direccionamiento Su virtud para integrarse en el discurso audiovisual y la expresa capacidad para interactuar con la imagen, contribuye a contextualizar su indefinición anclando no su significado pero sí una vectorialidad de lectura A través de su participación en la narración audiovisual la música, en sus expresiones más radicalizadas es capaz de mantener la comunicación con un público, en otro terreno, esceptico, a través de la generación de grandes contextos significantes

La validez de un arte, dice P Herreweghe, se mide en su funcionalidad²⁵² Por tanto, no ha de extrañar que una de las pretensiones prioritarias de los compositores sea conferir un sentido narrativo a la música El contrato de colaboración musical se establece en esos términos contribuir a hacer inteligible y fluida la narración, tanto en aquellos aspectos que tienen una lectura evidente como en aquellos otros en los que la música tiene que rescatar nuevos sentidos Alis, Escobar, Sanz, Marine y Perez Olea creen que, a fin de cuentas el valor de la música cinematográfica es su profunda asistencia al discurso narrativo además que esa pretensión supone ya, en sí misma un argumento compositivo El resto de compositores aunque considera que esto es así matiza sus pretensiones Garcia Segura, Nieto y Bonezzi opinan que hay que estimar qué momentos requieren ese tratamiento y cuáles no es decir las propias imágenes lo sugieren porque, en cada circunstancia la música cumple

²⁵¹ Raramente dentro de un estudio el mismo compositor realizara los trabajos que precisen un tratamiento clásico sinfónico y los que tengan como base por ejemplo música salsa folk o hip-hop

²⁵² Todo arte válido nace siempre de una función ya sean las cantatas de Bach la ópera de corte en Versalles o las sinfonías de Bruckner (en Scherzo n 113 abril 1997 pp 48)

una función distinta. Fuster y Mendo señalan que, dentro de esa asistencia, el apoyo debe tener cierta independencia, cierto sentido autónomo.

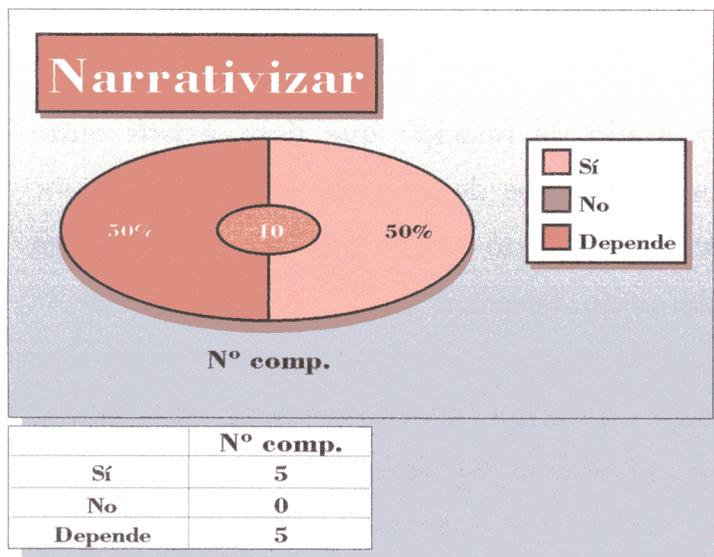


Fig. 26 Intencionalidad narrativa.

La funcionalidad narrativa se activa a través de relaciones muy diversas: la generación de suspense, la significación de los personajes, la indicación de los vectores de la acción, la determinación de los ambientes a través de los elementos musicales, etc.

Para ello se utilizan recursos de escritura que resuelven de forma, más o menos eficaz, esas pretensiones. Nieto cree que hay dos tipos posibles de actuación: el enfatizado de las acciones, que lleva a una narrativización de la música; y la descripción de valores y sentimientos, que dota al discurso musical de un valor más independiente. Sin embargo, no cree que las asociaciones de tipo temático, de las características de la Ópera o el Drama – *leitmotiv* –, funcionen en el cine por una cuestión de memorización acústica y de temporalidad. La falta de recorrido temporal impide el desarrollo eficiente de varios temas y, por ello, imposibilita los necesarios reconocimientos lectores. En su lugar, esas asociaciones que tienen un funcionamiento excelente, pues facilitan las asociaciones del espectador – *anagnórisis* –, han de asumirse con un carácter tímbrico, de color²⁵³. Por su parte, Mariné trabaja sobre valores simbólicos. Incardina la música en la narración, y especula con las relaciones entre los personajes, con su presencia, con los valores que representan. Es consciente que la lectura reflexiva de su campo figurado es

²⁵³ Chion, sin embargo, defiende el uso de un *leitmotiv* melódico-armónico porque, a su criterio, «asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante, la de los sueños. Cuando se renuncia a este uso en mayor o menor medida, no resulta fácil, por lasitud, encontrar otra regla de juego» (1997, 220).

incierto, pero ello no elimina su capacidad de sugestión ni evade la justificación formalista que traza el formato sonoro

3 2 4 5 *Articulación*

La articulación, el tipo y grado de relación que debe existir entre música e imagen, está expresada en términos de integración no jerárquica²⁵⁴. La música ha de estar al servicio del texto audiovisual —ofreciendo un paralelismo anclando su sentido como selección de la multiplicidad de la imagen visual— tanto en la exigencia de que no destaque que no sobresalga por encima de esta que actúe sin que sea manifiesta su presencia —Copland o Maurice Jarre—, como cuando se pretende la expresión pura e intacta de sus valores —Eisler—, sin que ello suponga la pérdida de su identidad.

El tipo de articulación depende de las características de la película, tanto en el género como en la misma estructura que plantea la narración. Así, algunas películas —o algunas secuencias— precisan un vínculo tan estrecho que es necesario que la estructura musical siga cronométricamente los cambios que se producen en la imagen. Otras, en cambio, requieren una adaptación muy libre, de tal forma que la evolución de la música responde a elementos menos concretos y cuantificables. En cualquier caso, cualquiera que sea la pauta que se siga, lo cierto es que los compositores tienen la percepción de que la música posee, a pesar de todo, su propia estructura singular. Independientemente de su funcionamiento con la imagen escuchada como pieza aparte, revela una forma particular que puede responder a esquemas prefijados de manera subconsciente «incluso haciendo una música adaptada a la imagen a corte de fotograma luego la analizas, oyes el bloque solo y encuentras una estructura musical casi perfecta. En una primera audición tu lo oyes, y es una pieza musical» (Nieto).

Todos están convencidos, por tanto, que la partitura tiene, y debe tener su propia articulación, su esencia irreductible, independientemente de que esté perfectamente ligada a la imagen —pues es esa su función primordial—. Si

²⁵⁴ Sobre esa pretendida equipotencialidad entre música e imagen Nino Rota decía: «No hago música cinematográfica que comente o subraye la acción. Me gusta hacer una música que se baste a sí misma y que congenie con el filme, no que se someta a él» (Nino Rota y el cine Monsalvat).

está construida atendiendo a la arquitectura cinematográfica, la estructura formal de la música será coherente, tendrá un interés que trascienda la pura referencia de la imagen y tendrá un valor autónomo, tanto dentro como fuera de la película²⁵⁵ De hecho, Pérez Olea significa que la coherencia que aporta, formalmente, la ordenación fílmica al discurso musical es idónea, y Mariné, que no esconde las dificultades que esto supone, reivindica esta posibilidad como un ideal a perseguir pues supone un argumento de unidad extremadamente sólido. Los mayores inconvenientes para lograrlo se presentan en aquellas películas que tienen un número excesivo de bloques y que como consecuencia de esto, su duración es mínima. En este supuesto, es realmente difícil aportar esa coherencia. Sin embargo, lo que no está tan claro es «que el mito de la música original se asiente en la independencia de la música respecto al film» (Chion, 1997: 250). Es evidente y el propio Chion lo demuestra con una batería de ejemplos considerable, que la migración de motivos se reproduce constantemente formando una cadena interminable de hipotextos, pero esto no significa que el grado de emancipación de la música, con respecto al texto audiovisual sirva como magnitud de su peculiaridad.

3.2.4.5.1 Compartiendo el espectro

La música comparte el espectro audible con los diálogos –palabra proferida– y los ruidos no musicales. Realizar una partitura eficiente supone contar con ellos, en parte porque el valor de los silencios musicales se significa con un uso eficiente del resto de elementos de la banda sonora. Es cierto que, en ocasiones se despoja a la música de cierta presencia en favor de elementos sonoros que son redundantes con la imagen, mientras que esta está aportando otros significados, otras lecturas. Pero ello no arrebató el poder expresivo que tienen, su valor fundamental, y la música no debe en ningún caso, pretender sustituirlo.

²⁵⁵ «Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo» (ibid.: 31-32).

En la práctica, por regla general, el compositor no dispone de los efectos de sonido²⁵⁶. El copión de trabajo cuenta exclusivamente, con los diálogos montados sin mezclar y esporádicamente, algún ruido de referencia grabado en directo. El compositor tiene que informarse por tanto, si hay alguno esencial en aquellos puntos en los que la música aparece, pues sólo así se logra evitar que entren en conflicto con ella y se elude forzar las mezclas. Entre otras, las reglas que se siguen son

- buscar los puntos de entrada menos problemáticos
- diseñar una estructura dialéctica, establecer pausas lógicas,
- evitar la oposición de frecuencias abriendo el espectro audible,
- organizar las intensidades, ajustar la dinámica musical

3.2.4.5.2 Disposición sincrónica

La condición de la película, su *tempo* y el género, relativizan notablemente la disposición ante la sincronía. Aunque el valor que se le otorga es variable, responde a dos ideas básicas:

- a) la defensa de su aportación en términos absolutos o
- b) su aceptación como aporte discontinuo concreto, puntual

Los que comparten la primera postura —Bonezzi, García Segura— estiman que es fundamental una íntima relación de tipo sincrónico, pues es esto lo que justifica una composición *ad hoc*, a medida. Los segundos piensan que el seguimiento puntual del movimiento visual no es, para nada, idóneo —Alis, Olea, Escobar— El trabajo de sincronizar, marcar los movimientos, las acciones, está obsoleto en declive en el cine narrativo y sólo encuentra justificación en textos audiovisuales cuya función sea eminentemente descriptiva²⁵⁷. Las sincronías no buscadas son más efectivas que las que se fuerzan, pues estas últimas fraccionan el discurso fílmico. La articulación, que

²⁵⁶ En el caso de *Marine* tampoco cuenta con los diálogos ya que compone la música antes de tener un copión.

si es realmente efectiva, imprescindible para la *coherencia de intenciones de tempos de densidades*, para el efecto comunicativo, no implica, necesariamente, una sincronización a corte de fotograma²⁵⁸ –Nieto– Por eso, las sincronías internas, psicológicas, que no se hacen evidentes de forma explícita, tienen más valor narrativo –Mariné–

3 2 4 6 *Referencias y referentes*

El uso consciente de referencias, de rudimentos del lenguaje personal aparecidos en obras anteriores, es una posibilidad que se ofrece a los compositores. Cada trabajo supone un cierto aprendizaje y deja un sedimento que pasa a formar parte del estilema creativo de cada compositor. Aunque se persiga la novedad, pues la inconformidad es una de las motivaciones creativas, siempre aparecen elementos de oficio, gustos estéticos particulares²⁵⁹, claves del lenguaje personal –uso de determinadas formaciones timbricas etc – que se repiten a lo largo de una trayectoria profesional porque forman parte indisociable de la personalidad creadora del compositor²⁶⁰. Sin embargo, no todos ven en ello una oportunidad deseable. Para algunos –Alis, Pérez Olea, García Segura–, la utilización de esos recursos en trabajos nuevos no solo no les resulta interesante, porque supone, en cierta medida repetirse sino que le quita emoción a la búsqueda, la hace aburrida.

Como es lógico, con mayor razón, estos autores escapan del uso de referencias a otras músicas, estilos o composiciones de otros autores, aunque el propósito no sea el plagio, sino el juego, el comentario. Para Alis son sutilezas que no permite el ritmo de trabajo; para García Segura, un peligroso

²⁵⁷ En las obras descriptivas debe existir una relación rítmica entre la imagen y la música aunque sea de manera indirecta o antitética a partir del sentido del conjunto. La articulación musical se corresponderá con la articulación de la secuencia de su movimiento visible» (Beltrán Moner 1991: 39)

²⁵⁸ En algunos géneros y en los dibujos animados evidentemente sí.

²⁵⁹ «Yo empleo muy a menudo la escala de tonos enteros para escenas de suspense porque me resulta inquietante» (Bonezzi c.p.)

²⁶⁰ A este respecto Ennio Morricone ante una pregunta sobre si se plagiaba a si mismo contestaba sorprendido: «Sí pero el autor es el mismo y yo cuando quiero sé parecerme. Soy libre de hacerlo. Es algo normal con los años. Además pienso que el autor debe parecerse» (Dirigido por n. 104: 41)

juego que rechaza la originalidad como valor estético, para Pérez Olea, una negación de la sugerencia, y para Escobar cuando se ha visto en la necesidad de hacerlo, una exigencia de guión

Utilizar un estilo, el ambiente armónico, tímbrico, de una composición o las primeras notas del diseño melódico de esta, es, sin embargo, para el resto de compositores, muy sugerente. Un punto de partida útil, un acicate de trabajo extremadamente divertido y fascinante. Iniciar la composición a través de un pretexto que se identifica de una u otra manera²⁶¹ con el propósito de las imágenes y que, por lo tanto las abre a una lectura textual profunda – hipertextual– que no tenían, y comprobar el resultado de su transformación, la novedad formal que contenía ese embrión es verdaderamente satisfactorio

3 2 5 Proceso de escritura, registro y edición

El proceso de escritura comprende todos los trabajos encaminados a la fijación y representación de las ideas y sus desarrollos mediante técnicas de registro duradero. La presentación de una obra de arte surge como resultado de la actividad de configuración del artista «a partir de un lenguaje artístico determinado, y plasmado bajo una forma sensible» (Henckmann y Lotter, 1998-200) En la música cinematográfica abarca su anotación gráfica – procedimiento, fases etc –, la sistemática de sincronismo, y los métodos de registro sonoro y edición de la música – procesos interpretativos, grabación y mezcla–

3 2 5 1 Procedimiento

Cuando se inicia la escritura concreta el primer paso consiste en desbastar las ideas. Sobre ese elemento, primario y suficiente, se realiza una suerte de criba para quedarse con lo auténtico, con lo apropiado. Una vez se ha hecho esto se procede a estibar ese material válido, a desarrollarlo para que sea lo más fructífero posible. En este momento de la *dispositio*, es poderosamente importante evitar que la bondad de las ideas se pierda por

²⁶¹ Las posibilidades son infinitas. Las primeras notas de una pieza de Brahms sirven de principio a toda la música de *Amor propio*. La melodía de *La Varsovia* es uno de los temas de *Libertarias* etc

consecuencia de un mal desarrollo, se enturbia el valor original de las ideas con elementos contaminantes y poco acertados. Suele producirse por ejemplo cuando se comienza a elaborar los bloques antes de tener la imagen rodada y montada es decir desde los estrictos presupuestos del guión. Los inevitables cambios entre este y la imagen realmente rodada —las ideas escritas variarán necesariamente en función de ciertos imponderables de tipo físico como pueda ser que unos exteriores imaginados como luminosos y radiantes pasen a ser a fuerza de días de agua un triste y grisáceo tapiz— llevarán a la música a dotarse de un contenido dramático que en última instancia puede llegar a despegarse completamente de los presupuestos de la imagen.

3 2 5 1 1 Fases

José Nieto advierte la necesidad de comenzar siempre el trabajo de composición, de escritura, a partir de un visionado en proyección. El cambio de tamaño de la imagen —de un monitor pequeño o la moviola, a la pantalla con su tamaño real—, puede condicionar y variar manifiestamente la percepción de los ritmos de la imagen. En referencia a su trabajo en *La aldea maldita* narra una anécdota curiosa que tiene que ver con este supuesto. La circunstancia de la anécdota en sí, es específica porque supone un trabajo de sincronía que, en el sistema de producción actual, se ha perdido —interpretación de la música con una orquesta en directo siguiendo simultáneamente, los acontecimientos de la pantalla— pero en el fondo, su naturaleza desvela una influencia decisiva en el proceso creativo. Para componer la música de la película, trabajó sobre una copia en vídeo que visualizaba en su casa en un monitor de televisión de dimensiones normales. Cuando enfrentó por vez primera su trabajo compositivo interpretado por la orquesta, al desarrollo de la película en la pantalla cinematográfica los tiempos no coincidían como estaba previsto. Tras darle muchas vueltas, y tras no pocos accesos de incredulidad y desasosiego, llegó a la convicción de que se trataba de un problema de ritmos. El tamaño de la pantalla, la dimensión total afectaba a la percepción rítmica que tenía de las imágenes de la sucesión y del movimiento interno de las mismas.

Cuando se empieza a escribir, a poner notas –o a tocarlas–, la costumbre es realizar un guión de parciales, de *tempos*, que refleje la sincronía con la imagen. Una vez se dispone de este, y se sabe con certeza la duración de cada bloque y las exigencias formales y sincrónicas de cada uno de ellos, hay dos posibilidades:

1. hacer un guión musical previo de toda la partitura, o de cada bloque²⁶² –melódico, armónico, tímbrico, etc.–, u
2. orquestar al tiempo que se compone.

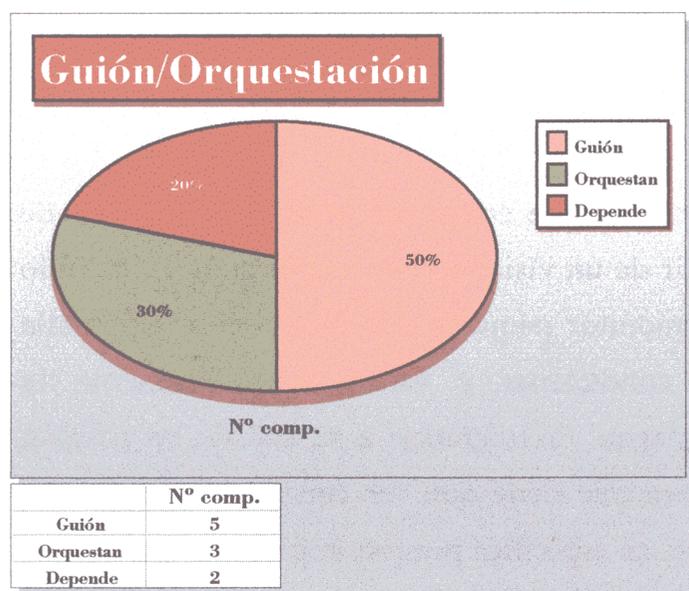


Fig. 27 El guión en el proceso de escritura.

Los compositores que adoptan la primera opción –Alís, Bonezzi, Escobar, Pérez Olea y García Segura– creen que este sistema aporta rapidez al trabajo. Los que orquestan directamente –Nieto, Mariné y Sanz– justifican su preferencia en la incapacidad de dissociar el acto de la composición

en dos entidades diferentes: ideación y orquestación. Su pensamiento musical se muestra de forma unitaria. Lo compuesto nace con una presencia tímbrica que hay que reflejar inmediatamente para que responda a lo imaginado. Por último, Fuster y Mendo condicionan este aspecto al tipo de secuencia, a la relación que haya que buscar con la imagen, y al proceso que se tenga que seguir para plasmar esa identificación.

²⁶² «Es posible convertir en partitura orquestal un trozo pianístico, eventualmente a través de la etapa intermedia de la *particella*, por medio de la instrumentación (lo cual constituye el procedimiento de composición más frecuente en los siglos XIX y XX)» (Michels, 1989: 69).

Una de las características de la música cinematográfica, que la diferencia notablemente de la música absoluta, es la gran cantidad de bloques cortos que hay que componer. En este sentido, la disposición de los compositores ante la longitud de los bloques está en relación directa con su sentido formal. La defensa de los bloques largos – Alís, Nieto, García Segura, Fuster y Mendo – se fundamenta en la posibilidad de sacar partido a la técnica para desarrollar la música, de aprovechar las características de los instrumentos, de las variaciones temáticas, etc. Aunque la defensa de los bloques cortos se ampara

en su valor concentrado – Bonezzi, Mariné, Pérez Olea y Sanz –, de esencialidad musical, de clímax emocional; aparece, añadidamente en algunos compositores, una declarada vocación de economía creativa, de cierta parvedad glosística de las ideas, que no empaña su satisfacción estética en las formas largas.

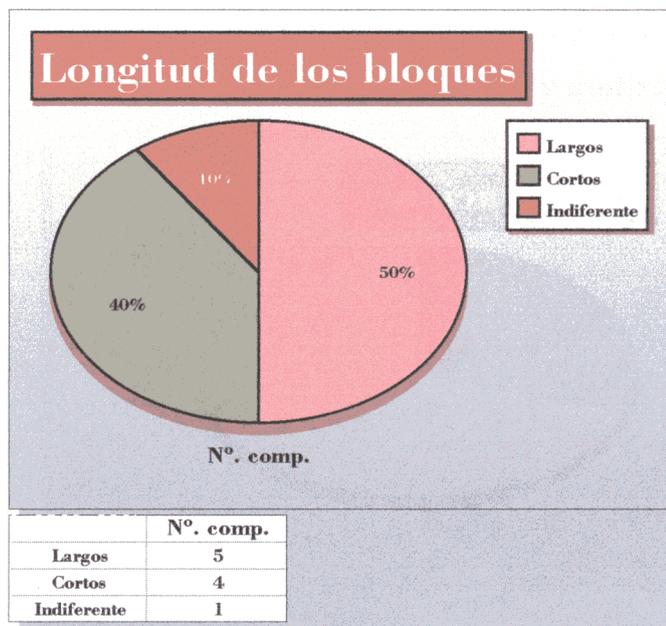


Fig. 28 Disposición ante la longitud de los bloques.

La composición de los bloques no se suele hacer de forma crónica. Independientemente que el planteamiento sea estructural y se determine la música de la película globalmente, el trabajo de los distintos bloques suele realizarse a través de un proceso en el que influyen cuestiones como la facilidad o dificultad, la apetencia, o el reto que suponga cada uno. Hay compositores que prefieren comenzar por los bloques más *antipáticos*, difíciles o enrevesados, mientras otros, al contrario, escogen aquellos que les llaman más la atención o que pueden resultar más sencillos. También los hay que prefieren abordar la composición con el bloque inicial de los títulos de crédito, por dos razones: referenciar y justificar la evolución del resto de la música a partir de este –en ese caso, el bloque actúa a la manera de las oberturas clásico-románticas–, y contribuir a significar la importancia de la

música en la instauración de la inercia entre espectador y narración. El encapsulamiento que provoca la música al inicio ayuda a atrapar al espectador en la red del dispositivo, y minimiza el tiempo en el que la obra capta la atención de su consumidor²⁶³.

Aunque tampoco se trata de un precepto absoluto, la escritura, debido a los plazos con los que se trabaja, es bastante inmediata. Lo acostumbrado es escribir de una vez, con pocas rectificaciones, más aún si estas pueden suponer cambios trascendentales. Esta exigencia define, para Román Alís, las características esenciales del compositor cinematográfico: rapidez, fluidez de escritura y facilidad en la orquestación.

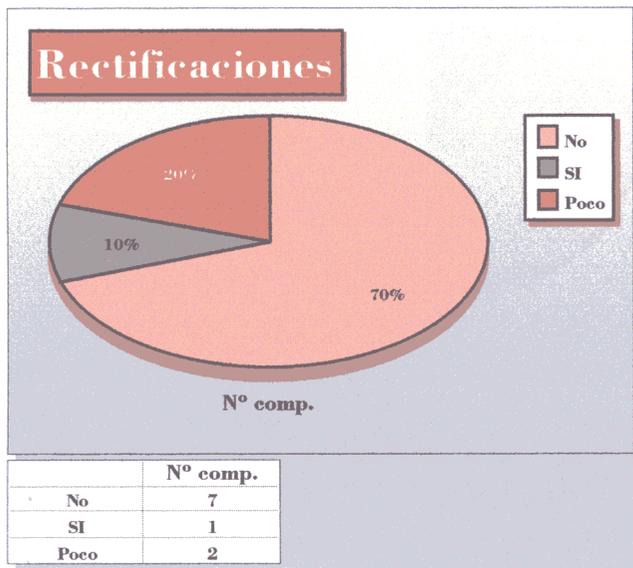


Fig. 29 Rectificaciones en la fase de escritura.

Pero la disposición de esas capacidades no asegura que los resultados sean siempre los apetecidos. En muchas ocasiones, son conscientes que el trabajo no está todo lo depurado que podría o debería, si bien, dentro de los márgenes existentes, es el mejor posible.

Para Fuster no es positivo ponerse demasiadas barreras en la elaboración, pues es probable que se pierdan buenas ideas ante la coerción que el exceso de autocrítica supone; es preferible ajustar luego, *a posteriori*. No obstante, aquellos compositores que sí rectifican su partitura mientras le dan forma –Nieto, Pérez Olea o Mariné–, lo hacen readaptando el material, ajustándolo a las necesidades instrumentales, pues son conscientes que

²⁶³ Doc Comparato en su obra *El guión* indicaba un tiempo de veinte minutos para el cine y de tres para la televisión.

cuando, desde el inicio, se ha de rectificar demasiado puede ser síntoma de no haber encontrado el camino y que, posiblemente, sea mejor desechar esa idea para buscar una nueva.

Una vez se ha terminado un bloque, o un fragmento importante de este, es habitual que se realice una comprobación acústica del material. En la mayoría de las ocasiones, la verificación se realiza al piano o secuenciando la música a través de un sistema informático. Aquellos compositores que no son pianistas se valen de otros instrumentos que, por razones obvias, son siempre polifónicos: guitarras, etc. La importancia de estas comprobaciones se sostiene en dos motivos:

- a) posibilidad de comprobar el resultado sonoro en cuanto a la densidad, el color armónico, etc., aunque ya se imaginase en el papel, y
- b) verificación, cuando se utiliza el ordenador, del funcionamiento sincrónico de las estructuras musical y visual. Comodidad en el ajuste de cálculos, medidas, etc.

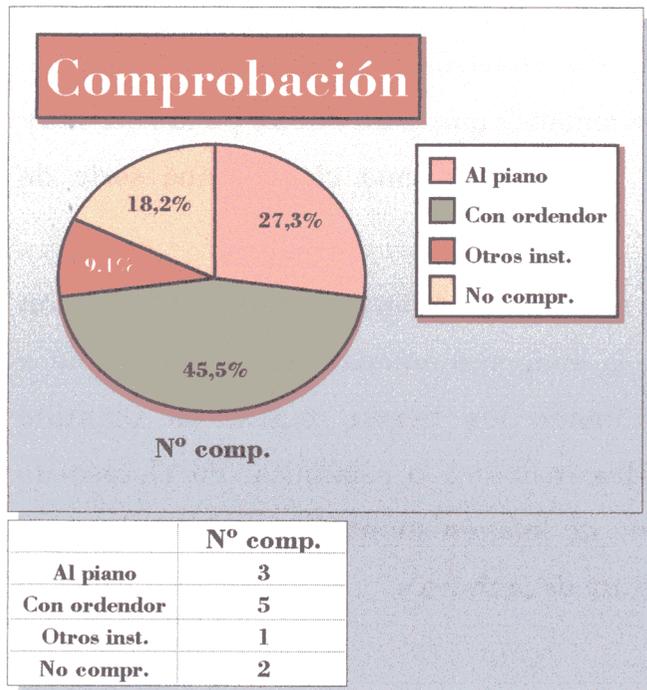


Fig. 30 Comprobaciones acústicas del material.

Los que no verifican el resultado sonoro son compositores que han trabajado con grandes formaciones instrumentales en épocas que no permitían comprobación alguna hasta el mismo momento del registro. Por esta razón, contando con que una prueba al piano no siempre resulta efectiva, han desarrollado una gran capacidad

para registrar en la memoria las combinaciones tímbricas sin necesidad de escucharlas realmente. No obstante, es este un aspecto en el que,

independientemente de los gustos y capacidades personales tiene una capital importancia la erudición y la práctica, pues es un talento que se adquiere, que se desarrolla con el paso del tiempo

3 2 5 1 2 Características

Aunque hay ciertas similitudes, el procedimiento genérico para escribir la música —más bien se debería decir los procedimientos— es bastante variable entre unos compositores y otros

- 1) Algunos —Als, Escobar— parten de la estructura general que aporta el guión. La lectura intensa de la historia les lleva a una sensación global sobre la textura narrativa, y eso evoca un concepto melódico que es el generador de toda la música. Mendo, por su parte, realiza diagramas sobre las relaciones narrativas de la película y de ahí surge la estructura musical.
- 2) En otros —Bonezzi²⁶⁴, Nieto—, la estética que propone la película induce una selección timbrica en términos de color de textura. Esta plantea una elección de lenguaje, un primer acercamiento al carácter tonal, el ambiente timbrico y la plantilla orquestal. A continuación, se concreta esto en una idea temática que para Nieto, puede ser muy variada en función de la película: un tema clásico, una serie de células, etc.
- 3) El rigor de los tiempos de moviola —códigos de tiempo y duración absoluta de los bloques— la imagen montada, sirve de principio a Sanz Fuster y Mendo. Cuando los tienen buscan la plantilla instrumental y luego la idea melódica o armónica. En el caso de Nieto, solo cuando dispone de imagen montada puede realizar el planteamiento de la estructura de la música.

²⁶⁴ Para Bonezzi la alternativa de utilizar orquesta o sintetizadores condiciona el elemento primario sobre el que trabaja. Cuando utiliza orquesta la idea suele ser melódica porque las características de esta le llevan a ese material. Sin embargo si utiliza sintetizadores se ve en la obligación de buscar la coherencia de la *paleta de colores*. La idea aparece como un ambiente, un color timbrico, por más que siempre aparezca de manera secundaria y más abstracta: una melodía.

- 4) La elaboración de una tipología melódica por estilos o ambientes, es la base sobre la que escriben Mariné y Garcia Segura. Luego versionan esos temas en función de cada escena concreta.
- 5) Algunos, como Fuster y Mendo, interpretan e improvisan para buscar las ideas.

El uso consciente y voluntario de algoritmos musicales propios en aquellos elementos que, comprobadamente, funcionan responde genéricamente a una necesidad nuevamente de orden temporal. Pese a que esto es cierto, no lo es menos que cada compositor configura, a través de sus obras, un estilema personal del que no puede renegar. Ni siquiera si esa fuese la pretensión estética —la huida— el acto discursivo estaría marcado siempre por ese signo que, entre otras cosas, sería la señal del estilo del que pretende desertar. Entendido así, la abominación del algoritmo responde a su asociación con un conformismo artístico que es execrable en cualquier ámbito creativo, pero no supone una renuncia de los modelos como marcos comunicativos, como lugares de encuentro. Se evitan los tópicos, pero se buscan los códigos. Se esconde la trivialidad y en su lugar se revitaliza el mensaje apostando por el riesgo.

Aquellos compositores que trabajan con medios informáticos y que tienen la posibilidad de recrear maquetas previas a través de ficheros MIDI se muestran más proclives a enseñar el trabajo a los directores —en el caso que estos se lo pidan— que aquellos que lo hacen componiendo al piano o directamente al papel —bien físico o con editores de partituras—. La razón es obvia. Mientras en el primer caso se puede ofrecer una representación aproximativa del resultado final, en el segundo es imposible figurar ciertos efectos específicamente instrumentales a través de una interpretación pianística. Como es lógico, los efectos de color o de timbre, entre otros, son inalcanzables porque pertenecen al ámbito idiomático característico de cada instrumento y, por ende, de cada formación. No obstante, algunos compositores que emplean la primera técnica o técnicas mixtas, se muestran también reacios a mostrar los bocetos preliminares a los directores. Salvo casos excepcionales, los directores no son músicos. Ni aun en el caso de que se

trate de un melómano con una cultura musical excepcional, resulta muy difícil imaginar ciertos elementos musicales a partir de estructuras elementales o incompletas. Por ello, teniendo en cuenta además que las representaciones de síntesis tienen un aspecto bastante equivoco en ocasiones, prefieren dialogar con el director en términos abstractos que mostrarle sucedaneos dudosos.

En ocasiones se plantea la exigencia de tener que repetir un bloque porque no le encaja el director, bien por el planteamiento musical del bloque, por el punto de inserción o de salida de la música, o porque, simplemente, donde antes se pensó que podía encajar bien ahora no está tan claro. Esta circunstancia, que es bastante común y que supone un cambio de planes a veces importante, por parte del compositor, es aceptado de buen grado, como una consecuencia lógica de su trabajo²⁶⁵. No obstante, fundamentalmente por un criterio de orden económico, esto suele plantearse con aquellos compositores que trabajan sobre maquetas y mantienen un diálogo con el director sobre estas. Como es lógico una vez se ha grabado y mezclado la música definitiva, rara vez se producen retoques o modificaciones de esta, porque eso supone un incremento de costes al que no suele estar dispuesto el departamento de producción. Lo que sí es más común en esos casos, es que o bien el compositor ha escrito y grabado más música de la necesaria para poder jugar con cierto margen o el director asume la posibilidad de, atendiendo las necesidades de la película, cambiar la disposición de algún bloque, insertar música donde no se pensaba previamente o incluso, repetir alguno que le satisfaga especialmente.

3.2.5.2 *Sincronización. métodos*

Partiendo de que la integración entre música e imagen ha de realizarse a través de una coherencia suficiente que permita estrechar la relación entre ambas sustancias expresivas sin tener que caer en el efectismo sincrónico más

²⁶⁵ Sin embargo las posturas tampoco son unánimes. Mientras Marine se sorprende aun de que no se hagan más retoques en la música Sanz declara que le cuesta aceptar ciertas variaciones porque la asociación imagen música imaginada es muy poderosa y le cuesta disociarla para buscar por otro lado.

allá de lo indispensable²⁶⁶, dotarse de un sistema de sincronización fiable no solo es imprescindible sino que es la clave de acceso del compositor a una articulación métrica libre, cuyas únicas condiciones sean las verdaderas necesidades de cada fragmento musical

Entre los compositores, la utilización de estos sistemas y métodos, que permiten una escritura sincrónica, responde básicamente, a tres tendencias

- 1 Los que no utilizan ninguno específicamente, es decir, se valen de las medidas de tiempo del copión (horas, minutos, segundos y *frames*) y sobre esas medidas elaboran unos patrones para trabajar²⁶⁷ —Alis Pérez Olea, García Segura, Escobar y Mariné—
- 2 Los que han ido elaborando, con el paso del tiempo un procedimiento de sincronización basado en cálculos matemáticos de relación metronómica y que en algún caso se ha convertido en programa informático (Bonezzi y Nieto) También los que utilizan alguno de estos sistemas (Sanz)
- 3 Los que componen sincronizando con el ordenador (Fuster y Mendo) volcando las secuencias que llevan música a un programa secuenciador, y trabajan *ab initio*, con un control absoluto y directo, en valores de *frames*, sobre las imágenes

Otro aspecto señalado, por importante, es que cuando una determinada secuencia musical requiere un tratamiento sincrónico, de búsqueda de la simultaneidad con la imagen es imprescindible que la escritura musical prevenga y refleje con la mayor exactitud posible cada uno de los instantes que precisan esa efectividad Nada hay más nefasto que una música, que carente de esa previsión, es ajustada por la fuerza o fracturada en el proceso de

²⁶⁶ Para Gilles Fresnais (1980 110) la sonorización de un film no es la simple conexión de sincronismos sino más bien un trabajo de búsqueda imaginación y composición que puede hacer de un film una obra de arte

²⁶⁷ En algunos casos el rudimento de este método se pone a la luz en las manifestaciones de algún teórico Para el logro de esta sincronización cronológica es aconsejable equiparar cada tiempo de compás de la partitura a un segundo o fracción de segundo lo que permute fijar con exactitud matemática la duración requerida en cada supuesto especialmente en las secuencias breves (Valls y Padrol 1990 56)

mezcla En esos casos, el resultado es siempre el mismo «musica morbida y circular» (Morricone²⁶⁸)

3 2 5 3 *Interpretación ejecución e improvisación*

El ejercicio de representación musical se muestra dualmente como interpretación y como ejecución. Aunque lo cierto es que el uso terminológico es, en muchos casos, sinónimo, posiblemente el concepto de ejecución sea menos equivoco. La interpretación hace referencia, desde el punto de vista estético, al acto operativo de dotación de sentido, de significación de textos a través de su comprensión, y es en esa acepción no literal, como aplicación de la interpretación del texto dado, como hace referencia a su sinonimia con ejecución. La ejecución, por su parte, supone una realización, una representación, y denomina al acto mismo de reproducción humana en un aquí y ahora presente, que se ajusta al programa de un modelo musical fijado con anterioridad. En el cine, cuando es ejecutada, cuando es traducida del papel y construye desviadamente su sonoridad, lo hace para integrarse en una forma de presentación diferida – proyección, retransmisión o reproducción –

La recreación de los intérpretes, la ocasional cooperación que aportan a la música, y las condiciones técnicas y económicas de su ejecución, son consideraciones que barajan a menudo los compositores mientras escriben, pues en la música cinematográfica la importancia de la ejecución es parangonable a la de la escritura. La conveniencia de encontrar un entendimiento directo, inmediato, entre su obra y aquellos que han de convertirla en sonoridad, pasa por una reflexión previa que marque las condiciones de producción que instaure mecanismos eficaces para la penetración en la experiencia artística – identificación autor-intérprete²⁶⁹ –. Estas reflexiones pueden resumirse en los siguientes planteamientos:

- a) El coste de las horas de estudio y de los intérpretes es un condicionante, una auténtica coerción de medios. Hay que ajustar lo que se escribe a las posibilidades de los músicos con los que se

²⁶⁸ En *Dirigido por* n. 104, p. 42.

²⁶⁹ No sería un buen rapsoda aquel que no entienda lo que dice el poeta. (Platón, 1987, 250)

cuenta y a las veces que se puede repetir un bloque si no sale bien. Por eso, tienden a escribir partituras más sencillas, fáciles, buscando, ante todo la eficacia en grabación. Contando con que no va a haber ensayos no componen partes que tengan grandes complicaciones rítmicas y tampoco exigen alardes virtuosísticos. —Román Alís y García Segura sin embargo, consideran que esto no es tan importante porque cuentan de antemano con la profesionalidad y confianza de los músicos—

- b) A consecuencia de lo anterior, las partituras deben ser especialmente minuciosas. Que tengan todas las indicaciones expresivas, matices y ligaduras necesarias para que el intérprete tenga claro a la primera, qué es lo que debe hacer, que no haya lugar a duda. Cuando mayor sea la claridad con la que el compositor se dirige al intérprete, más fácil es que este se implique en lo que toca. Más aun si la parte que le corresponde tiene, por secundaria que sea, un cierto interés musical. Como indica José Nieto, «los músicos no tocan tanto como les dices o les pides [] sino que su colaboración emana, en un alto porcentaje de la propia escritura de la música» (c p)
- c) Un condicionamiento positivo se produce cuando la aportación de un determinado instrumento es esencial, y se cuenta con un intérprete especialista experto. En ese caso la escritura responde al virtuosismo a la capacidad de ese instrumentista concreto con personalidad propia, para el que se escribe. En muchas ocasiones, dentro de lenguajes que lo permiten, incluso se deja que sea el propio intérprete quien configure, improvisando la partitura. Sobre un esquema rítmico-armónico planteado por el compositor es el instrumentista quien determina el resultado final de su línea melódica, de los efectos y matices que le aporta —porque, entre otras cosas, nadie mejor que él, conoce los recursos y posibilidades de su instrumento—
- d) En algunos casos los compositores ejercen de intérpretes. —Fuster, Mendo Marine — Como es lógico, para aquellas partes que ellos

interpretan no existe la disociación compositor-intérprete hasta aquí planteada

Las nuevas tecnologías han modificado sensiblemente, estas circunstancias. La generación de compositores más veteranos, que no han dispuesto hasta hace unos años de las facilidades entregadas por la tecnología, se enfrentaban a un procedimiento de trabajo muy complicado. De hecho no son pocos los que abandonaron o rehusaron la composición cinematográfica por considerar que el trabajo de cuentas a que obligaba embozaba la creatividad y obligaba en demasía. Tener que grabar con orquesta, con músicos en directo era una satisfacción, pero también un verdadero juego de bolillos. Articular la partitura en directo limitando la duración de los bloques a lo que encajaba con las imágenes sincronizando con los efectos escritos era una tarea ingente. Suponía «una labor de compositor/director de orquesta muy compleja porque el cronómetro no se para. Tan pronto ibas demasiado lento, te dabas cuenta que no llegabas y tenías que acelerar a la orquesta, como ibas demasiado aprisa y tenías que ralentizarla», recuerda García Segura. Sin embargo, el ineludible uso actual de los sistemas de sincronización también presenta sus contrariedades. La necesidad de grabar con claquetas puede reducir la expresividad interpretativa al sujetarla a la tiranía del reloj. Si el intérprete tiene que condicionar el metro de la música que ejecuta a unos pasos y sincronías concretos, no posee la misma capacidad para entregar la expresividad que cada momento precisa.

En el nuevo marco de producción creativa global, en el seno de la 'obra de arte total' que manifiesta el texto audiovisual la música abre sus puertas. El especialista cede terreno al aficionado y el compositor su sitio a los intérpretes, a los que libera de «la tendencia a hacer de ellos los *reproductores* de la obra siendo la recreación de la obra parte de sus obligaciones más nobles» (Popper 1989: 148). La improvisación consciente aparece así como una libertad creativa que huye de los excesos que trata de controlarlos para contribuir a la construcción de una obra musical en constante evolución. Cuando el artista creador deja en su modelo fijado espacio libre —ausencia de indicaciones estrictas y cerradas— para que el intérprete o ejecutante se

abandone a una creación espontánea, única irrepetible, surge la fascinación de lo improvisado²⁷⁰

3 2 5 4 *Grabación*

No se puede obviar que el «sonido es una cadena que hay que respetar en todos sus pasos. Aun mucho más que la imagen y sus etalonajes» (Perez Olea). Por ello, la importancia de conceder relevancia al proceso de grabación, y de trabajar con un equipo técnico solvente, es transcendental para lograr unos resultados satisfactorios. Actualmente la valoración de los recursos de registro es especialmente positiva. Todos los compositores constatan el valor real efectivo que supone el constante perfeccionamiento de los medios técnicos de tratamiento y registro del sonido. Además de la mejora en términos de calidad – tanto en el rango dinámico de relación sonido-ruido como en la respuesta de frecuencia –, la facilidad en el manejo, la velocidad de proceso y su progresivo abaratamiento ha procurado cambios radicales en la forma de plantear un trabajo de composición cinematográfica. Hoy en día parece incuestionable contar con las posibilidades técnicas ya en los primeros esbozos. Se ha convertido en un elemento creativo más y, como tal se le debe sacar partido. Más aun, considerando que como bien apunta Jose Nieto «la música de cine a diferencia de la música absoluta nace para ser grabada»

Convertido en apasionante herramienta de trabajo el proceso de tratamiento y registro del sonido ofrece de forma concreta, notables recursos de los que se esbozan algunos a continuación

- Alteración de las condiciones naturales del sonido ,
 - ⇒ falseamiento de niveles,
 - ⇒ transformación del equilibrio absoluto de las masas sonoras,
 - ⇒ manipulación timbrica, dinámica, etc

²⁷⁰ Esa irrepitibilidad del momento se manifiesta en que incluso aunque se registre la improvisación y luego se trate de repetir igual hay algo que se pierde: la magia de la instantaneidad de la sorpresa de la insultante novedad de lo espontáneo

pantalla a la sala, distribuir los instrumentos en profundidad modificar sus distancias, etc –

⇒ a través de la imagen estereo –campo–, o del *Dolby stereo system* –supercampo²⁷¹–,

⇒ a través del procesado de la señal –sistemas multiefectos– fundamentalmente de la reverberacion

- Aportar contundencia al sonido

⇒ falseando los registros

⇒ alterando los rangos de frecuencias

El resultado de las grabaciones no solo responde a las expectativas de los compositores sino que les sorprende positivamente Aunque intuyan, desde que escriben la partitura, cual va a ser la sonoridad que puede ofrecer una vez está registrado el sonido y realizadas las oportunas mezclas la ilusión por el trabajo realizado aumenta En este sentido, es diametralmente distinto el efecto respecto a la imagen Mientras en el visionado de la imagen siempre se produce una pequeña decepción entre lo imaginado y lo rodado en el sonido la impresión es a la inversa, el producto mejora las esperanzas depositadas en el No obstante, hay excepciones concretas Bonezzi, por ejemplo matiza que ese proceso se produce siempre que trabaja estilos cercanos a la musica ligera pero que no es tan evidente cuando compone para orquesta sinfónica En este caso la razón es la dificultad de conseguir en grabacion, con instrumentos acusticos la perfección matemática –afinación ritmo, etc – escuchada en un bloque trabajado mediante secuencias Esta disociación impide una valoración global positiva por mas que en lo expresivo, el resultado sea manifiestamente mejor

la insultante novedad de lo espontáneo

²⁷¹ Respecto a las incuestionables posibilidades que ofrece este sistema existen aun ciertas dudas sobre cómo aprovecharlas convenientemente desde un punto de vista creativo Sin ir mas lejos Luis Mendo y Bernardo Fuster ofrecen sus reservas Creen que al abrir el sonido a la sala al rodear este al espectador se puede confundir su percepción Para que así no sea el espectador se ve obligado a desligar la fuente que produce los sonidos de la lógica que marca la pantalla y eso no es siempre posible Por otra parte la intensidad y definicion que permuten estos sistemas amplifica al infinito la potencia de la musica como activador narrativo hasta tal punto que llegan a distraer y aturdir al espectador

disociación impide una valoración global positiva por más que, en lo expresivo, el resultado sea manifiestamente mejor

3 2 5 4 1 Registro

Todos los compositores declaran su preferencia por grabar con músicos. La colaboración con profesionales que conocen, profundamente, las carencias y posibilidades de su instrumento hace posible incorporar elementos e ideas nuevas, enriquecer el resultado con sus aportaciones. De hecho, algunos compositores, como Alís Nieto, Maríné o Pérez Olea, trabajan siempre con músicos y el uso que hacen de los sintetizadores queda reducido a su participación en formaciones instrumentales, en virtud de sus novedosas posibilidades timbricas. Sin embargo, las limitaciones presupuestarias obligan a utilizar sintetizadores para funciones que no son en absoluto novedosas. Cuando son especialmente restrictivos no queda más remedio que hacer uso de ellos para sustituir parcial —duplicando las cuerdas, doblando algún instrumento— o totalmente sonidos e instrumentos acústicos. No obstante, también es cierto que, en determinadas circunstancias, los sintetizadores realizan aportaciones interesantes y son más prácticos en grabación —es más funcional, por ejemplo, secuenciar un vibráfono o un arpa que llevarlo al estudio si carece de ellos— Incluso, en su verdadero valor de novedad, hay sonidos de bajos, percusiones, etc. que son realmente fascinantes y que funcionan mejor para determinados estilos.

El instrumental informático cumple así mismo, una función relevante con algunos compositores. Fuster y Mendo, por ejemplo, como, independientemente de que vayan a grabar con músicos, secuencian siempre en el ordenador, cuando llega el momento del registro, llevan la secuencia al estudio, se la pasan al instrumentista, y este interpreta siguiendo la pista del instrumento secuenciado al que sustituye.

El compositor suele organizar la grabación en función de los intérpretes que exige cada bloque, con el objetivo de encarecer al mínimo este proceso. Estos, rara vez se graban en un orden secuencial sino que su interpretación responde a las formaciones que incluye cada uno. En general, la

técnico de una manera fácil y precisa. Con los músicos es muy raro que se ensaye previamente. El tiempo en grabación es oro y la máxima de producción es gastar lo menos posible, y ese posible es igual a cero. Así las cosas, lo importante para los compositores es contar con un buen equipo de instrumentistas que garantice que las cosas van a salir, casi bien, a la primera. El criterio de trabajo, en este aspecto, oscila entre lo creativo y lo industrial. Salvo en el caso que se grave con un grupo de amigos (Mariné²⁷²) o se plantee en el presupuesto la necesidad de estudiar (Fuster y Mendo), no se ensaya nunca. Únicamente, se les explica a los intérpretes antes de pasar un bloque, el concepto musical del mismo, lo que se pretende conseguir en términos sonoros. Especialmente en el caso de los solistas.

Cuando la grabación se realiza con músicos, es habitual que el propio compositor sea quien les dirija. Además de ser lo acostumbrado en el cine español — últimamente menos, pues se comienza a contar con la colaboración de orquestas que dirige su director titular — la razón que lo motiva es la posibilidad de tener un control absoluto y definitivo sobre el resultado de ejecución de la música. De hecho, algunos como García Segura consideran que «el trabajo del músico de cine es una labor de composición/dirección» indivisible. Respecto a la posibilidad de que un director de orquesta dirija su música, la opinión está dividida. Mientras unos opinan que el resultado es sorprendente porque aparecen factores en la partitura que uno desconocía haber escrito y se amplían sus posibilidades, otros que han tenido experiencias poco afortunadas, reparan en la posibilidad de que, tal intermediación, puede desvirtuar su idea original.

Aunque rara vez lo hace, en ocasiones el director acude a presenciar la grabación y la mezcla de la música. Si bien su presencia puede ser comprometida si pretende intervenir en aspectos que les son ajenos y desconoce — si trata de ejercer de director en los aspectos puramente musicales — también puede ser muy creativa, resultar de gran ayuda para

²⁷² Siempre cuento con poder ensayar algo porque si no tendría que escribir una música quizá mucho más simple (c.p.)

desconoce –si trata de ejercer de director en los aspectos puramente musicales–, también puede ser muy creativa resultar de gran ayuda para aportar una visión fresca a unas alturas en las que el compositor está emborrachado de su música

3 2 5 4 2 Mezcla de la música

La mezcla de la música cumple el objetivo de ajustar el nivel, calidad y color de los distintos elementos que la integran con el fin de diseñar su aspecto definitivo su presencia como objeto acústico determinado Para ello se siguen unas operaciones básicas

- 1 Asociar y combinar el número de pistas realizadas en grabación – instrumentos voces, efectos, etc – para reducirlas al número de canales que dispone el sistema en el que se va a reproducir comercialmente²⁷³ – estéreo convencional (2), *Dolby stereo system* (4) etc –
- 2 Ajustar el nivel de intensidad, color, timbre y calidad a través de herramientas de procesado, dentro del margen dinámico²⁷⁴ que permiten estas
- 3 Proporcionar el nivel de señal de cada sonido registrado dentro de la imagen panorámica del sistema

Este proceso especialmente gratificante porque tiende a dimensionar el trabajo, permite todo tipo de manipulaciones sonoras la supresión y adición de fragmentos partes o instrumentos grabados por pistas la incorporación de todo tipo de efectos –reverberación ecos distorsiones ecualización–, etc Para sacarle el máximo partido posible los compositores se guían por una serie de criterios

²⁷³ La mezcla estándar se hace normalmente en DAT –codificado o no– aunque en algunos estudios siguen utilizando el formato analógico de 1/2 para mezclar algunas producciones –fundamentalmente discográficas–

²⁷⁴ Es la diferencia entre el nivel de saturación y el de ruido En los sistemas profesionales supera los 100 dB

- b) Claridad en el posicionamiento acústico de los instrumentos Evitar la complejidad y huir del abigarramiento de densidades Que los que tienen una parte principal resalten claramente de los que ‘acompañan’ –Mariné–
- c) Ajuste al nivel estándar técnico Acomodo de las dinámicas a un volumen correcto que facilite la mezcla de la película, sin que haya necesidad, posteriormente de bajar o subir la música para que no moleste o se oiga convenientemente

Las dificultades más corrientes, una vez salvados los problemas de orden técnico, están asociados a la dificultad de acertar sobre el timbre de determinados instrumentos dentro de cada ámbito concreto de la música La elección del estudio en el que se va a trabajar y el técnico que va a realizar la grabación y la mezcla es realmente importante –siempre que sea esto posible– Más aun considerando que la especialización también ha llegado a este ámbito En función del tipo de trabajo al que se dedican, los estudios de grabación precisan adaptarse a las exigencias y necesidades propias de cada campo, tanto en lo puramente técnico como en lo que se refiere al tratamiento estético de esa técnica Por ejemplo, algunos técnicos que están acostumbrados a las sonoridades del pop el rock etc tienen cierta dificultad para encontrar sonoridades más clásicas a determinados instrumentos como el piano, etc Por otra parte, en ocasiones se deja notar una cierta laxitud en la factura acústica de ciertos trabajos Se extralimita el ámbito de lo razonable y se deja en manos de la acústica, del efectismo electrónico el trabajo de composición

3 2 5 4 3 Mezcla de la película

En la mezcla de la película se establece el estilo de la banda sonora, las características que marcan la comunicación acústica con el audioespectador Las infinitas posibilidades para completar esa estilística a través del tratamiento de la señal, incluyen la segunda gran manipulación sobre el resultado registrado de la música El director máximo responsable de la película –y por ello de la situación de la música en ella– es asesorado por el ingeniero de mezclas y el músico sobre la intensidad fuerza dinámica y

película – y por ello de la situación de la música en ella– es asesorado por el ingeniero de mezclas y el músico sobre la intensidad fuerza dinámica y relación de coexistencia con el resto de elementos sonoros, de la música en aquellas secuencias en las que participa

La representación cinematográfica, como se sabe, es una representación que se basa en el efecto de verosimilitud y no en el de veracidad con lo representado. La consideración de las implicaciones de este efecto es especialmente relevante en la mezcla de sonido. Como indica Nieto, la sensación de realidad hay que

«recrearla mediante procesos de elaboración [] La utilización de criterios realistas estrictos a la hora de elaborar las mezclas no solo plantea graves problemas de tipo técnico, sino que el resultado así obtenido será confuso y de escaso o nulo valor expresivo» (1996: 185)

El efecto *cocktail party* es un buen ejemplo. Mientras en una situación real un sujeto es capaz de seleccionar sonidos particulares entre una maraña de estos, es decir, direccionar su atención hacia fuentes distintas, con o sin indicadores visuales, gracias a la escucha binaural, una grabación, aun en estéreo, que trate de representar fielmente esta circunstancia será incapaz de hacerlo²⁷⁵. Igualmente se debe estimar el carácter sintético del proceso auditivo –la no necesaria correspondencia entre planos visuales y planos sonoros– para realizar una mezcla que en vez de tratar de representar fielmente la realidad acústica pretenda reproducir ese carácter sintético del sistema de audición. El criterio debe ser el de conseguir la inteligibilidad de la música en el contexto de la mezcla, o lo que es lo mismo hacer comprensibles para el espectador los códigos que contiene (ibid.: 190).

²⁷⁵ El reconocimiento y localización del sonido se realiza mediante tres fenómenos primarios que actúan como indicadores espaciales: a) **Diferencias interaurales de tiempo** cuando la fuente sonora está ligeramente desplazada con respecto a una línea imaginaria que pasa por el centro de la cabeza: los sonidos llegan antes a un oído que al otro; b) **Diferencias interaurales de intensidad** puesto que la intensidad de un sonido se pierde en función del cuadrado de la distancia: el oído más cercano a la fuente sonora no solo recibirá primero ese sonido sino que lo hará con mayor intensidad – especialmente acusado en los sonidos agudos debido a la menor longitud de su onda– y c) **Sombra acústica** parte del fenómeno anterior. La cabeza eclipsa para los oídos aquellos sonidos de alta frecuencia cuya longitud de onda es menor que el diámetro de esta y a los armónicos más alejados (Cfr. Aukstakalnis y Blatner, 1993).

el camino entre la sala de grabación y la de sonorización» (Xalabarder 1993 131) Y es que resulta ser un momento especialmente comprometido. No solo porque permanezca aun un notable recelo ante una presunta intencionalidad ególatra del músico²⁷⁶, sino porque en la incorporación de los efectos sonoros aparece una pugna constante por que debe prevalecer en cada una de las secuencias donde efectos y música han de compartir el espacio de lo audible²⁷⁷. Precisamente una de las cuestiones más problemáticas es la del volumen. Encontrar un consenso respecto al nivel de intensidad sonora adecuada en el seno del conjunto de elementos acústicos, es normalmente complicado. El problema parte de una utilización funcionalista de la música que no deja ver que cada bloque solo puede producir el efecto que pretende si aparece en las condiciones en las que se ha sido gestado, lo que incluye también su posición y referencia de intensidad. Lo lógico es que el compositor haya establecido un proceso dinámico en la partitura que responda a su intencionalidad dramática. La alteración de esas correspondencias mediante el artificio *volumétrico* de las herramientas de amplificación sesga por completo cualquier propósito expresivo pues uniformiza el discurso musical y lo convierte en un fondo descolorido y amorfo.

Por más que parezca imprescindible, pues el objetivo de la música es integrarse y participar en el conjunto sonoro de la película, no todos los compositores participan en las mezclas de la película –por expreso deseo de los directores con los que trabajan–. Justificar la necesidad de su presencia es a todas luces una obviedad pero parece necesario remarcarla. El compositor no acude a la mezcla en la defensa de su trabajo sino para colaborar activamente en el funcionamiento de la película como creativo que pretende potenciar al máximo, el valor narrativo de la misma. Craso error, por tanto, el de aquellos directores que consideran que la presencia del músico va a

²⁷⁶ Y esto no ocurre solo en el ámbito profesional. En el teórico es fácil encontrar salidas de este tono. Cuando el músico se obstina en que se oiga bien la música el resultado es pura confusión. (Halas & Manvell *Técnica del cine animado* 48)

²⁷⁷ A este respecto Les Baxter decía: las mezclas pueden destrozar cualquier banda sonora. Odio componer música para que luego perezca ahogada por los efectos del sonido. Por desgracia el encargado de grabar la música y el de los efectos sonoros nunca trabajan juntos y cada uno quiere hacer prevalecer su trabajo. (Cit. Xalabarder 1993 32)

activamente en el funcionamiento de la película, como creativo que pretende potenciar, al máximo, el valor narrativo de la misma. Craso error por tanto el de aquellos directores que consideran que la presencia del músico va a confinar su libertad, pues nada más lejos de la verdadera disposición del músico, como demuestran los criterios de mezcla de la película manejados por los compositores

- La música está supeditada a los diálogos y, por tanto, tiene que dejar prevalecer a estos
- Como la música está elaborada con su propio discurso dinámico, debe aparecer a un volumen adecuado, en un plano sonoro correcto sin necesidad de tener que subir o bajar la intensidad salvo lo imprescindible
- Se ha de ajustar ligeramente el volumen y modificar las ecualizaciones para evitar los conflictos entre determinadas frecuencias
- Se debe ayudar al director, que sabe lo que quiere conseguir pero desconoce cómo se puede lograr técnicamente

En términos prácticos, el proceso de trabajo de las mezclas –la *estética de los volúmenes* que diría Pérez Olea– responde básicamente al siguiente esquema

- 1 Colocación del bloque comprobación de marcas temporales
- 2 Mezcla de niveles con el resto de bandas diálogos efectos sala, efectos especiales
- 3 Tratamiento de las señales ajuste de la ecualización inserción de efectos etc
- 4 Posicionamiento y distribución espacial de las bandas según el sistema de mezclas
- 5 Ajuste de niveles definitivo
- 6 Registro definitivo grabación

3 2 6 Pragmática autorial

3 2 6 1 *Retroalimentación textual*

El compositor es también lector de su propia obra. No sólo introduce sus códigos culturales y personales –su estructura psicológica– en el acto creativo sino que el *feed-back* que sostiene con ella va perfilando su estructura, precisamente a través de esos mismos mecanismos. Sin hacer juicios de valor sobre su bondad –o tal vez con ese deseo precisamente– los compositores regeneran estas cada vez que las vuelven a escuchar. Crean un nuevo texto porque, ni todos leen el mismo ni siempre lo hacen de igual manera. Cada lectura está engarzada en una red de conocimientos, de experiencias, de deseos de aspiraciones etc. Ello causa no pocas sorpresas y desasosiegos al compositor. En sus imposibilidades de hoy quiere reconocer las capacidades de su mañana. Así, dice Rodrigo que «el artista creador es un eterno descontento consigo mismo porque se reconoce incapaz de expresar lo que quisiera²⁷⁸»

Realizando una retrospectiva de sus realizaciones la percepción global es positiva, de evolución ascendente. Lo que les diferencia es cómo objetivan esa evolución. Para unos se trata de un crecimiento aceptable que se define en la satisfacción y alcance de las películas en una mayor solidez del resultado, de sus logros. Para otros, en la capacidad de conjugar las evoluciones de la narración con los planteamientos musicales con cierta soltura y eficacia. Algunos hacen notar la mejora cuantitativa y cualitativa del proceso creativo tanto en la disposición material de elementos de producción, como en el conocimiento de los procedimientos y técnicas específicas del medio. Otros, indican el progreso en los planteamientos estrictamente musicales en cuanto a la adquisición de un vocabulario estilístico más amplio. Pero las satisfacciones pueden venir también por otro lado. En ocasiones normalmente cuando el compositor lleva tiempo trabajando con el mismo director y un grupo más o menos estable con el que mantiene una relación de confianza se le empieza a considerar a este más allá de sus funciones como

²⁷⁸ Cit Vaya Pla 1977 73

compositor, como un miembro más del equipo cinematográfico. Esta consideración permite que las advertencias y opiniones que este se atreve a expresar sobre aspectos externos a su trabajo sean considerados y tenidos en cuenta. Descubrir en la copia definitiva de la película un cambio apuntado en el guión o un ajuste planteado en montaje supone una satisfacción formidable para el compositor, un signo inequívoco de su integración en el medio y del calado de su mensaje.

La percepción que tenemos del mundo es una percepción construida. Resulta inevitable la mediación de los sentidos y, aun más importante, la del sistema conductual. De hecho, las habilidades perceptivas y los procesos de conducta marcan la forma con la que se focaliza la pragmática, ya sea lectora o autorial. De ello se deduce la posibilidad de que el propio autor no reconozca de la misma manera el fruto de su obra con el paso del tiempo. La alimentación experiencial del propio sistema de conducta, implica que se motiven cambios en el modo de percibir. Cuando en frío se vuelve a ver y escuchar un trabajo realizado años atrás –cuando se recupera, en cierta medida la inocencia lectora–, la percepción, la satisfacción o descontento que se tenía respecto a este puede variar. En este punto, que remite a la propia afectividad de la persona creativa no hay unanimidad. Un grupo –Alis Escobar, Mariné y García Segura– no reconoce ningún cambio sustancial. La distancia temporal no transforma substancialmente la percepción de los resultados: la complacencia con la obra o la impresión de sus defectos era tan evidente entonces como ahora. Aunque Olea apunta, animadamente que «la obra envejece con el paso de los años, pero rejuvenecerá al paso de los siglos», tanto él como Nieto reconocen abiertamente que sí han variado su postura respecto a ciertas realizaciones, sobretodo, en el caso de este último, con aquellas que incorporaban elementos de moda. En un tercer grupo –Sanz Fuster y Mendo– sostienen que es coherente, en toda actividad creativa un cierto grado de inconformismo. Hace falta cierta rebeldía contra uno mismo para seguir adelante para mejorar lo hecho. Es lógico, por tanto, que ciertas realizaciones, que en su día parecían satisfactorias se reciban con un punto de desagrado, y viceversa, obras que no fueron estimadas en su justa medida, aparezcan como auténticos baluartes de la personal peripecia creativa. Mendo

refiere dos circunstancias como justificantes del descontento respecto a algunas películas la sensación en algunos bloques, de que la música sin estar mal, sobra y ciertas carencias del sonido por falta de acabado –el eterno problema del tiempo=dinero–

*3 2 6 2 Divergencias y disparidades de la imaginación al Texto*²⁷⁹

El enjuiciamiento sobre lo que se compone presenta una doble perspectiva. El todo en su conjunto, es decir la impresión que produce como obra, es una evaluación que se realiza cuando se alcanza un punto de lectura factible, a saber lo realizado tiene entidad de texto. Es imprescindible que así sea porque mientras se trabaja sobre el terreno, atendiendo a la minucia y al detalle, no hay perspectiva sobre el funcionamiento global, y las impresiones pueden ser tan solo reflejos. Conscientes de esto, los compositores prefieren esperar, que el tiempo, aun breve, enfríe el entusiasmo o el desaliento para obtener una imagen más objetiva del resultado pues no en vano la lectura de los textos no es neutra²⁸⁰

La criba del tiempo como razón extrapersonal o extracompositorial que es absolutamente ajena a la obra aporta cierta clarividencia, cierta perspectiva que ayuda a comprender mejor los fenómenos, toda vez que permite aglutinar un espectro de datos mayor separando lo relevante de lo anecdótico²⁸¹. De hecho, para algunos es este aplazamiento, esta valoración diferida, el mejor sistema para valorar la validez de un producto o incluso de una idea «compongo un tema, lo dejo escrito o grabado, y vuelvo a los dos días a él para escucharlo y ver la sensación que me produce. Si es positiva funcionará no falla» (Mendo c p). Lo cual no significa que no haya un aparato crítico que valore cada una de las innumerables decisiones que se toman a lo

²⁷⁹ «Para el compositor la visión del film ultimado puede constituir una sorpresa en relación con la música imaginada compuesta y grabada» (Valls y Padrol 1990: 58)

²⁸⁰ Y no lo es porque como recuerda Marina «percibir es asimilar los estímulos dándoles un significado». La significación de los estímulos no es unívoca (1993: 32)

²⁸¹ Sin embargo no hay que olvidar que jamás ese distanciamiento añadirá rasgos o valores a una obra que no los posea en origen (De Pablo 1968)

largo de todo el proceso Los compositores son especialmente censores con su trabajo Se critican sin parar, constante y continuamente, y dudan de cada una de las determinaciones que asumen²⁸²

Aunque no siempre se produce, en ocasiones en esa evaluación, la relación entre el sonido imaginado, que conduce el proceso de trabajo, y el resultado real audible, que el compositor encuentra una vez se termina el producto no es paritaria La disonancia perceptiva, positiva o negativa que provoca esta divergencia, tanto en la película como en la misma grabación, suele estar ligada en aquellos casos en que se produce, fundamentalmente a la ausencia del criterio del compositor en el proceso de mezclas de la película bien por no estar presente físicamente o porque su juicio no es tenido en cuenta por el director Las consecuencias de su descontento son inmediatas la música suele estar a un volumen disparatado los bloques se inician y finalizan sin respetar coherencia musical alguna, no se mantiene el orden y estructura buscados, etc Sin duda, razones más que sobradas para estar a disgusto

Los que no reconocen tales diferencias confirman este supuesto al afirmar que no son posibles las sorpresas cuando se está absolutamente pendiente de todo el proceso y no se deja nada, que tenga relación directa con la música fuera de su crítica García Segura desde un planteamiento exclusivamente musical que no afecta a los narrativos afirma que una sólida técnica, un control exhaustivo de la orquestación impide cualquier sobresalto sobre el funcionamiento sonoro de la música porque ya desde el papel, se puede reconocer la bondad de esta

3 2 6 3 Pragmática espectral

Todo texto es, en último extremo un ejercicio pragmático de lectura La capacidad potencial de abarcar la totalidad significativa está a merced de ese último y verdadero acto de creación textual La eventualidad de su infinitud, como proyecto de actualización confiere al texto un valor de sorpresa

²⁸² Un caso especial en este sentido es el de Fuster y Mendo que ejercen la crítica doblemente (la idea no sólo te tiene que gustar a ti también al otro (Fuster c p))

comunicativa, de viable transgresión informativa. Su individualización como esfuerzo decodificador, hace posible la revelación estética, artística e ideológica. Informa la estructura discursiva para convertirla en elemento de comunicación, en un *aquí y ahora* posibles que descubre el lector «penetrando la superficie de su medio» (Chatman 1990: 27)

Consecuentemente es inevitable que la función del espectador, como lector-oyente de la música y último destinatario de la actividad creativa, tenga un peso relevante en la consideración estética del compositor. La mayoría de ellos cree que, considerando que el fin último de su música es la comunicación, es natural que se valore la respuesta del espectador a su trabajo. No obstante, no se trata de perseguir la consecución de una música que sobresalga de la película que sea espectacular. Es, más bien, una cuestión de conjugar las expectativas del director con las posibilidades que ofrece la película, con las imágenes que hay rodadas y montadas, y que todo ello proporcione una satisfacción lectora, nunca un halago gratuito. Pero lo que se busca, para José Nieto, no es el espectador como ente genérico sino una tipología concreta de este que sea capaz de decodificar los mensajes que se le envían. El espectador universal es una creación teórica que no es concretable de forma práctica y por tanto, no se puede elaborar un mensaje pensando en un destinatario que no existe como tal. La comunicación que se establece con él, fuera del plano denotado, se basa en múltiples connotaciones para las que hace falta poseer un nivel determinado de lectura, imprescindible para asimilar correctamente los contenidos de la obra. Por otra parte, otra de las características de la música cinematográfica es que ese espectador, genérico o característico es el inmediato, el contemporáneo. No sirve construir una música que conjugue en condicional. Sus efectos tienen que buscar el gusto y el saber lector del presente más inminente.

El mensaje, el objetivo si se quiere, que plantean los compositores en su partitura busca la concisión, lo que no significa que sea hermetico, unico, univoco²⁸³. Si se quiere lograr con la música un determinado ambiente, una

²⁸³ En ello, aunque muy limitadamente, preconiza la tendencia del arte actual y futuro — arte virtual interactivo — que establece la apertura radical de la obra artística.

respuesta en el espectador para ello hay que tener claro cómo conseguirla de qué medios valerse para que, en esa ficticia generalidad, la respuesta pueda promediarse. Aun jugando con la ambivalencia de la música, con su carácter sugerente se puede y se debe evitar la confusión. La música no ha de ir en contra de las imágenes, no debe buscar por donde la imagen no deja. Lo cual no supone que no puedan contradecirse sino que sus significados, lejos de sumarse, se han de complementar a través de las múltiples fórmulas que hacen posible ese complemento. Es evidente, como se ha apuntado que cada espectador, entendido ahora como individuo, goza de un *pattern* de lectura. El sedimento de sus experiencias particulariza el mensaje emitido haciéndolo propio e intransferible. Pero ello no impide que la búsqueda de un espectador colectivo, no universal, sea necesaria y responda, necesariamente, al reflejo especular del espectador-compositor.

Como se deduce, el compositor cinematográfico también siente la necesidad de sentirse respaldado por el público. En última instancia su esfuerzo creador se cimenta entorno a esa voluntad esquiva del aplauso y del reconocimiento de un anónimo público. Pero contar con el espectador no supone sentir la presión de sus exigencias lo cual es característico en el campo del disco o del directo. El audiospectador, que como oyente gusta juzgar antes de escuchar, permanece permeable a las propuestas del compositor y se deja seducir por ellas, pero no incide directamente en las tendencias de este. Para el compositor es más importante saber encajar el gusto del director sus anhelos pues es esta la mejor forma de acercarse al espectador. Interpretando sus reacciones, haciéndolas propias estará capacitado para provocarle los efectos que pretende en la película.

3 2 7 Dificultades genéricas

Bloquearse lo que vulgarmente se dice quedarse *in albis* es una situación que se produce de forma común, aunque por fortuna esporádicamente. Los compositores confirman este supuesto y son varias las circunstancias que lo rodean.

- a) Nunca se trata de un blanco absoluto – quedarse seco’ como dice Luis Mendo— Se trata, más bien, de un *blanco crítico*, de una insatisfacción con el material encontrado hasta ese momento
- b) En la mayoría de los casos se produce en la búsqueda de las ideas en el encuentro del tono de la película aunque hay exponentes en la fase de desarrollo En el primer caso, la causa suele ser la dificultad de expresar musicalmente el concepto que se está elaborando sobre la película En el segundo se trata de una cierta pereza de una fatiga a la hora de sacarle partido a la idea y se suele dar en bloques especialmente largos en los que pesa la necesidad de que no decaiga el interés
- c) Depende, en gran medida, de factores como el estado de ánimo la disposición en ese momento, el interés por el proyecto en que se trabaja²⁸⁴, el grado de agotamiento, etc
- d) La premura de tiempo agudiza la solución Tener un plazo límite obliga a un estado de concentración tal que impide que los bloqueos duren en exceso Para Marine esos periodos son más dilatados en la composición pura precisamente porque salvo raras excepciones – encargos, compromisos etc –, no se cuenta con esos plazos
- e) El éxito de trabajos anteriores puede convertirse en una lastra Se teme fallar en la siguiente realización Posiblemente, más aun, cuando se han recibido premios o el reconocimiento ha sido *generalizado*, y el compositor siente la presión de la esperanza de los demás A mayor éxito, mayor exigencia

Para salir de esa situación de bloqueo, son partidarios de dos terapias distintas

- 1 seguir trabajando hasta dar con la solución o
- 2 tomarse un descanso y volver al día siguiente sobre ello

²⁸⁴ Para José Nieto trabajar en películas que no le interesaban ha supuesto un auténtico sufrimiento En esas circunstancias es difícil desarrollar ideas interesantes y hay que salir adelante por la vía del oficio y en un trabajo creativo eso es lo peor que puede hacerse Por eso son trabajos que siempre que ha podido ha rechazado

En el primer caso se encuentran Alís, Escobar, Pérez Olea, García Segura, Nieto, Sanz, Fuster y Mendo. Todos estos consideran que la tarea de creación depende, fundamentalmente, de la capacidad de sacrificio de horas y horas de trabajo y, por ello, para encontrar las ideas hay que salir a buscarlas. Y hay muchas maneras de hacerlo indagando en partes aparentemente intrascendentes del problema, tocando o improvisando escuchando referencias, etc. En el segundo caso se encuentran Bonezzi y Marine. Ambos prefieren tomarse un descanso cuando llegan a un punto de bloqueo porque tras el reposo, las ideas fluyen con mayor rapidez. Si se encuentran en seguir trabajando, la ansiedad que les produce el vacío y el estrecho margen temporal, incentiva el bloqueo.

3.2.8 El ideal de trabajo

Excepto Nieto, que opina que su fórmula ideal de trabajo responde a la que sigue actualmente, el resto de compositores objetan numerosos reparos a las condiciones en las que tienen que componer. Tales objeciones se ajustan, colectiva o individualmente, al siguiente inventario:

- a) Es necesario contar con márgenes temporales más amplios. Entrar en contacto con el proyecto desde el guión y disponer de más tiempo una vez que se tiene el copión de trabajo. Pérez Olea y Bonezzi, sin embargo creen que disponer de poco tiempo es positivo porque incentiva la actividad creadora.
- b) Debe haber menos limitaciones económicas. Se tiene que poder contar con más y mejores recursos: buenos intérpretes, horas de estudio para poder repetir el pase de los bloques que no están bien, etc.
- c) Disponer de peso en las decisiones atinentes a la música: mayor poder de decisión sobre la presencia de la música en las mezclas, en la posición de los bloques, en la intensidad, etc.
- d) Para Enrique Escobar: poder componer en soledad en contacto con la naturaleza, y jamás al piano.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO 3

