



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL
LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CINE
ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

TERESA FRAILE PRIETO
DIRECTORA: MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

Vº Bº

de la directora de la Tesis Doctoral

Drª. Dª. Matilde Olarte Martínez

Teresa Fraile Prieto

Salamanca, 2008

A MI MADRE

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis se inicia años atrás, en un momento incierto en el que aún no sabía que podría realizar una investigación académica, pero en el que sí sabía que mi tema era la música en el cine. El desarrollo de este trabajo dibuja un recorrido que pasa por la asistencia a cursos, la participación en congresos, la realización de estancias de investigación y muchas horas de reflexión. En esta trayectoria personal y académica he ido encontrando un sinnúmero de personas que de alguna manera han contribuido a su elaboración.

Agradezco, en primer lugar, su generosidad y recibimiento a las personas que me acogieron en las estancias de investigación: al profesor Jean-Paul Olive, de la Université Paris 8 (Vincennes – Saint Denis) y al profesor Víctor Bergasa de la Université Cergy-Pontoise; muy efusivamente, a Jaume Radigales, quien me acogió académica y personalmente en Barcelona y confió en mi capacidad; y a Josep Lluís i Falcó, que puso a mi disposición desinteresadamente su archivo personal, sin duda el mejor archivo de música y cine existente en el Estado español.

Gracias a los compositores: sus cursos han servido de gran refuerzo a este análisis y son un recurso primordial para hacer comprender este fenómeno artístico. Del mismo modo, quiero expresar mi agradecimiento a los profesores de Historia del Arte y de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Salamanca, y a otros que marcaron mi vocación por la investigación en la Université de Louvain-La-Neuve. Mi sincero agradecimiento a los investigadores con los que me he ido topando en congresos y encuentros, y que con sus ideas, sin lugar a dudas, han contribuido de manera esencial al avance del trabajo: Ian Biddle, Santiago Fouz-Hernández, Annahid Kassabian, Philip Tagg, Celsa Alonso, Julio Arce, Joaquín López y otros tantos imposibles de enumerar aquí, incluidos lo que he tenido la suerte de encontrar en el Simposio “La creación musical en la banda sonora”, compañeros que me han servido de inspiración.

Gracias a mis amigos, especialmente a todos los que de una u otra manera me han ayudado y servido de soporte en este proceso, y que deben sentirse partícipes de este trabajo. Gracias a Eduardo Viñuela, compañero en el camino de la investigación, por transmitirme su optimismo y su entusiasmo por el estudio de la música en el audiovisual.

Quiero agradecer su apoyo a toda mi familia, incluida mi familia de París; a mi hermano por su paciencia, sus consejos y su ayuda técnica. Quiero dedicar muy especialmente este agradecimiento a mi padre, Luis Frayle Delgado, verdadero ejemplo de trabajo y valores, y sin el cual esta Tesis nunca hubiera sido posible. Y a mi madre, cuyo recuerdo me ayuda a seguir trabajando.

Finalmente, quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a mi directora, la Dra. Matilde Olarte, por su infinita paciencia conmigo, su comprensión, su voluntad, su esfuerzo y sus horas de dedicación a esta Tesis. Su labor como promotora e impulsora del estudio de la música en los medios audiovisuales en la universidad merecen el reconocimiento de toda la comunidad académica. Confío en que éste sea sólo un paso más de una prolongada colaboración.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN. REVISIÓN HISTÓRICO-METODOLÓGICA DE LA MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA.....	7
I.1. Metodología.....	9
I.1.1. Hipótesis de partida y objetivos.....	9
La música en el cine. Justificación e interés del trabajo.....	9
Necesidades y carencias.....	10
Hipótesis y objetivos.....	11
I.1.2. Metodología de la tesis.....	13
Metodología general y estructura de la tesis.....	13
Corpus de estudio.....	17
Materiales.....	20
I.2. El estudio de la música en el cine.....	22
I.2.1. Las quejas. Falta de estudios y necesidad de consenso.....	22
Algunos problemas bibliográficos.....	24
I.2.2. El análisis. Premisas de estudio.....	27
Propuesta de un método de análisis.....	32
I.2.3. Tipos de estudio y posibles disciplinas de acercamiento.....	43
La musicología en la música de cine. Análisis musicológico vs.	
Análisis audiovisual (de nuevo “el dedo en la llaga”).....	44
I.2.4. Cuestiones derivadas y parámetros de búsqueda.....	51
El tercer producto.....	51
La música o la sordera: ¿importa el compositor?.....	52
Unidad de análisis del multimedia o la evolución del audiovisual.....	53
I.3. Estado de la cuestión: estudios e investigaciones.....	55
1. Estudios generales y manuales.....	56
2. Músicos - Biografías y entrevistas.....	60
3. Temática específica.....	63
4. Revistas.....	64
5. Artículos científicos en actas y obras generales.....	68
6. Internet.....	71
7. Ámbito académico.....	71
8. Eventos.....	73
9. Discografía y materiales.....	74

II. CORRIENTES TEÓRICAS DE LA MÚSICA EN EL CINE.....	77
II. 1. La música en las teorías cinematográficas.....	81
II.1.1. La música en los teóricos clásicos del cine.....	85
Primeros escritos: las vanguardias.....	85
Los primeros teóricos.....	93
Realismos y antirrealismos.....	109
II.1.2. La música en la teoría moderna del cine.....	116
II.1.3. Clásicos del audiovisual.....	126
Estudios anglosajones.....	128
Estudio de la música de cine en Francia.....	132
II. 2. Las nuevas teorías sobre audiovisual.....	145
II.2.1. Semiología.....	150
Roland Barthes.....	153
El método de Philip Tagg.....	158
Más allá de la semiología.....	164
II.2.2. Hermenéutica del sonido o la escucha en el cine.....	166
Estudios sobre el sonido.....	166
Michel Chion.....	169
Otras teorías relacionadas con el sonido.....	182
II.2.3. Formas de relación de la música y el audiovisual.	
Posibles parámetros de análisis.....	186
1. Movimiento. Modelo de Middleton.....	188
2. Sinestesia. Modelo de Goodwin.....	192
3. Metáfora. Modelo de Cook.....	195
II.2.4. Relaciones sinérgicas de la música en la industria	
audiovisual.....	199
Jonh Mundy.....	200
II.2.5. Teorías sobre la música de Hollywood.....	203
Claudia Gorbman.....	204
Caryl Flinn.....	210
Kathryn Kalinak.....	214
Nuevas teorías del Hollywood contemporáneo. Anahid Kassabian	216

III. EL CONTEXTO DE LA BANDA SONORA ESPAÑOLA.....	223
III.1. Contexto cinematográfico e industrial.....	226
Los precedentes.....	226
Economía y política cinematográfica.....	229
Características artísticas.....	237
Algunos cambios a comienzos del milenio.....	243
III.2. Breve repaso histórico de la música en el cine español.....	246
Años treinta.....	248
Años cuarenta.....	252
Años cincuenta.....	257
Años sesenta y setenta.....	260
Las generaciones de la democracia.....	265
III.3. Historia de la música de cine en la España de 1990 a 2005.....	268
Justificación de la cronología.....	268
La nueva “generación” de compositores.....	270
Contexto cinematográfico.....	272
Prolongaciones músico-cinematográficas.....	273
Directores adaptados.....	276
Compositores recuperados.....	278
Primera mitad de los noventa.....	279
Nuevos compositores para nuevos realizadores.....	286
Características musicales.....	297
La influencia de las sinergias mediáticas.....	301
La difusión de la música en el cine. Asociacionismo, coleccionismo y eventos sociales.....	303
Premios Goya.....	311
Cursos.....	312
Discografía.....	316
III.4. Introducción al estudio de la música <i>pop</i> en el cine español.....	319
La evolución de la música <i>pop</i> en el cine español.....	321
Conceptos básicos y connotaciones culturales de la música <i>pop</i> en el cine.....	326
Usos de la música <i>pop</i> en el cine español.....	330

III.5. Epílogo: la música de cine como “música popular”. Un acercamiento a la recepción de la banda sonora.....	333
La defensa de la música española.....	335
Rasgos de grupo.....	338
Debates recurrentes.....	342
Preferencias musicales.....	345
IV. SIGNIFICADOS IDENTITARIOS EN LA MÚSICA DEL CINE ESPAÑOL.....	351
IV.1. Características “nacionales” de la música de cine en España.....	355
IV.1.1. Introducción: el concepto de identidad nacional en el cine español contemporáneo. Europeización y glocalización.....	357
Introducción teórica al concepto de identidad nacional.....	357
Retóricas de la diversidad.....	363
Europa y la indefinición de los cines nacionales.....	364
Variedades musicales en Europa.....	368
IV.1.2. La identidad nacional en el cine español.....	371
La identidad nacional en España y su búsqueda en el cine.....	371
Identidad nacional en el cine español contemporáneo.....	377
IV.1.3. Rasgos tradicionales de “españolismo” en la música de cine.....	383
IV.1.4. Características contemporáneas de la música de cine español: la “generación” postmoderna.....	395
Características estéticas actuales particulares de España.....	395
El peso de Hollywood en la música de cine en España.....	397
Ruptura Hollywood / Europa.....	400
Variedad y versatilidad.....	402
Autodidactismo y tecnología.....	408
IV.2. Análisis. Significados sociológicos e identitarios en la música del cine español.....	412
IV.2.1. Revisitación de géneros musicales.....	415
El cine de la copla (identidad nacional).....	415
El musical en el cine y el musical contemporáneo.....	424
El musical contemporáneo en España (identidad glocal).....	432
Otros usos de los números musicales en el cine español.....	443

IV.2.2. La música como generadora de identidades sociales y su reflejo en el cine.....	450
Músicos en pantalla y la parodia del <i>fan</i> de la música.....	450
Músicos simulados: ficciones sobre músicos.....	461
Descripción de identidades locales: el realismo tímido.....	470
V. TENDENCIAS DE LA MÚSICA DEL CINE EN ESPAÑA.	
ANÁLISIS DE BINOMIOS.....	483
V.1. Alberto Iglesias – Julio Medem.....	491
Alberto Iglesias y la música.....	493
El trabajo en binomio y otras películas.....	501
La música de Iglesias en el cine de Medem.....	503
Las películas.....	505
V.2. Alfonso Vilallonga – Isabel Coixet.....	510
El sonido en el cine de Isabel Coixet.....	510
La música de Alfonso Vilallonga.....	515
El binomio Coixet – Vilallonga.....	516
La presencia de lo onírico.....	519
Análisis de una secuencia de <i>Mi vida sin mí</i>	520
V.3. Lucio Godoy – Miguel Albaladejo.....	524
Lucio Godoy.....	526
Relación creativa en el binomio Godoy – Albaladejo.....	530
V.4. Eva Gancedo – Ricardo Franco.....	535
Características de Eva Gancedo.....	536
El binomio Ricardo Franco - Eva Gancedo.....	545
V.5. Pablo Cervantes – José Luis Garci.....	551
El cine de Garci. La vida por las ventanas.....	551
Pablo Cervantes.....	556
V.6. Carles Cases – Ventura Pons.....	561

V.7. Roque Baños – Carlos Saura	570
Características músico – cinematográficas de Carlos Saura.....	570
La música incidental de Roque Baños.....	575
Baños en las películas de Carlos Saura.....	583
Rasgos identitarios en el cine de Saura.....	589
<i>Goya en Burdeos</i>	592
<i>El séptimo día</i>	597
 VI. CONCLUSIONES	 605
 BIBLIOGRAFÍA	 619
1. Bibliografía sobre música y cine en España.....	619
2. Bibliografía internacional sobre música y cine (selección).....	635
3. Bibliografía sobre cine.....	641
4. Bibliografía sobre música.....	647
5. Discografía (selección).....	651
 ANEXOS	
ANEXO I: Relación cronológica de películas del periodo.....	655
ANEXO II: Listado de películas recomendadas para el estudio de la música en el cine español.....	745
1. Binomios músico – director.....	747
2. Películas para el análisis de músicas populares.....	752
3. Premios Goya.....	756
4. Películas con mayor recaudación.....	757
ANEXO III: Fichas de análisis de películas estudiadas.....	763

CAPÍTULO I.
INTRODUCCIÓN.
REVISIÓN HISTÓRICO-METODOLÓGICA
DE LA MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA

I. INTRODUCCIÓN. REVISIÓN HISTÓRICO- METODOLÓGICA DE LA MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA

I. 1. METODOLOGÍA

I.1.1. Hipótesis de partida y objetivos

La música en el cine. Justificación e interés del trabajo

Antes aún que la palabra, la música ha constituido siempre una parte indisociable del cine. La admisión de ese artificio irreal dentro del discurso de la imagen ha pasado a formar parte del propio cine con una naturalidad nunca enjuiciada. Gracias a la extraordinaria capacidad del ojo y del oído para asociar eventos visuales y auditivos, entre la música, el sonido y la imagen se crea una simbiosis de la que deriva uno de los medios más eficaces y lleno de matices.

No debe perderse nunca de vista que la efectividad de la música en el cine está íntimamente relacionada con el resto de los elementos que componen una película. Esta dependencia está en la génesis misma de la música cinematográfica, la delimita y determina su morfología y características, al mismo tiempo que le confiere, siguiendo esa estricta ley de correspondencia, un enorme poder para modificar el discurso. El espectador, por su parte, consumidor del producto, se nutre de un lenguaje connotativo, actúa por códigos culturales y lecturas subjetivas, de ahí que determine la comprensibilidad del mensaje musical.

Por otro lado, la cultura actual empuja a la música a la cada vez más frecuente asociación con la imagen. El poder que ejercen las tendencias e intereses comerciales es, igualmente, otro de los factores que determinan la naturaleza de la música. En la sociedad de las nuevas tecnologías y de la información, la imagen constituye el elemento básico, y sin embargo, en este universo visual, el sonido y la música acompañan la mirada y suponen elementos subordinados pero a la vez condicionantes: sonido e imagen se integran en una misma experiencia vital. Hoy, el hecho audiovisual es concebido ya desde su creación como unitario, y la dualidad música e imagen son un hecho congénito.

Necesidades y carencias

A pesar del interés de este ámbito de estudio, la investigación española sobre música de cine presenta amplias carencias. Aunque en otros países esta disciplina está muy avanzada tanto en el ámbito teórico como práctico (sobre todo en los estudios anglosajones), en el caso español es patente la escasez de trabajos de ambos tipos, lo que da lugar a una imperiosa necesidad de estudio.

En los estudios sobre música de cine, se ha convertido en un lugar común señalar cómo tradicionalmente la música para cine se ha relegado a un papel secundario en la investigación desde el punto de vista de los estudios cinematográficos y la historiografía, que no profundizan en el análisis del elemento musical. Por otro lado, hay que añadir que la musicología posee una corta tradición de investigación sobre este tema y no se ha encargado lo suficiente de la materia, a causa quizá de la relativa juventud del medio, pero también a causa de esa concepción anacrónica que juzga a la música de cine como un tema menor o secundario. Así pues, desde los estudios que privilegian el análisis de la música “pura” se pasa la competencia a los estudios de música funcional y comercial; desde la música culta se da el relevo a los estudios de música popular por el carácter comercial de la música de cine, desde los que se ve así mismo rechazada por ser música mayoritariamente sinfónica; y finalmente, la teoría cinematográfica confía este análisis a la investigación musical.

Si bien el vínculo directo que une música y cine ha sido tratado en abundancia, no es menos cierto que desde el punto de vista estrictamente musical las investigaciones resultan insuficientes. No podemos dejar de apuntar que la música para cine tiene igual entidad que cualquier otra faceta de la composición, por ello es igualmente obvia la necesidad de su estudio teórico y de un acercamiento musicológico.

Además de esta necesidad musicológica, resulta de vital importancia el estudio de los productos musicales presentes en la sociedad actual, lo cual presupone una visión de la música como constructora de significados en los discursos insertos en los medios de comunicación. Para eso resulta ineludible un acercamiento a los contextos generadores de esta tipología de producto, y es necesario conocer los aspectos de recepción de la música de cine en España. Precisamente el auge de la banda sonora, a nivel comercial y creativo, plantea hoy más que nunca la necesidad de un estudio académico sobre las razones de este incremento y sus consecuencias en las tendencias artísticas.

Por último, la música de cine muestra de una manera muy clara los procedimientos compositivos en el audiovisual, lo que a su vez necesitaría un estudio concreto de las características específicas en nuestro país.

Hipótesis y objetivos

El trabajo de Tesis Doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* pretende dar una visión de las tendencias prácticas y teóricas de la banda sonora española, para llenar el vacío existente en el área de la musicología académica con respecto al estudio de la música de cine en España, y más concretamente respecto al periodo de la década de los noventa hasta el año 2004.

A partir de los años noventa se consolida en España una manera novedosa de trabajar el cine y aparece una nueva generación de directores que realizan un cine más cercano a lo internacional, renovando las tendencias de la post-democracia española. Al mismo tiempo surge una nueva generación de compositores de música de cine. El enlace de estas circunstancias da lugar a una presencia de la música en el audiovisual distintiva de este periodo, y a ciertos productos audiovisuales muy interesantes en la utilización de la música en el cine, ejemplos paradigmáticos de una nueva concepción de la música en el audiovisual.

Así pues, la elección de este periodo viene determinada por la existencia de un grupo de compositores y películas que comparten circunstancias similares, ya no tanto en el aspecto cronológico, sino en la integración de la música en la obra cinematográfica. La aplicación de nuevos recursos tecnológicos en la composición, una cultura audiovisual común, así como la formación y estructura laboral peculiar, son algunas de las características específicas de este grupo. Igualmente, en este periodo se ha experimentado un creciente interés académico y divulgativo por la música de cine. Por tanto, este estudio pretende mostrar las diferencias en las obras de estos autores respecto a generaciones precedentes.

Al mismo tiempo, se explora la especificidad de la música en el cine español, en gran parte debida a la común autorreferencialidad de estos autores, cuya conciencia del cine como lenguaje audiovisual nace de formas compartidas de interacción de música e imagen. Así, las necesarias características técnicas comunes de los sistemas de producción españoles dan lugar a estéticas similares. En concreto las connotaciones identitarias específicamente nacionales, restringidas a un determinado espacio socio-mediático, dan lugar a significados alusivos a contextos culturales intranacionales.

Consideramos necesario este tipo de trabajo para dar un enfoque abierto sobre el tema, ya que los únicos acercamientos a la composición para cine en España en este periodo han sido en forma de monográficos o estudios sobre autores concretos, que no muestran sino una visión parcial. Por eso, en este trabajo se presenta un panorama amplio que permita extraer conclusiones más generalistas en torno a los elementos musicales empleados, como también en torno al contexto sociológico. La principal innovación es la

aplicación de una metodología interdisciplinar, que incluye el análisis musicológico, así como la inclusión de perspectivas procedentes de la *popular music*.

Los propósitos principales de este estudio se podrían resumir en cuatro. El primero consiste en establecer un marco teórico que pueda servir para ésta y futuras investigaciones sobre la música en el medio cinematográfico, que aporte una visión global de los conceptos manejados en el estudio de la música de cine a lo largo de su historia. Esto permitirá una aproximación a la música cinematográfica desde una perspectiva académica, muy diferente de la perspectiva aplicada a los estudios divulgativos.

Se realizará un acercamiento al uso de la música en distintos productos fílmicos españoles, para analizar cuáles son los estilos musicales elegidos y los procedimientos de adaptación funcional de la música en el audiovisual, así como algunos rasgos de especificidad de la música en el cine español en gran parte debida a la común autorreferencialidad de estos autores.

Por otro lado, se pretende estudiar la música de cine como constructora de discursos de identidad tanto nacionales como globalizados, determinar los significados culturales contruidos por la música de cine en España y comprobar de qué manera recibe los significados externos ligados a identidades sociales.

Por último, esta tesis se aproxima al ámbito de los compositores de música para cine en España para mostrar el panorama de los procedimientos compositivos, su concepción de la música en el cine, su interacción con el director de la película y su papel en el proceso de construcción del audiovisual.

I.1.2. Metodología de la tesis

Metodología general y estructura de la tesis

Una de las diferencias esenciales de esta Tesis es la aportación de una metodología interdisciplinar. Dada la especial interdisciplinaridad del trabajo, así como la naturaleza del objeto de estudio, la metodología que se aplica proviene necesariamente de diversas perspectivas, lo que por un lado constituye el interés de esta aproximación, si bien por otro entraña la dificultad de necesitar un conocimiento previo de los recursos de otras disciplinas como la antropología y la sociología, así como del lenguaje audiovisual.

Esta propuesta metodológica intenta suprimir algunos de los problemas planteados hasta el momento. En primer lugar se introducen mecanismos de análisis musicológico que no se centran exclusivamente en un análisis cerrado de lo musical porque, aunque este primer estadio resulta útil y necesario, es sólo un primer paso hacia lo que debe ser el conocimiento integrado de la música en el cine, es decir, el que surge del propio cine. Asimismo, procura integrar opiniones y habilidades de los propios músicos, que siempre se han visto reticentes a entrar en los estudios académicos.

Se emplea una metodología ligada al cine en la revisión de conceptos básicos de los textos sobre música de cineastas y críticos, metodología de la música popular y de la nueva musicología en la revisión de las nuevas teorías sobre la música de cine y en el análisis de los conceptos relativos a la identidad, y metodología tradicional de la musicología para aproximarse a rasgos musicales concretos, sobre todo en el último capítulo. El resultado en todo caso pretende ser rico y aportar una perspectiva integral de la música en el cine, dando un primer paso para romper la barrera existente entre los estudios de música y los de medios audiovisuales.

A pesar de que *La creación musical en el cine español contemporáneo* estudia la música de cine en el caso español, uno sus objetivos indispensables reside en no realizar un trabajo aislado sino poner un especial énfasis en situar el estudio en un contexto internacional, puesto que sólo de esa manera podrá resultar de interés para la comunidad científica.

Las especiales características de la música de cine hacen que la parte que concierne a la teoría cinematográfica necesite un estudio exhaustivo. Dado que el corpus bibliográfico sobre música de cine que existe en España es muy limitado, sobre todo en lo concerniente al nivel teórico, es necesario acceder a la bibliografía internacional. En el caso concreto de la tendencia francesa, el interés por la música de cine lleva tras de sí un largo desarrollo, y es uno de los pioneros en el área europea. Además, la abundancia de la teoría

cinematográfica anglosajona resulta también imprescindible para la aproximación interdisciplinar que define el carácter del trabajo.

De forma sintética puede dividirse este trabajo en cuatro partes, correspondientes a los objetivos principales.

- Introducción metodológica e introducción teórica.
- Definición del contexto.
- Estudio sobre la construcción de identidad y relación con el contexto.
- Análisis del texto: música y audiovisual.

La introducción del trabajo hace una reflexión sobre el estudio de la música en el cine, haciendo alusión a las carencias y aportaciones ya existentes en esta disciplina, a las necesidades específicas para el análisis, al acercamiento realizado (y realizable) desde las diversas disciplinas y a las posibilidades que ofrece un objeto de estudio tan apasionante como es la música en el cine. Esta breve aproximación tiene la pretensión de sintetizar las características del rango metodológico en el que nos movemos. A él se suma un repaso crítico de la bibliografía y materiales existentes en España hasta nuestros días, que si bien sirve de estado de la cuestión, es un acercamiento personal aunque exhaustivo.

El primer gran apartado de la tesis, el capítulo II, consiste en un repaso de las teorías más relevantes para el estudio de la música en el cine. Se realiza primeramente una evolución histórica que tiene en cuenta el pensamiento sobre la música de los teóricos cinematográficos, así como las teorías de aquellos que escribieron por primera vez en la historia sobre la música en el audiovisual como sujeto específico. A continuación se procede a una revisión de las teorías que pertenecen a la época contemporánea, estructurada por temática. Dichas teorías abarcan desde perspectivas estructuralistas y semiológicas, hasta visiones más historicistas; respecto al aspecto sociológico resulta manifiesta la necesidad de incluir aquí estudios provenientes de la *popular music*, que integren el estudio de los contextos culturales.

Aunque pudiera parecer que la parte teórica es meramente introductoria, tiene conscientemente un peso específico dentro de la tesis. Esta sección teórica es una revisión crítica, no simplemente un resumen, porque conlleva una elección personal de los autores tratados y una estructuración escrupulosa fruto de múltiples confrontaciones, lo cual implica una conformación propia del pensamiento sobre el tema. Resulta imprescindible para la comprensión global de la música en el cine ahondar en los conceptos genéticos; de esta forma, los casos específicos que sirven de estudio posterior no quedan en mera anécdota, sino que sirven para ejemplificar lo referido en este primer apartado.

A continuación, en el capítulo III, situamos el estudio en su contexto. Se lleva a cabo en primer lugar una composición de lugar del entorno cinematográfico en el que se inscribe la música de cine en este periodo, describiendo las características del cine español actual que influyen directamente en la música utilizada en las películas. Asimismo se realiza una síntesis de la trayectoria de la música en el cine español a lo largo de su historia, basada en investigaciones previas. De esta manera puede tenerse una perspectiva que permita comparar la música contemporánea con sus precedentes. La parte más exhaustiva y original se dedica a construir una historia específica del periodo de estudio que nos ocupa, de 1990 a 2004, incidiendo tanto en los compositores protagonistas de esta etapa musico-cinematográfica, como en sus circunstancias, rasgos particulares y otros agentes privativos de este momento, en concreto el fenómeno del coleccionismo y los eventos sociales. Se incluye a modo de epílogo un leve acercamiento al ámbito de los aficionados a la música de cine en nuestro país, tomando fuentes hemerográficas, porque constituyen un testimonio paradigmático de la repercusión social de la banda sonora, algo que sin duda es distintivo del periodo que se analiza.

El capítulo IV muestra cuáles son las características particulares de la música en el cine español contemporáneo. Para eso se definen los rasgos identitarios que pueden ser considerados nacionales, especificando qué se entiende hoy por identidad “nacional”. En concreto se hace un reconocimiento de los significados construidos por la música en géneros característicos del cine español actual, donde la presencia de la música es un factor fundamental. La introducción al estudio de la música *pop* realizada en el capítulo anterior, cobra sentido especialmente en algunas de estas tipologías fílmicas, porque la presencia de la música popular urbana tiene un peso específico como agente de construcción identitaria.

Finalmente, el capítulo V está consagrado al análisis de algunos de los binomios presentes en el cine español, compuestos por un compositor y un director. Este acercamiento analítico tiene como principal objetivo ejemplificar las principales tendencias para que actúen como muestra de las diferentes corrientes de investigación, más que como contribuciones individuales. La colaboración de dos creadores, fundamentales para la construcción audiovisual, da lugar a paradigmas creativos que ayudan a definir el panorama musical del cine español en un momento tan heterogéneo como son las dos últimas décadas. Para ello no llevamos a cabo un análisis exhaustivo de las partituras (aunque se emplean en algún caso), porque esta tesis parte de la perspectiva del audiovisual como un todo que debe analizarse unificadamente. Así pues, este último apartado resulta imprescindible para tener una visión del panorama musico-cinematográfico español que permita alcanzar conclusiones posteriores.

Como última acotación, se añade la bibliografía requerida para la realización de esta tesis. Es importante señalar que nos hemos decantado por una ordenación temática de dicha bibliografía. De esta manera puede servir como un instrumento de trabajo, en este estudio o en futuros estudios.

Por tanto, dividimos la bibliografía por secciones: en primer lugar, aquella relativa a la música en el cine en España, incluyendo una bibliografía general, una sección sobre cine español y otra sobre músicos españoles. Tenemos que incidir en que en dicha sección de la bibliografía “Bibliografía sobre músicos españoles” no han sido consultados todos los *ítems* porque es un listado bibliográfico inicialmente tomado del libro de Roberto Cueto *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*¹, que ha sido posteriormente corregido y ampliado. Lo incluimos con la misma estructuración por músicos porque nos parece muy útil para completar una bibliografía que, como decimos, confeccionamos también como un instrumento de trabajo. El resto de la bibliografía sí es una elaboración personal.

A continuación aparece una selección de bibliografía internacional sobre música y cine ordenada por idioma. Luego se incluye la bibliografía exclusivamente dedicada al cine, con un apartado para las obras que tratan la música y otro sobre el cine español. Y finalmente la dedicada a la música y a la música popular. Como podrá comprobarse, cada sección de la bibliografía se corresponde en gran medida con uno u otro apartado de la tesis.

Resta señalar la inclusión del ANEXO III de este trabajo. Este anexo consiste en una serie de fichas de trabajo correspondientes al análisis audiovisual de las películas más significativas del estudio, casi todas películas a las que aludimos en el capítulo dedicado a los binomios. En estas fichas se anotan todos los elementos referidos a la música que nos han parecido interesantes en el visionado analítico de la película, de manera que es un análisis de la parte musical pero siempre en referencia a la parte visual y narrativa de cada producción. Se trata de notas de trabajo, por lo que se ha optado por una redacción sintética. Cada una es más o menos compleja dependiendo de si el análisis al que está dedicada es más o menos profundo, pero suele dividirse por bloques musicales. Aunque es un material personal de trabajo, también nos parece interesante incluirlo porque es ilustrativo del tipo de acercamiento audiovisual realizado y representa una muestra del análisis llevado a cabo.

¹ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003.

Corpus de estudio

El trabajo realiza una aproximación a un corpus de películas que constituyen diferentes ejemplos de música cinematográfica del contexto al que suscribimos la investigación. Ellas sirven como objeto de un análisis audiovisual, en el que se hace especial hincapié en el elemento musical.

Durante la etapa entre 1990 y 2004, ambos años incluidos, se produjeron en España un total de 1224 largometrajes, según datos del Ministerio de Cultura. La producción en cuanto a cantidad de películas producidas al año es variable a lo largo de este periodo, pues la producción casi se triplica desde el primer año al último. El ANEXO I recoge en un cuadro sinóptico cada una de las películas del periodo, especificando su director, los datos relativos a la música y los datos de producción².

La imposibilidad de analizar la música de tal número de películas en un solo trabajo es manifiesta, aunque por otro lado nunca ha coincidido con los intereses de esta tesis. Por el contrario, hemos optado por un criterio selectivo del corpus, tomando aquellas películas que hemos considerado que mejor se adaptan a la ejemplificación de conceptos o características específicas, y que reflejaran el panorama de la música de cine española.

El corpus queda restringido a los largometrajes de ficción, ya que son los productos más difundidos y que mejor pueden servir de paradigma a la utilización de la música en el audiovisual español. Los largometrajes documentales y los experimentales han dado lugar a algunas prácticas musicales muy interesantes, pero lo que se quiere demostrar en este trabajo es que el cine que llega a la gran pantalla, y por tanto a una audiencia más extensa, también permite prácticas músico-cinematográficas renovadas con un punto de vista audiovisual evolucionado.

Uno de los puntos de partida fundamentales del presente trabajo es la unidad del audiovisual. Bajo esta concepción integradora, la música es un elemento del entramado creativo y narrativo de cada película, y forma parte del medio audiovisual como elemento constituyente pero inseparable. Por esta razón, no se propone el estudio de la música aisladamente, sino que el análisis musical debe ir siempre integrado en un análisis conjunto que conciba la música como parte de un todo más amplio.

Debido a que el responsable último de un producto audiovisual es el director de la película, y ya que los criterios compositivos no derivan completamente del compositor,

² La mayoría de los datos de este ANEXO I han sido recogidos de la base de datos del Ministerio de Cultura. No obstante, dicha base de datos presenta amplias carencias, y hasta hace poco la parte referida a la música tenía múltiples errores. De manera que en este ANEXO se han intentado subsanar todos los errores posibles, y el listado ha sido completado, ampliado y corregido, tanto recurriendo a la propia película como con información procedente de otras bases de datos.

sino también del director, nos interesaremos especialmente por las colaboraciones entre un compositor y un director (lo que se denomina normalmente los binomios entre director y compositor). El interés se centra, entonces, en las relaciones estéticas establecidas entre un músico y un realizador a lo largo de varias películas, cuya cooperación haya podido dar lugar a una idea asentada del papel de la música dentro del mecanismo de un determinado universo cinematográfico. Este punto de vista es fundamental puesto que se adecua a la concepción del audiovisual como totalidad, en el que la música es una parte que se integra dentro de una obra más amplia, que puede ser en un primer grado una determinada película, y en segundo término, una serie de películas como obra global resultado de la colaboración de un director con un compositor.

Aunque el estudio de un solo compositor para la imagen quizá hubiera sido una tarea más sencilla, en el caso de la música compuesta para el cine en España se ha de contar con una dificultad añadida, y es precisamente la versatilidad de los compositores, que dependiendo de su colaboración con unos directores u otros, y de las particularidades específicas de cada película, varían en gran medida sus propias características compositivas, por lo que se hace difícil (y sobre todo improductivo), determinar constantes en sus obras. Por tanto el estudio de las películas agrupadas por binomios músico-director, también resulta útil en este sentido.

Además, en los análisis concretos, se ha hecho más hincapié en aquellas obras cinematográficas cuya inclusión de la música esté caracterizada, o bien por un cierto protagonismo de la música, o bien por una concepción integradora del audiovisual en la que el elemento musical se encuentre en una posición equilibrada con los demás elementos estéticos, y por tanto adquiera una relativa importancia, lo que determina el interés de un análisis detallado.

Siguiendo con este criterio, un panorama que englobe varios compositores nos parece sin lugar a dudas más interesante. Así pues, dentro de los análisis se estudia con más atención la música realizada por compositores que se dedican a la música de cine de manera profesional (es decir, no de forma esporádica). Entre ellos nos detenemos en el trabajo de Roque Baños, Carles Cases, Pablo Cervantes, Eva Gancedo, Lucio Godoy, Alberto Iglesias, y Alfonso Villalonga. Otros compositores de este mismo periodo que es imprescindible reseñar, y que se tratarán en otras películas son Alejandro Amenábar, Manuel Balboa, Juan Bardém, Mario de Benito, Bernardo Bonezzi, Pascal Gaigne, Ángel Illarramendi, Luis Ivars, Antonio Melibeo, Bingen Mendizábal, Javier Navarrete, José Nieto, Víctor Reyes, Suso Sáiz y Manuel Villalta.

El ANEXO II es un listado de películas que resultan de interés para los objetivos de esta tesis. Constituye un corpus de películas recomendadas para el estudio de diversos aspectos de la música en el cine español, e incluye un listado de binomios con las películas en las que han colaborado. Asimismo, el trabajo presenta algunas películas cuyo interés radica en que su argumento presta una especial atención a la parte musical, como pueden ser los musicales propiamente dichos o aquellas películas que se sitúan argumentalmente en contextos o ambientes musicales. Por lo tanto, añadimos una serie de películas útiles para realizar un estudio transversal de músicas populares en el cine español: unas tocan el tema de la aproximación a la identidad nacional por medio de la música, pero también se numeran musicales, parodias identitarias, ficciones sobre músicos, películas realistas con música paradigmática de ese género, y películas cuya música ha sido compuesta por músicos procedentes del *pop*. De entre esta lista extraeremos algunas películas para ser comentadas o en algunos casos analizadas más detalladamente.

El carácter del trabajo, centrado sobre todo en la creatividad audiovisual, nos ha llevado a descartar el criterio industrial y económico, puesto que la perspectiva de esta tesis se inclina hacia la comprensión del papel de la música en el audiovisual desde un punto de vista musicológico. Sin embargo se introducen algunos datos basados en este criterio porque resultan interesantes para vislumbrar la separación o conjunción de las tendencias de la industria del cine con respecto a las películas que se trabajan en este estudio, ya que presentar un panorama de las películas que han tenido un reconocimiento de cara al público y que han tenido mayor presencia y repercusión dentro de la industria cinematográfica española, ayuda a marcar las tendencias compositivas y de integración de la música.

Los premios Goya son representativos de las tendencias musicales de nuestro cine y de su reconocimiento ante la audiencia. El reconocimiento de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas se ha demostrado en las categorías de los premios Goya a la mejor banda sonora, y Goya a la mejor canción. José Nieto y Alberto Iglesias han prevalecido en la primera categoría, mientras otros como Bernardo Bonezzi, Eva Gancedo y Juan Bardem sólo se han visto galardonados en una ocasión (Véase ANEXO II).

Según este mismo criterio industrial, resulta interesante observar las películas con mayor recaudación de cada año, siempre según datos del Ministerio de Cultura. Para mostrar un panorama equitativo, establecemos una relación proporcional de cada año con respecto al volumen de producción total de este periodo de 1990 a 2004 (Las películas con mayor recaudación de cada año pueden verse en el ANEXO II).

Materiales

La presente Tesis Doctoral no consiste en un análisis de un corpus de partituras o de fuentes documentales. Tampoco es un catálogo, porque no pretende una recopilación exhaustiva de datos. Por el contrario, lo que aquí se pretende es un análisis teórico, que toma la observación de objetos culturales como punto de partida.

Por lo tanto, el material primario de la música de cine es la película, y la fuente principal para el estudio de la música en el audiovisual español del periodo que nos ocupa es sin duda el corpus de películas utilizadas para el análisis. Dado que la época investigada es relativamente reciente, el acceso a dichas películas no resulta especialmente difícil.

Como materiales de estudio adicionales se ha acudido algunas partituras originales a las que tuvimos acceso por los propios autores, y a las fuentes directas filmográficas, videográficas y discográficas (sobre todo las ediciones en CD) ubicadas en fonotecas, videotecas y filmotecas (en concreto la Filmoteca de Castilla y León sita en Salamanca, la Filmoteca Nacional de Madrid, y la Filmoteca de Catalunya). Asimismo, como material accesorio se ha accedido a los recursos en la red (páginas web y *sites* específicos con recursos videográficos y fonográficos).

Por otro lado, la bibliografía examinada supone asimismo una fuente directa, dada la importancia que la reflexión teórica tiene en el total del trabajo, y ha resultado extremadamente esclarecedora para el proceso de investigación de la tesis. El estudio se complementa con las entrevistas a compositores de música cinematográfica y directores españoles, aparecidas en muy diversas publicaciones, que resultan útiles para analizar los métodos de trabajo de cada compositor, la relación que establecen con el director de la película, qué papel cumplen las nuevas tecnologías en la composición de la música de cine, y qué criterios teórico-estéticos mantienen.

Además de la bibliografía consultada en las ya citadas Filmoteca de Castilla y León y Filmoteca Nacional de Madrid, en Barcelona se ha consultado y recogido el material alusivo a la investigación en la sección de Musicología perteneciente al Centro Superior de Investigaciones Científicas, así como en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la Escola Superior de Música de Catalunya, y de manera destacada en la sección bibliográfica de la Filmoteca de Catalunya. En esta última se ha procedido al vaciado de artículos y referencias concernientes al tema de tesis en un gran número de revistas, entre las que se encuentran *Cinerama*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cuadernos de la Academia*, *Academia*, *Música De Cine*, *Rosebud Banda Sonora*, *Filmusic*, *Dirigido* o *Fotogramas*. No puede dejar de citarse el material bibliográfico y hemerográfico puesto a nuestra disposición por el investigador Josep Lluís i Falcó perteneciente a su archivo personal.

En cuanto a centros de investigación fuera de España, se han consultado fuentes necesarias para realizar el trabajo, bibliografía, videografía y música impresa a la que resulta improbable acceder desde los centros de investigación nacionales. En París se han consultado las fuentes sitas en la biblioteca del Centre George Pompidou, en el I.R.C.A.M, en la Cité de la Musique, en la Université Paris IV-Sorbonne, en la Université Paris8 y en la Cinémathèque de Paris.

Hemos de señalar, como dato adicional, que una gran parte de la bibliografía consultada está escrita en otros idiomas. Todas las traducciones que se encuentran en esta tesis han sido realizadas por la propia autora del trabajo, salvo en los casos en los que se cite expresamente la obra en su traducción al castellano. No obstante, tenemos que añadir que aún existen muy pocas traducciones de los teóricos más relevantes de la disciplina, carencia que confiamos se vaya subsanando progresivamente, lo que sin duda contribuirá al avance del estudio de la música de cine en España.

I.2. EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN EL CINE

El acercamiento teórico y analítico a la música de cine conlleva el planteamiento de algunos de los problemas de estudio con los que debemos enfrentarnos, problemas recurrentes pero al fin y al cabo ineludibles, que continúan siendo algunas de las cuestiones más polémicas que existen en la base del estudio de la música cinematográfica.

Desde un punto de vista eminentemente teórico, esta sección realiza una primera aproximación a los conceptos que deben ser considerados más profundamente a la hora de enfrentarse al estudio de la música de cine. Por tanto, esta introducción plantea la problemática que afronta el investigador en esta disciplina.

I.2.1. Las quejas. Falta de estudios y necesidad de consenso

El prólogo de todo libro que se precie sobre música cinematográfica³, suele incluir una alusión a la falta de estudios concretos sobre música de cine. Esta carencia resulta manifiesta tanto en los estudios sobre cine, como en la musicología, que considera la música cinematográfica una práctica menor en relación con la música pura. Además, la dispersión de los estudios, insertos a veces en publicaciones de divulgación fuera de ambientes académicos, hace aún más patente el aislamiento de los trabajos.

Al mismo tiempo existe una segunda queja recurrente que se refiere a la incomunicación de las diferentes disciplinas que abordan el tema, cerrándose sobre sus propias metodologías y desdeñando la propia naturaleza de la materia de análisis. De ahí que se critique el estudio excesivamente interno de lo musical que lleva a cabo la musicología, y se acuse a la sociología y a la antropología de desdeñar el estudio de la música como integrante del audio-visual, en favor del elemento visual u otros parámetros como la recepción y la audiencia⁴; o bien que se culpe a los estudios de comunicación de conceder interés solamente a la difusión realizada a través de los *mass media*⁵.

³ Y a veces en el título, como en la biografía de Henry Mancini *Did They Mention The Music?* (MANCINI, Henry; LEES, Gene. *Did they mention the music?*. Chicago: Contemporary Books, 1989).

⁴ Estos problemas sobre el estudio de la música en el audiovisual han sido planteados por ejemplo por Philip Tagg: en TAGG, Philip. "Studying music in the audio-visual media – an epistemological mess -". Glasgow: *IASPM Conference*, 1995; y TAGG, Philip. "Music, moving image, semiotics and the democratic right to know", 1999. <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles> [Última consulta: 3 de marzo de 2006]. En la actualidad están disponibles en <http://www.tagg.org/texts.html> [Última consulta: 1 de noviembre de 2008].

⁵ Esto quedó demostrado en el congreso *First European Communication Conference*, celebrado en Ámsterdam del 24 al 26 de noviembre de 2005, al que tuvimos ocasión de asistir: la abundancia de las propuestas presentadas en torno a la difusión en los medios de comunicación de masas no hizo sino confirmar las tesis presentadas en la comunicación "Music in studies of

Aunque estas carencias no dejan de ser una certeza y no negamos que los investigadores tengan parte de razón sobre este punto, no es menos cierto que este lamento sobre el estado de la investigación de la música en el cine se está convirtiendo en una mala costumbre⁶, y que en ocasiones esta premisa lleva, ya de entrada, a abordar el análisis con cierto derrotismo. Por eso algunos autores como Robynn Stilwell, Caryl Flinn y Martín Marks manifiestan que esta queja sobre la falta de estudios “está siendo expuesta gradualmente como hipérbole”⁷. De la misma manera, otros como Buhler y Neumeier⁸, hacen alusión al término “descuidado” o “abandonado” que tanto se utiliza para referirse al estudio de la música de cine⁹, manifestando que ya ha dejado de ser legítimo como argumento.

Por esta razón, resulta decepcionante encontrar trabajos que, derivados de esta queja y amparándose en la falta de estudios, vuelven sobre temas tratados reiteradamente como si fueran novedad, o proponen parámetros formulados una y otra vez en diferentes obras. Al mismo tiempo muchas de las aportaciones sobre esta materia tienen la tendencia de querer abarcar todos los puntos de estudio, como si cada vez hubiera que partir de cero, lo cual por supuesto va en detrimento de la profundidad de los trabajos y resulta una tarea baldía.

En esta línea, Michel Chion denuncia que nos encontramos ante un panorama de estudios desigual que a menudo trata la historia en términos excesivamente polémicos y a través del inútil esquema "apogeo - decadencia", y que siempre se ha visto el tema con un excesivo idealismo o con un unitarismo poco fiel a la realidad¹⁰.

Efectivamente, y a pesar de las insuficiencias, la disciplina se encuentra sin duda en un momento evolutivo. En el caso de la bibliografía en idiomas distintos del español existe un corpus bastante considerable que, aunque comparado con otros campos no es tan vasto, sí resulta más que suficiente para una aproximación profunda, incluyendo también el

audio-visual communication: Retrospective approach and future perspective” (coautoría con el Dr. Jaume Radigales, Universitat Ramon Llull de Barcelona, y D. Josep Lluís i Falcó, Universitat de Barcelona).

⁶ Así opina también Ennio Simeon en el prólogo de su libro *Storia della musica nel cinema*. Milano: Rugginenti, 1995.

⁷ Cf. STILWELL, Robynn J. “Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996”. In *The Journal of Film Music*. Volume 1. 1 (2002), pp. 19-61. The International Film Music Society, Inc., p. 19.

⁸ BUHLER & NEUMEIER en el *Journal of the American Musicological Society*, LXVII (1994), pp. 364-85, cit. en STILWELL, *op. cit.*

⁹ En inglés “neglected”, utilizado por ejemplo en el conocido título de la obra de Roy PRENDERGAST. *Film Music, A Neglected Art. The History and Techniques of a New Art form, from Silent Films to the Present Days*. New York: Norton, 1992.

¹⁰ Cf. CHION, M. *La música en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 22 y ss.

acercamiento desde la perspectiva académica y musicológica¹¹. En España las publicaciones sobre música de cine ya sobrepasan la centena sin contar con los artículos. Además, no dejan de aparecer libros nuevos, artículos, y el interés es creciente en el campo de la universidad, donde aumenta el número de trabajos de investigación de doctorado que tienen que ver con la música de cine. Así pues, las aportaciones son escasas pero crecientes.

Algunos problemas bibliográficos

Aunque, como se ha señalado, hay razones para ser relativamente optimista en cuanto al avance de la investigación, no podemos olvidar algunas tendencias predominantes aún en la bibliografía internacional sobre música y cine que deben ser poco a poco superadas. Se exponen a continuación de forma esquemática:

- Existe una propensión en la bibliografía a repetir la historia de la música en el cine. En la mayoría de los casos la recreación de esta historia se nutre de la bibliografía precedente, sin confrontar con las fuentes, por lo que se corre el peligro de caer en imprecisiones¹².
- En los estudios académicos existe la tendencia hacia la elaboración teórica, más que hacia el análisis y la interpretación, por lo que existe una falta de proporción que en España resulta aún más patente.

¹¹ Kay Dickinson, en la introducción de su libro, señala que ya han quedado lejos los días de la falta de estudios y hoy se están alcanzando unos niveles de rigor en los estudios de música en el ámbito del cine. Por eso manifiesta: “Esta antología celebra la tan largo tiempo esperada abundancia de escritos sobre música y cine”. DICKINSON, Kay (ed.). *Movie Music. The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2003, p. 1.

¹² Opinión compartida por Stilwell, *op. cit.*, p. 32.

En la bibliografía en español pueden citarse varios libros que recogen la historia de la música en el cine internacional: COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997; LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, 2002; NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003; RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001; XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997; así como todos los coleccionables que han ido apareciendo a lo largo de las tres últimas décadas. Alejandro Pachón realiza un interesante esquema comparativo entre la música de cine a nivel internacional con la música de cine en España. Cf. PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992 [2ª edición ampliada en 1998].

En el caso de la historia de la música de cine en España existe un fenómeno similar, aunque existe mucha menos bibliografía. Cf. de esta Tesis “III.2. Breve repaso histórico de la música en el cine español”.

- La proporción de los trabajos sobre el cine “mudo” es mucho mayor en comparación con épocas posteriores, en concreto en ámbitos académicos¹³. Esto se debe a que se valora este periodo como una época “clásica” dentro del cine.
- Entre la bibliografía anglosajona norteamericana (la más abundante) es patente la concentración en torno a los productos norteamericanos, y apenas se aborda el estudio de otras cinematografías. Asimismo, en estas publicaciones se detecta la predisposición a ensalzar la época clásica de Hollywood como paradigma de la composición cinematográfica¹⁴.
- Aunque la cantidad de compositores de música de cine es ingente, los monográficos suelen realizarse sobre unos pocos músicos, las consideradas grandes figuras de la composición incidental, lo cual supone un porcentaje mínimo respecto a la totalidad y descuida compositores de igual talla o que en todo caso merecerían un estudio concreto¹⁵.
- Los corpus de estudio, o los que se han estudiado hasta el momento, tienden a centrarse en torno a periodos y zonas determinadas, lo cual presupone además una preeminencia cualitativa de la música de estas películas que excluye o infravalora los productos que no se incluyen en este corpus. Las películas del cine clásico de Hollywood son las que presentan un mayor número de estudios, mientras que los periodos posteriores, incluso los de años recientes, están aún por analizar en profundidad, sobre todo en cuanto a su música incidental. Al mismo tiempo, las producciones europeas han suscitado más atención a partir del surgimiento de las corrientes de vanguardia y los neorrealismos¹⁶.
- Las reticencias mostradas por los compositores y los aficionados a la música de cine hacia la música preexistente y las músicas populares se hace extensible a los investigadores. Así, los estudios sobre estas materias aparecen diferenciados y alejados de aquellos que se consagran a la música incidental, en cierta manera debido a los prejuicios que consideran la música compuesta expresamente para la

¹³ Algunas observaciones de Thiel, cit. en Stilwell, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ En España van apareciendo algunos libros sobre compositores: SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002; LLUÍS I FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional Murciana, 1994; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2003; ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996. Además de otros estudios de compositores que incluyen su obra para el cine.

¹⁶ Cf. Stilwell, *op. cit.*, p. 46.

película la única legítima (remanente de las teorías del *Gesamtkunstwerk* y la música autónoma)¹⁷.

Por otro lado, existen dificultades bibliográficas, ya que muchos de los artículos están diseminados y repartidos en diferentes tipos de revistas que hacen más duro el acceso y la búsqueda bibliográfica. En el caso de la música de cine es mayor el número de publicaciones realizadas en revistas de difusión o literatura no académica que en libros de investigación, ya que, por supuesto, los beneficios obtenidos de la banda sonora en su difusión para *fans* y coleccionistas son mucho mayores que los escuálidos beneficios que reciben del público investigador. No son desdeñables tampoco las publicaciones dirigidas a las productoras y a los compositores o compositores en ciernes. Este reparto bibliográfico no se limita a las publicaciones aparecidas en los últimos años sino que toda la historia de las fuentes escritas sobre música de cine presenta un panorama similar¹⁸.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Stilwell comenta por ejemplo un artículo de Steiner donde se pone de manifiesto que durante la etapa de transición al sonoro “prácticamente nada aparecía en literatura académica, sino en publicaciones periódicas, como *Modern Music, Sight and Sound, World Film News, Melos*”. Stilwell, *op. cit.*, p. 32.

I.2.2. El análisis. Premisas de estudio

Aunque el acercamiento teórico es una de las constantes en la literatura académica, el estudio analítico se considera hoy básico para un trabajo riguroso. El propósito del análisis es comprender cómo funciona la música en el medio audiovisual (si bien en parte la teoría también tiene el mismo propósito). En cierta manera esta intención pretende desterrar esa sensación que sorprendentemente aún perdura (sobre todo entre los estudiosos del cine) de que la música es un lenguaje abstracto que opera de forma misteriosa. Si parecía que esta era una idea superada, el título de algunos recientes libros sobre música de cine viene a recordarnos que aún pervive: *La influencia secreta*, *El lenguaje invisible*, *The Silent Scream*, etc.¹⁹

Otro de los propósitos del análisis es facilitar al oyente, al director y al potencial compositor la comprensión del papel que la música desempeña en la narración cinematográfica, y por tanto facilitar el diálogo entre ellos; o en palabras de Lluís i Falcó, proporcionar “una terminología que permita el diálogo, casi siempre difícil, entre compositor y director, o entre analista y lector”²⁰. La dificultad del diálogo a veces se hace más patente por las reticencias o la dificultad de los propios músicos a hablar de su música, que a su parecer debería bastar por sí sola para hacerse entender. Igualmente el análisis sirve para delimitar la materia y metodologías de la música de cine en un plano académico, cuyo círculo de acción no resulta aún muy claro.

Aparte de mostrar la función de la música en el audiovisual, el análisis puede ofrecer, del mismo modo, la comprensión de su contexto social, de su historia y su relación con otros tipos de música del presente y pasado. Otros fines tendentes hacia la musicología historiográfica, o hacia la historia de la música en el cine, pueden ser llegar a determinar las características de un autor y su método de trabajo, según Lluís i Falcó, a “definir el estilo audiovisual (si lo tiene) de cualquier compositor cinematográfico, y a delimitar el grado de libertad con el cual ha trabajado)”²¹.

Antes de acometer un análisis es necesaria una definición del análisis que se va a afrontar. Existen variedad de acercamientos: musicológico (diferentes variantes de análisis

¹⁹ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª edición 1996); CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003; WEIS, Elisabeth. *The Silent Scream: Alfred Hitchcock Sound Track*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

²⁰ LLUÍS I FALCÓ. “Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”. <http://www.compositores-cinespanya.net/material2.html> [Última consulta: 6 de noviembre de 2007].

²¹ LLUÍS I FALCÓ. “Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”, *op. cit.*

musical), historiográfico, cultural (recepción y percepción, crítica de género), económico (relacionado con el estudio de la industria cultural), tecnológico, estilístico, psicológico, sociológico, semiótico, desde la teoría del cine (teoría narrativa), etc.; cada análisis hace hincapié en un punto y refleja los intereses de cada investigación. Como premisa básica no conviene perder de vista la necesidad de considerar cada obra aisladamente para no forzar los resultados.

A partir de ahí el análisis dependerá de lo que se pretenda encontrar. Así, por ejemplo, se puede estudiar la música en una secuencia limitada (aunque se tenga en cuenta la película entera), o lo que sería un análisis vertical, o en relación estructural con toda la película, un análisis horizontal. Normalmente se encuentra más dificultad en analizar una película entera por la magnitud del análisis, por lo que son mayoría los análisis por secuencias (análisis vertical).

La concepción total que se tenga de la música interviene de manera importante en el estudio de la música en lo tocante al diseño de sonido y con respecto a los otros elementos sonoros (diálogos y ruidos), porque de ello depende si se realiza el análisis del sonido como unidad, o de la música separadamente. Así, puede considerarse la música bien como un elemento que se inscribe en la banda sonora, donde es uno de los tres elementos que conforman un todo integral (música, sonidos y diálogo). Este complejo corre paralelo a la banda de imagen, de manera que se interpreta la relación entre el todo sonoro y la parte visual como una tensión dialéctica; pero también puede interpretarse la música como uno más de los elementos que se relacionan con la imagen.

Un acercamiento analítico poco claro puede dar lugar a errores en los que no es infrecuente caer, por lo que conviene ser consciente de alguno de los peligros del análisis. Como premisa inicial no se debe confundir la música que puede encontrarse en formato discográfico y que deriva de una película, o la partitura aislada de la misma, con la música inserta por medios técnicos en la totalidad de dicha película. Lluís i Falcó aplica diferentes términos a lo que deberíamos llamar por un lado música de cine (MDC) y por otro banda sonora musical (BSM)²². Al mismo tiempo, la necesidad terminológica no debe hacernos

²² Cf. LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga". En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005, pp. 143-53.

Aún con esta acotación, hemos de aclarar que en esta Tesis Doctoral hemos optado por utilizar los términos *música de cine* y *música en el cine* de una manera amplia y profusa, por ser los más utilizados. Pero en todo momento se usan con la consciencia del tipo de objeto al que nos enfrentamos, de las diferencias entre unas composiciones y otras, y entre sus diferentes usos, que son puestas de relieve en caso necesario. Así, la utilización de términos generales pretende englobar tanto la música oída separadamente como dentro de la película, con los demás elementos sonoros o no, la música preexistente o la original, esté esta desligada de la parte visual o no, etc. La línea entre todas estas escuchas es muy difusa, y suelen solaparse, por eso preferimos hacerla explícita cuando corresponda o, si no, optar por términos generalistas.

perder de vista el rigor, por lo que es aconsejable evitar un error bastante común que consiste en mezclar términos heterogéneos²³, cuando es conveniente que los parámetros con los que se establece la estructura de análisis estén muy claros, jerarquizados y delimitados por algún tipo de criterio.

La aproximación a un producto audiovisual, por tanto, necesita un análisis interdisciplinar, es decir, que relacione unas disciplinas con otras. En la mayoría de los casos esto resulta más útil que el análisis multidisciplinar, o acercamiento aislado al objeto desde diferentes disciplinas, y es precisamente lo que proponen los nuevos enfoques teóricos del audiovisual, sobre todo los que se han hecho en la última década. Para ello la situación más conveniente es la de la interdisciplinaridad de los propios analistas, pero se ha de ser consciente de la utopía de un análisis demasiado amplio, a la vez que de la dificultad que entraña analizar texto y contexto a la vez, para lo que se necesitaría un equipo de investigadores muy compenetrados o un solo analista que dominase todos los campos.

Uno de los temas recurrentes en este punto es el eterno dilema teoría vs. práctica. Normalmente (y no sólo en esta disciplina) se plantea un choque entre las corrientes teóricas, lo que ocurre en realidad en la composición, y lo que se proyecta en las pantallas, porque algunos teóricos plantean propuestas que suelen ir en contra de la práctica estandarizada. En este sentido el análisis es el punto de encuentro en el que se une la teoría con la práctica, que puede ayudar a esclarecer cómo funciona la aplicación real de la música en el cine, y de qué manera se circunscribe a las teorías formuladas por los estudiosos. Por eso es necesario realizar un análisis previo que dé lugar a una teoría, y no proceder a la inversa, buscando un análisis que se adecue *a posteriori* a la teoría planteada previamente.

Entre la cantidad de ejemplos de análisis que existen, y la cantidad de propuestas de clasificación de la música cinematográfica que se emplean, valga el ya citado método de análisis de la BSM de Josep Lluís i Falcó. Presenta la característica de que tiende hacia la

²³ Ejemplo de ello es la estructura de análisis que aparece en los libros de Conrado Xalabarder. Por ejemplo, este autor intenta analizar de forma objetiva cuándo una música es adecuada o inadecuada para una película, haciendo un cuadro en el que se entrecruzan los criterios de calidad con los de utilidad, es decir, (según sus términos) intenta decidir cuándo una música es “buena” y cuándo es “mala”, y cuándo una música “funciona” o “no funciona” en la película. El análisis de la música de una película remite a su presencia en la película, y no nos parece pertinente su comparación con otro hipotético análisis de esa música fuera de la película. Además de que consideramos que estos criterios sólo son analizables de forma subjetiva, la disociación del conjunto audiovisual en parámetros tan heterogéneos traiciona la naturaleza del audiovisual, que es un objeto cultural autónomo y unitario, si bien formado por varios elementos. Cf. En “Principios informadores de la música de cine”, en OLARTE MARTÍNEZ, M. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005, p. 157.

semiología social porque introduce en gran medida las relaciones con el entorno, el compositor y sus circunstancias de composición, y la estructura se rige por el proceso de composición.

A pesar de su utilidad, se pueden aducir ciertas discrepancias: el hecho de que proponga dividir los bloques en temas, porque mezcla características físicas con musicales; el hecho de hablar de todas las relaciones de significado que se establecen con la música como “clichés” resulta exagerado; existe cierta indefinición entre la presencia integrada y la presencia ajena para la justificación argumental; y la utilización de términos como “convergente” o “divergente” para la interacción semántica puede dar lugar a confusión, ya que tienden a mezclarse características de la música (empática y anempática) con la función que cumpla.

Sobre este método de análisis hemos elaborado un cuadro sintético que presentamos a continuación.

PREPRODUCCIÓN	POSTPRODUCCIÓN
<p>1. Función articuladora de la música secundaria o protagónica.</p>	<p>1. Ubicación en el montaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bloques genéricos (de entrada, salida o enlace) - Bloque secuencia (total o parcial) - Bloque de transición - Bloque plano - Bloque continuo
<p>2. Justificación óptica: música diegética y música incidental.</p>	
<p>3. Justificación argumental: presencia integrada o presencia ajena (porque la música diegética no implica justificación argumental).</p>	<p>2. Plano auditivo: primer plano; plano secundario; plano de figuración.</p>
<p>4. Interacción semántica (con el mensaje visual): convergencia o divergencia</p> <ul style="list-style-type: none"> - Anímica: identificación con determinados sentimientos - Física: identificación con movimientos y acciones - Cultural: <ul style="list-style-type: none"> - Convergencia cultural local: música de una determinada región - Convergencia cultural cronológica: época - Convergencia cultural conceptual: “<i>stock music</i>” y “utilización de música en una secuencia por afinidad intelectual con el argumento” 	<p>3. Defectos: bloque de recurso, falso <i>leitmotiv</i>, cortes bruscos.</p>
<p>5. Interacción con la narración: <i>leitmotiv</i>, elipse, irrupción e interrupción musicales, número musical y <i>mickeymousing</i>.</p>	

Propuesta de un método de análisis²⁴

Algunos especialistas han incidido ya en la necesidad de revisar los conceptos utilizados a la hora de abordar el análisis de la música en el cine, ya que en muchos casos son imprecisos o simplemente improductivos²⁵. A continuación realizamos una propuesta de método analítico, que es el que subyace en los análisis de películas que se han realizado en la elaboración de esta tesis. Aunque no mostramos exhaustivamente el análisis de cada película según este modelo, el presente trabajo maneja continuamente los terminos y significados expuestos a continuación, puesto que se integran en el acercamiento analítico a todas las películas estudiadas.

Esta propuesta intenta conjugar diferentes modelos, incluyendo una estructura semiótica pero también parámetros musicales, para así paliar la vaguedad y falta de rigor en los aspectos musicales.

Como se expone a continuación, este análisis comprende varios niveles:

- **Contexto cinematográfico:** género y posición estética de la película dentro del cine español.
- **Análisis primario:** la descripción de las características primarias o las relacionadas con las circunstancias de composición e inserción fílmica de la música.
- **Análisis formal-musical:** la descripción de los aspectos estrictamente musicales, tales como los recursos compositivos y aspectos estéticos, el estilo musical, el análisis interno armónico, melódico y rítmico, los timbres e instrumentación, la ubicación de los bloques musicales, y el análisis de la estructura formal.
- **Análisis funcional o músico-cinematográfico:** la interacción de la música y la imagen, en concreto qué papel juega la música en cada secuencia y qué recursos musicales se aplican para ello: el tratamiento psicológico, la adecuación a parámetros como son la estructura cronológica, el género, el color, el contexto, etc.

²⁴ El método de análisis explicado a continuación tiene su origen en el Trabajo de Investigación *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, defendido en julio de 2004 en la Universidad de Salamanca por la autora, por el que recibió Premio Extraordinario de Licenciatura. Otro modelo más desarrollado fue presentado también en el I Congreso Internacional de Análisis Fílmico. Universitat Jaume I/ Fundación Complutense, en Madrid, el 12 de noviembre de 2005. La versión definitiva del método de análisis, que aquí se presenta, ha sido renovada, sobre todo en lo que se refiere al análisis formal-musical.

²⁵ Ejemplo de ello son los comentarios de Matilde Olarte, en OLARTE MARTINEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: SEdeM, 2001, pp. 745-59.

CLASIFICACIÓN PRIMARIA PARA EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA EN EL MEDIO AUDIOVISUAL.

Los conceptos que se utilizan en este primer paso de aproximación analítica no son originales, sino que se pretende utilizar términos empleados (más o menos profusamente) en los estudios de música para cine, para proponer estudio realista y compatible con las investigaciones anteriores. En este método se sintetizan y organizan estos términos, y se intentan esclarecer las clasificaciones precedentes.

En un primer nivel se describen las características de la música según su procedencia, el criterio de elección de la misma (que puede depender del director, el compositor, el productor, etc.), y las características de ubicación con respecto a la diégesis, sin incidir en la función audiovisual que cumple. Es decir, podría hablarse aquí de las cualidades externas de la música en relación con la película.

ANÁLISIS PRIMARIO

<p>1. Origen de la composición de la música</p> <ul style="list-style-type: none"> - Música original - Música prestada, preexistente o adaptada.
<p>2. Finalidad</p> <ul style="list-style-type: none"> - Finalidad estética-narrativa - Finalidad comercial. - Recurso para dar “prestigio”. - Función social de la música, como discurso ideológico
<p>3. Fuente de emisión de la música</p> <ul style="list-style-type: none"> - Diegética - Incidental
<p>4. Grado de sincronización de la música con la imagen</p> <ul style="list-style-type: none"> - Articulación sincrónica - Articulación asincrónica.
<p>5. Articulación conceptual</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paralelismo - Autonomía - Participación artística y participación dramática
<p>6. Diseño de sonido</p> <ul style="list-style-type: none"> - Punto de escucha objetivo - Punto de escucha subjetivo

En primer lugar se puede definir la música según el **origen de composición**, es decir, si la música ha sido compuesta expresamente para la película (*música original*), o no (*música prestada, preexistente o adaptada*).²⁶ Lo más interesante de este punto del análisis son los campos intermedios entre ambos extremos, puesto que una música preexistente puede usarse de forma *literal* o de forma *no literal* o *adaptada*, es decir, variando su forma original, orquestación o interpretación respecto de la original. En este punto entran también las composiciones originales alusivas a una obra preexistente que se realiza “a la manera de”, o imitando un estilo concreto, para lograr una concreta ambientación o un parecido estético.

Debe tenerse en cuenta en el análisis la **finalidad** por la cual se escoge la música, desde un punto de vista de su producción. En este proceso no solamente cuenta la implicación estética de la música dentro de una película (que existe siempre), sino que dicha música se convierte por definición en mercancía, y por lo tanto puede establecer relaciones con otros estratos económicos en el proceso de producción, o participar de la sinergia mediática de muy diversas maneras. Al mismo tiempo la elección del director o el compositor pueden estar dirigidas a aportar connotaciones pre-filmicas, por ejemplo la elección de un estilo musical determinado puede informar sobre el tipo de película al que se enfrenta el espectador, o bien post-filmicas, esto es, significados derivados de la música inserta en la narración pero relativos a un referente externo a la película en si misma, como connotaciones políticas o ideológicas.

Una de las clasificaciones más conocidas de la música de cine según sus características de ubicación física en la película, es la división entre música diegética²⁷ y música incidental²⁸, que hace referencia a la **fuentes de emisión** de la música. Dependiendo de si la música pertenece a la diégesis²⁹, al universo espacio temporal en el

²⁶ Entre los autores que hacen esta diferencia puede citarse a Roberto Cueto (Cueto, 1996: 13-15).

²⁷ También llamada real (MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 76), realista, objetiva (BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984, p. 31), accidental (XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 28), *source music* (NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996, p. 39), música ruido (MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 127), *livello interno* (MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole, Firenze: Discanto, 1982), música de pantalla (CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 193), o *Actual Sound*.

²⁸ También llamada música extradiegética, irrealista, subjetiva o sugestiva (Beltrán, 1984: 31), *featured music, livello esterno*, música de foso y *background* (COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 110).

²⁹ El término diégesis, del griego διηγησις, ha sido ampliamente debatido desde la filmología de los años cincuenta. Fue introducido por E. Souriau en SOURIAU, Etienne. Prefacio de *L'univers filmique* (VV.AA). París: Flammarion, 1953; y “La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, en *Revue internationale de filmologie*, nº 7-8, 1951, pp. 231-40. Metz es quien verdaderamente le da la dimensión que adquiere en la teoría del cine. Véase METZ, Christian. *Essays*

que se desarrolla la narración (el ejemplo típico es una radio o una orquesta, oída por los personajes), o no, la música será diegética o incidental. Lo más característico son las implicaciones que puede adquirir el paso del universo diegético al no-diegético mediante el fundido, como ocurre a menudo en el género musical.

Hemos dividido la clasificación de la música según el **grado de sincronización** de la música con la imagen en *articulación sincrónica* y *articulación asincrónica*. El primer caso hace referencia a los momentos en los que los acentos musicales y visuales se producen sincrónicamente, y el segundo a los momentos en que no existe articulación dinámica entre ellos. El ejemplo extremo es el llamado *mickeymousing*, que consiste en una articulación sincrónica exacta, con ritmos musicales fielmente sincrónicos a los movimientos en pantalla; pero el rango es muy diverso, y la música puede subrayar desde el ritmo de montaje hasta los movimientos de los actores o el ritmo visual interno dentro de un único plano.

Un tipo de articulación diferente es la que se produce por la relación de la música con el contenido **conceptual** de la historia, si bien en este caso la música debe ser estimada en un sentido exterior a la narración, sin valorar las funciones músico-cinematográficas que pueda cumplir. Así, la música puede establecer una relación de correspondencia con la acción narrada, apoyando el significado de la acción o bien actuar de forma libre del contenido de la acción. En el caso de que exista sincronía conceptual, es decir si el carácter de la música apoya el desarrollo de la acción, suele hablarse de paralelismo, música paráfrasis, pleonismo o *música empática*. Si por el contrario la música se libera del contenido de la acción, se habla de autonomía de la música con respecto a la imagen (siempre en el plano expresivo), o de *música anempática*, de *contrapunto* o de *contraste*. Otro tipo de participaciones son las que llamaríamos *artística o dramática*, en las cuales la música forma parte estructural del contenido de la imagen: en el primer caso en referencia al contenido estético o creativo, y en el segundo aportando un contenido concreto que forma parte del discurso narrativo.

Otro parámetro de análisis práctico que se introduce en esta primera sección es el punto de escucha, que se refiere a la colocación de la música en la mezcla de todos los elementos de la banda sonora, lo que comúnmente se llama **diseño de sonido** de la película. En este punto es imprescindible observar la jerarquía que establecen unos sonidos sobre otros, y qué lugar ocupa la música en esta convivencia; si se ha realizado una síntesis sonora (eliminando los superfluos para la comprensión); si el diseño es realista con

respecto a las imágenes o por el contrario algunos sonidos están sobredimensionados; y en definitiva, todas las aportaciones adicionales que la música pueda realizar con la reubicación del punto de escucha.

ANÁLISIS FORMAL-MUSICAL

Aunque se procura prestar especial atención al análisis de la música en el audiovisual como un todo, no se debe perder nunca de vista la naturaleza musical del material a analizar, por lo que es esencial un acercamiento a las características musicales. A continuación se señalan los principales parámetros de análisis musical que conviene definir:

ANÁLISIS FORMAL-MUSICAL

Estilo musical
Ubicación de los bloques musicales
Análisis interno <ul style="list-style-type: none"> - <i>Leitmotiven</i> y estructura temática. - Códigos culturales - Relaciones armónicas - Diseño tonal - Timbre
Forma musical

1. **ESTILO MUSICAL**: el estilo que utiliza la banda sonora, que puede ser ecléctico o uniforme en la línea del sinfonismo post-romántico, utilizar música atonal, *jazz*, *pop*, etc. Conviene observar si existen anacronismos estilísticos.
2. **UBICACIÓN DE LOS BLOQUES MUSICALES**: el momento de su comienzo y conclusión, y las secuencias carentes de música.
3. **ANÁLISIS INTERNO**³⁰: análisis tonal y armónico, análisis melódico, utilización de la instrumentación y orquestación, empleo del *leitmotiv*, de los temas y de sus variaciones.

³⁰ Los parámetros de análisis interno se inspiran (aunque con modificaciones) en NEUMEYER, D. & BUHLER, J. "Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the music". DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, pp. 16-39.

Leitmotiven y estructura temática. Normalmente el diseño de la partitura para una película se desarrolla en torno a una serie de temas, que suelen ser melódicos, y en torno a la recurrencia a una serie de motivos (que pueden ser melódicos, tímbricos, rítmicos, etc.). Este punto del análisis consiste en identificar estos temas o motivos (si los hubiera) y determinar cómo se estructuran dentro de la película.

A su vez un tema o motivo puede estar asociado a un concepto o a un personaje, en cuyo caso se convierte en *leitmotiv* de dicho concepto o personaje. El *leitmotiv* es la forma de representación musical más relevante en una partitura audiovisual, a pesar de ser un recurso antiguo en la historia de la música, porque presenta elementos musicales reconocibles para la audiencia. Dentro del análisis se debe prestar atención a las características musicales del *leitmotiv* (por ejemplo la interválica) y cómo se corresponden con el concepto que representan. Por otro lado, el *leitmotiv* puede aparecer de muy diversas maneras aludiendo a un mismo concepto, alterado dependiendo de su relación con el discurso narrativo (en tono, modo, etc.), por lo que es interesante analizar su articulación narrativa a lo largo de toda la película.

Códigos culturales³¹ Son los tópicos, clichés o códigos musicales que transportan significados implícitos, por lo que el auditor familiarizado con el lenguaje de dichos códigos musicales les asocia “significados secundarios”. Pueden ser desde estructuras motivicas concretas hasta el timbre de un instrumento. La mayoría fueron establecidos en los principios del cine, aunque muchos provienen ya del siglo XIX. En este sentido es interesante observar como se asocian a géneros cinematográficos. A veces son el medio de significación prioritario, por lo que el desarrollo armónico puede estar encaminado a hacer de soporte a estos códigos.

Según Neumeyer y Buhler³² se ha de determinar:

- a. El **rasgo característico** general del tópico.
- b. El grado y manera en la que el **fragmento invoca el tópico**.
- c. La manera en la que **actúa dramática en la película** en particular.

Relaciones armónicas. En el estudio de las relaciones armónicas hay que tener en cuenta las implicaciones históricas que ciertos movimientos armónicos han adquirido, provenientes sobre todo de la música dramática. Perviven aún ciertas consideraciones como las implicaciones de tonalidad mayor/menor, consonancia/disonancia, la

³¹ “Style topics” según estos autores y “cultural musical codes” según Claudia Gorbman. En GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

³² NEUMEYER, D. & BUHLER, J., *op. cit.*

armonía cromática para marcar pasajes de luz contra oscuridad, las estructuras tonales cerradas en torno a un centro relacionándolas con el orden y las atonales con el suspense, la falta de cadencia con finalidad dramática, etc.³³ Las modulaciones en la música de cine en ocasiones no indican dirección, sino que aluden a un cambio de carácter musical, como efecto dramático, en referencia a los avatares en la narración, por ejemplo para hacer la música más “brillante” o más “oscura” (lo que Neumeyer llama “finalidad colorística”).

Diseño tonal. Se refiere a relaciones armónicas a gran escala. Conviene establecer las tonalidades en las que se mueve la música de la película, para adivinar si existe una relación de estructura entre ellas, o si simplemente las necesidades de la narración llevan la composición hacia otras tonalidades. En una película es difícil establecer significados simbólicos de las tonalidades, sobre todo por la intermitencia de la música, pero existen algunos ejemplos.

Timbre. En la música de cine se acude a menudo a recursos de actuación inmediata, descriptivos, como son las dinámicas, los timbres, el registro. La utilización de la orquestación y de los timbres es determinante para dar el carácter al material temático, porque un determinado timbre puede caracterizar un concepto, como si fuera un *leitmotiv*, o constituir un código cultural.

4. FORMA MUSICAL: determinada por la regla general de que la organización o estructura formal de la música depende de la estructura formal de la película.

La música inserta en la película presenta siempre una *estructura discontinua*, desde el momento en que se adapta a las necesidades discursivas de la película, y puesto que algunos bloques de la película no llevan música. Es común afirmar en cuanto a la forma, que la estructura temporal del cine no permite a la música desarrollarse como la música de concierto, en el sentido de que la interrupción continua no admite un desarrollo basado en la repetición y contraste.

No obstante, en ocasiones la forma musical puede remitir a formas clásicas, por ejemplo ya se han utilizado en el cine las formas de *pasacaglias*, los bajos en *ostinato*, o el tema con variaciones, que pueden ayudar a la película a hacer avanzar el movimiento o a servir de base para el desarrollo narrativo.

³³ NEUMEYER, D. & BUHLER, J., *op. cit.*

Por otro lado la música también contribuye a dar la forma de la película, sobre todo por medio de la música de inicio y de final en los títulos de crédito, y las transiciones entre secuencias. La forma de la música de inicio a menudo se estructura adelantando el material melódico que será utilizado.

ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA MÚSICA EN EL CINE

Más allá de las características externas de la música de una película, y de sus propiedades musicales en cuanto a forma y presentación sonora, el análisis de la música de cine debe destacar la implicación de la misma con relación al conjunto del audiovisual, es decir, señalar las funciones que realiza dentro de la narración y del discurso significativo construido con todos los elementos cinematográficos, desde la imagen hasta los demás elementos de la banda sonora. En todo caso, la presencia de la música no responde siempre a necesidades narrativas, ni necesita de pretextos, y como afirma Michel Chion, “la música es presencia antes que medio”³⁴. Por eso se ha de señalar que la clasificación de funciones aquí presentada pretende ser un catálogo de usos o de intencionalidades funcionales, pero no pretende excluir otros posibles usos ni constituir reglas estrictas.

El análisis funcional constituye un enfoque en el que, más que a las características de la música aisladamente, debe prestarse atención a la manera en la que dichas características se relacionan con el todo global, es decir, como interactúan con los otros medios que existen dentro del audiovisual. Esto es básicamente lo que determina que cumplan una función y no otra. Al mismo tiempo, un mismo fragmento en una secuencia puede desempeñar varias funciones a la vez (o ninguna), por lo tanto es un material expresivo *polifuncional*³⁵.

FUNCIONES EXPRESIVAS: Llamamos funciones expresivas a aquellas relacionadas con el contenido emocional, el sentimiento (expresado por la personajes o dependiente del potencial espectador). Sin duda son las funciones que más a menudo han sido destacadas por los estudiosos del cine. En las funciones expresivas entran en juego los procesos receptivos de identificación por parte del espectador, en el caso más claro cuando

³⁴ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 192.

³⁵ Aumont señala esta característica como uno de los problemas del análisis musical en el audiovisual: «Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras». En AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988), p. 206.

dicho espectador establece una relación de empatía con los personajes, o con el hipotético narrador.

Al mismo tiempo entre este tipo de funciones se encuentran las relacionadas con la recepción global de la película y con la manera en que la música ayuda a establecer los nexos entre el espectador y el discurso audiovisual. Son las funciones concernientes al advenimiento de la música en el cine, que en cierta manera justifican su presencia dentro del mecanismo cinematográfico, por ejemplo el efecto de unificación del público en una colectividad que ayuda a apaciguar el desasosiego de la intimidad colectiva (sobre todo en las primeras proyecciones del cine “mudo”), la creación de un marco sensorial o de atmósfera envolvente puesto que satisface la necesidad auditiva del espectador, y el incremento paradójico de realismo, ya que aunque la música es un elemento inverosímil en la diégesis (en el caso de la música incidental), añade la subjetividad necesaria para que las respuestas emocionales del espectador sean reales.

FUNCIONES ESTÉTICAS: Aquellas relativas a la estética fílmica, es decir a la apariencia visual, y relacionadas a su vez con elementos visuales como la fotografía, el atrezzo, la composición visual de los planos, etc. La música puede, por un lado, influir en el estilo de una secuencia, o de la película en su totalidad, añadiendo un “filtro” estético, o lo que es lo mismo, aportando una atmósfera o carácter particular. O bien puede desempeñar funciones de ambientación apelando a los códigos culturales del espectador, como por ejemplo aludiendo al género fílmico, o a la situación geográfica e histórica en la que se desarrolla la narración de la película mediante la utilización de música preexistente de la época, o recreando su sonoridad. En este caso son útiles los patrones musicales asociados popularmente con épocas o lugares remotos, aunque en el análisis también se puede subrayar los momentos en los que estos patrones son infundados o aquellos en los que la música preexistente se usa de forma anacrónica (*raccord* histórico o geográfico).

FUNCIONES ESTRUCTURALES: Son las relacionadas con la forma del discurso fílmico, con la estructura formal. En general actúan en correspondencia con los conceptos de ritmo y tiempo, puesto que la percepción temporal (del tiempo psicológico) varía por la interacción de la música con los demás elementos cinematográficos. En estas funciones es esencial el momento en que la música está presente en el contexto dinámico de la película, cuándo aparece y cuándo cesa, así como su ritmo interno.

En primer lugar la música es un mecanismo que aporta unidad a la película: por un lado hace de *enlace* entre escenas, a la vez que ayuda a la unidad general de la película para que sea percibida con una direccionalidad y con una coherencia *de conjunto* (a través de la

recurrencia de los temas musicales, la inserción de la música en los momentos más destacados de la estructura fílmica, etc.). Al mismo tiempo es un claro elemento de continuidad, ya que “empuja” las imágenes y proporciona movimiento al flujo narrativo, derivado en parte de la consecución tonal armónica basada en la expectativa y en el final cadencial. La música desempeña también una función de equilibrio cuando compensa las partes narrativamente menos densas y subraya las más dramáticas.

En cuanto a su función rítmica, la música puede marcar el ritmo visual, anticipar acontecimientos, acelerar o retardar una escena, o variar el ritmo de toda una secuencia. Asimismo, puede sustituir una parte de la estructura de la película que no sea imprescindible introducir, mediante lo que llamamos elipsis estructural. Si embargo hay momentos en los que la música no tiene más valor funcional que el de presencia acústica, sustituir el silencio, por ejemplo en los momentos en los que el director la cree necesaria intercalada en las pausas de los diálogos.

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: Son aquellas que influyen en el contenido narrativo de la película. Más que con la forma del discurso o su carácter emocional, tiene que ver con la significación del discurso, y con su interpretación. En este sentido, la música a veces es la que aporta el punto de vista desde el que el potencial espectador debe comprender la película, bien intensificando el significado presente en el interior de la narración (por ejemplo desde el punto de vista de un personaje), bien estableciendo el punto de vista objetivo (colocando al espectador en la situación de un hipotético narrador objetivo de la historia), bien invirtiendo el significado de la narración (colocándolo en la situación de un narrador crítico o irónico).

La música cumple una función de elipsis narrativa si sustituye hechos de la narración, o personajes no presentes. En estos casos se utiliza como un “elemento mnemotécnico”, puesto que recuerda elementos aparecidos previamente en la narración, normalmente a través de *leitmotiven*. En otros casos realiza una función de elipsis significativa o sublimación, sustituyendo un ruido perteneciente a la diégesis, y cambiando por tanto el punto de escucha de un sonido *in* a un sonido *off*, con lo que transporta al receptor a una comprensión simbólica. Por último, la música puede ayudar a la descripción de un personaje, utilizando elementos musicales que metafóricamente aludan a la personalidad del carácter a describir o a su situación particular dentro de la historia.

ANÁLISIS FUNCIONAL³⁶

FUNCIONES EXPRESIVAS

Recepción

- Nexo con el espectador
- Marco
- Realismo

Emoción

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: intensificador de sentimientos
- Identificación con un personaje

FUNCIONES ESTÉTICAS

- Filtro
- Ambientación
 - Tiempo – espacio
 - Género

FUNCIONES ESTRUCTURALES

- Unidad:
 - Continuidad
 - Equilibrio estructural
 - Rítmica
 - Marcando el ritmo visual
 - Anticipando
 - Acelerando o retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa:
- Elipsis estructural
- Presencia acústica

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS/ NARRATIVAS

- Punto de vista
 - 1· Intensificador de significados de la narración
 - 2· Situar objetivamente al espectador (“espectador racional”)
 - 3· Revelar el verdadero significado de la imagen
- Elipsis narrativa o metafórica
- Elipsis significativa o sublimación
- Descripción de un personaje

³⁶ En este cuadro sinóptico exponemos de forma sintética nuestra elaboración personal de las funciones de la música en el cine.

1.2.3. Tipos de estudio y posibles disciplinas de acercamiento

Claudia Gorbaman distingue cinco tipos de escritos sobre música de cine: el musical, el escrito para *fans* o enfocado al mercado, el académico, el cultural y el que llama *mainstream*³⁷. Con el último punto se refiere a los escritos que hacen crítica de banda sonora en periódicos y revistas, donde el crítico tiene que interpretar para “evaluar”. Pero en el ámbito científico debemos centrarnos en el análisis cultural y el académico. Por eso hay que huir de descripciones y definiciones vagas de tipo subjetivo, como hacer una lista de adjetivos de las cualidades de una música, o de las sensaciones recibidas por el crítico, porque aunque pueden ser útiles, se alejan del objeto. Además, es fácil que después de un método descriptivo se dé un salto directo hacia la interpretación libre (y subjetiva muchas veces).

La aproximación al ámbito de la música de cine se ha realizado desde numerosas disciplinas a lo largo de su evolución académica. Destacan en primer lugar los estudios de cine y la lingüística, pues muchas de las teorías de la música de cine derivan de las teorías cinematográficas, que a su vez aplican metodologías de los estudios del lenguaje, como la semiología o las teorías narrativas. Por su parte los estudios sobre audiovisual están presentes a lo largo de toda la teoría del cine (los primeros teóricos también hablan de la música), pero sólo en los años ochenta aumentan y toman consistencia académica y teórica. De modo que, sobre todo debido a la repercusión que tiene el postestructuralismo de los años setenta, desde los años ochenta predominan los estudios planteados con perspectivas posmodernistas y sociológicas.

El ámbito de la sociología es esencial para algunos estudios, porque es imprescindible tener en cuenta el contexto sociocultural que determina una música de cine, sobre todo si se va a poner en relación con otros momentos, países, etc. Otros objetos de estudios sociológicos pueden ser la emancipación de la música de cine de la película como elemento de consumo, cuestiones industriales, la profesión de músico de cine, la recepción social desde la clase intelectual, etc.³⁸

Pero a pesar de la variedad de perspectivas, los análisis que más han predominado en la música de cine han sido los realizados desde la semiología y desde la musicología, en el mejor de los casos integrados para describir la utilización de la música en pantalla.

³⁷ GORBMAN, C. “The State of Film Music Criticism”. *Cineaste* vol 21, nº1-2. Citado en NEUMEYER, D. & BUHLER, J. “Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the music”. DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 16.

³⁸ Por ejemplo en el caso de España podría compararse la recepción que hace la Generación del 98, que no tenían al cine en alta estima, con la recepción de la Generación del 27, que tiene una sensibilidad sonora muy distinta.

La musicología en la música de cine. Análisis musicológico vs. Análisis audiovisual (de nuevo “el dedo en la llaga”)

Tema imposible de eludir, la eterna cuestión de la confrontación entre la musicología y los estudios de cine, a la hora de afrontar el acercamiento a la música cinematográfica, conduce a un replanteamiento de la utilidad del a primera vista lógico análisis desde los parámetros de la musicología. La gran mayoría de las publicaciones sobre el tema se apresuran a subrayar que un análisis de la banda sonora musical desligada de la película³⁹ no es suficiente ni útil a un nivel científico. Como también se asevera en la mayoría de los manuales (escritos, por otro lado, por estudiosos del cine o críticos) el análisis de la música de cine ha de hacerse en su relación con la imagen⁴⁰.

Un ejemplo de cómo abordan los estudios de cine el análisis de la banda sonora lo encontramos en el ensayo de Jacques Aumont y Michel Marie *Análisis del film*, escrito hace casi dos décadas, pero que da una idea clara de algunos de los prejuicios y búsquedas que aún persisten en los estudios cinematográficos⁴¹. Aumont pretende luchar contra la consabida superioridad jerárquica del elemento visual sobre el elemento sonoro, destacando la heterogeneidad de la banda sonora y apoyando una revisión de las terminologías, sobre todo en lo que se refiere a la situación de la palabra con respecto a la diégesis; si bien más adelante se acomoda en la estructuración del capítulo según la división tradicional: música, palabra y ruidos. En cuanto al análisis de la música parecen existir una serie de estereotipos sobre la musicología: estos autores plantean que el análisis musical depende de la propia naturaleza de la música, en esencia relacionada con reglas matemáticas. Por eso defienden que el análisis musicológico “en esencia no es más que la verificación de la regularidad de la obra, de su conformidad con respecto al canon”⁴², por lo que un análisis musicológico estricto no encontraría correspondencia ni lugar en el ámbito de la filmología.

En estos criterios está presente la idea del análisis musicológico como un análisis estricto del texto, olvidando que una musicología estricta también es la que relaciona la forma de la música con sus circunstancias. Por otro lado, estos autores aluden con sorpresa al interés que puede despertar la música barroca desde el punto de vista de su retórica y sus reglas de correspondencias de sentido, pues “cuando se consideran las dificultades que

³⁹ Y en este caso se refieren normalmente a los análisis de las composiciones de música pura, según el examen riguroso de la partitura, interno y aislado, y el análisis formal, armónico, melódico, etc.

⁴⁰ La necesidad de un análisis en relación con la imagen ha sido planteada a menudo. Destaca el trabajo realizado por Lluís i Falcó, “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”, *op. cit.*

⁴¹ AUMONT y MARIE. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988).

⁴² AUMONT, *op. cit.*, p. 205.

debe atravesar, aún hoy en día, la balbuciente semiología de la música para tratar esta cuestión del sentido, la idea parece interesante”⁴³. Por suerte ya en aquel momento y más aún en nuestros días, la “balbuciente” semiología de la música lleva un largo recorrido como estudio y se considera una perspectiva de análisis diferenciada dentro de la musicología.

Además, perdura la sensación de que “raras veces se ha intentado el análisis de la banda sonora musical del film”⁴⁴, lo cual no deja de ser una afirmación un tanto arriesgada y no del todo cierta si tenemos en cuenta la bibliografía ya existente por entonces (aunque parece remitirse solamente a la literatura francófona, como Colpi y Porcile). Finalmente, tras descartar un análisis de Porcile por tratarse de “un análisis clásico, puramente interno de la partitura”⁴⁵, se colocan en favor de un análisis músico –cinematográfico ejemplificado en el de Michel Chion (*Le plaisir* de Max Ophuls), en el que explica la manera en la que los temas musicales se corresponden con caracteres de la película, es decir, describiendo características musicales relacionadas con la estructura narrativa interna de la película.

No obstante, la conocida premisa que considera necesario el análisis de la música en su relación con la imagen, expresada abundantemente, parece ir en contra de la actitud de los estudios realizados desde la perspectiva de la musicología, que en sus inicios parecían prestar más atención a la música de cine por sus posibilidades de ser interpretada en concierto, o como un modo de difundir la música culta contemporánea. Stilwell señala el tono de las definiciones ofrecidas por el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* desde al año 80 al 86⁴⁶. Tanto en estas entradas como en las alusiones a la música cinematográfica hechas desde textos adscritos a la disciplina musicológica, se mantienen una serie de lugares comunes, como la referencia a la aplicación en concierto de las composiciones incidentales para cine y el hincapié en un cierto valor social de esta música, capaz de acercar al gran público a la música “clásica”.

Otros autores, como Neumeyer, destacan las capacidades didácticas de la música cinematográfica para mejorar las perspectivas de acercamiento a la música dramática o la de concierto, y para resolver problemas de intertextualidad⁴⁷. También parece perpetuarse

⁴³ *Idem*, p. 206.

⁴⁴ *Idem*, p. 209.

⁴⁵ *Idem*, p. 210.

⁴⁶ Cf. STILWELL, Robynn J. “Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996”. In *The Journal of Film Music*, 1 (2002), p. 26.

⁴⁷ Según David Neumeyer, puede ayudar a los estudios académicos sobre música a “confrontar más sistemática y regularmente algunos problemas de intertextualidad [...] además del impacto de restricciones sociales e ideológicas tanto en diseño compositivo como en juicio estético”. *Cit.* en Stilwell, *op. cit.*, p. 41.

la división entre el músico de cine y el músico serio, implícita en algunos trabajos que se centran en las composiciones que han realizado para el cine autores de música mayoritariamente de concierto, compositores “serios” desde Copland hasta Prokofiev⁴⁸.

Es patente, por tanto, la necesidad continua de legitimar el interés de la música cinematográfica; y no obstante, resultaría obsoleta e innecesaria simplemente por el abundante número de productos musicales que derivan de ella, razón de entrada suficiente para merecer una atención académica.

Por suerte resultaría difícil encontrar, incluso en el ámbito de los conservatorios, un análisis de la música de cine que no tenga en cuenta su aplicación a la imagen, de la misma manera que sería ilógico estudiar las óperas sin mirar los libretos, o la música sin sus textos, por lo tanto resulta una obviedad y un tema que debería resultar solventado. Por otro lado el análisis de la música solamente, sin relacionarla con la película o con las secuencias en las que está inserta, puede ser de utilidad para otro tipo de estudios, por ejemplo para ver la difusión de la música experimental en los medios de comunicación de masas, o qué recursos concretos de la electroacústica son difundidos a través del cine, etc.

En todo caso uno de los propósitos de los más destacados trabajos que sobre la materia se han realizado en los últimos años⁴⁹ consiste en reivindicar el hecho, también a primera vista lógico, de que el análisis de la música de cine en su relación con la imagen puede hacerse desde la musicología. Al fin y al cabo los problemas de investigación que encuentra la musicología al enfrentarse al audiovisual, como afirma Simeon⁵⁰, en realidad son comunes a otros sujetos musicológicos: el problema de las fuentes, el historicismo de los estudios previos, la elaboración de los criterios de análisis, la necesidad de interdisciplinariedad, etc.

Sin embargo, llevar a cabo el análisis música – imagen desde la musicología no es tarea sencilla en el plano práctico, porque aún perviven clichés ideológicos, casi más entre los estudiosos ajenos a la disciplina musicológica. Así, seguimos utilizando la confrontación de conceptos como popular/ culto, o música seria/ música ligera, y la preeminencia de la música pura o música absoluta sobre la música funcional.

⁴⁸ Como comenta el propio Stilwell, en textos no tan lejanos aún aparece la oposición entre el músico de cine y el músico “serio”. STILWELL, *op. cit.*, p. 26. También hace referencia a algunas de las negligencias de estos grandes diccionarios. Por ejemplo Stilwell se queja de que el compositor Jerry Goldsmith no aparece en el *New Grove Dictionary Of Music and Musicians*. Casi todas las entradas de esta obra han sido hechas por Christofer Palmer. Cf. STILWELL, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ Algunos serán citados en la parte dedicada al estado de la cuestión en esta tesis, y sobre todo se verán más detenidamente a lo largo del capítulo II dedicado a las teorías sobre la música de cine.

⁵⁰ En el prólogo de SIMEON, Ennio. *Storia della musica nel cinema*. Milano: Rugginenti, 1995.

El fundamento filosófico de estos pensamientos proviene de la célebre concepción positivista del siglo XIX, marcada por autores como Hanslick⁵¹ y su noción de la música pura (opuesta a las ideas de Wagner), de Schopenhauer que propugna la elevación de la música como una forma de la que se desprende la belleza, y de lo que después será la música absoluta con Dalhaus en el siglo XX. Al mismo tiempo, corrientes musicales como la Segunda Escuela de Viena y, en un sentido diferente, estructuralistas como Boulez encuentran el valor de la música en la propia forma o en los elementos constitutivos del discurso musical interno, por lo que en cierta manera rechazan la adjudicación de significados extra-musicales, ya que el lenguaje de la música debería bastar por sí mismo. Igualmente se cuestiona la capacidad de la música para describir o para expresar algo exterior a ella misma. De aquí procede la denostación de la música de cine, porque es una música subordinada, cuya estructura formal depende de la forma de la película y está sujeta al “texto” visual.

De este razonamiento derivan también los métodos formalistas y los estudios de la tradición romántica, que tratan la música como un lenguaje universal. A su vez dio lugar al modo de análisis que se centra en la estructura formal de Schenker, y que se basa en las premisas de Hanslick por las que el significado musical está en la estructura musical⁵². Unido a este análisis se desarrolló un modo de escucha, como muy bien define Richard Middleton,

[...] ligado estrechamente con el análisis formalista, y basado en la proposición de que el entendimiento es directamente proporcional a la habilidad para captar cognitivamente todos los detalles de una estructura subyacente a una obra y sus interrelaciones”⁵³.

Debido a esta tendencia existe cierto “miedo” por parte de los especialistas a acercarse al análisis de la música, inferido del hecho de “no saber música”, porque el solfeo y el conocimiento de la armonía, verdadero código para iniciados, parece ser el único estudio matemático que legitima a un investigador a acceder al mundo de la música⁵⁴.

⁵¹ Cf. HANSLICK, Eduard. *De lo bello en música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

⁵² Así lo comentan también NEUMEYER, D. & BUHLER, J. “Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the music”. En DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 18.

⁵³ MIDDLETON, Richard. “Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap”. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 117.

⁵⁴ Estamos de acuerdo con Stilwell: “Music, so completely non-visual except in the highly arcane “secret code” that is musical notation, and so rarely verbally articulated in film, must seem an unfathomable mystery to a non-musician”. (La música, tan completamente no-visual excepto por el arcano “código secreto” que es la notación musical, y tan raramente articulada verbalmente en el cine, debe parecer un insondable misterio para un no músico). Stilwell, *op. cit.*, p. 45.

Razón de más para que parte de la bibliografía sobre música de cine presuponga el desconocimiento musical del lector,⁵⁵ lo que, por otro lado, resulta frustrante para un investigador con conocimientos musicales, quien no encuentra respuestas comprometidas con la propia música. Además, esto añade un prejuicio adicional, y es que presupone que los músicos sólo se interesan por la partitura escrita.

La bipolaridad entre popular y clásico también está atada a esta línea de pensamiento, porque la distinción entre los dos es defendida poniendo a la música popular bajo un análisis estructural que resulta insuficiente⁵⁶. Y al mismo tiempo se continúan uniendo a la música popular connotaciones de comercialidad, mientras que se reserva la expresión de los afectos y el disfrute racional a la música seria. Este elitismo cultural afecta incluso a los estudios de música de cine, los cuales no prestan demasiada atención a la música diegética y en cambio ensalzan la música incidental, y más aún la orquestal.

En el estudio concreto de la música de cine la separación entre música popular y música seria lleva aún a más confusión cuando se trata de hablar de la música de cine como de música clásica. Todavía puede escucharse en algunos foros como el Soncinemad⁵⁷, a quienes se empeñan en afirmar que “la música de cine es la música culta de nuestra época”. Otros ejemplos pueden encontrarse en los medios de comunicación a los que accedemos de forma cotidiana: por ejemplo una iniciativa en Valencia que se anunció como un proyecto para hacer llegar la música “clásica” a los niños, cuando en realidad la iniciativa consistía en proyectar conciertos con música de películas de dibujos animados, algunas ya familiares para los niños, interpretadas en directo a la vez que se proyectaban las imágenes de la película. Esta asimilación se produce por un lado porque se equipara la formación orquestal a la música clásica, y por otro, porque se ha anclado en un estilo del pasado que es útil en el cine porque se identifica con la neutralidad. Es decir, se identifica con la música clásica, y sustituye a la vertiente por la que la música culta se ha dirigido.

Ya ha quedado clara la inconveniencia de esta confrontación entre música clásica y música popular, desde que en el siglo XX cambiaron las estructuras de producción, comercialización, consumo, y los fines de la música. En este sentido la música de cine sería más que nunca música popular, por su alto grado de inserción en la industria cultural, al mismo tiempo que si los medios de comunicación de masas “transforman toda la música

⁵⁵ Larson en uno sobre el cine fantástico utiliza literalmente frases como “Dit-dit-da” y “da-DAA.” *Cit. Stilwell, op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Respecto esta oposición Middleton pregunta “si la ruptura clásico/popular no ha sido un efecto colateral del enorme, glorioso, fallo del pensamiento burgués post-ilustrado”. MIDDLETON, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁷ SONCINEMAD. 1º Festival de Música de Cine celebrado en Madrid el 30 junio y 1 de julio de 2006, Introducción del Festival.

en un bien de consumo (mercancía) de entretenimiento *popular*⁵⁸ la música incidental de una película estaría sin duda inserta en esa estructura.

En la musicología son tradicionales los estudios de dos tipos: los estilísticos (relación histórica de los estilos) y los ya mencionados de tradición romántica. Pero aunque el desarrollo de la musicología se produjo en un momento en el que primaba la idea de la música pura, y por tanto se prestó menos atención a las metodologías aplicables a la música dramática, se ha de recordar que la musicología no se limita al análisis estructuralista, sino que enlaza con toda la historia de la música anterior a Hanslick y a las ideas románticas del siglo XIX. En el siglo XVIII la teoría dominante explicaba la técnica de composición mediante el concepto de mimesis; por ejemplo, las figuras del Barroco se conciben como imitación de emociones, acciones y caracteres. Como explica Middleton, una metodología derivada de este concepto tendría más aplicación a la música para escena o a la cinematográfica.

A la hora de afrontar el estudio de la música de cine desde la musicología debe prevalecer su propia lógica, es decir, su estatus relativo a los demás elementos del audiovisual, sumado a las características musicales que le son intrínsecas, su lenguaje. Por tanto un análisis musicológico de la música de cine no debe perder de vista su doble naturaleza.

No se puede establecer tampoco la dicotomía entre análisis formalista, que pertenecería a la musicología, y análisis intuitivo que correspondería a la crítica e historiografía. Por esta razón la semiótica puede muy bien ser complementaria de la musicología: mientras la semiótica trata de cómo la música se comunica por medio de elementos musicales reconocibles a través de una codificación cultural, la musicología en cambio la relaciona más con otros contextos como los de producción, o enlaza con la tradición de la música de concierto. En cierta manera viene a paliar la limitación de la semiótica que trata más la música de cine como un elemento significativo y funcional⁵⁹, y le confiere el valor de un proceso más complejo. Precisamente la musicología ayudará a desterrar la idea de que la presencia de la música en la película tiene necesariamente que tener una razón funcional, para no valorarla sólo en cuestión de “utilidad”⁶⁰.

⁵⁸ MUNDY, John. *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester University Press, 1999.

⁵⁹ DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 2.

⁶⁰ En contra de lo que piensa Xalabarder: “Una música aplicada a una película debe necesariamente estar justificada, tener una razón concreta que avale su presencia”. En “Principios informadores de la música de cine”, *op. cit.*, p. 157. “Y en la conclusión estará el determinar su grado de *horizontalidad* (utilidad), que naturalmente es el objetivo final de cualquier análisis de la música para el cine”. *Idem*, p. 190.

En el análisis de la música de cine en ocasiones se tiende a analizar más cómo se utiliza la música que cómo es. Por ejemplo el profesor Lluís i Falcó⁶¹ muestra cómo se desprende de la observación que “la música no siempre se utiliza como tal”; con esto se refiere a la utilización de la música como sonido, por sus cualidades físicas (por ejemplo en los recursos que tienen que ver con el montaje). Lo que hace a la música diferente del sonido son los significados musicales codificados, de lo que se deduce que sí importa cómo sea la música. De manera que suprimir esta vertiente supondría hacer un análisis parcial.

Desde este punto de vista, el propio lenguaje musical confiere a la música una diferencia estética con respecto a los sonidos. Así, cuando se utilizan términos como “análisis estrictamente musicológico de la música de cine” hemos de pensar que también es estrictamente musicológico analizar los códigos musicales: por un lado las estructuras musicales indican las tensiones y los movimientos internos, lo que ya por sí mismo implica un significado musical que se puede relacionar con la película (significados primario); y por otro los códigos musicales que enlazan con los significados secundarios también implican un acercamiento estricto desde la musicología.

Introducimos un cuadro que muestra sintéticamente las respuestas más lógicas para los problemas planteados en esta sección.

Problemas previos	Respuestas
<ul style="list-style-type: none"> - Clichés ideológicos: popular/culto, música seria/ música ligera, música pura/ música funcional. - Denostación de la música de cine, porque es una música subordinada. - El “miedo a lo desconocido”. 	<ul style="list-style-type: none"> - Al afrontar el estudio de la música de cine desde la musicología debe prevalecer su propia lógica. - Análisis semiótico y musicológico son complementarios. - La presencia de la música en la película no tiene necesariamente que tener una razón funcional. - Música como música/ música como sonido.

⁶¹ Josep Lluís i Falcó “Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga”, *op. cit.*, p. 150.

I.2.4. Cuestiones derivadas y parámetros de búsqueda.

Las nuevas disciplinas y la nueva luz que arrojan sobre el estudio de la música de cine inducen al replanteamiento de algunos de los parámetros que se daban por sentados en análisis anteriores.

El tercer producto.

En los trabajos sobre música de cine siempre se trata al elemento musical como un elemento subordinado a la parte visual, o, dependiendo de autores, a la narración. No obstante desde las nuevas perspectivas comienza a cuestionarse si realmente es conveniente establecer jerarquías entre los elementos del audiovisual, y si debemos hablar de subordinación. En lugar de eso, un análisis más neutral será el que entienda el fenómeno audiovisual en su concepción absoluta, no sólo narrativamente sino también físicamente. Así, en lugar de hablar de jerarquías de unos elementos sobre otros se podría hablar de relaciones entre ellos, en términos de tensiones. En los nuevos análisis ya no se plantea la confrontación música-imagen, sino el nuevo significado que surge de la interacción de ambos.

Por eso, una de las razones que empujan al estudio de la música en relación con la imagen es la necesidad de comprender que el objeto de estudio *es* en sí mismo audiovisual. Es decir, la música no podría estudiarse *a priori* para después relacionarla con la imagen, sino sus significados se extraen del audiovisual como un todo, de un producto nuevo fruto de la relación de medios. Esta idea enlaza con toda la tradición especulativa en torno a la relación de la música y la imagen, donde ya varios autores hablaban de que su unión da como resultado un tercer elemento, distinto y nuevo. En cierta manera podría entenderse así la frase de Bernard Herrmann, cuando decía que uno de las labores que conseguía la música de cine era “fundir una parte del film de manera que tenga un innegable principio y final”⁶², o lo que es lo mismo, convertirlo en un objeto audiovisual definitivo.

Respondiendo a esta concepción es fácil entender que el análisis no puede ser sino análisis audiovisual, que por definición es interdisciplinar, porque parte de la importancia de la interacción de todos los elementos, imágenes, sonidos, de cuya unión surgen todos los recursos audiovisuales. Pero esta idea tan aparentemente sencilla choca con algunos métodos de análisis. Por ejemplo Michel Chion piensa que no se puede analizar sólo la banda sonora (los tres elementos), porque no tiene una coherencia interna como la tiene la

⁶² Citado en NEUMEYER, D. & BUHLER, J. “Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the music”. En DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 32.

imagen (que sí sería autónomamente analizable), es inerte y no tiene un significado autónomo, sino que sus significados sólo se establecen en la percepción del espectador al relacionarla con lo que ve⁶³. En cambio en el pensamiento de Noël Burch, y en el de Rick Altman la relación entre los tres elementos de la banda sonora puede ser más estrecha, y construirse una banda sonora “musical” por la interacción dialéctica de todos los elementos, lo que Altman llama *mise-en-bande*, y que daría como resultado una banda sonora autónoma (y por tanto analizable como tal). Sin embargo, según Chion, la dificultad de una banda sonora unificada que “tiende conceptualmente a la reducción al simple binarismo entre sonido e imagen”⁶⁴, confrontaría de nuevo sonido-imagen y los convertiría en elementos analizables separadamente.

Por otro lado la concepción unitaria del audiovisual como un objeto aislado revierte sobre la idea ampliamente difundida de que el lenguaje visual está mucho más desarrollado en nuestra sociedad que el lenguaje del sonido. Pero aunque el lenguaje sonoro no prevalece, el debate se sitúa en cambio entre lo simplemente visual y lo audiovisual. Es decir, la reivindicación debe incidir en que el lenguaje al que normalmente se llama visual es, en la mayoría de los casos, audiovisual y derivado de la asociación directa de ambos sentidos.

La música o la sordera: ¿importa el compositor?

Las nuevas disciplinas musicológicas conceden asimismo vital importancia al concepto de contexto, por el que un texto es un objeto cambiante, establecido por el proceso de creación del autor y por el receptor. La historia de la música de cine se ha escrito a través de los grandes nombres que han integrado la evolución de la composición cinematográfica. Conocer ya no sólo sus obras, sino su trayectoria, la conexión entre obras, la relación del compositor con los directores con los que ha trabajado, etc. es esencial para establecer el contexto de composición. En este estrato, en el caso del cine es casi tan relevante estar al tanto y tener en cuenta la voluntad del director como la del compositor, y en ocasiones también las normas de la productora, por el alto grado de condicionamiento en la música de la película.

Pero es entonces cuando sale a relucir otro planteamiento de la teoría postestructuralista, donde la obra de arte se “vale por si misma”, en este caso como producto audiovisual y está sujeta a las diferentes interpretaciones de la audiencia, que es quien le otorga sus diferentes significados, sin tener en cuenta las intenciones del autor. El

⁶³ *Idem*, pp. 53-55.

⁶⁴ *Idem*, p. 54.

problema, entonces, se plantea cuando el análisis del contexto traspasa las barreras y extrapola al objeto las características del proceso de creación, del contexto del compositor y su voluntad. En su lugar, el análisis debería estar limitado al resultado final, al producto, con sus cambiantes significados. El verdadero objeto de estudio es la relación entre la música, las imágenes, y los sonidos de la película, dependiente siempre de la creación de significados del proceso de recepción.

Nos encontramos en la misma tesitura que, como diría Cook, algunos estudiosos de la musicología en su tendencia a hablar de la obra de Beethoven por el grado de evolución de su sordera. Esta reminiscencia de la teoría del *auteur*, presente tanto en los estudios sobre cine como en los musicológicos, aun se aprecia de una manera muy precisa en las biografías de músicos de cine y también de directores. Para ser más concretos, llegados a cierta fase de análisis debemos perder de vista al compositor, porque no es imprescindible identificar el autor para analizar la música, y debemos incorporarlo sólo en la medida en la que *realmente* determinan el resultado (por ejemplo por la limitación técnica. Más aún en el cine, donde la obra es “poli-autoral”, la multiplicidad de autores no reduce el interés de una música.

Unidad de análisis del multimedia o la evolución del audiovisual

Otro de los problemas con los que se encuentra el análisis es cómo plantar cara a la evolución tecnológica que está directamente cambiando la naturaleza del objeto que analizamos. Aunque siempre es necesario distinguir el medio en el que se realiza cada análisis, en este caso el cine, se ha de tener conciencia de la importancia del momento en que vivimos.

La evolución del audiovisual a lo largo del siglo XX ha dado lugar a una inmensa variedad de medios, de géneros y subgéneros audiovisuales que desembocan en una creciente diversificación de los medios artísticos. Si al principio del siglo pasado se reivindicó el cine como un nuevo arte (legitimándolo, de hecho, por sus similitudes con la música), un siglo después las formas artísticas se extienden a todos los medios audiovisuales, potenciales formas de expresión en las que es difícil separar su capacidad artística de su función social y su utilidad.

La vertiginosa evolución tecnológica que hemos presenciado en el pasado siglo ha cambiado también los hábitos de consumo. Al desarrollo de las nuevas tecnologías (Tecnologías de la Información y de la Comunicación o TIC) como Internet, se suman las tecnologías que potencian el consumo doméstico como la televisión por cable y por satélite, y soportes como el vídeo, el CD, etc. hasta llegar a las nuevas tecnologías portátiles como el MP3. Al mismo tiempo la industria ha experimentado un amplio proceso de concentración,

con lo que hoy día predominan considerablemente las grandes empresas que se encargan de todo el proceso, desde la producción hasta la distribución y la exhibición, y tienden hacia la extensión de sus influencias en los llamados mercados emergentes. Además estos procesos benefician la tan extendida sinergia mediática que preside la producción de cualquier producto cultural.

Es sobre todo en los años ochenta cuando comienza el consumo masivo del audiovisual, y cuando comienzan a diversificarse los géneros, a mezclarse y a difuminarse lo que antes eran fronteras claras entre géneros audiovisuales. Es evidente que la evolución práctica de los medios de comunicación de masas tiende hacia la disolución de los contornos entre unos y otros. La interrelación entre los medios es creciente, y los distintos lenguajes (televisión, videoclip, cine, videojuego) se mezclan, al mismo tiempo que los soportes físicos (el cine digital) y los medios de consumo tienden también hacia la inserción de unos en otros: la televisión echa mano del cine para llenar programación, porque con los canales temáticos de televisión y el cable necesita ocupar mucho mayor volumen, además del consumo de videojuego en el televisor, el consumo privado de cine, etc. En este panorama resulta difícil diferenciar el uso que se hace de la música en el cine con el del videoclip, la televisión, la publicidad, los videojuegos.

Dicha interrelación se corrobora en los propios artistas, a quienes localizamos rebotando de un medio a otro con una maleabilidad propia de los tiempos. Es el caso de los directores de cine que realizan publicidad, o los conocidos casos de directores de videoclip que han pasado al cine, como Spike Jones o Michel Gondry. Y lo mismo pasa con los músicos de cine, muchos de los cuales han compuesto gran cantidad de música para publicidad: en el caso de España se ha convertido en un tópico la publicidad realizada por Julio Médem y para la que puso música Alberto Iglesias, que no es sino uno entre los muchos casos⁶⁵.

Hasta aquí algunas de las más importantes circunstancias en las que se encuentra inmerso el estudio del audiovisual y la música de cine, derivado significativo de estos estudios. Si bien las carencias y peligros que se ponen de relieve han de tenerse en cuenta, las nuevas perspectivas de análisis y el replanteamiento de parámetros que se establecían como bases incuestionables dan lugar a nuevas configuraciones teóricas. Esto contribuye a un asentamiento de las consecutivas investigaciones que permite garantizar un futuro prometedor de la investigación sobre la música en el cine.

⁶⁵ Joan Vives, por ejemplo, ha realizado numerosos trabajos publicitarios con su empresa Classic & New, y es también autor de música teatral y de películas como *Ho sap el ministre?* (Josep Maria Forn, 1991) o *¿De qué se ríen las mujeres?* (Joaquim Oristrell, 1996).

I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

En esta tercera sección introductoria pretende establecerse en qué punto de llegada se hallan los estudios sobre la música cinematográfica en España. Para ello presentamos una revisión de la bibliografía, estructurada por el tipo de material bibliográfico y por la temática que aborda, pero siempre partiendo de una perspectiva crítica⁶⁶.

Las reflexiones acerca de la música como elemento cinematográfico aparecieron junto a las propias teorías del cine, como se verá en el próximo capítulo. Los escritos específicos de carácter teórico, en cambio, aparecen algo más tarde, ya con la llegada del llamado cine sonoro, y con algunas figuras pioneras en el terreno internacional como Kurt London, Adorno y Eisler, Manvell y Huntley. En España hemos de esperar casi hasta los años sesenta, si bien las primeras aproximaciones provienen de disciplinas ajenas a la música o se limitan a monografías específicas, y no es hasta los ochenta cuando acceden al contexto académico.

En lo que se refiere a la bibliografía, hasta hace relativamente poco tiempo era patente la escasez de monografías y los estudios denotaban una alarmante falta de rigor. Afortunadamente, desde hace unos aprximadamente un cuarto de siglo se ha empezado a hablar de un modo académico de la música en el cine: hoy día hay un crecimiento del número de publicaciones, aumentan las ediciones discográficas de bandas sonoras, aparecen seminarios en las Universidades, congresos y conciertos de música de cine. Habría que señalar que los músicos de cine, en el caso del transcurso histórico de España, se han dedicado a esta profesión de forma circunstancial, de ahí la escasa valoración de su labor. Esto ha dado como resultado la dispersión de las bandas sonoras, a lo que hay que añadir que los músicos no suelen editar las partituras. La presencia aún en nuestra bibliografía de la famosa queja sobre la falta de estudios sobre música de cine da una idea del estadio inicial en el que se encuentran las investigaciones en España. Sin embargo la mejora en la bibliografía queda clara en los últimos años, en los que van apareciendo trabajos de aspectos más específicos, que incorpora elementos de psicología, sociología, filosofía, semiótica y recepción.

En España el pionero es Salvador Ruiz de Luna, que en 1959 hace la primera reflexión editada como libro sobre la música de cine. *La música en el cine, la música para el cine* es una pequeña obrita de 32 páginas con la dedicatoria “A la profesión cinematográfica en el XXV aniversario de mi ingreso en su seno”. Al mismo tiempo hay que

⁶⁶ Para las referencias exactas de las obras a las que nos vamos a referir en este capítulo, consúltese la bibliografía.

hacer mención a Rafael Martínez Torres, que fue el primer compositor que se formó específicamente para la composición cinematográfica, concretamente en Italia, y que publicó su ensayo *Medios expresivos del cine: la música*, premiado por la Dirección General de Cinematografía en la revista *Espectáculo*, en varios números que aparecen de enero a noviembre de 1956.

1. Estudios generales y manuales

Respecto a los estudios generales, uno de los problemas con los que se encuentran los estudios de la música para la imagen, por las razones arriba señaladas, es que muchos de los estudios y bibliografía pertenecen al ámbito de la divulgación, por lo cual existen reticencias a la hora de considerarlos en ámbitos académicos, y en algunos casos son poco rigurosos.

Esto ocurre con algunas de las obras tratadas a modo de **diccionario o enciclopedia**, o las que aportan un panorama genérico de la materia. Se limitan al contexto americano y, en menor medida, al europeo, sin tratar el caso español. La más interesante sin duda es de Roberto Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del Cine* (1996), cuya introducción es una aproximación sintetizada a las funciones y clasificación de la música.

De un género mucho más divulgativo *Los grandes músicos del Cine* (1993), de Fernando Moya, hace una revisión un tanto anecdótica de cien músicos relacionados con el cine, ya sean éstos compositores o intérpretes que han aparecido en pantalla. Una mínima introducción comenta los tipos de relaciones que aparecen entre la música y el cine. *Cine & Música* de Francesc Navarro (1997), y *Bandas sonoras* (2000) de Mark Russell y James Young, se sitúan también en esta misma línea divulgativa. A modo de diccionario, *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos* (1996), de José María Benítez y Luis Miguel Carmona puede ser un punto de partida para un conocimiento básico de los compositores. De este último autor aparece, en la misma línea, *Diccionario de compositores cinematográficos* en el año 2003, y el último *La música en el cine español* que no deja de ser un catálogo de artistas y películas, recogiendo sobre todo los nombres más folklóricos y castizos de nuestra cinematografía, lo que pone en duda la elección del título. La más exhaustiva de las obras a modo de diccionario es quizá el último libro de Joan Padrol, *Diccionario de bandas sonoras* (2007).

Como instrumento de trabajo son especialmente útiles los catálogos. Uno de los problemas de catalogación de la música cinematográfica es que, como ya afirma Martín Marks, la diferencia con otros repertorios es que la música de cine no es realmente un

repertorio⁶⁷, porque implica música de muy diversas procedencias⁶⁸. Los catálogos también pueden hacer referencia a fuentes bibliográficas sobre música de cine, aunque en España las referencias generales a estas fuentes son escasas. El trabajo más relevante en esta dirección lo ha realizado Josep Lluís i Falcó, destacando su artículo sobre bibliografía “Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual”, aparecido en *Secuencias de Música de Cine. Especial 1999*. Sobre fuentes documentales debe señalarse también la tesis de David Roldán Garrote sobre la música del cine de los años cuarenta y que se comentará más adelante. Cabe resaltar en este apartado, por su utilidad, la completísima bibliografía que Roberto Cueto añade en su libro *El lenguaje invisible*.

En el caso la bibliografía española, existen unos pocos **manuales** desde los años ochenta, concernientes a la teoría e historia de la música cinematográfica. Como en muchos de los manuales aparecidos fuera de nuestras fronteras, la literatura que trata la música de cine de forma general tiende a repetir una estructuración del discurso, y en ocasiones tópicos de estudio. Normalmente suele alternar la estructura tripartita, historia – estética – práctica (o en distinto orden) presente en los manuales internacionales y también en los españoles, si bien otras veces sólo aparece una parte de estética y otra de historia. Es el caso de las obras que siguen a continuación.

El primer manual es *Música y Cine* de Valls Gorina y Padrol, en 1986. La parte que se dedica a la banda sonora en España es escasa y difusa, y se observa un claro tono de alabanza a la renovación y a ciertos autores, y de menosprecio a otros. Sin embargo, el mismo año Padrol escribe *Evolución de la banda sonora en España*, punto de referencia primero para cualquier interesado. El análisis aquí es más exhaustivo, aunque quizá tiende a la simple enumeración.

Uno de los investigadores españoles dedicados a la música cinematográfica es Carlos Colón Perales, que comenzó a publicar sobre el tema hace casi treinta años. Se inició con una completa tesis sobre Rota- Fellini, y ha continuado publicando acerca de importantes músicos, incluido Joaquín Turina. Entre sus trabajos cuenta con *Europa en Hollywood, Introducción a la Historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, y

⁶⁷ MARKS, Martin. “Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research”. *Notes*, XXXVI (1979), pp. 282-325.

⁶⁸ Sin embargo, sí se puede considerar repertorio la música compuesta originalmente para películas (mejor aún si existe la partitura), que luego además puede ser adaptada para concierto. Ya se está llevando a cabo la recuperación de repertorios circunscritos a un espacio concreto y a un periodo temporal. Éste, por ejemplo, es el fin del proyecto de investigación aprobado por el Ministerio de Educación *Música y cine en España: Recuperación, inventario y difusión de un patrimonio cultural multidisciplinar* (HUM2007-60280/ARTE, investigador principal Dr. Jaume Radigales.).

Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos (1895-1993). El manual *Historia y teorías de la música en el cine. Presencias afectivas*, publicado en 1997, amplía el recorrido histórico que realiza en *La imagen visitada por la música*, haciendo un mayor hincapié en la música de Hollywood. Solamente dedica pequeños apartados a la banda sonora en España. La segunda parte de este libro, de Manuel Lombardo y Fernando Infante, resulta interesante porque resume por tendencias las principales teorías que se han expuesto sobre música cinematográfica, si bien a veces no están recogidas de forma clara.

Alejandro Pachón Ramírez escribe en 1992 *La música en el cine contemporáneo*, reeditado y actualizado en 1998. Aparte de los aspectos generales, dedica una interesante segunda parte a la música cinematográfica en España hasta nuestros días. La tesis doctoral de la que es extracto trata el tema con el rigor científico de un trabajo académico, mientras ésta pretende un acercamiento más ameno a aspectos históricos y estéticos del mundo de la música de cine.

Otro manual de referencia obligada es la *Enciclopedia de las bandas sonoras*, de Conrado Xalabarder (1997). Trata la banda sonora de forma amplia, aunque de cara a una difusión general y muy centrada en el cine americano. En la primera parte trata de manera muy funcionalista la clasificación, funcionamiento y técnicas de la música en el cine, así como el proceso posterior a la composición. Hace también un recorrido de la historia, pero de la música en España sólo cita por encima títulos y autores. Lo más útil puede ser una relación de ganadores a la mejor banda sonora en los premios Goya. El mismo Xalabarder es el autor de un libro aparecido recientemente, *Música de cine. Una ilusión óptica* (2006), en el cual explica su concepción de la música en el cine, el rol que juega en la pantalla desde un punto de vista más cinematográfico y descriptivo que musicológico, y expone su particular método de análisis, extraído de su reflexión como docente de la materia.

Como obras generales es necesario citar también *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*, de Víctor León, así como *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras* de Herberto y Sergio Navarro, publicados en 2002 y 2003 respectivamente. No pretenden ser libros exhaustivos sino incidir en los aspectos generales para un conocimiento divulgativo de la música cinematográfica. Recientemente ha aparecido una nueva obra en esta línea, aunque mucho más exhaustiva y a medio camino entre el testimonio histórico y la disertación teórico-autobiográfica: *Música y cine: géneros para una generación* (2007) de Alejandro Pachón. En este libro se hace un personal recorrido por la música en el cine, guiándose por los géneros, pero retratando al aficionado a la banda sonora, su contexto de desarrollo y la evolución en España de la música de cine.

En la bibliografía internacional se encuentran muchos estudios que se centran en aspectos concretos de la música de cine, concretamente abundan los dedicados a **aspectos históricos**. Por ejemplo, algunos conciernen a los aspectos sobre el trabajo del compositor, si bien en nuestro país estos análisis aún se encuentran en una fase inicial, con la avanzadilla de los artículos del profesor Lluís i Falcó.

La época del **cine “mudo”** suele gozar de una mayor atención en los recorridos históricos, primero por tratarse de un momento separado históricamente por un acontecimiento exacto como es la llegada del sonido mecánicamente sincronizado, pero también por tener un estatus de “clasicismo” dentro de los estudios de cine, lo cual a su vez permite a los investigadores introducirlo con menos reticencias en el estudio académico de la música de cine. Así, proporcionalmente abundan los trabajos sobre las partituras compuestas para el “mudo”, sobre los mecanismos de ilustración musical y los recopiladores como Giuseppe Becce, y últimamente sobre las composiciones nuevas o las reconstrucciones que se realizan para películas antiguas. En estos recorridos no falta tampoco la relación de los compositores de concierto que han hecho su aportación a la música de cine, aunque el gusto por este punto no se limita a los estudios sobre la época anterior al “sonoro”, sino que la relación de los compositores de concierto con la música de cine es una constante en la literatura sobre el tema.

En España son menos habituales los estudios relativos a la **estética y teoría** de la música de cine, por partir normalmente de ámbitos académicos. En general también suelen presentar un esquema tripartito teoría-estética-análisis⁶⁹. Dentro de la tendencia teórica ha aparecido la obra de Gertrudix Barrio *Música y narración en los medios audiovisuales* (2003), que parte de las teorías de comunicación. En los últimos meses hemos visto salir a la luz *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* escrito por el compositor Alejandro Román, y fruto de un trabajo de investigación (D.E.A.) leído en la Universidad Complutense. Esto viene a corroborar la fuerza que está tomando la música de cine en el medio universitario.

El autor que más ha profundizado en la música y el audiovisual como lenguaje estético es el profesor Jaume Radigales, cuya obra realiza un estudio metodológico profundo de las relaciones música-imagen y una aproximación muy ligada a los contextos contemporáneos de comunicación, enlazándolos con la estética propiamente dicha. En *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*, del 2000, *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*, del 2002 y *La música en el cinema*, del 2007, trata de

⁶⁹ Stillwell corrobora este esquema en la bibliografía internacional. STILWELL, *op. cit.*, p. 47.

un modo riguroso aspectos como el significado de la música y la expresión en la música, relacionándolos con el medio cinematográfico.

Una de las principales carencias del estudio científico de la música en el cine en España es precisamente la falta de relación con los estudios ya realizados en el extranjero, lo que lleva a la bibliografía española a tener que recorrer caminos ya superados en otras bibliografías. A esto se añade un desconocimiento de muchos de los teóricos fundamentales del tema. Aún así, debemos señalar algunas traducciones que sí se han realizado de autores extranjeros, en primer lugar el celeberrimo libro de Adorno y Eisler, que está traducido desde el año 1976 (y ha sido reeditado en 2007). También están traducidas algunas de las obras que el prolífico autor francés Michel Chion ha dedicado al sonido en el audiovisual, como *La música en el cine* (1997) y *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1998). Además debemos añadir la obra de Russell Lack *La música en el cine* (1997), que trata el papel de la música en el cine a través de su relación con diferentes conceptos como el tiempo o los aspectos sociológicos.

El interés por la música en la industria cinematográfica queda patente en las obras bibliográficas consagradas a las **técnicas** de la música de cine, y que en muchos casos pueden ser útiles para subsanar la distancia entre el director sin conocimientos de música, y el compositor. Rafael Beltrán Moner es el autor en 1984 de un manual práctico para *La ambientación musical* en los medios audiovisuales, reeditado en el año 91, que aún siendo un acercamiento con conceptos demasiado simplificados, da unas ideas básicas bien organizadas. Este manual resulta útil para la práctica del *traking*, o la ambientación musical a partir de la música disponible en bibliotecas musicales, normalmente la del propio estudio donde se produce una película. Algo similar a lo que presenta Zubiaur Carreño en su *Historia del Cine y otros medios audiovisuales*, que al menos propone un espacio dedicado a la banda sonora y sus elementos.

2. Músicos - Biografías y entrevistas

En cuanto a la bibliografía sobre **músicos españoles** para cine, abundan los artículos y entrevistas a compositores, y en los últimos años han aparecido varios libros sobre músicos. Las biografías dedicadas a músicos de generaciones precedentes aún denotan bastante confrontación entre el concepto de músico cinematográfico y músico de concierto, menos presente al abordar el trabajo de músicos más jóvenes.

El precedente lo sienta la obra ya citada de Colón Perales *La música cinematográfica de Joaquín Turina*, de 1984, donde recoge el pensamiento acerca del medio en una época tan temprana como son los años treinta y cuarenta. Del año 86 es la segunda parte del ya citado *Evolución de la banda sonora en España* dedicado a Carmelo Bernaola, hasta hace

poco tiempo asiduo músico de cine. Joan Padrol escribe dos años después un estudio sobre Antón García Abril, al que seguirá el mucho más reciente *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión* a cargo de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio en 2003. Es reseñable asimismo el estudio de *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine* de 1994, que debemos a Josep Lluís i Falcó. Recientemente ha aparecido *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*, obra de Joaquín López de 2007, muy reseñable por su rigor científico y musicológico, y por la labor patrimonial del trabajo con el epistolario del músico. Otras obras sobre músicos españoles que en parte de su carrera se dedicaron al audiovisual, son *Finestra Santos* de García Ferrer y Rom en el año 1982, *El caso Santos* de Josep Ruvira en 1996, *Waldo de los Ríos. Agua entre los dedos* de Isabel Pisano en 1997, *El maestro Guerrero fue así* de Josefina Carabias en el 2001, *Maestro Quiroga. Compositor* de Martín de la Plaza en el 2002 y *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta* (2007) en el que Joaquín López realiza el capítulo “La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine”. Del género autobiográfico apareció en Valencia en 1992 *Músico malgré moi*, de Mario Nascimbene.

No resulta habitual encontrar obras que se centren en los compositores de un territorio pero existe el caso de *Compositores vascos de cine*, en el cual varios autores acometen la tarea de realizar un trabajo de divulgación, en algunos casos de investigación más profunda (concretamente las secciones del Lluís i Falcó), sobre aspectos generales y un recorrido histórico por los compositores vascos. Podemos señalar, aunque es mucho menos extenso, el suplemento de la Fimoteca de la Generalitat de Catalunya que fue dedicado a los “Compositors cinematogràfics catalans contemporanis”, y que también redactó Lluís i Falcó y el último número extraordinario de *Secuencias* editada por la ADMA.

La figura de Alejandro Amenábar es recurrente en estos últimos años del cine español y a él se han dedicado ya varias ediciones bibliográficas. En todas ellas se hace referencia a su faceta como compositor, tanto en *Alejandro Amenábar. Cine en las venas* de Antonio Sempere, del 2000, como en *Amenábar. Vocación de intriga* de Otis Rodríguez Marchante, del 2002, a lo que se puede añadir el anterior colectivo *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos realizadores del cine español* de Carlos Heredero publicado en 1998, y *El libro de “Los otros”*, coordinado por Jesús Robles en el año 2001. El citado autor Antonio Sempere es también responsable de uno de los últimos libros dedicados a un músico de cine de la generación contemporánea, con la obra del 2002 *Roque Baños. Pasión por la música*.

Mención aparte merece el caso del compositor José Nieto, buen ejemplo de lo que significa la comprensión del estudio de la música con relación al medio que lo soporta, en este caso el cine. Además de ser un empedernido difusor de la música de cine y sus técnicas, ha hecho un esfuerzo por resucitar las músicas de autores clásicos. A él debemos *La música para la imagen. La influencia secreta* (1996, reeditado en 2002), una obra clave sobre las técnicas musicales, las funciones y los usos, con vocación práctica tanto para el análisis como para compositores en activo. Sobre su labor como músico en 1986 aparece ya *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*, de Fernando Lara. Rosa Alvares realizó una biografía en 1996 repasando su trayectoria profesional, con anexos sobre su faceta de director de orquesta y declaraciones de profesionales que han trabajado con él: lo más interesante es el análisis musical que realiza Julio Carlos Arce Bueno, porque es una de las pocas obras que recogen un estricto análisis de las técnicas, incluyendo partituras. Sobre José Nieto también han aparecido artículos y entrevistas en variadas publicaciones, pero el estudio más exhaustivo lo realiza Pachón Ramírez en su tesis dedicada a José Nieto y donde también se hace un amplio repaso al estado de la música en el cine español actual.

Como obra dedicada monográficamente a otros autores de fuera de nuestras fronteras, destacan en primer lugar los libros ya citados dedicados por Carlos Colón a *George Gershwin y Leonard Bernstein* (1991), *Jerry Goldsmith* (1993), y a *John Barry* (1995). También existe una biografía muy completa de José M^a Latorre sobre *Nino Rota* (1989), añadiéndose a la todavía anterior *Rota- Fellini (La música en las películas de Fellini)* que el propio Colón saca el año 81. A ellas se añade el monográfico que la ACDMC edita en el año 2000, *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*, de Joan Bosch i Hugas. Merece la pena hacer hincapié en el volumen *Música, Cine e Historia. Ennio Morricone*, publicación del 2001, resultado de la tesis doctoral de Javier Rodríguez Fraile. Aparte del detallado análisis del compositor, presenta una primera parte muy esclarecedora de conceptos básicos, historia, el proceso compositivo y el lenguaje musical filmico. Centrándose en un aspecto determinado de la composición de Morricone, le sigue *El spaghetti-western y la revolución morriconiana* la siguiente edición de la ACDMC, en 2002, también de Bosch i Hugas.

Otro capítulo son las **entrevistas** a los músicos mismos, a pesar de la conocida dificultad de los propios compositores para hablar de su música (hecho patente en los cursos de composición para la imagen y en algunas entrevistas). Aunque en ocasiones no resulta muy útil para el conocimiento de su forma de introducir la música en la imagen, siempre es revelador acercarse al carácter del compositor, lo que puede dar idea también

de su concepción estética y de la producción de cine. Han aparecido varias ediciones con entrevistas a músicos de cine. En 1998 se publica un libro de Joan Padrol de entrevistas a múltiples compositores cinematográficos (los españoles Bernaola, García Abril, Alejandro Massó, Xavier Montsalvatge, José Nieto, Antonio Pérez Olea, Joan Pineda, Carlos Sorina y Valls Gorina). Si bien es interesante para conocer los métodos de trabajo y porque los sitúa en el contexto español, a veces se queda en la mera anécdota del encuentro. El último libro de entrevistas a compositores cinematográficos de este autor es el reciente *Conversaciones con músicos de cine*, del año 2006, una obra muy completa por los músicos elegidos y que resulta muy útil en el conocimiento de la estética y métodos de cada compositor.

Sin duda la obra de entrevistas más interesante, y que constituye un documento impagable para cualquier investigador sobre los compositores españoles contemporáneos, es *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, obra que aparece en el 2003. Su autor, Roberto Cueto, consigue superar la barrera de la anécdota para introducirse en el mundo creativo de los entrevistados y entresacar sus inquietudes estéticas y la concepción de la música en el audiovisual de cada uno de ellos. Además de ello, han aparecido entrevistas a músicos de cine en las diversas revistas que tratan la música de cine de una u otra manera, las más interesantes las entrevistas traducidas en la publicación de la ACDMC, y que se reseñarán en el apartado de revistas.

3. Temática específica

Otro tipo de bibliografía es la que parte de los estudios culturales para centrarse en estudios de algún tipo particular de música, o bien en repertorios específicos. Como libros de **temática específica** conviene señalar los cuatro libros de *La música en el cine* que desde 1989 hace la Filmoteca Canaria, que incluye un monográfico sobre la música clásica en el cine y un memorial a Wagner. Es de agradecer la cantidad de ejemplos, aunque sin embargo en ocasiones parece limitarse a la enumeración. Como capítulos más interesantes puede destacarse “El *Parsifal* de Syberberg y la ópera de Wagner” de Álvaro del Amo, o las opiniones teóricas del capítulo debido a Joan Padrol.

De temática específica sobre el género del musical son las ediciones de Munsó Cabús, primero con *El cine musical, I. 1927-1945* y *El cine musical, II. 1945-1997*, aparecidas en 1997, y recientemente con *Diccionario de películas. El cine musical*, aparecido en el año 2006. Lamentablemente estas obras son de un carácter descriptivo superficial y plantean afirmaciones sin rigor científico. A este mismo género le dedica su número 25 la revista *Nikel Odeon* en el invierno del 2001.

En este grupo se colocan las obras consagradas a la música popular en el cine. En torno a este tema se articula el debate sobre el uso de la música popular en el cine, en el

que cabría señalar las posibilidades de un uso inventivo y creativo. Entre este tipo de libros aparece en 1999 *Rock en el cine*, de Eduardo Guillot, y en 2003 *El pop en el cine (1956-2002)* de Francesc Sánchez Barba. Puede incluirse en este apartado un estudio concreto del estilo de la música electrónica aparecido en el año 2005, llamado *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*, y coordinado por Pablo Polite y Sergi Sánchez.

A raíz de la tesis de la autora María de Arcos, se publica uno de las obras más interesantes de la bibliografía sobre música de cine que se han editado en nuestro país, sobre el tema específico del *Experimentalismo en la música cinematográfica*, que aparece en el 2006 y constituye un interesante acercamiento a los estilos de música experimental tan inusitadamente utilizados en el cine. También sobre música contemporánea se ha editado el libro *La música contemporánea en el cine* (2005), un pequeño volumen de Ana María Sedeño, que al contrario que el anterior no resulta de especial utilidad, cayendo en generalidades excesivas y en algunos tópicos.

4. Revistas

En el caso de España no contamos con muchas **revistas especializadas** dedicadas a la música cinematográfica⁷⁰. La primera, trimestral, apareció en Valencia en 1990 bajo el nombre de *Música de cine*, y se siguió editando hasta 1996; el mismo año en la misma ciudad apareció *Rosebud Banda Sonora* (todavía en activo), y en Madrid *BS Magazine*, de la que sólo aparecieron cuatro números; y hasta hace poco se editaba en Málaga *Film Music*, versión española de *Film Score Monthly*, que sólo llegó a publicar diez números. Todas ellas son de vocación popular y para aficionados, pero pueden resultar útiles porque aparecen entrevistas con los compositores y en ocasiones extractos de partituras. No podemos olvidar que en ocasiones son los únicos soportes que dan cabida a estudios de estas disciplinas. Ese es precisamente el caso de la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema que, ampliando su campo de acción geográfico y sus objetos de estudio, ha sido reconvertida en Asociación para la Divulgación de la Música para el Audiovisual. Esta entidad ha conseguido invitar a autores como Elmer Bernstein o Maurice Jarre, y edita la publicación *Secuencias de Música de Cine*, en la que se reciben artículos rigurosos que merecerían ver la luz en un ámbito más amplio. La existencia de estas publicaciones demuestra el estadio primigenio de una disciplina que pugna por hacerse un hueco similar al existente en otros países.

⁷⁰ En el panorama internacional hay abundantes publicaciones periódicas de estas características, entre las que destacan *Soundtrack!*, *Film Score Monthly*, *Music for the Movies* en el Reino Unido o la alemana *Scoretime*.

Son estas publicaciones las que han tomado la iniciativa a la hora de sacar artículos específicos sobre el ámbito del cine español, la mayoría de Lluís i Falcó en *Secuencias de Música Cinematográfica* (época inicial de *Secuencias de Música de Cine*): “Avalancha ibérica” (nº6, primer trimestre 1997), “España, talento sin pan” (nº8, enero 1998), “Melodías populares del cine español de los años 40” (nº8, enero 1998), “Lo que pudo haber sido” (*Los dossier*, nº7-9, marzo – septiembre 2000). A ello se suman las que rubrica a principios de los años noventa en la revista *Música de cine*: “Discografía cinematográfica española. El rescate del olvido” (nº 2, abril, 1990), “*Miguelón o el último contrabandista. Los cantantes líricos españoles en el cine*” (nº 5, enero – marzo, 1991), “De las legumbres al láser. La música en los largometrajes de animación españoles” (nº12, abril 1994). Destaca de manera especial el monográfico *Música y audiovisual en Cataluña* derivado de una exposición con el mismo título, que es el último número por el momento de *Secuencias de Música de Cine*, aparecido como número extraordinario en octubre de 2007. Otros artículos en la misma línea son “Los creadores en la sombra. La música en los filmes de publicidad”, publicado en *Música de cine* por Juan Carlos Palos (nº11, enero 1994), y “Clásicos del cine español. Sinfonías inacabadas para el recuerdo”, publicado en *Rosebud* (nº18-19, verano 2001) y firmado por David Roldán.

Una gran parte del material que se encuentra en este tipo de publicaciones periódicas lo constituyen las entrevistas o artículos sobre músicos concretos. La revista *Música de cine* ha publicado entrevistas a diferentes compositores: “Una tarde con José Nieto” (nº1 (2ª época), julio 1991) por Jorge Castillejo; a Bingen Mendizábal (nº4, abril 1992) por José Miguel Beltrán; a Antón García Abril (nº5, julio 1992) por Jorge Castillejo; a Bernardo Bonezzi (nº10, octubre 1993) por Francisco Carrasco; a José Solá (nº10, octubre 1993) y a Gregorio García Segura (nº14, octubre 1994), por Josep Lluís i Falcó; a Alberto Iglesias (nº14, octubre 1994) por José María Benítez; de nuevo a Bingen Mendizábal (nº14, octubre 1994) por José Miguel Beltrán; y a Joan Pineda y Antonio Pérez Olea (nº17, julio 1995) por Josep Lluís i Falcó. Otros tantos son los artículos dedicados a músicos en esta misma revista: “Apuntes sobre Bernardo Bonezzi” (nº2, abril 1990) por Jorge Castillejo; “Nuestro amigo Jordi Doncos” (nº2 (2ª época), octubre 1991) por Lluís Gavaldá i Subirachs; “Luis de Pablo” (nº3 (2ª época), enero 1992), “Carmelo Bernaola” (nº4, abril 1992) y “Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada” (nº6, abril 1991) por Josep Lluís i Falcó; “Jordi Nogueras. La desmitificación de un músico de cine” (nº8, abril 1993) por Germán Barón; “Joaquín Rodrigo: un poeta de la música” (nº10, octubre 1993) por Pedro Luis Gallud.

En la revista *Rosebud* aparecen entrevistas a Bingen Mendizábal (nº1, julio 1996), por Carlos Durbán y Juan Ángel Saiz; a José Nieto (nº2, noviembre 1996) por Juan Ángel Saiz y Pedro Sabín; a Alberto Iglesias (nº3, marzo 1997), por Eduardo Casanova y Juan Ángel Saiz; a Carles Cases (nº4, junio 1997) por Juan Francisco Álvarez; a Mario de Benito (nº5, junio 1997), Eva Gancedo (nº6, febrero 1998) y a Manuel Balboa (nº8-9, octubre 1998) por Juan Ángel Saiz; de nuevo a Alberto Iglesias (nº10-11, marzo 1999) por Eduardo Casanova; y a Joan Valent (nº16-17, otoño 2000) por la Asociación Balear de los Amigos de las Bandas Sonoras. En esta misma revista constan artículos referentes a músicos, a través de bandas sonoras específicas: “Juan Carlos Cuello: de la publicidad al cine, del cine a la publicidad” (nº8-9, octubre 1998) por Juan Francisco Álvarez; “*Resultado final* y *Los años bárbaros*” nº10-11, marzo 1999, por el propio Bardem; “Finisterre: donde termina el mundo” (nº10-11, marzo 1999), por José Nieto; “Celos” (nº12-13, septiembre 1999) por Juan Ángel Saiz; “José Nieto: cursos de verano” (nº12-13, septiembre 1999) por Gorka Cornejo; “Goyas 99: Otra vez Alberto Iglesias” (nº14-15, junio 2000) por Eduardo Casanova; “*Sé quién eres: un largo trayecto*” (nº16-17, otoño 2000) por Patricia Ferreira; y finalmente “Luis Ivars: *Tiempos de azúcar*” (nº18-19, 2001) por Juan Ángel Saiz.

En la revista *Film Music* apareció una entrevista con Roque Baños (nº1, septiembre 2001) realiza por Eduardo González, otra a Eva Gancedo (nº2, marzo de 2002) por Sergio Hardasmal, y a Diego Navarro (nº8, junio 2003) por Ignacio Pérez. Además Gorka Cornejo firma “Ángel Illarramendi: la música y algo más” (nº2, diciembre de 2001), Eduardo González “Bernardo Bonezzi, ese gran desconocido” (nº4, julio 2002), y Sergio Hardasmal los “perfiles” de Víctor Reyes, Juan Bardem (nº5, octubre de 2002), Pascal Gaigne (nº6, enero 2003), Antonio Melibeo y Bingen Mendizábal (nº8, junio 2003). Además podemos señalar el artículo de Roberto Cueto “José Nieto: un español en la corte del rey Ricardo”, aparecido en *Bs magazine* en octubre de 1995.

En *Secuencias de Música Cinematográfica*, el prolífico Lluís i Falcó ha publicado una serie de artículos sobre músicos de nuestro país: “El porqué de Carles Cases” (nº7, segundo trimestre 1997); “Joaquín Rodrigo, lo bueno si breve...” (*Secuencias de música de cine. Los dossiers*, nº3, mayo-junio 1999); “Xavier Montsalvage (1912-2002)” (nº1-2, noviembre 2002-mayo 2003); “Carmelo Bernaola” (nº5, febrero 2003); “Josep María Bardagí (1950-2001) (*Secuencias de la Música de cine, Los dossiers*, nº11, enero – abril 2001); “Joan Pineda: Perfil biográfico”, y “Joan Pineda: imagen y sonido” en *Miscelánea 2002*. Barcelona: ACDMC, 2002. También publica “Miguel Asins Arbó, *in memoriam*”, en el *Butlletí de l'Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores* (abril 1997).

Otras entrevistas a compositores han aparecido en revistas de cine, realizadas por colaboradores habituales que tratan el tema de la música. Entre ellas constan las firmadas

por Joan Padrol a Antonio Pérez Olea, (en *Dirigido por*, julio-agosto 1985, nº 95), a Alberto Iglesias (*Dirigido por*, febrero 1999), el espacio que le dedica a José Solá en *Cuadernos de la Academia* (nº3, junio 1998), y otros artículos como los de Conrado Xalabarder para *Academia. Boletín del cine español* sobre Carles Cases (*Academia. Boletín del cine español*, nº67, abril 2001) y sobre Alberto Iglesias en (nº32, verano 2002).

La importancia que va cobrando la música de cine a nivel popular ha empujado a periódicos de información general a publicar algunas reseñas y entrevistas a compositores cinematográficos. Como ejemplos, citaremos la nota que publicaba *El País* en 25 de junio de 1987 sobre Xavier Capellas “Un músico catalán estudia composición en Estados Unidos”, o la entrevista a José Nieto en *ABC de la música* en 1996, pero el más célebre en estos medios es el compositor Alberto Iglesias, al que se han dedicado el mayor número de reseñas, más aún desde su nominación a los premios Oscar de Hollywood: “Las bandas sonoras no son un arte menor” (*El Mundo*, 10 de octubre de 1998), “El cine español antiguo ha pasado de la música, pero el actual no”, (*La Vanguardia*, 9 de diciembre de 1998), una entrevista que le realiza Diego Manrique para *El Espectador* de *El País* el 24 de abril de 1999, y otros muchos artículos en *Diario 16*, *El País* o *La Vanguardia*.

Algunas **publicaciones sobre cine** también recogen artículos generales a propósito del tema. Un ejemplo son los aparecidos en las acreditadas *Archivos de la Filmoteca*, por ejemplo el artículo de Ángel Quintana “Los límites de la representación cinematográfica: ópera y modernidad”, en febrero de 2001, o el de Joan Padrol “La música en las coproducciones con Italia”, en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, *Cuadernos de la Academia* (nº5, mayo 1999). Pero también aparecen en otras publicaciones periódicas. Entre ellos, y por poner algunos ejemplos, está el de J. L. Téllez: “Cine y música” publicado en *Contracampo* ya en 1980; “Notas para una teoría de la música dramática” en *Archivos de la Filmoteca de Valencia* (1989-1991) de Enrique Téllez; “Panorámica de la música de cinema a Catalunya”, en *Cinematògraf*, nº2 de Joan Padrol y Joan Pineda (1995); “De la pianola al sinclavier. Casi cien años de música cinematográfica española”, en *Eco de Secuencias. Monográfico de Cine* (nº3, junio 1996) y “Compositors cinematogràfics catalans contemporanis”, en Suplement nº22, *Fimoteca de la Generalitat de Catalunya* (2001) de Lluís i Falcó, o “Compositores del cine español”, realizado por Conrado Xalabarder para el nº1848 de *Fotogramas* (octubre 1997). Por supuesto, a esto hay que añadir la publicación de críticas de bandas sonoras que aparecen periódicamente en las revistas de cine, como en *Fotogramas* o *Dirigido por...*, si bien sus características se circunscriben exclusivamente al carácter periodístico y descriptivos.

Algunas prestigiosas revistas musicales como *Scherzo* han dedicado algunos artículos al cine: "Amor antiguo y unión reciente: la ópera y el cine", de Santiago Martín Bermúdez, aparecido en septiembre de 1988 o "La música como componente en el hecho cinematográfico" en *Scherzo*. En el año 2005 la revista *12 Notas preliminares. Revista de música y arte* dedicó su número 15 a la música de cine. Sobre ópera y cine, debe añadirse los artículos publicados por Jaume Radigales, experto en la materia, en la revista *Ópera actual*: "L'opera mozatiana en la pantalla" (1992) y "Del escenario a la gran pantalla" (2000).

En *Eufonía* el mismo autor antes citado Enrique Téllez ha publicado "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico" (1996-1997) con una sencilla clasificación y análisis de ejemplos. José Miguel Martínez en "El sonido y la música en la producción audiovisual", en *Eufonía*, 1998 hace un recorrido esquemático de los aspectos a analizar de la música con la imagen, los elementos que constituyen la banda sonora y las fases de grabación. Algunas otras revistas académicas empiezan a incluir temas de música y cine como *Área Abierta*, que publicó en 2007 "Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica", por Jesús Alcalde. Si bien innovadores en el ámbito español, estos artículos no dejan de tratar la materia con poco detenimiento, haciendo sólo un ligero esbozo.

Un documento interesante por lo temprano del momento, lo constituyen los artículos que el compositor Joan Pineda escribe para la revista *Imagen y sonido* a finales de los años sesenta y principio de los setenta y para la revista *Jano* a finales de los sesenta. Uno de los más interesantes es "Música de cine, cine musical y música incorporada", en *Imagen y sonido* en 1972, que aparece recogido junto a otros en *La música al cinema*, editado en el año 1981.

5. Artículos científicos en actas y obras generales

De entidad académica y mucho más exhaustivos son los artículos que aparecen en las publicaciones académicas o de investigación. Este ámbito resulta para nuestro país de extrema utilidad, puesto que permite el acercamiento a obras o aspectos específicos (periodos históricos, estilos musicales, géneros cinematográficos), por lo que el nivel de análisis suele ser mucho más profundo. El examen del funcionamiento de la música en películas concretas, si bien es uno de los estudios que pueden resultar más útiles para la comprensión del medio audiovisual, es casi inexistente en manuales, aunque aparece más frecuentemente en estos artículos.

Entre los más destacados del ámbito musicológico están los de Matilde Olarte “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?” aparecido en *Campos interdisciplinares de la Musicología* en 2001 ó “Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad”, en las *Actas del VI Congreso “Cultura Europea”* y “Música versus palabra en el cine español actual” aparecido en las Actas del VII Congreso.

Sin duda el autor más productivo y que más artículos ha publicado en España en cuanto al tema que nos ocupa es Josep Lluís i Falcó, del cual resultaría una tarea infinita comentar todos los artículos, dedicados a los tan necesarios aspectos específicos de la composición para el cine español, de sus autores y de sus circunstancias de composición. Lluís i Falcó reflexiona sobre los mecanismos de la música y su análisis en artículos como “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, en *D’Art* (1995). Además realiza análisis de películas concretas de nuestra historia, como “De bolos y de paisajes: entre pinceladas musicales y canciones”, en la recopilación *Bienvenido Mr. Marshall... 50 años después* (2004), “Un vals en el silencio de la madrugada: músicas y sonidos en Calle Mayor” en *Calle Mayor ...50 años después* (2006), y “Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta” en *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després* (2008). Pero su máxima contribución la realiza como historiador de la música del cine en el Estado Español, siendo el investigador que más datos, materiales (discografía, bibliografía, partituras) e investigaciones ha aportado nunca el estudio de este ámbito, contribuyendo a construir la historia de la música de cine en artículos como “L’acompanyament musical a les projeccions de cinema mut”, en *Teatre Fortuny, més d’un segle* (1994), “De la pianola al sinclavier. Casi cien años de música cinematográfica española”, en *Eco de Secuencias. Monográfico de Cine* (1996), sólo por citar alguno⁷¹.

Cabe destacar algunos capítulos dedicados a la música de cine en las publicaciones resultantes de encuentros científicos sobre cine. Es el caso de “Música y músicos en la Cataluña silente”, de Lluís i Falcó, y de “La música en el cine español actual: metodología e historiografía”, de Pachón Ramírez, que aparecen ambos en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la Asociación española de Historiadores del Cine (1995). Otro ejemplo similar es “Los materiales de sonido en el audiovisual”, también de Lluís i Falcó, que salió en las *Actes Seminari de Patrimoni Cinematogràfic* (2000). Estos ejemplos traen a colación el hecho de que la música en el cine aparece de tanto en tanto en publicaciones derivadas de encuentros sobre el cine, también del ámbito universitario. Es

⁷¹ Muchos de sus artículos han sido citados en la sección dedicada a las revistas, y otros serán citados en otras secciones.

el caso de los aparecidos en un volumen llamado *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, publicado por la Universidad de Oviedo en 1999, y que recoge dos artículos, uno de Marta Cureses, “Román Alís: recuperación de la música cinematográfica española de los años 70”, que recoge testimonio de la composición en la España de los años setenta gracias a materiales y datos extraídos del testimonio y correspondencia mantenida con el compositor Román Alís. El otro de Rosa Fernandez, “El lenguaje cinematográfico de la música: propuestas estéticas comparadas”, resulta prescindible por su superficialidad y poca familiaridad científica con el tema.

Otras apariciones de la música de cine en obras de temática más amplia son algunos capítulos dedicados a la música en libros sobre cine: en *El patrimoni cinematogràfic a Catalunya* Lluís i Falcó realiza “Els components sonors cinematogràfics: un problema de mutil.lació patrimonial” (1995); en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* aparece el documento “Zarzas. El género chico en el cine mudo”, de Luciano Berriatúa (2002); y el apartado dedicado en 2001 a José Muñoz Molleda “El maestro compositor” en *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*.

En la misma línea también cabe señalar los capítulos dedicados a la música cinematográfica en últimos libros de claro corte musicológico, como “La música incidental en el cine y el teatro” en *El legado musical del s. XX* (2002), o los capítulos “La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano” y “La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo” aparecidos en *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)* (2004), ambos de la investigadora Matilde Olarte. Lo mismo ocurre en el tomo de historiografía musical *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 7 (2001) en el que Lluís i Falcó rubrica el apartado “El cinema”.

También conviene reseñar otras obras sobre músicos cuya producción ha estado relacionada con el cine y que dedica alguna sección: *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos* (de Xochiquetzal Ruiz Ortiz), *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*, cuya parte de cine escribe Lluís i Falcó o la autobiografía de Alfonso Santiesteban *El mundo del espectáculo... y la madre que lo parió*.

6. Internet

Debido a que la música de cine goza de un interés público muy amplio, existe gran cantidad de sitios en Internet dedicados exclusivamente a ella. Las asociaciones dedicadas a las bandas sonoras suelen tener su sitio web y aparecen incluso algunos conocidos clubes de *fans* de compositores concretos, como Legend- The Jerry Goldsmith Society, o The Horner Letter. La información que se puede encontrar en aquí puede ser muy útil, pues incluye entrevistas a los compositores, reseñas de bandas sonoras, nombres y direcciones de discos retirados y direcciones de casas de discos⁷².

En el caso de España nos encontramos en la misma situación, pero se da la circunstancia de que aún predomina una atención a las bandas sonoras internacionales, con gran presencia de la creación norteamericana, y la banda sonora española no ocupa un lugar preponderante. Además, el carácter divulgativo de estos *sites* da lugar a análisis poco rigurosos, predominando el carácter periodístico, en la línea de las revistas especializadas en cine que dedican un espacio a la crítica musical (*Fotogramas, Dirigido por...*).

7. Ámbito académico

En lo que se refiere a un **ámbito académico universitario**, la tímida instauración del tema ha dado como resultado la realización de varias tesis doctorales al respecto. En su libro⁷³, Alejandro Pachón reconoce al catedrático don Enrique Sánchez Pedrote como pionero en un interés que cuaja en los trabajos ya comentados de Carlos Colón en la Universidad de Sevilla, y en la tesis precursora en España del propio Pachón sobre José Nieto (*La música en el cine español actual, 1975-1990. José Nieto*. Tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1990). El mismo año, Luz Amparo Palacios realiza su tesis sobre *Las funciones de la banda sonora en el cine*, en 1990, si bien su enfoque se realiza desde el punto de vista de la semiótica. En 1999 se lee *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*, tesis realizada por Manuel Gertrudix en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense de Madrid. Le sigue la tesis de Javier Rodríguez Fraile sobre Morricone, leída en la Universidad de Barcelona, de la que surge el libro ya citado de este autor en el 2001, y la de David Roldán Garrote en la Universidad Politécnica de Valencia sobre la música en el cine español de los cuarenta *Fuentes documentales para el estudio de la música en el Cine Española de los años 40*. En los últimos años se han leído las tesis de Briexo Viejo, *Historia y estética del Film Musik*

⁷² Algunas de las webs internacionales son *SoundtrackNet, Film Score Monthly, Film Music on the Web, rec.music.movies, Music ans Movies Pictures, The Film Music Pro, CinemaTrax, Film Music Magazine*.

⁷³ Cf. PACHÓN RAMÍREZ. *La música en el cine contemporáneo*. Diputación Provincial de Badajoz, 1998, p. 13.

Projet en la Universidad Autónoma de Madrid y la primera tesis de claro corte musicológico, realizada por María de Arcos *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*, leída en la Universidad de Sevilla, y de la que surge después su edición *Experimentalismo en la música*. Curiosamente, hasta aquí ninguna de ellas había sido leída en un departamento de Música, pero en cambio sí en facultades de Ciencias de la Información y de Comunicación.

A estas tesis podemos añadir otras de temas afines, como la de Raúl Durá Grimalt *Los Video-clips: precedentes, orígenes, y características*, defendida ya en 1988 en la Universidad Politécnica de Valencia; y la tesis de Marta Pérez Yarza *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90*, presentada en la Universidad del País Vasco en 1996. Otras más recientes son *La música en la publicidad*, por Óscar Santacreu en la Universidad de Alicante en 2001; *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*, leída por Ana María Sedeño en la Universidad de Málaga en 2002; y *La música y la evolución de la narración audiovisual: aplicación de la síncrexis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*, presentada por Gonzalo Martín en la Universidad Complutense de Madrid en 2007. Pero sin duda la más interesante para nuestro trabajo es la tesis presentada en 2008 por Eduardo Viñela *El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia* por estar tratada estrictamente desde la perspectiva de la musicología y por ser la primera tesis sobre música y audiovisual que se lee en España en un departamento de Musicología.

A las tesis doctorales se le suman los trabajos de investigación y de Grado de licenciatura que últimamente se están leyendo en las universidades españolas. Son de destacar los trabajos presentados en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Victoria Eli, y sobre todo los presentados en la Universidad de Oviedo bajo la dirección de Celsa Alonso, como el trabajo de Laura Miranda sobre el compositor español Manuel Parada (*Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*). De este trabajo deriva un interesante artículo aparecido en 2007 en *Cuadernos de Música Iberoamericana* titulado “El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*”, que no se centra tanto en el contenido ideológico de la composición musical para estas películas, cuanto en el estilo compositivo del autor, por lo que resulta novedoso por la profundidad en el análisis de los aspectos musicales, aunque quizá adolece de cierta falta de conexión con los aspectos realmente audiovisuales.

En la Universidad de Salamanca los trabajos de grado sobre música de cine empiezan a tener una trayectoria destacable, caso del realizado por Víctor Solanas sobre la

música en las películas de Luccino Visconti y el de la propia autora de esta tesis, recibiendo ambos Premio Extraordinario; se le une el defendido recientemente por Marcos Azzam *La música en el cine de Ingmar Bergman. Una aproximación a lo largo de doce de sus películas*.

Al mismo tiempo, son las universidades las que respaldan publicaciones sobre música y cine. Como ejemplos valgan *Cine y Música: el arte al servicio del arte* de Carlos Cuellar publicado por la Universidad Politécnica de Valencia (si bien no deja de ser un pequeño volumen que no puede permitirse profundizar en el tema), o *El paso del mudo al sonoro en el cine español* por la Universidad Complutense de Madrid.

A pesar de las publicaciones de origen académico que aquí señalamos, en las universidades aún se observa poca presencia de la música para audiovisual, sobre todo en los estudios de Musicología; existen carencias también en los estudios de Comunicación Audiovisual, donde predomina el estudio del sonido (que sí cuenta con asignaturas específicas) y no tanto de la música. Prueba de ello son algunas de las obras bibliográficas sobre el sonido que se manejan dentro de los estudios de comunicación, donde cabe señalar algunas como *El manual del audio en los medios de comunicación*, de S. Alten, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, de Ángel Rodríguez, *Técnica del sonido cinematográfico*, de R. Roselló Dalmau, o la traducción de Rumsey y McCormick *Introducción al sonido y la grabación*. En su gran mayoría son obras que tratan más la práctica que la teoría, lo que nos lleva a recordar uno de los problemas principales del estudio de esta materia, pues en España la estructuración de los planes de estudios muestran cómo la separación de la teoría y la práctica no se da sólo en la praxis de la composición sino también en el plano didáctico. En esto existe diferencia con los estudios superiores de otros países (Estados Unidos) que están estructurados ya para que la teoría y la práctica se relacionen⁷⁴.

8. Eventos

Otro signo clarísimo del creciente interés son los **congresos** internacionales que se realizan en nuestro país, desde que en la Universitat de Barcelona se celebraran en 1987 unas Jornadas de Cinema i Música, al mismo tiempo que comienzan los Encuentros Internacionales de Música de Cine de Sevilla (más dirigidos hoy a conciertos); y el Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia, que se celebró anualmente desde

⁷⁴ Para información más detallada sobre cursos de formación en música y cine, véase el apartado Historia de la música de cine en España de 1990 a 2005.

1992 hasta el año 2000. A esto hay que añadir los festivales y congresos que están surgiendo en estos últimos años, como el Congreso de Música de Cine de Úbeda, que se celebró ya por cuarta vez en julio de 2008, y el Soncinemad, en Madrid, que comenzó en 2006. Además, en muchos lugares de nuestra geografía se celebran conciertos con músicas del cine internacional, destacando los de Sevilla y los del Palau de la Música de Barcelona, donde los propios compositores vienen a dirigir sus obras⁷⁵.

En el ámbito universitario es pionero el Simposio *La creación musical en el cine* de la Universidad de Salamanca, que va por la cuarta edición y de donde ha salido una de las publicaciones más relevantes sobre audiovisual del contexto español *La música en los medios audiovisuales*, editada por Matilde Olarte.

El signo de que la música para audiovisual conquista poco a poco su merecido lugar en la musicología española es su presencia en los congresos de la Sociedad Española de Musicología, pues en los dos últimos se han organizado mesas de audiovisuales. Así, en la edición de las Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología *Campos interdisciplinares de la musicología*, vol.1 aparece la sección “Música y creación audiovisual”, y lo mismo ocurre en la *Revista de Musicología* Vol. XXVIII N° 2, del 2005, que recoge las aportaciones del VI Congreso de esta sociedad, y recoge los textos de Joaquín López “Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española”, de Josep LLuís i Falcó “El compositor de cine en España: la generación del 98”, de Jaume Radigales “Aproximación cinematográfica a *La flauta mágica*: el “Caso Bergman” treinta años después”, y de Eduardo Viñuela “Desarrollo y situación del videoclip en la promoción comercial de la música”, en la sección dedicada a “La música en el cine y en los medios de comunicación”.

9. Discografía y materiales

La **industria discográfica** realiza un importante esfuerzo por editar bandas sonoras. El auge del interés por este mercado a escala popular es una de las causas del increíble aumento de la edición de bandas sonoras, que por ende se ha convertido en una de las características principales de la generación de músicos que nos ocupa, produciéndose una diferencia abismal entre las limitadas músicas de cine que se editaban en disco antes de los años noventa y el ingente número de bandas sonoras que se editan en la actualidad, caso mucho más patente en la música de cine español. A lo largo de este periodo destacan las compañías Saimel y Karonte en la edición de bandas sonoras

⁷⁵ Más información sobre conciertos, congresos y encuentros especializados, remitimos también al apartado Historia de la música de cine en España de 1990 a 2005.

españolas. La aparición de música de cine comercializada comenzó ya en la década precedente, pero con colecciones generales y gran presencia de música norteamericana, como ya en 1982 *Historia de la música en el cine* (50 fascículos con disco o *cassette* con texto de Lluís Bonet Mújica) de Discos Beltrer, en 1993 la colección *Cine y música*, cuya guía del oyente realizó Joan Padrol, o *Bandas sonoras originales* de la editorial Altaya, editado por Julià de Jódar.

Respecto a las partituras, en el plano internacional se pueden encontrar ediciones de algunas de las más celebres composiciones para películas y también reducciones para piano. Pero, en todo caso, el problema de la inaccesibilidad a las partituras es una constante, pues rara es la edición, y más en el caso de España, debido a los problemas de propiedad y de derechos. Probablemente algunas partituras seguirán siendo inaccesibles en un futuro cercano, ya que el propietario de los derechos es casi siempre la productora, más que el compositor.

En este punto resulta imprescindible hablar de la asociación española Musimagen, que está realizando una valiosa labor a favor de la ya iniciada revalorización de la profesión. En un inusitado esfuerzo por su difusión, además de otros eventos y ediciones, emprendió la destacadísima labor de edición de partituras desde el año 2004 con el apoyo de Fundación Autor. Hasta ahora se han editado *La buena estrella* de Eva Gancedo, *El hijo de la novia* de Ángel Illarramendi, *Los otros* de Alejandro Amenábar, *Planta 4ª* de Manuel Villalta, *El lápiz del carpintero* de Lucio Godoy, *800 balas* de Roque Baños, *Carmen* de José Nieto, *Al sur de Granada* de Juan Bardem y *Solas* de Antonio Meliveo. A esto se añade la iniciativa particular de la empresa de Roque Baños Meliam, que también pone las partituras de sus composiciones a disposición de los interesados.

Aunque este apartado contiene un reconocimiento exhaustivo de las investigaciones llevadas a cabo en España hasta la actualidad, de la bibliografía y materiales puestos a disposición de un investigador, debe entenderse como una revisión crítica. Desde nuestro punto de vista, este panorama muestra la amplitud pero también las lagunas de la investigación contemporánea española. Para ensanchar la perspectiva, y dado que la literatura teórica española resulta insuficiente, el siguiente capítulo recurre a textos internacionales que se adecuan mejor a nuestra concepción del estudio de la relación música – imagen.

CAPÍTULO II.
CORRIENTES TEÓRICAS DE LA MÚSICA EN EL CINE

II. CORRIENTES TEÓRICAS DE LA MÚSICA EN EL CINE

A continuación se propone una estructuración y una explicación de las tendencias teóricas de la música en el cine. Si se parte de la base de que “una teoría es un planteamiento que abarca la elaboración de conceptos susceptibles de analizar un objeto”⁷⁶, la visión teórica de este capítulo profundiza en los conceptos clave de la música de cine, y rastrea los diferentes parámetros de relación cine – música a partir de los argumentos enunciados por cada postura. Estas bases teóricas son conscientemente necesarias como introducción que fundamente la tesis, por lo cual este apartado tiene una especial importancia: organiza los conceptos inexcusables para la interacción entre la teoría y la práctica, y forja los pilares para la posterior aplicación de las teorías enunciadas a los productos cinematográficos del cine español.

A lo largo de la relativamente larga historia del campo de estudio que se refiere a la música de cine, a la música en el cine y a la banda sonora musical (puesto que todas estas matizaciones han sido hechas por los teóricos)⁷⁷, los acercamientos han sido abundantes y diversos. Desde su inauguración en los comienzos del cine, se puede hacer un recorrido sobre la opinión que, dentro del complejo mecanismo cinematográfico, se tenía sobre la música. Desde principios del siglo pasado hemos visto desfilar por el pensamiento sobre la música de cine las diferentes corrientes teóricas correspondientes a cada momento histórico, incluso rastreando las inaugurales huellas de teorías en las primeras décadas del cine, donde se encontró la especificidad del cine en el movimiento de la imagen.

Mientras, los acercamientos concretos al elemento musical tienen un corto periodo de vida, y aunque en el último cuarto de siglo se ha formado un corpus sólido de estudios críticos, la desproporción aún es abismal con respecto a la investigación en otros ámbitos, sobre todo si tenemos en cuenta el enorme contexto socio-industrial y la evolución del

⁷⁶ AUMONT, J. y otros. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1993. (1ªed. París: Fernand Nathan, 1983), p. 14.

⁷⁷ Josep Lluís i Falcó, y con él otros autores, diferencia entre música de cine (MDC), banda sonora (BS) y banda sonora musical (MDC), en LLUÍS i FALCÓ, Josep. “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, en *D'Art*, N° 21, 1995 pp. 169-86. (traducción en <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [Última consulta: 15 de agosto de 2008]). Otros autores hacen hincapié en la diferencia entre música *en el* cine, refiriéndose a la preexistente, y música *de* cine, la compuesta expresamente para el cine. En esta tesis hemos preferido optar por un uso más natural de los términos, es decir, utilizamos mayoritariamente la expresión *música de cine* aún siendo conscientes de que esto puede implicar su existencia fuera y dentro de la película, o su composición previa a la inserción en una película. En los casos en que es conveniente, estas diferencias se explica debidamente. Aunque nos parece que estas separaciones son pertinentes, la razón de nuestra elección se debe a que pensamos que la procedencia o tipo de inserción no es siempre determinante, dependiendo del tipo de análisis que se esté realizando, y hacia qué rasgo de la música se esté enfocando la atención.

mercado relativo a la música en el cine, lo que ya por sí mismo constituye un motivo más que válido para su estudio. En nuestros días, cuando la música de cine se ha imbricado de manera integral en el mecanismo audiovisual que hoy componen gran variedad de géneros (cine, televisión, videoclip, publicidad, videojuego, etc.) parece haber quedado patente que la interdisciplinaridad no es una opción, sino una necesidad. La complejidad y la heterogeneidad del audiovisual, mezcla de varios medios, invitan al análisis no sólo interdisciplinar sino desde numerosos puntos de vista dentro de las diversas perspectivas.

II. 1. LA MÚSICA EN LAS TEORÍAS CINEMATográfICAS

A pesar de que la relación de los estudios cinematográficos con la música de cine ha sido a menudo compleja (como ya se ha visto en los problemas de análisis de la banda sonora⁷⁸), resulta impensable hablar de las teorías de la música en el cine sin hacer referencia a las teorías cinematográficas. La idea de la música en cada una de estas teorías se adecua a la corriente general en la que se inscribe dicha teoría, por lo que la evolución en la concepción de la música de cine se sitúa en paralelo a la propia evolución del pensamiento sobre el cine, como se verá en el presente apartado. Por tanto, este recorrido abarca desde corrientes que cuestionan la ontología del medio hasta otras más encaminadas a analizar las capacidades narrativas de cada uno de los elementos constitutivos del cine.

La primera de estas corrientes fue la formativa o formalista, interesada en su mayor parte en indagar en los medios integrantes del cine que le conferían una especificidad como medio expresivo. Es hacia los años sesenta cuando el estudio del cine atraviesa un momento en el que se hace necesario superar las investigaciones ontológicas y la ambigüedad de las anteriores teorías. Se necesitaba, pues, una metodología de investigación más rigurosa y comenzó a ponerse el énfasis en los métodos analíticos, más que en el contenido del estudio, y el análisis se amplió a la búsqueda de diferentes perspectivas⁷⁹.

Precisamente la semiótica del cine de los años sesenta, heredera de la teoría literaria, replantea la comprensión del cine en cuanto lenguaje, y desde esta perspectiva los estudios investigan sobre la manera en la que el cine significa. El punto de inflexión en la semiótica llega con el artículo *Cinéma: langue ou langage?*, que Christian Metz publica en 1964. A partir de él comienza el debate sobre este aspecto, en el que intervienen Umberto Eco, Gianfranco Bettetini o Pier Paolo Pasolini. La semiótica analiza los mecanismos significativos del cine de una forma mucho más sistemática que anteriormente, y estudia la reacción que cada elemento experimenta en contacto con los restantes elementos cinematográficos para aportar significados concretos. Se establecen también las “gramáticas” de cada componente cinematográfico (el montaje, la luz, el encuadre, etc.) mediante una clasificación de casos concretos de los que se extraen sus leyes esenciales, al mismo tiempo que el interés se diversifica en cuestiones más concretas, por ejemplo el

⁷⁸ Recuerdese el pensamiento de Aumont, ya comentado anteriormente.

⁷⁹ CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 153.

estudio de Brunetta sobre la banda sonora⁸⁰. Consecuentemente, con esta perspectiva los análisis sobre el papel de la música en el cine comienzan a ser ahora mucho más exhaustivos, y se realizan clasificaciones estructurales y funcionales.

Más adelante, las perspectivas del estudio cinematográfico se diversifican y se abren a nuevas corrientes analíticas⁸¹. La narratología surge también de las teorías literarias, y se centra en el estudio de lo narrativo en el cine, partiendo de la hipótesis enunciada por Bergala de que “toda representación conduce a la narración”⁸². Los estudios sobre música de cine desde esta perspectiva tratan de vislumbrar qué aporta la música en la consecución narrativa del relato, y las convenciones establecidas por cada género.

Otra de las perspectivas son los estudios sobre la recepción, que dan lugar a análisis textuales del film donde se pone en primer plano al espectador, y en los que se engloba el estudio de las ideologías desde las que se realiza la recepción. Los antecedentes se encuentran en el Instituto de Filmología de París entre 1947 y 1950, con la *Revue internationale de Filmologie*, además de en autores como Edgar Morin, que ya se preocuparon de la recepción; pero el auge de esta perspectiva se experimenta a partir de los setenta. En las teorías literarias se empieza a dar preeminencia al lector como productor del texto⁸³, ya que en palabras de Umberto Eco el lector (espectador) participa sacando lo que no aparece en el texto. Al mismo tiempo, la función del texto consiste en permitir al espectador la interpretación⁸⁴. Este tipo de análisis se interesa por los mecanismos cinematográficos y por cómo el espectador es involucrado en ellos, el papel que juega en ellos para establecer la bautizada por Bettetini “conversación audiovisual”. Mas adelante, en *L'audiovisivo, dal cinema ai nuovi media*⁸⁵ (1996), el propio Gianfranco Bettetini parte del desarrollo semiológico para el estudio de los fenómenos audiovisuales, cuya complejidad en el consumo le lleva a considerarlos hipertextos que necesitan para su análisis una intervención interdisciplinar.

⁸⁰ Cf. CASSETTI, *op. cit.*, pp. 156-160. El estudio al que se refiere es de BRUNETTA, G.P. *Forma e parola nel cinema*. Padua: Liviana, 1970.

⁸¹ Sobre estas teorías del cine vease MONTIEL, Alejandro. “Nuevas corrientes”, en *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992, pp. 98-120.

⁸² ALAIN BERGALA. *Esthétique du Film*. 1983. Cit. en MONTIEL, *op. cit.* Es muy representativo de esta corriente SEYMOUR CHATMAN. *Story and discourse. Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

⁸³ Es el caso de Roland Barthes en *S/Z*, (1970), donde analiza la novela *Sarracine* de Balzac, y habla del *lugar del lector*. Cf. MONTIEL, *op. cit.*

⁸⁴ Umberto Eco publica en 1974 el artículo *¿El público perjudica la televisión?* y *Lector in fabula* en 1979. En este autor el texto se en un “estímulo imaginativo”, y la interpretación en “una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo”, que se convierte en “interpretación aberrante”, si hay una recepción no prevista en la estrategia narrativa. Cf. MONTIEL, *op. cit.*

⁸⁵ BETTETINI, Gianfranco. *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*. Milán: Bompiani, 1996.

Respecto al estudio de la música de cine desde esta perspectiva, se ha de señalar que la recepción ha sido un tema constante desde que se constatará la necesidad de la música en los inicios del llamado cine “mudo” para cumplir una función de recepción fílmica, para que el espectador percibiese el movimiento como unidad, para que cubriese el silencio (o la dimensión sonora) y el espectador no se distrajese de la película, etc. Pero los análisis más exhaustivos del tema se realizan en las últimas décadas, y a raíz de los estudios sobre cine, estudios que rastrean el papel del espectador en la interpretación de la música.

La corriente psicoanalítica es una de las que adquieren un peso específico en las teorías cinematográficas. Parten, por supuesto, del pensamiento de Freud y de la escuela de Lacan y se dedican a analizar varios conceptos dentro de la construcción fílmica, como el “deseo” en la articulación cinematográfica, y la “identificación”. Estos trabajos intentan encontrar un sentido impreso en el texto inconscientemente por los directores o los autores de cada película. Esta línea es la que siguen los análisis que refieren cómo la música contribuye a que el espectador efectúe las múltiples identificaciones secundarias que se van realizando variablemente a lo largo de la película, o cómo empuja al espectador a tomar partido según sus implicaciones emocionales.

En los últimos cuarenta años han proliferado los estudios que enfocan el estudio del cine desde la perspectiva de género y el feminismo⁸⁶. Estos trabajos se dirigen al estudio de la representación de la mujer en el cine, aunque en muchos casos se analizan las negligencias de la presencia femenina, y también su papel como espectadora. Se imbrican diversos métodos analíticos que pasan por la semiología y la perspectiva psicoanalítica, investigando también hasta qué punto influye la ideología del patriarcado en la construcción fílmica. Las trazas de esta perspectiva también han influido en el estudio de la música de cine, partiendo de trabajos que proceden de la musicología como los de Susan McClary, pero enfocados a la comprensión de la música en el ámbito fílmico. Entre ellos pueden citarse las obras de Caryl Flinn y Anahid Kassabian.

A lo largo de toda la teoría del cine hay una fortísima presencia de la teoría de la música. La costumbre de relacionar las dos artes (o los dos medios) desde los inicios del cine es una constante que llega hasta nuestros días, pasa por los textos teóricos y llega hasta los espacios de crítica más divulgativa, convirtiéndose en uno de esos clichés literarios o lugares comunes que pueblan el discurso retórico de los escritos sobre cine. Esta asociación continua, que en la mayoría de los casos se limita a la metáfora o a la

⁸⁶ Entre estos trabajos puede citarse los de Annette Kuhn, Marjorie Rosen, Joan Mellen Y Molly Haskell. Cf. MONTIEL, *op. cit.*

comparación dialéctica, deriva en parte de la teoría de la música pura que sigue presente como un cliché en el pensamiento sobre el cine.

Dicha inclusión de la idea de música se presenta en varias gradaciones y en varios conceptos. En el presente apartado se analizarán algunos de los paradigmas básicos que guían esta presencia, principalmente los siguientes:

- El cine como arte o síntesis de las artes.
- Reminiscencias del concepto de música pura.
- Tipos de relación de la música con la imagen.
 - Relación metafórica de la música y la imagen
 - Analogía metafórica
 - Relación metafórica concreta
 - Relación sinestésica
 - Relación física-dinámica (movimiento).
- El concepto de audiovisual: Interacción entre medios (subordinación, autonomía), tercer producto (relación constructiva).
- Características de la música de cine, o cómo debe ser la música en el cine.

II.1.1. La música en los teóricos clásicos del cine⁸⁷

El primer ámbito de pensamiento en el que encontramos alusiones a la música de cine es, como es lógico, en las reflexiones cinematográficas de pensadores pioneros y de los primeros teóricos del cine, que son también los propios directores. Elisabeth Weis y John Belton⁸⁸ llaman a esta primera etapa Teoría Clásica del Sonido (*Classical Sound Theory*), que engloba a teóricos y cineastas como Eisenstein y Pudovkin, Epstein, René Clair, Cavalcanti, Arnheim, Krakauer y Balazs, y corresponde a lo que califican como la época de sonido “de movimiento lento” (*Slow-Motion Sound*), para dejar paso después a la Teoría Moderna del Sonido a partir de Bresson. Al mismo tiempo esta Teoría Clásica del Sonido corresponde a las teorías clásicas del cine, establecidas a partir de que la teoría cinematográfica se consolida internacionalmente como disciplina autónoma separada de la crítica, al mismo tiempo que la consideración del cine se eleva hasta un ámbito cultural.

Primeros escritos: las vanguardias

La naciente teoría del cine puso de manifiesto una admiración inicial por el descubrimiento de las capacidades del nuevo medio. La relación de los primeros escritos con la música es aparentemente estrecha, puesto que la comparación de este recién descubierto medio con un arte consolidado como la música sirvió de legitimación para proclamar al cine como un nuevo arte. Además de la sorpresa inaugural ante un medio capaz de reproducir la realidad mejor que todos los avances técnicos hasta entonces descubiertos, el cine resultó ser también un arte que se desarrollaba en el tiempo y mediante el ritmo de montaje de imágenes, lo que permitió establecer una relación de analogía con la música que será una de las constantes a lo largo de los escritos que tratan la música en el cine.

La mayor presencia de la música en las primeras teorías se encuentra en los textos derivados de las corrientes vanguardistas del cine de principio del siglo XX, que se alejan conscientemente de las estructuras narrativas resultantes del teatro y optan por un cine-arte, en ocasiones asimilado formalmente a las vanguardias plásticas contemporáneas a la época, en cuanto que experimenta con formas abstractas. Entre la diversidad vanguardista figuran desde los postulados del futurismo italiano hasta las experimentaciones soviéticas,

⁸⁷ Esta sección II. 1.1. ha sido elaborada a partir del trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, de la propia autora, defendido en julio de 2004 en la Universidad de Salamanca para la obtención del D.E.A. y del Grado de Salamanca. No obstante, la elaboración se ha reestructurado a partir de la revisión de conceptos clave del estudio teórico de la música en el cine, y se han añadido nuevos datos de los autores citados.

⁸⁸ WEIS, Elisabeth, BELTON, John (eds.). *Film sound. Theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

pasando por un nutrido grupo de textos de la vanguardia francesa, quienes coinciden en proclamar el alejamiento del teatro filmado, alegando que el cine puede producir sensaciones similares a la música o la poesía. Mientras la proclamación del cine como arte de la vanguardia soviética (el *Kino-Pravda (Cine-Ojo)* de Dziga Vertov) pretende una acercamiento a la realidad de manera objetiva para que sea el espectador el que juzgue, habida cuenta de los mecanismo artísticos usados, en cambio en la tendencia francesa o en la alemana se pretende ver el cine como un arte con capacidad evocativa, dependiente de la transformación formal de las imágenes.

Uno de los rasgos más característico de este primer movimiento es la dialéctica que se establece entre la idea de la música pura y música subordinada. En estos primeros momentos del siglo XX los escritos sobre el cine reservan a la música un papel fundamental, al mismo tiempo que sirven también de testimonio sobre la conciencia de la música, pues muchos de los textos, como se verá a continuación, se apoyan en una concepción de la música derivada de las teorías románticas que ensalzan la música pura y la definen como un arte elevado capaz de acceder a una percepción superior.

Este espíritu está ya presente en los primero escritos, concretamente en el padre de la expresión “Séptimo arte”, Ricciotto Canudo, quien en 1911 escribe el Manifiesto de las Siete Artes⁸⁹ abogando por introducir el cine entre las artes consagradas (Arquitectura, Escultura, Pintura, Poesía, Danza, Música). Su reflexión sobre la música es ya en sí misma una alabanza a la música pura, que según este autor ha seguido un proceso de emancipación de la danza y la poesía, en las que se manifestó primeramente. La música es una de las artes a través la cual se puede alcanzar una entidad superior (lo que en términos de Schopenhauer sería la belleza), o en palabras de Canudo, una de las artes que provocan el “olvido estético, es decir, el goce de una vida superior a la vida”.

La equiparación del cine con la música pura está sobre todo presente en la vanguardia francesa. Uno de los casos más patentes es la cineasta Germaine Dulac, quien proclama su voluntad del cine como arte autónomo comparándolo con la música pura. Aunque no rechaza una tendencia dramática, pide que el cine encuentre un lenguaje propio visual que lo equipare a ese arte superior que es la música autónoma:

Es posible que el cine [...] siga siendo también lo que es en la actualidad. La música no desprecia el acompañamiento de los dramas o de los poemas, pero jamás habría llegado a ser lo que es de haberse limitado a unir unas notas a unas palabras y una acción. Existe la

⁸⁹ La traducción íntegra del Manifiesto de las Siete Artes aparece en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 15-18.

sinfonía, la música pura. ¿Por qué razón el cine tendría que prescindir de su escuela sinfónica?

En la misma línea, otro de los puntos candentes es la idea que estos tempranos autores tienen del cine como *Gesamtkunstwerk* o la síntesis de las artes. Canudo es también el primero entre ellos que concibe el cine como la reunión de todas ellas, las cuales han seguido una evolución lógica de sus medios expresivos hasta alcanzar la síntesis de todas las demás. El sueño del cine como la culminación de las búsquedas estéticas llevó a autores como Abel Gance a pronosticar la reunión de los genios en una perfecta obra multi-sensorial:

Nacerá una nueva forma de ópera. Se oirá a los cantantes sin verles, qué alegría, y será posible la Cabalgata de las Walkirias. Shakespeare, Rembrandt y Beethoven harán cine, pues sus reinos serán a la vez los mismos y más vastos⁹⁰.

Esta influencia de las teorías wagnerianas choca en cierta manera con la idea de la música pura a la que se asimila el nuevo arte cinematográfico recién descubierto. Casi cabría pensar que la búsqueda del nuevo arte “puro” rechazaría otros medios expresivos que no fueran en sí mismos visuales. Esta reacción, el rechazo a la música (real), es la que se encuentra en la postura de la vanguardia soviética o *kinoismo*, que en su manifiesto ya protestan “contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis” y en cambio decretan: “NOSOTROS depuramos el cine de los kinoks de los intrusos: música, literatura y teatro”⁹¹.

Precisamente de la búsqueda de un lenguaje puramente visual procede uno de los factores que determina la presencia de la música en estos escritos. El movimiento de la imagen dio paso enseguida a una valoración del ritmo, ritmo visual en este caso, pero que no escapó de ser equiparado al que tradicionalmente se consideraba el arte del ritmo, es decir, la música. Para ello se lleva a cabo una estilización del concepto de música en estos autores, que se concibe como ritmo en estado puro. Este es el caso del pensamiento de Canudo, donde la música se define como el arte de los “ritmos en el tiempo”, o “la intuición y la organización de los ritmos que rigen toda la naturaleza”⁹².

⁹⁰ ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.), *op. cit.*, p. 460.

⁹¹ “Nosotros”, aparecido en *Kinophot*, n^o1, en 1922, variante del manifiesto de 1919. En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA *op. cit.*, pp. 37-40.

⁹² Manifiesto de las Siete Artes, en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA, *op. cit.*, p. 17.

En esta línea, en el texto de la cineasta Germaine Dulac⁹³ *Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral*⁹⁴ la importancia de la expresividad específicamente cinematográfica es conferida el ritmo, o a la “comprensión sensible de los ritmos visuales”. Es el trabajo sobre este aspecto visual lo que da entidad a la artísticidad del cine: “De igual modo que un músico trabaja el ritmo y las sonoridades de una frase musical, el cineasta comenzó a trabajar el ritmo de las imágenes y su sonoridad”.

En otros casos, aunque la música es uno de los pilares del pensamiento sobre el cine, la relación que se establece con el concepto de ritmo es más compleja. Jean Epstein trabaja en sus obras con el ritmo de montaje, y con la premisa de inculcar en el montaje el ritmo que la película parezca necesitar, pero esta relación no tiene porqué ser necesariamente musical. Asimismo en la vanguardia soviética la presencia del ritmo es esencial, pero no es tan sencillo establecer una relación directa entre ritmo musical y ritmo cinematográfico. Más bien al contrario, la “Teoría de los intervalos” remite a la relación con el montaje y a la pura apariencia del ritmo de las imágenes puesto que trata el paso de un movimiento visual a otro: este intervalo presenta una ordenación necesaria que depende de una relación visual compleja establecida entre las imágenes, que hay que intentar ordenar de la manera más sencilla posible.

La presencia más destacada de la música en las vanguardias cinematográficas de este momento se percibe en la amplia relación metafórica que se establece entre la música y el cine, o lo que puede denominarse analogía. A lo largo de la vanguardia cinematográfica se establece una de las relaciones metafóricas entre cine y música más claras de toda la historia del cine.

El futurismo italiano tuvo una implicación directa tanto con el cine como con la música. Por un lado ya en el año 1910 se publica el *Manifiesto dei musicisti futuristi*, al que sigue el *Manifiesto técnico della música futurista* el año siguiente, y en 1912 *La distruzione della quadratura* a cargo del músico italiano Francesco Balilla Pratella. Al mismo tiempo en el 1913 el pintor Luigi Russolo, creador del manifiesto *L'Arte dei rumori* (“El arte de los ruidos”) junto al pintor Ugo Piatti, realiza los dieciocho *intonarumori*, aparatos de ruidos con los que realiza una serie de conciertos en 1921. Por otro lado, y

⁹³ Autora del film surrealista *La concha y el reverendo* (*La coquille et le clergyman*), con guión de Antonin Artaud, y de los filmes abstractos *Disc 927*, *Thèmes et variations*, *Cinégrafique sur un arabesque*, plasmación visual de poemas o partituras. Cf. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002, p. 205.

⁹⁴ Recogido en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.), *op. cit.*, pp. 89-99, y publicado originalmente en *L'Art Cinématographique* II. Paris: Libraire Félix Alcan, 1927. (Según Mitry, citado en CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 294, el texto apareció por primera vez en *Schema*, n.1, diciembre 1925).

paralelamente, en 1916 se publica el manifiesto *La cinematografía futurista*⁹⁵, y en 1938, *La cinematografía*.

Esta relación y simultaneidad de intereses da como resultado la presencia de la analogía cine-música. Mientras el cine se proclama como un arte visual, que debe rehusar la representación literal de la realidad y debe alejarse de las costumbres del teatro, a la vez los manifiestos cinematográficos impulsan a este arte a alcanzar en el plano expresivo lo que podemos llamar una música visual, plasmar “desde la música cromática y plástica a la música de los objetos. Será [...] música de colores, líneas y formas”.

La relación metafórica se halla asimismo muy claramente identificada en la cineasta francesa Germaine Dulac, quien precisamente habla del cine como “la música de los ojos”. Con el cine, la imagen en movimiento, Dulac plantea la posibilidad de crear una obra expresiva cuyas sensaciones sean análogas a las provocadas por la música, porque la música (y como hemos dicho se refiere aquí a la música pura) tiene la capacidad de expresar alejándose de la anécdota dramática. En sus palabras, pretende llevar a cine la

[...] sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas (la palabra sinfonía tiene aquí un sentido meramente analógico). Poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido.

Abel Gance es otro de los grandes valedores de la relación metafórica entre la música y el cine. En *iHa llegado el tiempo de la imagen!*⁹⁶ (1927) defiende las posibilidades del cine de convertirse en un arte, superior a la música, a la que utiliza como referente metafórico:

Existen dos tipos de música: la música de los sonidos y la música de la luz, que no es otra que el cine; y ésta posee una escala de vibraciones superior a la primera. ¿No equivale esto a decir que puede jugar con nuestra sensibilidad con la misma fuerza e idéntico refinamiento?

Existe el ruido y la música.

Existe el cine y existe el arte del cine que todavía no ha creado su neologismo⁹⁷.

⁹⁵ Firmado por Marinetti, Bruno Corra, Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti. La traducción de este texto se encuentra en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 20-28. Apareció en el nº 9 de *L'Italia futurista*.

⁹⁶ Recogido en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.), *op. cit.*, pp. 455-64. (conferencia reproducida en *L'Art cinématographique*, vol.II, Paris: Librairie Félix Alcan, 1927, pp. 83-102); Citado en MITRY, *op. cit.*, y en CHION, *op. cit.*, p. 294.

⁹⁷ ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.), *op. cit.*, p. 455.

En otras ocasiones la relación no es tanto metafórica como una comparación que le sirve para legitimar las capacidades del cine, y para reclamar una concepción artística de sus componentes visuales:

Y es que el cine tiende a parecerse cada vez más a la música. Un gran film debe ser concebido como una sinfonía, como una sinfonía en el tiempo y como una sinfonía en el espacio. Una orquesta se compone de cien instrumentos en la que los grupos tocan juntos partes diferentes. El cine debe convertirse en una orquesta visual, tan rica, tan compleja, tan monumental como la de nuestros conciertos⁹⁸.

Las búsquedas cinematográficas de Abel Gance le llevaron a trasladar lo que en principio es una relación de metáfora entre la música y el cine, a una relación sinestésica, puesto que en sus trabajos alcanzó experimentos que consiguen plasmar sensaciones musicales en sensaciones visuales. Además de la constancia que deja de esta voluntad en sus escritos, el ejemplo más claro en Gance es la división del campo visual en tres pantallas (Polyvision) que realiza en su *Napoleón* (1927), con la que quiere lograr polifonía visual, “contrapunto comparable a la entrada del coro antiguo en la tragedia griega”⁹⁹.

Otros ejemplos de la relación sinestésica aparecen en Jean Epstein, porque de igual forma experimenta con los ritmos fílmicos, con el *ralentí*. Pero es el futurismo el movimiento que manifiesta cierta voluntad de plasmar en imágenes la música: aunque en principio los escritos se expresan de manera metafórica, la pretensión de hacer efectivamente “música visual” lleva a realizar intentos experimentales reales a los hermanos Corradini (Arnaldo Ginna y Bruno Corra), quienes hacen lo que denominan música cromática, es decir, fotogramas coloreados que son transposición de música y poesía.

Con la llegada de lo que se ha llamado “cine sonoro”, el interés que en alguno de estos autores estaba puesto en las posibilidades visuales del cine, se desplaza al sonido, y surge una voluntad de experimentación sonora. Justamente es el futurismo el que se interesó por el sonido de una manera real, y cuando el sonido sincronizado mecánicamente aparece en el cine, reclama que la música y el sonido funcionen de una manera autónoma, que se alejen de lo que está siendo representado en pantalla.

⁹⁸ Traducido de LACOMBE, Alain; PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris: Bordas, 1995, p. 34. El texto “La armonía visual se ha convertido en sinfonía” aparece en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.), *op. cit.*, pp. 465- 69 (conferencia impartida en 22 de marzo de 1929).

⁹⁹ ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *op. cit.*, p. 468.

También Jean Epstein trata el sonido de una forma muy autónoma, como se desprende de *El cinematógrafo continúa*¹⁰⁰, en donde busca la experimentación sonora mediante la colocación y movimiento de los micrófonos, lo que daría lugar a una posible complementación dramática entre sonido e imagen. De esta manera se formaría simultáneamente un movimiento de formas y otro movimiento de sonidos, cuyo sincronismo sólo existe en la intención del autor, y no tiene otro valor que el puramente dramático.

Las posibilidades que encuentra Epstein en el sonido son cercanas a un pensamiento muy moderno que se aleja de la subordinación y juega con el montaje de sonido para crear efectos adicionales. Plantea las posibilidades expresivas de lo auditivo para recrear la realidad transformándola, de manera que la parte audible se elabore como una forma artística adicional a la parte visual:

No se trata de que el arte sonoro tenga que convertirse en una copia de la realidad. Lo propio del arte es crear, a partir del nuestro, su mundo. Oírlo todo como lo oye un oído humano, es sólo un trabajo preparatorio para el micro. Más tarde lo que esperamos oír a través suyo es lo que el oído no oye, de la misma manera que a través del cine vemos lo que se le escapa al ojo. ¡Que nada pueda permanecer en silencio! ¡Que se oigan los pensamientos y los sueños!¹⁰¹.

Como se ha visto hasta ahora, en los textos de las vanguardias cinematográficas la música es un referente constante, y en muchos casos un modelo metafórico a seguir. A pesar de eso, tras una reflexión más exhaustiva resulta evidente la contradicción entre la conciencia de la música en los textos y el empleo real que se hacía de ella: la voluntad de un “cine puro” o cine “absoluto”¹⁰² (equiparable a la música pura o música absoluta) choca directamente con la presencia adicional de un acompañamiento sonoro realmente presente. En el caso de los manifiestos soviéticos el rechazo al acompañamiento musical simultáneo es expreso, sin embargo en los otros casos la referencia está casi voluntariamente omitida, a pesar de que, como ha sido repetido hasta la saciedad, desde sus comienzos la presencia de la música en las salas de cine, bien con piano, con orquesta, con órgano, con disco (sin olvidar la presencia probada de la figura del explicador) era una realidad.

¹⁰⁰ *El cinematógrafo continúa*, publicado en *Cinéa-Ciné*, 1930. Recogido en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA, *op. cit.*, pp. 487-92.

¹⁰¹ *El cinematógrafo continúa*, en ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA, *op. cit.*, p. 492.

¹⁰² Por ejemplo en CHION, *La música en el cine*, *op. cit.*, p. 293.

En este sentido, los teóricos cinematográficos de vanguardia como Dulac, Gance, Vertov, etc. aún no presentan una concepción moderna del audiovisual, sino que su pretendida “modernidad” radica en un alejamiento de las estructuras narrativas tradicionales. Aparentemente el descubrimiento de los potenciales de la parte visual eclipsa para ellos la posibilidad de concebir el cine como una interacción constructiva de medios, o en palabras actuales de multimedia. Al mismo tiempo, la tímida y también metafórica voluntad de arte total o síntesis de las artes que se proclama ante el descubrimiento del cine, tampoco es equiparable a la conciencia del audiovisual como la entendemos en nuestros días. Una postura más cercana, en cambio, es la de Epstein y los futuristas italianos, pero sólo después del advenimiento del sonido sincronizado mecánicamente. Su noción del sonido integrado en la película, como elemento autónomo y con capacidad de significación, se acerca de hecho a algunas de las posturas actuales sobre hermenéutica sonora.

Así pues, el idealismo de los primeros escritos contrasta con la dificultad práctica de contar con el sonido (y con la música por tanto). En la época del “mudo”, el acompañamiento sonoro es muy variable, depende de las salas y existen multitud de dificultades técnicas, incluso cuando los directores podían contar con compositores eminentes.

No faltan autores como Michel Chion que han visto en aquellos defectos de penetración real de la música y la imagen una ventaja para el incipiente arte del cine. Desde su punto de vista es precisamente la imperfección de las músicas que acompañaban a las primeras películas, los problemas técnicos y la estandarización de los temas musicales, lo que confería el verdadero valor a la imagen, que veía elevadas sus posibilidades expresivas por comparación ante los inútiles esfuerzos de la parte sonora. El punto de partida creativo de los directores ya contaba de hecho con la presencia de la música para sostener la imagen por sus cualidades fisiológicas, considerándolo un elemento imprescindible pero a la vez una presencia no consustancial. Chion lo expresa en estas palabras: “Lo absoluto del cine mudo reposa, pues, sobre una ilusión: supone la presencia, el acompañamiento, el parasitaje de un elemento exterior (la música) a la vez integrado y no consustancial”¹⁰³. Puede concluirse, entonces, que toda esta corriente que busca su soporte teórico en la música pura, se apoya de manera inconsciente en la presencia de una música práctica, subordinada, que acompañaría y eventualmente transformaría el discurso visual.

¹⁰³ Cf. CHION, *op. cit.*, pp. 62-64.

Los primeros teóricos

La llegada del sonido mecánicamente sincronizado supuso un cataclismo en la teoría del cine que provocó ríos de tinta y un debate extenso, proyectado en los escritos cinematográficos durante muchos años posteriores. Para la teoría de la música de cine esto supone una ventaja, pues significa que los autores se vuelven hacia el elemento sonoro y establecen su inclusión como elemento del audiovisual, bien definiéndolo como parte consustancial del arte cinematográfico, bien como un añadido no perteneciente a la esencia del cine. La música “real” (y no su presencia metafórica como se ha visto hasta ahora) cobra de repente una relativa importancia en los textos.

Pero por otro lado el debate sobre el sonido, en contra de lo que pudiera parecer, no aporta tantos datos como quisiéramos sobre la concepción de la música, puesto que en realidad la divergencia se estableció más en torno a los detractores y defensores de la palabra y el diálogo que en torno a la inclusión de ruidos y música. El ejemplo más conocido es el de Charles Chaplin, quien se coloca como paradigma del detractor de la palabra hablada en el cine, mientras que al mismo tiempo, para él como para otros muchos, el uso de la música constituía un hecho incuestionable en el mecanismo cinematográfico.

La discusión sobre la música en esta época de convulsiones sonoras dentro del cine se encuentra muy bien ejemplificada en tres autores, que vivieron de cerca la llegada del sonido sincronizado. En ellos se encuentran acuerdos y desacuerdos a propósito de los temas candentes sobre la concepción del cine como arte audiovisual y por ende, de su idea de la música en el cine. Los escritos de Rudolf Arnheim abarcan el periodo que va desde el año 33 hasta el 57¹⁰⁴, y provienen del estudio de la percepción aplicada al arte en la línea de la psicología de la *Gestalt*. Como complemento, el trabajo teórico del húngaro Béla Balázs¹⁰⁵, que comprende desde 1924 a 1949, aporta otra visión a la defensa del cine como arte visual y la idea de la música en él, legitimado no sólo por su implicación vital con el cine sino también por sus relaciones biográficas con la música. No pueden faltar, por otro

¹⁰⁴ Su obra de referencia es *El cine como arte*. Aunque su primer libro sobre cine fue *Film*. Londres: Faber & Faber, 1933, la recopilación definitiva de sus artículos se publicó en *Film as Art*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1957.

¹⁰⁵ Balázs trabajó con el músico Béla Bartók y escribió los libretos de su ópera *El castillo de Barbazul* (1911), y del ballet *El príncipe de madera* (1914-16). El primer guión para cine sonoro que realiza es *La ópera de cuatro cuartos*, una adaptación al cine de la obra teatral de Bertold Brecht con música de Kurt Weill que dirige en 1931 Georg Wilhelm Pabst, quien también rueda una versión francesa (*L'Opéra de quat'sous*). Como obras teóricas escribe *El hombre visible o la cultura cinematográfica* (1924), y contra el cine sonoro *El espíritu del cine* (1930). Es docente en el Instituto de Cine del Estado, donde fue compañero de Eisenstein, y donde en 1945 publica *El arte del cine*, compilación de todo su pensamiento teórico, aunque la versión definitiva es la traducción al alemán de 1949 en Viena: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*.

lado, los conocidos trabajos del realizador soviético Sergei M. Eisenstein¹⁰⁶ que incluyen escritos de antes y después del cine “mudo”, en los que desarrolla su teoría creativa dentro de los límites de renovación artística post-revolucionaria que se daba en la sociedad soviética en la que se inscribe. El interés por la música como elemento integrante del cine le lleva a colaborar con grandes músicos de su época, y a contar con ella de una manera inusual.

La concepción del cine como arte está muy ligada al concepto de transformación de la realidad. De esta idea deriva, asimismo, la aceptación del sonido y su imbricación en el aparato cinematográfico. El teórico Béla Balázs concibió el cine como un mecanismo que permitía interpretar la realidad para “liberarla” y para mostrarla en su plenitud¹⁰⁷, lo cual según su criterio ya se consiguió en la época de los años veinte¹⁰⁸, en el cine “mudo”, cuando se logró un perfecto equilibrio entre el tema y la forma. Por eso se coloca en el bando de los detractores del sonido.

En este periodo, el cine es aún eminentemente visual, y como tal se palpa en el pensamiento de Arnheim. Para él, por su parte, la condición que debe cumplir el cine es que transforme la realidad, y su principal característica entonces es la irrealidad, de manera que todo acercamiento a la realidad como es el sonido aleja al cine de sus aptitudes artísticas. De ahí que se coloque también entre los detractores del “sonoro”. Según este teórico cada forma de expresión tiene un nexo sensorial predominante, que en el caso de la música es la recepción auditiva y en el caso del cine es la vista. Por eso piensa que los demás sentidos no son necesarios para la comprensión de la obra cinematográfica: precisamente lo que había convertido al cine en un nuevo arte, hecho de materia visual, era la carencia de diálogo, que le impulsó a desarrollar sus capacidades mímicas y visuales. Así, *Un nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro*¹⁰⁹, artículo de 1938, es un ataque dirigido al diálogo (que no a la música) ya que opina que el diálogo produce una “sensación de molestia porque la atención del espectador se ve arrastrada en dos direcciones simultáneamente”¹¹⁰ (en cambio no piensa que la música pueda molestar en este sentido).

¹⁰⁶ Las directrices básicas de la teoría de Eisenstein, además de en los propios escritos del autor, se han confrontado con los capítulos dedicados a ella en ANDREWS, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1993 (1ª edición 1976), pp. 70-100. Los términos entrecomillados son tomados del propio autor, de EISENSTEIN, S.M. *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2. Ed. Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona: Paidós, 2001.

¹⁰⁷ Cit. en ANDREWS, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁸ Cf. ANDREWS, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁹ Cf. ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990 (1ª edición 1957), pp. 145-65.

¹¹⁰ ARNHEIM, *op. cit.*, p. 145.

Al mismo tiempo este autor añade a la concepción artística del cine la importancia del público, del cual defiende la formación y su proceso de identificación para la óptima consecución de la obra cinematográfica.

La idea de transformar la realidad está igualmente presente en el pensamiento constructivista de Eisenstein, para quien el cine es una reconstrucción de la realidad nacida a partir de la neutralización de los materiales. La forma del conjunto de los elementos neutralizados es la que contiene el significado. En Eisenstein vuelve a encontrarse la idea de arte total o del cine como síntesis de las artes a la que, según explica, va encaminada históricamente desde la liturgia de la iglesia medieval, con claros precedentes históricos como son la tragedia griega, la ópera del Renacimiento y el drama musical, ya que en todos ellos ya se buscaba la interacción de baile, música y acción:

Las artes que existen simultáneamente en el espacio y el tiempo, que son tanto auditivas como visuales, están en una vía similar de consumación y, por primera vez en la historia, fundiéndose en el espectáculo total que es el cine sonoro de la era del socialismo¹¹¹.

Si la presencia de la música está clara en el discurso precedente de la vanguardia experimental de los inicios del cine, su espectro constante se encuentra igualmente en los teóricos posteriores a los que nos estamos refiriendo. Concretamente el discurso de Eisenstein, si bien es verdad que no presenta una metáfora tan atrevida como en los ejemplos de la sección anterior, deja traslucir una relación constante con la idea de la construcción musical, patente en su expresión general más que en ejemplos particulares. Aquí la relación metafórica es diferente que en sus antecesores, quienes encontraban correlaciones analógicas en las expresiones rítmicas, dinámicas y temporales, y definían tanto el cine como la música de manera un tanto difusa. En cambio el corpus teórico de Eisenstein lleva a pensar en una elaboración del cine similar a los procesos de fragmentación y a la construcción musical en el siglo XX, que parte de motivos que se relacionan con la idea general de la pieza, de la microestructura a la macroestructura. En sus escritos encontramos por ejemplo la idea de que cada plano tiene una atracción dominante, la idea de tonos y subtonos, o la de una confección del cine equivalente al "impresionismo de Debussy o Scriabin"¹¹².

Al mismo tiempo, la música resume los procesos de construcción cinematográfica¹¹³:

¹¹¹ EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 64.

¹¹² Según palabras del propio autor, aunque Scriabin no sea estrictamente impresionista.

¹¹³ Eisenstein está pensando siempre en el uso tradicional de la música como construcción horizontal melódica y vertical armónica.

El movimiento del contrapunto dentro de una pieza musical también se corresponde exactamente con el fenómeno [...] que se produce cuando el cine pasa de la fase de composición simple a la de composición múltiple. [...] La yuxtaposición de una serie de secuencias melódicas da lugar también a una cierta “línea” generalizadora que no se transmite materialmente sino que emerge, la línea de la armonía¹¹⁴.

Sin embargo, a pesar de la continuidad de la relación metafórica entre música e imagen patente en la teoría, no es menos cierto que la relación se hace más vívida en su planteamiento de la práctica, donde encontramos relaciones sinestésicas y físicas.

En cuanto a las relaciones sinestésicas, Eisenstein es de la opinión que el color es un elemento necesario para lograr la completa sincronía melódica del sonido con imágenes reales, porque es el equivalente pictórico a la música en la totalidad cinematográfica¹¹⁵. Por ejemplo en sus textos se encuentran ejemplos de lo que define como analogías “cromofónicas” (música - color) en diferentes épocas y autores (El Greco, Rimbaud, Rimski-Korsacov, Kandinski, Gaugin, entre otros). En todo caso, esta correspondencia es variable y dependiente del sistema significativo elegido, pero sobre todo del tema que el conjunto de la película aspira a expresar, puesto que en último caso es la obra misma la que marcará las correspondencias a establecer¹¹⁶. Pero a la hora de la verdad, es decir, en el momento de encontrar analogías reales de música e imagen en el cine, Eisenstein se vuelve más pragmático y llega a la conclusión de que es imposible encontrar correspondencias pictóricas entre música e imagen, pues el factor común entre ellas se limita al movimiento.

En sus reducidos aspectos “pictóricos”, la música y la imagen no son en verdad congruentes. Si en algún caso es posible hablar de una correspondencia genuina y profunda entre ellas, solo puede ser una correspondencia entre elementos fundamentales del movimiento de música e imagen, es decir, entre elementos compositivos y estructurales¹¹⁷.

La presencia de la analogía música-imagen en Béla Balázs ha desaparecido casi radicalmente, puesto que critica esos intentos de encontrar maneras de expresar sensaciones análogas a las musicales en las formas visibles. Más que una relación metafórica, en sus textos quedan algunos rastros comparativos, por ejemplo cuando compara el desarrollo de la cultura musical con el desarrollo de la cultura visual necesaria para la comprensión total del cine: “El buen film, con sus primeros planos, nos lleva a

¹¹⁴ EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁵ *Idem*, pp. 43-49.

¹¹⁶ *Idem*, pp. 132-68.

¹¹⁷ *Idem*, pp. 170-71.

comprender los motivos más recónditos de la vida, que resuena en múltiples tonos. Nos enseña a leer la partitura visual para varias voces que es la vida¹¹⁸.

No obstante, y ya que la comparación con la música ha sido una constante en los escritos cinematográficos, Balázs no se resiste a establecer cierta comparación entre la música y el silencio, y entre música y mímica. Aunque esta última es una comparación y no una analogía como las de la vanguardia (porque no piensa que la música pueda expresar lo mismo que la mímica), procede en defensa de la mímica en el cine alegando que ambas se diferencian de la palabra hablada: “la música no expresa de otra forma lo mismo que la poesía”. Así, con la mímica se establece una “correspondencia visual directa del alma hecha forma”¹¹⁹, que va más allá de lo que pudiera expresarse en el diálogo del recién estrenado cine sonoro.

En Balázs vemos la evolución del idealismo metafórico de los primeros momentos del cine hacia un cine más literario, que para este autor como para otros contemporáneos ya necesita de la acción dramática. Por esta razón se coloca en contra del esteticismo de la “música visual” de las vanguardias, en contra del “formalismo puro”¹²⁰, y en contra de lo que llama *montaje rítmico musical*, porque los medios del cine deben ponerse a favor del tema y de la narración. A películas como *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* les reprocha: “¿Pero qué tiene que ver esta música visual y los tranvías que pasan?”¹²¹. Crítica también a Viking Eggeling, quien en 1917 realizó formas geométricas en movimiento que fueron llamadas *música visual* “ya que era fácil relacionarlos con el ritmo musical”, pero que en realidad son “analogías falsas”. No parece que esté en contra, en cambio, de la representación visual de la música en el cine sonoro.

Uno de los argumentos en contra de la analogía es que el ritmo cinematográfico no puede constituir un arte autónomo por sí mismo:

Las imágenes de paisajes, edificios, viviendas, pueden colocarse en una relación de dependencia irracional por medio del montaje, tal como las melodías de una composición bien construida. Un ritmo musical ornamental de este tipo puede tener un papel importante junto al desarrollo de la acción dramática. Pero si se pretende que actúe por sí solo se retrae y acaba en nada, del mismo modo que hay música de acompañamiento muy expresiva pero que pierde todo su valor si se aísla. Uno de los muchos errores de los futuristas y vanguardistas es

¹¹⁸ BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1ª edición *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949), pp. 46-47.

¹¹⁹ *Idem*, p. 33.

¹²⁰ *Idem*, p. 131.

¹²¹ *Idem*, p. 113.

haber considerado el ritmo formal del film como un arte autónomo, pretendiendo liberarlo del contenido literario¹²².

Este párrafo establece una comparación entre los ritmos visuales y el papel de la música que da, además, una idea clara de la subordinación de la música a la narración, puesto que el ritmo, pero también la música, es dependiente de lo narrativo, y si bien puede aportar expresividad al contenido dramático, es en ocasiones incapaz de funcionar de forma aislada. Al mismo tiempo, en esta expresión no deja de ser problemático comparar melodías de una composición que se coloquen en “dependencia irracional”, pues a no ser que se refiera a dependencia abstracta, la lógica interna de toda composición musical no permite que las melodías se coloquen irracionalmente, o en todo caso la lógica a veces proviene de factores externos, como en el caso de la música de cine.

En el pensamiento de Balázs la analogía música-cine no puede llevarse a cabo, la música no puede compararse con el cine, esencialmente porque el cine es una reelaboración de la realidad, mientras que la música “no es una representación, sino la expresión directa de un sentimiento” [...]. ¿De qué forma natural es abstracción la música?”¹²³. La reciprocidad no tiene sentido, por lo tanto, entre imágenes cinematográficas, abstracción de la realidad, y la música, que no toma la realidad inmediata como referente.

Respecto al concepto del cine como forma audiovisual, estos tres autores representan posiciones paradigmáticas del momento de indecisión que se vivía en la teoría del cine a causa del sonido. La construcción significativa resultante del intercambio entre los diferentes elementos aún no es un principio general, muy al contrario, se intentan establecer ciertas formas de proceder para abordar las relaciones entre medios.

En primer lugar, Arnheim plantea una idea del cine como una forma eminentemente visual. En el caso de establecer relaciones entre medios dentro de una misma obra la pretensión general de este autor es que cada medio exprese el tema con sus propias características, y que el otro medio exprese lo que no puede ser expresado por el primero. Así, si en el cine el medio principal es el visual los otros medios que se le añadan no pueden decir sino lo que no se puede expresar a través de la imagen. Establece dos niveles de relación, el primero de representación de “fenómenos sensoriales” que ha de traducir como un todo el “tema total”, y un segundo nivel de “cualidades expresivas”¹²⁴, en el cual sí puede

¹²² *Idem*, p. 113.

¹²³ *Idem*, p. 152.

¹²⁴ ARHEIM, *op. cit.*, p. 148.

haber relación entre medios, siempre y cuando se dé la circunstancia de que cada medio represente el tema total, y nunca se vuelva vacío en favor del otro. Uno de esos logros “intermedia” es el teatro, donde se da la unión de la palabra, abstracta, y de la imagen, más cercana. No es banal el hecho de que para explicar las relaciones ponga ejemplos musicales: la canción donde la letra y la música expresan cada uno el tema con sus medios, la “oposición contrapuntística”¹²⁵, válida siempre y cuando beneficie al equilibrio de toda la obra, como las salidas y entradas de los instrumentos en una pieza musical, o el “ejemplo ilustre de la *Novena Sinfonía* de Beethoven”¹²⁶.

De todas maneras, la música para Arnheim, al contrario que el diálogo, es un medio que por sus cualidades puede ser combinada con otros medios, y en concreto es un acompañamiento perfecto para el cine:

La música transmite las ideas de forma más directa, pura y rigurosamente, pero su interpretación [...] es también más abstracta.

La música completa la danza y el cine mudo de forma perfecta: transmite vigorosamente los sentimientos y estados de ánimo, y también el ritmo inherente de movimientos que desearía describir la representación visual¹²⁷.

Una de las formas de relación entre medios es el caso de la ópera. La ópera es una combinación que funciona porque la música se sitúa en primer lugar y la palabra en segundo plano, en este caso el medio principal es la música mientras que (y haciendo la analogía a la inversa) “el diálogo se limita más o menos a la función de los títulos en los films mudos”¹²⁸, y lo visual tampoco toma un papel relevante: “la imagen animada en el escenario, secundaria, complementaria, explicativa.[...]Lo que lesiona al cine no daña a la ópera”¹²⁹. Así lo explica este autor, aunque en sus comentarios es consciente de que su concepción de la relación entre medios no es compatible con la idea de *Gesamtkunstwerk* defendida por Wagner:

La ópera [...] no sólo implica el agregado secundario de un medio a otro, sino, en cierta medida el esfuerzo colectivo de dos medios. No obstante, [...] la parte musical predomina decididamente. En realidad, el libreto sólo constituye un vehículo para los fines de

¹²⁵ *Idem*, p. 151. Esta vez el término *contrapunto* sí se utiliza en el sentido musical: la combinación de dos líneas melódicas en una relación reglada y equilibrada.

¹²⁶ *Idem*, p. 151.

¹²⁷ *Idem*, p. 155.

¹²⁸ *Idem*, p. 160.

¹²⁹ *Idem*, p. 163.

la música [...]. (En la obra de Wagner se llega casi a un equilibrio entre música y libreto, pero su obra es tan discutible y está hasta tal punto influida por la teoría, que en sí misma no representa un argumento válido en contra de lo dicho).

Eisenstein es realmente el primer autor destacado con conciencia del cine como producto audiovisual. Esta conciencia audiovisual está ya en la base de su pensamiento, porque concibe que toda relación entre elementos cinematográficos da lugar al nacimiento de un tercer producto. El principio básico de relación entre medios es la yuxtaposición, que es al mismo tiempo la base del montaje: dos secuencias cualesquiera, al yuxtaponerse, se combinan necesariamente en otro concepto que surge de la yuxtaposición como algo cualitativamente nuevo¹³⁰.

El fin de cada película, de cada secuencia, de la combinación de los medios del cine, es conseguir expresar la imagen generalizada del tema, situada en un nivel significativo “polisemántico”. La “imagen” nueva es un producto resultante que sintetiza el tema: “La imagen completa surge de la fusión de la representación y la imagen generalizada”¹³¹. Por lo tanto, con la construcción cinematográfica Eisenstein quiere crear una imagen audiovisual, única y generalizadora¹³². Así, concibe tres fases en el desarrollo interno de la representación: la descripción de la situación o hecho cinematográfico, la forma de elaborarlo, y su significado¹³³. La estructura de esta construcción se configura en elementos entrelazados entre sí, de manera que cada elemento inserto en un sistema se descompone en otros que funcionan dentro de un sistema similar al anterior, y a su vez cada sistema remite a otro superior, que es el que forma la imagen generalizada. En el caso concreto del sonido puede diferenciarse el nivel de la voz en off de narrador o la banda sincronizada de sonidos realistas, la ordenación del contrapunto audiovisual en segundo orden lugar, y por último la música, entendida como sonido, voz, palabras, y música, puesto que Eisenstein llama música a todo sonido tratado artísticamente. La idea global es que esta música debe ser imagen generalizada del hecho visual, representar la idea mediante la melodía y mediante la armonía (que también contiene la imagen generalizada)¹³⁴.

¹³⁰ EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 88.

¹³¹ EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 27.

¹³² *Idem*, p. 124.

¹³³ *Idem*, p. 25.

¹³⁴ *Idem*, pp. 26-27.

Lo que funciona como vínculo unificador [...] es el hecho de que el núcleo básico de la música – la melodía- es por sí mismo la forma definitiva de generalización del uso humano de la entonación¹³⁵.

El más célebre ejemplo de la concepción del sonido en Eisenstein lo representa la *Declaración sobre el sonido*¹³⁶, realizada junto a Pudovkin y Alexandrov en 1928. Este optimista manifiesto redactado ante la llegada del sonido, en contra de otros autores como Arnheim o Balázs, declara que el sonido en el cine puede favorecer el montaje y el ritmo, y puede solucionar problemas que existían por la limitación de los medios visuales. Pero sobre todo introduce el concepto de contrapunto sonoro, o lo que llama *contrapunto orquestal*, por el cual estos tres autores defienden una participación activa del sonido como elemento no redundante con la imagen:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

Las primeras experiencias con el montaje deben ir dirigidas hacia su “no coincidencia” con las imágenes visuales.

Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo *contrapunto orquestal* de imágenes-visiones y de imágenes sonidos.

Como es bien conocido, la teoría de Eisenstein se fundamenta sobre el montaje. En cierto sentido es una teoría moderna porque cuenta con la importancia del espectador¹³⁷ como creador activo de la obra a través de la recepción del montaje, pues sin la recepción la obra no tiene lugar. Es en esta recepción cuando se va creando la imagen del tema, a la que todo montaje está dirigido. El término concebido por Eisenstein para su construcción cinematográfica fue *montaje de atracciones*, donde las atracciones son unidades básicas del cine, comparándolas precisamente con notas musicales. Las atracciones son los momentos de impacto psicológico o sensitivo en el espectador, y la *transferencia* es la relación de unos elementos con otros.

¹³⁵ *Idem*, p. 31.

Eisenstein tiene una teoría humanista acerca de la música, y por eso piensa que la emoción de la melodía es debida a su procedencia de la voz humana: “El ritmo en la música procede de aquellos movimientos físicos básicos de trabajo y danza que fueron los precursores de lo que más adelante sería propiamente la música. La voz, con sus tonos y modulaciones, fue así mismo precursora de la melodía, y sigue siendo la fuente de la que extraemos el contenido emocional humano básico del aspecto melódico de la música”. EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁶ *Contrapunto orquestal* (título original *Zaiavka*, publicado en *Zhizn Iskusstva* [La vida del arte] , nº 32, 1928), en ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 476-79.

¹³⁷ Como en la psicología de Piaget.

La idea de montaje se basa en el ritmo, pero no tanto el ritmo formal cuanto más bien en la progresión que eleva la descripción a la condición de imagen generalizada, hasta alcanzar “el límite definitivo hasta el que puede llegar la generalización sin pasar a la abstracción”¹³⁸. Por esta razón la clasificación del montaje depende de su graduación rítmica en las maneras de generalización, siguiendo una evolución estética del cine hacia el cine sonoro que pasa por los diferentes tipos de montaje: métrico, rítmico, tonal (melódico), armónico, e intelectual¹³⁹.

Más adelante, en 1940 realiza un artículo sobre el *montaje vertical*, publicado en tres partes¹⁴⁰, que muestra de nuevo cómo su pensamiento se estructura en torno a una particular analogía musical. Explica la idea de *montaje vertical* a través de la comparación con el desarrollo vertical en una partitura:

Todos conocemos más o menos el aspecto de una partitura musical. Hay un determinado número de pentagramas en la página, un pentagrama para cada instrumento. Cada instrumento desarrolla su parte en un movimiento que avanza en horizontal. Sin embargo un factor no menos importante y decisivo es el vertical: la interacción musical entre los diversos elementos de la orquesta en cada compás. Así, el movimiento hacia delante en vertical, que atraviesa toda la orquesta y se mueve horizontalmente, crea el movimiento armónico completo de toda la orquesta¹⁴¹.

El punto de encuentro que reúne los diferentes elementos del montaje es la sincronía a través del movimiento. De ahí derivan también lo diferentes tipos de sincronía imagen-música¹⁴², que a su vez se corresponden con los tipos de montaje del cine “mudo”: sincronía *inherente* (diegética), que no es artística porque la asociación no viene dada por fines expresivos; *métrica*, donde el mismo ritmo rige las dos partes, ya que la banda sonora transcurre paralela a la imagen; *rítmica*, donde sobre la base de un plano rítmico común, un mismo pulso, se superponen ritmos distintos; *melódica*, donde la parte visual sigue a la parte melódica de la música¹⁴³; *tonal*, en la que interviene el movimiento oscilatorio (armónico) de las partículas sonoras (los intervalos), y cuyo equivalente visual es el

¹³⁸ EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁹ *Idem*, pp. 12-13.

¹⁴⁰ Cf. “Montaje vertical”, en EISENSTEIN, S.M. *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2. Ed. Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 121-97.

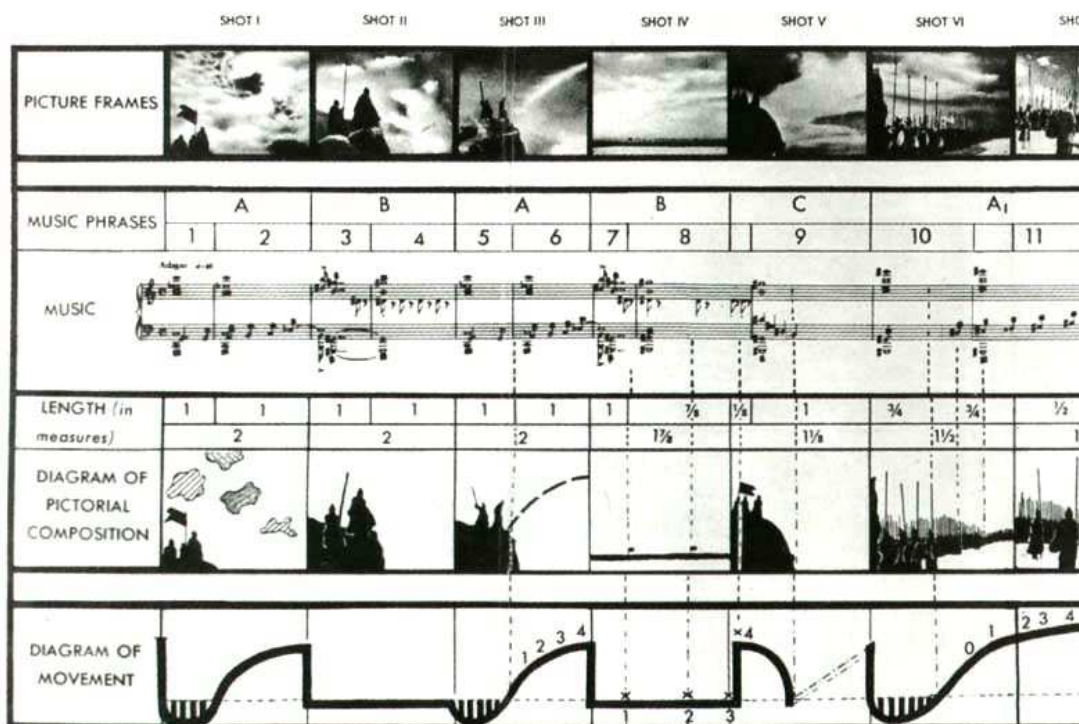
¹⁴¹ *Idem*, p. 124.

¹⁴² *Idem*, pp. 129-32.

¹⁴³ Este tipo de sincronía es difícil de alcanzar satisfactoriamente. Una de las excepciones son las *Silly Symphonies*: “[...] sólo Disney posee el secreto para hacer que el flujo de movimiento de una línea capte algo más que el ritmo: él puede hacer que capte la progresión tonal de una melodía.” EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 42.

movimiento de la luz o sea, el color; y finalmente la sincronía *armónica*, que consigue una equivalencia total de música e imagen.

Un ejemplo de montaje vertical, elevado a caso de análisis paradigmático en la teoría de la música en el cine, es la secuencia de la batalla de la película *Alexander Nevski*¹⁴⁴. En este cuidadísimo esquema presentado en su teoría por el propio Eisentein, el gráfico de movimiento, que es el punto de partida estructural, contiene ya en sí mismo la esencia de la imagen del tema general: en este caso se trata de expresar la expectación ansiosa, el suspiro contenido, es decir, un objeto temático que al mismo tiempo cumple la premisa de que la imagen generalizada debe responder a un modelo de comportamiento genérico humano. El mismo gesto se va repitiendo sin pausa a través de los distintos medios gráficos: el tonal (de intensidad de luz), el lineal, el espacial, la actuación, el movimiento, y por supuesto, en la partitura. En esta secuencia hay que tener en cuenta que se concibe una alineación de planos en horizontal, por lo que en esta secuencia en concreto los ojos del espectador son llevados de izquierda a derecha, de manera que cada golpe visual coincide con el primer acorde de la frase musical. La imagen que debe extraerse de este montaje se encuentra, como ya se ha comentado anteriormente, en la recepción del espectador.



¹⁴⁴ *Idem*, pp. 176-97.

Este conocido ejemplo ha sido objeto de múltiples críticas, procedentes de autores como Jean Mitry, Marcel Martín, o Roy Prendergast. Los ataques más enérgicos van dirigidos a la artificiosidad de la explicación, al mismo tiempo que alegan la imposibilidad de comparar el ritmo musical y el visual (más abstracto) de esa manera. Del mismo modo es ya una crítica clásica señalar que no se puede relacionar el gráfico de la música, la partitura, y equipararlo con su desarrollo temporal, pues mientras la música se desarrolla en el tiempo, la imagen se percibe instantáneamente.

La actitud de Béla Balázs respecto a la concepción audiovisual del cine es más derrotista que el esencial optimismo de Eisenstein hacia las posibilidades del medio. Balázs se coloca, como ya se ha dicho, en contra del cine sonoro, a causa del diálogo, que para él supone un retroceso en un medio expresivo muy desarrollado como arte visual. Pero igual que Arnheim, y en el fondo igual que Eisenstein (que no toca el tema de los diálogos, sino de la música y los sonidos), acepta los sonidos y la música como parte constructiva del arte cinematográfico, y afirma que el uso del sonido en el cine sonoro hubiera podido ser artístico. Como ya defendía Epstein, el cine sonoro podría enseñarnos a escuchar, en sus propias palabras “Nos enseñará a leer la partitura de la orquesta de la vida”¹⁴⁵.

Balázs no duda en alabar las posibilidades expresivas del montaje sonoro¹⁴⁶, en el que se incluye la música. El sonido puede ser empleado de dos maneras, con una función dramática o caracterizando una atmósfera, pero en todo caso es preferible que participe en la acción. Una de las principales similitudes con la *Declaración sobre el sonido* de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov son las posibilidades expresivas de lo que Balázs llama sonido *asincrónico*, que es el sonido fuera de campo o el sonido en *off*, cuando el sonido se independiza de la imagen:

El empleo libre y contrapuntístico del sonido y la imagen, liberará al film sonoro de las cadenas del primitivo naturalismo y nos permitirá llegar a la perfección, que ya habíamos alcanzado en el film mudo¹⁴⁷.

Si la aportación teórica de Eisenstein era la idea del montaje audiovisual, Balázs propone la *poesía filmada* como una suerte de producto audiovisual donde los diferentes medios se complementan expresivamente. En este tipo de películas el contenido estaría integrado en las palabras narradas por una voz en *off* mientras que la parte visual

¹⁴⁵ BALAZS, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴⁶ *Idem*, pp. 173-74.

¹⁴⁷ BALÁZS, *op. cit.*, p. 175.

insertaría imágenes que de alguna forma acompañarían el contenido de la poesía, pero siempre como “asociaciones libres” (parecidas a las experiencias de Mitry que se verán más adelante):

La música de las imágenes mudas sería la poesía del film, creando un triple acorde artístico en el que texto, música e imagen edificaran juntos una estructura unitaria. Esta nueva forma artística, de la era del film sonoro, está próxima¹⁴⁸.

El interés del pensamiento de Balázs para la música de cine reside asimismo en sus digresiones acerca de la presencia de la ópera en el cine. Para este autor hay dos tipos de inclusión de la ópera en pantalla: por un lado la ópera filmada y por otro lo que concibe como ópera realizada expresamente para la pantalla. La ópera filmada debe respetar sobre todo la música y las estructuras operísticas, por muy arcaicas que resulten, pues es cierto que de la temporalidad de la ópera y la del cine surge un choque problemático. Explica la lentitud de la ópera con estas palabras:

No es casual que Wagner haya construido sus óperas de forma que los movimientos lentos de los cantantes parezcan naturales. Los discursos estilizados del teatro antiguo eran pronunciados desde la altura que daban los coturnos, que sólo permitían desplazamientos lentos. La ópera por su parte nace en el siglo XVI, cuando surge la necesidad de un estilo recitativo adaptado al ritmo lento y solemne de las tragedias antiguas¹⁴⁹.

A ser posible deben realizarse como si se tratase de “verdaderas representaciones de ópera”, aunque sí permite introducir elementos fílmicos, como movimientos de cámara, un ritmo de montaje que se adecue a la música y la recalque, o escenarios naturales.

La verdadera novedad, a la que llama *film-ópera*, es una forma artística que según el autor estaba por realizarse, y en la que los personajes dialogan cantando, pero con una naturalidad mucho mayor que en la ópera. También pretende otorgar más libertad a la canción, pues si normalmente tiene una estructura cerrada, en la *film-opera* estaría integrada en la acción como una consecuencia de la sucesión dramática, y como discurso del proceso psicológico.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 205.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 234.

De los discursos teóricos de cada autor respecto al sonido, de su visión del cine como mecanismo audiovisual y de la propia idea abstracta de la música, surgen las características que cada uno de ellos le solicitan a la música de cine.

Arnheim se sitúa entre ese nutrido grupo de críticos cinematográficos que opinan que la música de cine no tiene que ser de primera calidad. Por eso le pide, eso sí, que no dirija la atención en dos direcciones, y que guarde la condición elemental para la combinación de medios: el paralelismo. Según el sistema de relación de medios que ya se ha visto, la música es otro medio de expresión que se suma al visual y lo complementa, representando el tema total pero de un modo diferente y expresando lo que la visión no puede. Música e imagen se relacionan entre sí en el nivel superior de "cualidades expresivas".

En este sentido sí se asemeja, aunque con distancia, a la idea de la música en el cine de Eisenstein, para quien la música debe cumplir un papel *simbólico* y no descriptivo, es decir, ilustrar la idea de la imagen del tema, porque la música "no es algo abstracto y no relacionado con el tema, sino la encarnación expresiva más generalizada de la imagen a través de la que se articula el tema.¹⁵⁰ Debe estar en *sincronía interna* con lo visual, porque la imagen de la totalidad visual debe coincidir con la imagen del sonido. Formalmente no debe pecar de generalización porque la trama no parecería verosímil, y tampoco de inadecuación, sino en sus propias palabras "mostrar a través"¹⁵¹. Por otra parte también debe estar sincronizada en sentido formal, pero es contrario a la música sincrónica excesiva, lo mismo que critica la música ilustrativa:

Sabemos que la música que es directamente ilustrativa es la variedad de música menos respetada. En pocas ocasiones, que requieren casi un *tour de force*, se alcanzan las alturas incomparables de nivel artístico de la descripción del bosque en *Sigfrido* de Wagner. Lo más frecuente es que su carácter ilustrativo obtenga "derecho de residencia" en su forma más ínfima: onomatopeya directa. La naturaleza fundamentalmente inorgánica de su función la convierte sin remedio en cómica. Este elemento humorístico lo explota sensiblemente todo un tipo de música: los elementos onomatopéyicos del *jazz*¹⁵².

Béla Balázs acepta la presencia de la música en el cine de una manera consustancial:

¹⁵⁰ *Idem*, p. 174.

¹⁵¹ *Idem*, pp. 37-38.

¹⁵² BALÁZS, *op. cit.*, p. 77.

La música estuvo, desde un principio, más relacionada con el film que con el teatro. Pertenece al mecanismo de la imagen del film, como la luz y la sombra. No sólo era un elemento imprescindible en el film mudo, lo es también en el sonoro¹⁵³.

Muchos de los argumentos que defienden la necesidad de la música en el cine, que parte de los tiempos del cine “mudo” se han apoyado en las razones expuestas por este autor. De ellas destaca la necesidad psicológica y física, más que expresiva, puesto que “un film sin acompañamiento musical causa un efecto deprimente”¹⁵⁴. Además la música aporta al cine la *tercera dimensión*, la sensación de vida real: da a las imágenes una expresión natural y viva, les da atmósfera. La música es un fondo, una perspectiva artística¹⁵⁵.

Aparte de esto, Balázs otorga a la música una función artística, expresiva, importante porque actúa sobre el “ánimo”, pero no como manera de expresión dramática directa, sino que con su expresión artística tendría la capacidad de influir en la recepción del oyente. A su vez la imagen también puede aumentar la expresividad de la música, puesto que “la emoción humana expresada puede aumentar la fuerza de la música por encima de cualquier efecto instrumental”¹⁵⁶.

La carencia de sonidos en el “mudo” (aunque no era tal) hacía que se insertaran algunos de los ruidos ausentes en la propia composición musical. En esta época la causa de que los músicos no se interesaran tanto por la música era la mala calidad de las orquestas y porque la duración de las películas era menor. Pero la llegada del sonoro cambia también la concepción que de ella tiene este autor.

Actualmente hay compositores importantes que escriben música para films lo consideran como una forma artística propia, como pueda ser la música de una ópera. Esto fue posible gracias al film sonoro.

Desde entonces la película no necesita una imitación sincrónica y rítmica por parte de la música, que daría un carácter de pantomima. Aparece aquí una apreciación del concepto de música pura, pues dice que en el film sonoro la música puede dejar de ser descriptiva, pero a la vez advierte sobre la convivencia con los otros elementos de la banda sonora.

¹⁵³ *Idem*, p. 233.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ BALÁZS, *op. cit.*, pp. 168-69.

El film sonoro desplaza a la música descriptiva: El film sonoro hizo superflua la imitación de los sonidos naturales por la música. [...] La música puede ser pura. Claro está que el compositor debe tener en cuenta todos los sonidos que la banda sonora introduce en el film y componer su música de modo que la impresión acústica global tenga una relación unitaria¹⁵⁷.

Así, el verdadero rol de la música de cine llega con el cine sonoro, cuando la música puede empezar a tomar el papel que toma en la ópera (según una personal comprensión de la música en la ópera), y como en Arnheim y Eisenstein, puede expresar con sus propios medios:

La música, siguiendo la tradición de la mejor ópera, no ilustra las sensaciones aportadas por la interpretación, sino que les da otra expresión, una auténtica expresión musical. Las formas visuales de la acción y sus formas musicales audibles transcurren paralelamente, sin ser dependientes.

La música en el pensamiento de Balázs debe adscribirse al cine con un carácter de discreción. Dada la importancia que este autor confiere al silencio en el cine, la equiparación de la música con el silencio no es sino una virtud. Al mismo tiempo la música es la que toma la palabra en los momentos en los que se hace el silencio en pantalla (y en este caso refiriéndose a la carencia de diálogo).

La música es lo que expresa con más fuerza la gran vivencia que representa el silencio [...] Lo pueden expresar [el silencio] la faz del que está atento, su mímica o la música, verdadera voz del silencio. Uno de los mejores ejemplos nos lo brinda *El buque fantasma* de Richard Wagner, en la escena del primer encuentro del Holandés Errante con Senta. Ambos permanecen mudos mirándose a los ojos. Ellos callan, pero la música habla. Este prolongado silencio sería de una insoportable vaciedad si la música no expresara la emoción interior que mueve sus almas¹⁵⁸.

Por lo tanto también está presente la idea de la música como neutralidad, como fondo neutro, pues incluso el silencio puede percibirse con música, y en este sentido la música del cine “sonoro” sería más “silenciosa” que la del “mudo”.

¹⁵⁷ BALÁZS, *op. cit.*, p. 202.

¹⁵⁸ BALÁZS, *op. cit.*, p. 203.

Realismos y antirrealismos

Las teorías sobre el realismo son una importante aportación al pensamiento sobre la música en el cine, ya que, sobre todo en el cine de sonido sincronizado mecánicamente, suponen un cuestionamiento de la propia presencia de la música y de su necesidad real dentro del mecanismo fílmico.

Aunque por definición la música (la incidental, que es sin embargo la más abundante) es un elemento antirrealista, es significativo observar cómo puede funcionar no obstante como potenciador de la verosimilitud, y ser aceptado de buen grado por algunos autores del realismo. En esta sección se contraponen las disertaciones de dos de los autores clásicos de realismo cinematográfico, Kracauer y André Bazin, y las de Edgar Morin, cuyo discurso se basa en la presencia de lo imaginario en el cine, y demuestra como la música resulta ser un mecanismo esencial para la identificación del receptor, y por tanto para la verosimilitud del cine.

La concepción de Kracauer sobre el cine se fundamenta en su origen en la fotografía, y en concreto en la capacidad de la fotografía para captar la realidad. De la misma manera, la cercanía del cine con la realidad inmediata es la que lo inclina a tener una tendencia natural hacia el realismo. Siguiendo este planteamiento algunos temas son especialmente cinematográficos, aquellos que muestran un hecho casual, un objeto cotidiano, un ambiente preciso o el movimiento¹⁵⁹.

Otra perspectiva sobre el realismo la aporta André Bazin, figura trascendental en la teoría cinematográfica francesa y creador en 1951, junto con Jaques Doniol-Valcroze, de la revista *Cahiers du Cinéma*. En ella participan jóvenes críticos como Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, fundadores de lo que será después la *Nouvelle Vague*. Sus teorías están influidas por la filosofía de Bergson, Malraux, Marcel, Merleau-Ponty y Sartre, y siguiendo su huella Bazin confiere al cine una función sociológica para la cual debe estar siempre libre de ideologías¹⁶⁰.

Bazin explica lo que llama “el complejo de la momia”¹⁶¹, es decir, el deseo del hombre de derrotar a la muerte y al tiempo, y de preservar la vida a través de la repetición y copia del aspecto del mundo. En el aparato cinematográfico el proceso mecánico aporta además objetividad, porque realiza el registro espontáneamente, sin intermediarios conscientes de

¹⁵⁹ Cf. CASETTI, *op. cit.*, pp. 47-54.

¹⁶⁰ Sobre este autor, Cf. ANDREW, *op. cit.*, pp. 169 - 215, y CASETTI, *op. cit.*, pp. 41-47. *¿Qué es el cine?*, es una recopilación de sus artículos hasta su temprana muerte en 1958. Su primer ensayo “Ontología de la imagen fotográfica” lo escribe en 1945. Desde 1958 salen cuatro volúmenes llamados *Qu'est ce que le cinéma?* (la primera traducción al castellano de *Qu'est-ce que le Cinéma* se publica en 1966). En 1975 se hace una edición síntesis de los artículos.

¹⁶¹ “Ontología de la imagen fotográfica” en BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001 (5ª edición), p. 23.

otras posibilidades creativas. Así, el verdadero arte cinematográfico debería tener en cuenta que el material que manipula son esas huellas o impresiones de la realidad. De ahí surge uno de los parámetros más destacados de la teoría de Bazin, quien afirma que el cine establece una relación ontológica con la realidad.

Partiendo de esta idea del cine es fácil adivinar que en André Bazin desaparece la idea del cine como síntesis de las artes, así como la tan manida analogía música-cine. En todo caso la comparación se podría hacer únicamente en cuanto a funcionalidad “en la arquitectura, porque una casa sólo tiene sentido si es habitable. El cine también es un arte funcional”¹⁶².

Respecto a la concepción del cine como mecanismo audiovisual, para André Bazin la presencia de sonido es un derivado natural de la búsqueda del realismo, pues como afirma él mismo “la primacía de la imagen es accidental histórica y técnicamente”¹⁶³ y define al cine “mudo” como “una enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos”¹⁶⁴. Ejemplo de esta idea es la alabanza que Bazin dedica al uso que hace Tati del sonido, porque para Bazin la banda sonora de sus películas añade un realismo adicional, que sirve para mostrar la verdadera realidad a través de la apariencia de los sonidos¹⁶⁵. No piensa así, en cambio, Kracauer, el cual sí otorgaba a la imagen el valor de transmitir el realismo, más que al sonido, de la misma manera que en su concepción general del audiovisual la música siempre tiene que estar subordinada a la imagen. Según este último autor el cine no debe “representar la realidad total, poniendo el mismo énfasis en el sonido que en la imagen”.

La concepción de Bazin de la música en el cine se infiere de su pensamiento general, ya que no es un elemento al que diese importancia, por lo que escasean los comentarios al respecto. Aunque adalid del realismo, no hay por su parte un rechazo directo a la música por ser un elemento inverosímil, como tal vez cabría esperar. Como el sonido en general, la música en particular debe aportar elementos que desvelen la realidad interna y ayudar a revelar la verdad que yace en el contenido de la película, en ocasiones funcionando como mecanismo psicológico, y otras ofreciendo al espectador el verdadero significado por su presencia contrapuntística o disonante.

La música es un elemento al que Kracauer concede importancia, pero en sus teorías las características que debe cumplir dependen de su correspondencia a la época del cine

¹⁶² BAZIN, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶³ *Idem*, p. 38.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 86.

¹⁶⁵ Lo mismo ocurre con la utilización del sonido de Orson Welles en *Ciudadano Kane*: “El sonido, que en la pantalla sólo puede ser el soporte del diálogo o el complemento lógico de la imagen, se convierte aquí en parte integrante de la puesta en escena”. BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris: Chavane, 1950. (*Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres, 1973). *Cit.* en AUMONT y MARIE. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988), p. 217.

“mudo” o a la del cine “sonoro”. Las características de la música deben ir siempre enfocadas a subrayar el carácter cinemático de lo visual, y por tanto debe abstenerse de ocupar un primer plano. Esto viene dado por sus propias características puesto que como afirma este autor “la música puede contribuir a caracterizar conceptos que ya se han dado, pero no puede definirlos o simbolizarlos por sí misma”¹⁶⁶.

Kracauer es uno de los autores que asientan los argumentos que avalan la necesidad de la música en el cine. Según sus textos, al comienzo la música cumplía lo que llama *funciones fisiológicas*, es decir, ayudaba a involucrar de manera física al espectador en el mecanismo del cine. Mientras continúa manteniendo, como London, el conocido argumento de que la música vino a paliar el ruido del proyector, también sostiene que su verdadera función era acostumar “fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes de la pantalla”¹⁶⁷. Además la música sirve para llenar el sentido del oído, para que las imágenes no aparezcan como en “el limbo a través del cual se desplazan los sordos”¹⁶⁸. También funciona como estímulo receptivo, acentúa la continuidad de las imágenes y sirve de neutralizador en el que sobresalen las imágenes mudas. Estos argumentos sustentantes de la necesidad de la música en el cine son claramente cercanos a la percepción de la música como silencio, como ya se ha visto en Balazs. No en vano Kracauer continúa afirmando que la música en el cine no debe oírse:

La música se agrega para atraer al espectador al centro mismo de las imágenes mudas y hacerle experimentar su vida fotográfica. Su función es eliminar la necesidad del sonido, no satisfacerla. La música afirma y legitima el silencio, en lugar de ponerle fin. Y culmina su cometido cuando no se oye en absoluto¹⁶⁹.

La música en la época del cine llamado “sonoro” presenta en cambio lo que Krakauer denomina como *funciones estéticas*, aunque las funciones fisiológicas continúan presentes en el sonoro en la música de comentario. Desde la aparición del sonido mecánicamente sincronizado este teórico diferencia entre la música de *comentario* o acompañamiento, que corresponde a lo que normalmente se conoce como música incidental o extradiegética, y la música *real, efectiva, núcleo* de ciertas películas, que corresponde a la llamada música diegética. Dentro de la primera, la música a modo de *comentario*, separa entre música paralela o de contrapunto.

¹⁶⁶ KRACAUER, Siegfried. "8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989., p. 187.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 176.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 178.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 179.

La música diegética, música *real*¹⁷⁰, ocupa un amplio lugar en esta disertación y Kracauer propone una amplia clasificación. Comienza por la *música incidental*¹⁷¹, término que paradójicamente emplea para designar a la música propiamente diegética. Por otro lado, la representación de la música en el cine “como espectáculo en sí misma” supone una reflexión acerca de su uso, puesto que puede resultar “problemática” si se centra en representar expresamente la música, o “cinemática”, si su uso fuese el correcto. Un ejemplo de uso cinemático de la música como espectáculo son los números musicales del género musical, porque muestran la dialéctica que se expone en el cine entre el realismo y el formalismo. La mejor manera de usar la música de un modo cinemático es la “integración”¹⁷², es decir, que sea “un elemento más de la película” como “parte del ambiente o interludio”, “componente de la narración”. Es el caso cuando el número musical tiene un pretexto realista, o bien se basa en el proceso de composición de la obra musical, o sobre su interpretación; y por oposición la ópera filmada es una práctica anticinematográfica.

La concepción del audiovisual como un arte basado en la prioridad de las imágenes repercute incluso en las obras de “música visualizada”¹⁷³, es decir, aquellas en las que es la música la que sirve de inspiración a las imágenes. En estas películas, “es como si el cine no pudiera asimilar que la música desempeñe un papel importante y por lo tanto rechaza automáticamente sus exigencias de prioridad [...]. Por regla general, la música acaba renunciando a su preeminencia”¹⁷⁴. E igualmente, si la música es considerada un elemento destinado a intensificar la realidad material, es dicha materialidad la que hace al espectador descubrir la música.

En André Bazin la idea del realismo cinematográfico define por sí misma la concepción que se le presupone a la música en el cine: la de un elemento aceptado para la búsqueda de la realidad psicológica. Para ello debe evitar ser lo que denomina “anecdótico y pintoresco” (en la crítica a la música de Auric en *Le mystère Picasso*). Esto enlaza con la idea del cine (podría extenderse aquí al concepto de audiovisual) como una construcción en la que participan elementos reales e irreales.

¹⁷⁰ La terminología original es *Aktuelle Musik* y *Kommentierende Musik*, es decir, música actual y música de comentario se acercarían más a la literalidad de los términos.

¹⁷¹ KRACAUER, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷² *Idem*, p. 195.

¹⁷³ *Idem*, p. 199.

¹⁷⁴ *Idem*, pp. 199-200.

La obra de Edgar Morin *El cine o el hombre imaginario*¹⁷⁵, publicada a mediados de los años cincuenta, viene a contestar estas teorías realistas. En lo que a la música se refiere, plantea una idea de la música cinematográfica relacionada con la participación subjetiva del espectador, en la línea de las teorías sobre el cine clásico de Flinn y Gorbman que se verán más adelante.

Para Morin, quien realiza estudios sobre la recepción y la percepción, el cine está vinculado al mundo onírico y a la imaginación, y por lo tanto el espectador es un elemento fundamental que se integra en el flujo de la película, y viceversa, el flujo de la película se implica en el proceso psíquico del espectador¹⁷⁶. A pesar de que la música “es sin duda el elemento más inverosímil del cine” (y continúa “¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre?¹⁷⁷) Morin acerca la música al concepto de realismo mediante la implicación del espectador.

Según explica, lo *imaginario* es el punto de encuentro entre la imaginación y la realidad, y lo que da lugar a la percepción de forma humana. Para contrarrestar la certeza de que el cine no es la realidad, el cine presenta una “realidad afectiva” muy vívida (el *encanto de la imagen*¹⁷⁸), de manera que “la cinestesia del espectáculo se convierte en cenestesia del espectador, la subjetividad¹⁷⁹. En el cine se reconocen los procesos de *proyección* (de carácter antropomórfico) y de *identificación*¹⁸⁰ (de carácter cosmomórfico) del espectador, así como uno de los pilares del aparato cinematográfico: las *participaciones afectivas*, que se encuentran a medio camino entre el proceso inicial de la subjetividad y el momento último de identificación que es la *magia*¹⁸¹.

Edgar Morin encontró en la música la encarnación directa de estos procesos subjetivos que conforman el mecanismo del cine. La relación que se establece, entonces, es de analogía metafórica, siendo ésta una de las más representativas de las teorías cinematográficas después de las vanguardias. Morin considera que la música en el cine es una *presencia afectiva* en sí misma, y que resume los procesos de participación cinematográfica, porque tiene “carácter antropocosmomórfico”, o sea que refleja simultáneamente el “sentimiento interior”, y el “espectáculo natural”¹⁸². Al mismo tiempo

¹⁷⁵ Cf. MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001. (1ª edición 1956).

¹⁷⁶ MORIN, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 76.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 88.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 90.

¹⁸⁰ Cf. MORIN, *op. cit.*, en *El alma del cine*, pp. 81.-83.

¹⁸¹ *Idem*, p. 100.

¹⁸² *Idem*, p. 77.

la música comprende las características de movimiento y subjetividad, inherentes al cine, y que aluden respectivamente a la implicación física y a la implicación afectiva; y no sólo eso, sino que sirve de nexo de unión entre ambas.

Por lo demás la música del filme es, como indica la cineteca de Giuseppe Becce, un verdadero catálogo de estados del alma. Es a la vez cinestesia (movimiento) y cenestesia (subjetividad, afectividad), hace de nexo entre el filme y el espectador, se agrega con todo su impulso, añade toda su flexibilidad, sus efluvios, su protoplasma sonoro, a la gran participación¹⁸³.

Además, la comparación entre la música y el cine se extiende también a su carácter de lenguaje, pues si el cine se acerca al “lenguaje primitivo”, también se acerca a la música en esas mismas características: “es en el fondo lo que hace al lenguaje primitivo más próximo a la música: ritmo, *leitmotiv*, reiteraciones. Y además: fluidez, intensidad, simultaneidad...”¹⁸⁴.

Morin establece también una relación entre la música y la imagen, que podríamos calificar de un “valor añadido”¹⁸⁵ a la inversa, pues es la imagen la que aporta a la música unos significados (en este caso expresivos) que parecen naturalmente emanados de la música: “Cuando la sensación se hace tan musical que, cuando la música la acompaña realmente, la imagen saca de la música lo mejor de su expresión, o más bien lo mejor de su sugestión”¹⁸⁶.

La concepción del audiovisual de Morin parte de que el cine es un lenguaje, compuesto por la imagen, a la que se superponen otros símbolos, como la música o los ruidos. En Morin, la metáfora musical aparece de nuevo en su definición del lenguaje del cine. El lenguaje audiovisual es un lenguaje compuesto de la síntesis de lenguajes, en el que todos son complementarios, pero que resulta tener una especificidad propia; así lo expresa Morin:

El lenguaje del cine se sitúa entre el de las palabras y el de la música; por eso ha logrado atraérselas y asociarlas en una polifonía expresiva que utiliza el canto desencarnado del alma (música) como vehículo de comunicaciones intelectuales (palabras). Apela a todos los lenguajes porque es el sincretismo en potencia de todos los lenguajes. Éstos se hacen

¹⁸³ *Idem*, p. 94.

¹⁸⁴ *Idem*, pp. 167-68.

¹⁸⁵ Según la definición del término inventado por Michel Chion.

¹⁸⁶ MORIN, *op. cit.*, p. 78. (Original de Cohen Séat en *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma.*, p. 130).

contrapunto, se apoyan el uno al otro, constituyen un lenguaje orquesta. Sin embargo, aunque comunica con la música y la palabra, aunque emplea una y otra, conserva su originalidad¹⁸⁷.

En términos más concretos, Morin utiliza la terminología de Maurice Jaubert para clasificar la música¹⁸⁸, de manera que la divide en *música expresiva*, la que impulsa la emotividad, y *música decorativa*, que “hace de contrapunto” y otorga a la narración un sentido “cósmico”. Respecto al sonido en general, mientras la parte visual apela a la objetividad, “el oído es tolerante” y por tanto aunque la banda sonora sea inverosímil, el oído tiende a comprender, y asimismo cumple un papel de unificador¹⁸⁹.

Así pues, en esta construcción, la música se convierte en un sistema con significados precisos, y tanto más cuantos más estereotipos existan en ella, pues resultan “más elocuentes que los carteles del teatro isabelino”¹⁹⁰. Según esta estructura, “la música desempeña un papel muy concreto de subtítulo, nos da el significado de la imagen”¹⁹¹. En síntesis, las características de la música de cine en el pensamiento de Edgar Morin apelan de nuevo a la *tridimensionalidad de la música*¹⁹², citando a Béla Balázs, porque funcionan como anclaje realista en la película, aportándole el grado necesario de afectividad.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 168.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 102.

¹⁸⁹ Cf. MORIN, *op. cit.*, “Sonido y música”, pp. 145-46, en *El complejo de sueño y realidad*, pp. 135-52.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 158.

¹⁹¹ *Idem*, p. 158.

¹⁹² Cf. MORIN, *op. cit.*, pp. 119-20.

II.1.2. La música en la teoría moderna del cine

La consolidación de la teoría cinematográfica propiamente dicha se produce en los años sesenta, cuando ámbitos que estaban más cercanos a la crítica derivan en perspectivas científicas como la semiótica o la fenomenología. En este momento histórico una de las tendencias más sugestivas está formada por los autores cercanos a la semiótica, aquellos que, dentro de su concepción del cine como lenguaje, observan qué papel juega la música, autores que por fin hablan de la música de cine como un elemento palpable. Estos puntos de vista se acercan progresivamente a la configuración de la idea de audiovisual como construcción, desterrando hasta cierto punto la idea de subordinación de la música a la imagen.

Como punto de partida establecemos el pensamiento cinematográfico de Jean Mitry. Aunque este autor no concibe aún el cine como un mecanismo exactamente lingüístico, sí plantea la imagen como signo: las imágenes del cine son "análogos", dobles de los objetos, que permiten una recepción directa de la realidad. Así, en su dimensión psicológica-lingüística, el cine utiliza la imagen, en sí misma un medio de expresión artístico, pero la organiza de manera que con ella conforme un lenguaje¹⁹³.

Mitry pretende desmentir la tradicional analogía que se establece entre el ritmo cinematográfico y el musical, porque las diferencias perceptivas entre ambos son demasiado grandes, y en cambio, es partidario de la analogía con el ritmo literario. Sin embargo, es un autor que se interesa de manera muy práctica por las relaciones concretas que se establecen entre la imagen y la música, por lo que sus escritos resultan del máximo interés.

Por lo que respecta a la asociación físico-dinámica de la música con la imagen, Mitry piensa que dicha asociación sólo es satisfactoria si se realiza a través de la subordinación de un elemento a otro, ya que, de partida, la irregularidad de los planos choca con la regularidad de los compases. Es más sencillo hacer coincidir el ritmo de la imagen sobre la música que a la inversa, pero esta subordinación debe ser "libre": por ejemplo, debe intentarse que la imagen sea abstracta para que la música tenga relevancia tanto expresiva como rítmica (a la manera de Fischinger, McLaren), o bien usar imágenes concretas siempre que eviten la ilustración de la música (Alexeieff)¹⁹⁴. En cambio, cuando se ha pretendido extrapolar a la imagen el ritmo musical, no se ha conseguido un resultado

¹⁹³ Cf. CASSETTI, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹⁴ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1ª edición 1963), p. 182.

satisfactorio, porque mientras en música una sucesión de sonidos puede dar lugar a un significado, en cambio una serie de formas plásticas abstractas no crea un significado.

En consecuencia, se plantearían varios tipos de asociación: la *asociación rítmica* (lo que nosotros llamamos dinámica), la *asociación emocional*, y la *asociación lírica o temática*, en la que se aplican las mismas nociones que en el drama lírico, porque el lirismo es llevado de manera exclusiva por la música.

Mitry plantea una relación sinestésica entre la música y la imagen: mientras una unión estrecha entre "expresión visual y la expresión musical" (como pronosticaba Honegger¹⁹⁵) no sería satisfactoria, pues resultaría redundante una equivalencia visual para una música descriptiva, en cambio sí sería posible cuando la imagen tratase de producir "impresiones equivalentes". Mitry llevó su preocupación por la relación música – imagen hasta el punto de realizar su experimento sinestésico *Pacific 231*¹⁹⁶, al que seguirá *Images pour Debussy*. Con esta película pretendía que música e imagen se basasen en una "misma estructura rítmica"¹⁹⁷ que sirviera de punto de encuentro, pero que la imagen no "contara" sino que "evocara" para recrear las mismas sensaciones que la parte sonora. De esta manera cada parte debía producir "sensaciones análogas" con sus propios medios¹⁹⁸. La razón del fracaso de esta película la encuentra Mitry en que la obra de Honegger en la que se basa es una sinfonía, y por tanto hay varios temas que forman contrapunto, lo que no puede expresarse en un solo cuadro visual.

Coherentemente al resto de su concepción de la música de cine, Mitry pretende rescatar a la música de ese papel de fondo sonoro heredero del "mudo" (usado para evitar el silencio y aportar duración), y convertirlo en un "elemento de significación" desde la creación del guión. Para ello no le importa hablar de una música que no tenga una buena estructura musical exenta de la película, siempre y cuando se integre en el film: prefiere una música *de* películas en lugar de música *para* películas¹⁹⁹. Otra de las labores de la música es introducir a la película en su propio tiempo, y conseguir que "gracias a la música, la realidad temporal interior se vierta sobre el mundo exterior"²⁰⁰. No es tan beneficiosa en cambio para el realismo del cine, para lo que son mejor los ruidos que la música imitativa, porque (y cita a Yves Baudrier²⁰¹) ésta añade un "lirismo" contrario al realismo buscado²⁰².

¹⁹⁵ Mitry cita su artículo HONEGGER, A. "Du cinéma sonore à la musique réele", *Plans*, 1931.

¹⁹⁶ Se realizó con el consentimiento de Honegger, y fue rodada en agosto de 1948. Cf. MITRY, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹⁷ Cf. MITRY, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁸ *Idem*, pp. 182-83.

¹⁹⁹ Cf. MITRY, *op. cit.*, p. 140.

²⁰⁰ MITRY, *op. cit.*, p. 144.

²⁰¹ Cf. YVES BAUDRIER, en "Musique et cinéma", *Cahiers de L'Idhec*, 1950. Citado en MITRY, *op. cit.*, p. 142.

²⁰² Citado en MITRY, *op. cit.*, p. 143.

Por su parte, la obra de Marcel Martín *El lenguaje del cine*²⁰³ trata el sonido como un elemento consustancial al cine, por cuanto se desarrolla en el tiempo²⁰⁴. Así, el sonido es uno de los elementos expresivos del cine, y de hecho señala diferentes usos del sonido cinematográfico: *realista* o *irrealista* (sincronismo o asincronismo con la imagen); *contrapunto* o contraste; y *metáfora* o *símbolo*. El concepto de la utilización del sonido como metáfora o como símbolo es algo complejo, pues denomina metáfora al uso del elemento sonoro para señalar el contenido de la imagen (“el sonido interviene como contrapunto más o menos directo con la imagen²⁰⁵), mientras que símbolo sería aquel sonido que “sin ponerse en competencia significativa con la imagen, tiende a adquirir un valor mucho más amplio y profundo”²⁰⁶.

Martín reconoce en la música el aporte más importante del cine sonoro, que se ha consagrado como un género musical propiamente dicho. En la concepción del audiovisual de Martín, se percibe la idea de un “tercer producto” que nace de la unión de la imagen y de la música, y que “al influirse mutuamente, toman una tonalidad especial que surge de su yuxtaposición²⁰⁷.

Su sistematización de todos los elementos del cine le lleva a clasificar las funciones de la música en el cine en función rítmica (lo que llamamos relación físico-dinámica), función dramática (dentro de las que incluye nuestra función metafórica), y función lírica. Al mismo tiempo, diferencia entre *música paráfrasis*, a la que define como un “acompañamiento permanente y servil”, y *música ambiente*, la cual más allá de repetir lo visual actúa como “totalidad”: “crea un entorno sonoro, una atmósfera afectiva, interviene como contrapunto libre e independiente de la tonalidad psicológica y moral de la película considerada en su totalidad²⁰⁸.

La posición de Martín respecto a la música es más reservada que la de Mitry, y aunque se decanta por lo que llama *música ambiente*, también advierte sobre sus peligros. Por un lado, piensa que un exceso de música va en detrimento de la película, y se opone al sincronismo exagerado (podemos aludir a la música perpetua del Hollywood clásico) porque la música pierde continuidad. Como Jaubert, le pide a la música que no sea

²⁰³ MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996 (1ª edición 1955).

²⁰⁴ *Idem*, p. 120.

²⁰⁵ *Idem*, p. 128.

²⁰⁶ *Idem*, p. 129.

²⁰⁷ Cf. MARTIN, *op. cit.*, p. 139.

²⁰⁸ *Idem*, p. 140.

“expresiva”, sino “decorativa”, y que sea “sintética”, o sea, que traslade el verdadero sentido de la película²⁰⁹.

Sus reticencias se dirigen a que la imagen pueda perder su eficacia acompañada de un acompañamiento musical demasiado presente, por lo que se inclina por la *desdramatización*²¹⁰, por la cual la música actuaría de manera subliminal percibida por el subconsciente. Así, señala que debe cumplir características, "discreción dramática y neutralidad afectiva"; en este sentido comulga con la idea de una música que se oiga pero que no se escuche:

Debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuanto que se oiga pero que no se escuche) en la creación de la tonalidad general, dramática y estética de la obra²¹¹.

El mayor representante de la aplicación de la semiología, procedente de la lingüística, a la teoría cinematográfica es Christian Metz. En *Cinéma: langue ou langage*?²¹² establece que el cine cumple las características de un lenguaje, por lo que intenta explicar los mecanismos que usa para crear significados.²¹³ Si bien su sistema se basa sobre todo en el análisis de la imagen, la idea metziana del audiovisual concibe el cine como un medio compuesto por materiales codificado por diversas formas de expresión²¹⁴, que son a su vez lenguajes, o al menos lo son “en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido)”²¹⁵. Dentro de los códigos estudiados por Metz, los *códigos de la composición audiovisual*, son aquellos exclusivos del cine que se caracterizan por la combinación de imagen y sonido.

Entre los canales de información Metz coloca la música grabada, pero al mismo tiempo no la considera un elemento específicamente cinematográfico (lo mismo que el ruido o el sonido fonético) porque ya constituye “la sustancia significante de uno o varios

²⁰⁹ “Centrar la atención del espectador oyente en la situación como totalidad”. EISLER, en *Critique* n°37, 1949. Citado en MARTIN, *op. cit.*, p. 133.

²¹⁰ *Idem*, p. 141.

²¹¹ Cf. MARTIN, *op. cit.*, p. 138. Sobre esta postura de que la música debe oírse pero no escucharse profundizaremos en el capítulo III.

²¹² Fue publicado por primera vez en *Communications*, en 1964. Citado en Casetti, *op. cit.*, p. 107.

²¹³ Cf. ANDREWS, *op. cit.*, pp. 252-54, y Casetti, *op. cit.*, pp. 107-109.

²¹⁴ En la terminología de Cook sería un *intermedia aparente*.

²¹⁵ Cf. METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 83.

sistemas de significación: [...] en cuanto al sonido musical, la música; en cuanto a los ruidos, las emisiones radiofónicas, la llamada música concreta”²¹⁶.

De sus palabras se deduce que la música casi siempre se coloca en un papel de subordinación respecto a la imagen, si bien esta jerarquía podría invertirse, puesto que “casi todos los filmes han sido hechos como si la imagen fuera predominante, pero se puede hacer un film cuyo equilibrio de materiales se incline a favor del diálogo, y hasta de la música”²¹⁷. En estas palabras se rastrea aún la primacía de la imagen sobre el resto de los elementos audiovisuales, aunque advierte de que a veces los mensajes visuales son en realidad mensajes mixtos²¹⁸.

Como puede observarse, la concepción audiovisual de Metz es también algo más reservada que las propuestas de Mitry para realizar películas “audiovisuales” basadas en la música, que darían lugar a un arte “propriadamente audiovisual”²¹⁹. Más bien se decanta por una solución como la de Eisenstein, que consiste en encontrar el punto de encuentro entre ambos medios, es decir, el movimiento “visual o musical”. Tampoco cree en la idea de la plasmación del ritmo puro en el cine, porque no tiene significados directos: “Podríamos decir que el ritmo fílmico es siempre connotado, nunca denotado”²²⁰.

Sin embargo su propuesta analítica es muy avanzada, porque no separa los elementos del cine entre la parte visual y la auditiva, sino en imágenes, palabras, música, ruido, y menciones escritas. Y es más, metodológicamente cuestiona el estudio parcial de la “banda sonora” y prefiere un estudio desde la interrelación de los elementos:

O bien se estudia por separado cada una de esas series o bien se trata de aprehender el discurso fílmico como un conjunto, es decir, identificar directamente las organizaciones mixtas (imagen-palabra, palabra-música, etc.). La noción de “banda sonora”, que abarca tres de las cinco series, es particularmente incómoda y problemática en el estado actual de la investigación: es un conjunto ya compuesto y todavía parcial²²¹.

En cuanto a la práctica de la música en el cine, Metz remite a la clasificación de las interacciones entre la música y la imagen realizada por Pierre Schaeffer, que se dividía en cuatro casos (“máscara”, “oposición”, “sincronismo” y “sintonía”)²²². Metz se muestra

²¹⁶ Cf. METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 116.

²¹⁷ Citado en ANDREWS, *op. cit.*, p. 259.

²¹⁸ Aquí volvemos a hacer alusión a la idea del “valor añadido” y a la concepción audiovisual *intermedia* de Cook.

²¹⁹ Metz comenta las experiencias de Mitry. Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), pp. 69-71.

²²⁰ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), p. 35.

²²¹ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), pp. 225-26.

²²² Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), p. 65.

mucho más comprensivo que Martín y Mitry en el uso de los clichés (aunque esta aseercción no se limita a la música), porque piensa que algunos elementos son necesarios como “sintaxis”, como elementos lingüísticos y gramaticales²²³. Y lo mismo ocurre con las teorías del asincronismo entre imagen y sonido, que no deben exagerarse porque en algunos casos pueden dar lugar a “efectos muy artificiales”²²⁴. Metz se ampara en el pensamiento de Arnheim, quien decía que el “paralelismo no significa pleonasm”, y es más, que era “compatible con el “contrapunto”²²⁵. Sí está de acuerdo con Mitry en limitar la aparición de la música, de forma que apareciera “para explicar en interacción con la imagen, un ritmo audiovisual y no un dato dramático”²²⁶.

El planteamiento de Noel Burch (*Praxis del cine*, 1969) es otro de los más reseñables de esta época, porque parte de una comprensión del cine como creación estrictamente audiovisual, donde la construcción cinematográfica se basa en la interrelación de los elementos que lo componen.

Además, la “dialéctica fundamental del cine”²²⁷ se establece precisamente entre sonido e imagen (se deduce que sí hay una separación entre el sonido por un lado, y la imagen por otro). Por esta razón analiza el sonido en el capítulo “Del uso estructural del sonido”²²⁸. Concibe la relación entre el sonido y la imagen, más que como una relación de contrarios, como una relación de *identidad*²²⁹.

La mayor apuesta por el sonido de Burch consiste en la organización sonora creativa, en la que no hay una jerarquía de los componentes sonoros, por lo que el resultado es una “composición total, “musical”, de la pista sonora”²³⁰. Destaca a Michel Fano por sus investigaciones en sonoplastia, donde el material creativo es la banda de sonido, que se articula como unidad frente a la disposición visual móvil de la imagen²³¹. Las dialécticas entre los elementos del cine pueden establecerse, entonces, entre sonido e imagen o entre los elementos de la banda sonora entre sí:

²²³ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.I), pp. 238-40.

²²⁴ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), p. 58.

²²⁵ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), p. 59.

²²⁶ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.II), p. 64.

²²⁷ Cf. BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985. (1ª edición 1970), p. 96.

²²⁸ *Idem*, pp. 96-107.

²²⁹ “Creemos que la esencia de la dicotomía sonido-imagen reside, no en una oposición sino en una identidad”. *Idem*, p. 97.

²³⁰ *Idem*, p. 98.

²³¹ BURCH, *op. cit.*, p. 103. Michel Fano juega con los límites entre la música y los sonidos ambiente, como se demuestra en las composiciones para las películas de Robbe-Grillet entre otras.

El objetivo final de las actuales investigaciones en este dominio: establecer una pista sonora orgánicamente coherente, en la que las dialécticas sonido-imagen estén estrechamente asociadas a otras ligando entre sí lo que se puede llamar los tres tipos esenciales del sonido cinematográfico (ruidos “identificables” o no, música, palabras)²³².

Burch plantea una propuesta sobre la música de cine. Opina que el cine sonoro ha abusado de la “música de acompañamiento”²³³, y que las características de la música occidental tonal son antifilmicas: la “tiranía del compás”, la rigidez de forma, la estructura de atracciones y la uniformidad tímbrica. Bajo la presión de la tonalidad, la música de cine no puede desarrollarse libremente y no le quedan más opciones que la del proceso autónomo, que no se relaciona con la imagen, o la del paralelismo sincrónico. En cambio,

la música serial, la más “abierta” que existe, con su libertad rítmica sin precedentes, su utilización de todos los timbres que los músicos clásicos consideraban como vulgares ruidos, nos parece infinitamente más apta para la integración orgánica y, también, dialéctica con los restantes elementos sonoros “reales” así como con la imagen filmada²³⁴.

Finalmente, Gilles Deleuze es uno de los autores de referencia en el pensamiento sobre el cine. *La imagen - tiempo*, el segundo de sus ensayos sobre el tema²³⁵, trata la época del cine sonoro. Desde que la palabra deja de leerse y aparece en la imagen, adquiere sus características de “discurso”, aunque, como dice Deleuze, esto no quiere decir que transformase al cine en un medio “audiovisual”²³⁶.

En su idea de la construcción audiovisual la especificidad del sonido con la imagen se potencia cuando se utiliza como contrapunto, bajo el “principio de no redundancia”²³⁷, a la manera en que lo defendía el manifiesto soviético²³⁸. De nuevo este autor habla de la teoría de Michel Fano²³⁹, por la que la parte visual de la película se apoya en un *continuo sonoro*,

²³² *Idem*, p. 101.

²³³ Cf. BURCH, *op. cit.*, p. 105.

²³⁴ *Idem*, p. 106.

²³⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine 1. y La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1985).

²³⁶ *Idem*, p. 299.

²³⁷ *Idem*, p. 311.

²³⁸ Cf. DELEUZE, *op. cit.*, pp. 310-11.

²³⁹ Citado en DELEUZE, *op. cit.*, p. 309.

la "cuarta dimensión de la imagen visual"²⁴⁰, cuyos componentes son inseparables salvo si responden puntualmente a un significado concreto o "en la abstracción de la audición pura"²⁴¹. Esta visibilidad del sonido empuja a que la película sea leída como una *partitura audiovisual*. La interrelación no se produce sólo entre los elementos sonoros entre sí, sino que existe también "la relación de la propia imagen visual con el elemento musical por excelencia que se desliza por doquier, en in, en off, ruidos, sonidos, palabras"²⁴².

Respecto al papel de la música, Deleuze piensa que con la llegada del sonoro la música queda emancipada. En el cine "mudo" la música se sentía en la obligación de "corresponder con la imagen visual, o de servir a fines descriptivos, ilustrativos, narrativos, actuando como una forma de subtítulo intermedio". Pero a partir del sonoro la música "puede cobrar vuelo"²⁴³.

Deleuze plantea varios modelos de emancipación, es decir, varios modos de relación de la música con la imagen. El primero de ellos es el de Eisenstein (que ya se ha visto), por el que el producto de la música y la imagen da lugar a "una unidad superior"²⁴⁴ (de nuevo un tercer producto, podría decirse), que es, a su vez, generadora del movimiento, por ser el movimiento un componente constitutivo tanto de la música como de la imagen. La fórmula para que la imagen y la música no sean redundantes es la "conmensurabilidad"²⁴⁵, que cada una exprese el todo de formas diferentes, "no correspondientes"²⁴⁶. De esta manera se evita la ilustración, aunque sigue existiendo una correspondencia interna.

Otro modelo de emancipación es lo que llama "la solución nietzscheana"²⁴⁷. Según ella, la parte visual sería la representación indirecta, apolínea, mediata, y la música en cambio la representación directa, dionisiaca, inmediata. Pero también existe una "correspondencia" entre imagen y música²⁴⁸.

El verdadero modelo de emancipación busca una música "abstracta y autónoma", que sea un "*cuerpo extraño*" a la imagen²⁴⁹ (igual que las palabras de Jansen). De esa manera, la música alude a un fenómeno que no se encuentra en las imágenes propiamente dichas, y, por lo tanto, la relación que se establece con la imagen es de oposición, produciéndose una

²⁴⁰ *Idem*, p. 310. Obsérvese que Deleuze habla de cuarta dimensión, en lugar de tercera dimensión como decían otros autores Balázs o Morin, porque considera la imagen como tridimensional en lugar de bidimensional.

²⁴¹ *Idem*, p. 310.

²⁴² *Idem*, p. 313.

²⁴³ *Idem*, p. 314.

²⁴⁴ *Idem*, p. 315.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ *Idem*.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ *Idem*, p. 316.

²⁴⁹ *Idem*.

"distancia patética entre música e imagen"²⁵⁰. Desde este punto de vista, lo sonoro y lo visual serían partícipes de dos tipos de movimiento diferentes, no comparables, y además, la música en el cine resultaría un empuje del movimiento presente en la imagen.

Tras este recorrido por los teóricos del cine, a continuación sintetizamos en un cuadro las concepciones de la música de cine de cada uno de los autores, siguiendo la estructura por tendencias teóricas y corrientes históricas que hemos seguido en esta sección.

²⁵⁰ Cf. DELEUZE, *op. cit.*, pp. 316-17. Deleuze aclara que también otros elementos sonoros pueden cumplir esta función de la música, como la voz en off, pero no sólo ella.

TRADICIÓN FORMATIVA	
<p>Las vanguardias. La música de los ojos:</p> <ul style="list-style-type: none"> * Cine como arte o como arte total. * Analogía entre cine y música. * Futurismo, vanguardia francesa, vanguardia soviética. * Paradoja en la utilización real de la música. 	
Arnheim. <i>Un nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro</i> (1938).	Música discreta, paralela y subordinada.
Eisenstein. En <i>Hacia una teoría del montaje</i>	Música contrapunto: noción del cine como un arte audiovisual, participación activa del sonido, e importancia de la música en el montaje.
Béla Balázs. <i>El arte del cine</i> (1945).	Música subordinada, pero asincrónica y no imitativa: las funciones de la música son el rol artístico y aportar la tercera dimensión.
REALISMOS	
Kracauer. <i>Teoría del cine. La redención de la realidad física</i> (1960).	Música-silencio para penetrar las imágenes: la música se legitima por funciones fisiológicas.
André Bazin. <i>¿Qué es el cine?</i> (1959-1962)	Música como mecanismo psicológico para transmitir la realidad.
LO IMAGINARIO Y EDGAR MORIN: <i>El cine o el hombre imaginario</i> (1956)	Música <i>decorativa</i> como entidad superior: es tercera dimensión de la pantalla, presencia afectiva y juega un papel de complementariedad emotiva.
TEORÍA MODERNA	
Jean Mitry. <i>Estética y psicología del cine</i> (1963)	Música como significante: voluntad de dotar a la música de una relevancia estructural.
Marcel Martin. <i>El lenguaje del cine</i> (1955)	Música <i>ambiente</i> como entidad psicológica: asincrónica, neutra, desdramatizada y que tenga relación con la totalidad de la película, que realice una labor de síntesis.
Semiología del cine. Christian Metz <i>Ensayos sobre la significación en el cine</i> (1964-1968), <i>Lenguaje y cine</i> (1971), <i>El significante imaginario</i> (1977).	Música limitada para explicar un ritmo audiovisual y no un dato dramático.
Noël Burch. <i>Praxis del cine</i> (1969).	Integración creativa de la música: <i>dialécticas</i> entre los elementos de la banda sonora y entre la banda sonora e imagen.
Deleuze. <i>La imagen - movimiento y La imagen - tiempo</i> (1985).	Música emancipada: principio de no redundancia, "abstracta y autónoma", la relación con la imagen es de oposición.

II.1.3. Clásicos del audiovisual

En esta sección dedicada al estudio de las teorías sobre la música desarrolladas en el ámbito de las teorías cinematográficas hemos reservado un apartado a una serie de escritos que no se circunscriben exactamente a las teorías del cine, pero por su contexto tampoco pueden describirse como insertos en lo que hoy día llamamos teorías sobre audiovisual. Son aquellos textos, muchos de ellos emblemáticos, que por primera vez trataron la música de cine como un objeto de atención aislado, adscribiéndole por tanto una importancia de la que durante mucho tiempo se ha subrayado la carencia.

Los textos que se comentan a continuación no son los únicos que en este periodo se dedican exclusivamente a la música de cine, pero por su relevancia los tomamos como textos paradigmáticos. Ellos servirán para rastrear las diferentes percepciones de los conceptos más destacados de la teoría músico-cinematográfica, y algunos de los clichés teóricos que se han venido repitiendo desde los inicios, muchos de ellos presentes ya en las teorías cinematográficas que se han visto anteriormente.

En toda esta época, las décadas centrales del siglo XX, las primeras obras específicas de música y cine aún adolecen de una falta de espíritu científico, pero son más cercanas a la práctica que los teóricos de cine. La mayoría de ellas se dedican a describir los procesos de composición, los problemas con los que se encuentran los músicos de cine, y cómo debe ser la música de cine (o más bien cómo no debe ser), para finalizar haciendo premoniciones y declarando sus esperanzas. Abunda en muchas ocasiones el tono de queja contra músicas de cine con las que no están de acuerdo, que a su parecer no cumplen el papel que la música debería jugar en la pantalla.

Es obligado mencionar algunos textos muy clásicos que nos limitaremos a citar, por ser de sobra conocidos. Es el caso del libro de Adorno y Eisler sobre música de cine, la conferencia que Maurice Jaubert realiza en Londres o el famoso texto de Stravinsky²⁵¹ sobre la música de cine. En los escritos que estudiamos a continuación hay referencias continuas a estos autores, y su herencia y pensamiento se encuentra imbricado en ellos.

²⁵¹ JAUBERT, Maurice. "Petite école du spectateur", *Esprit*, 1 de abril de 1936. Citado en MITRY, *op. cit.*, p. 139. También reproducido en LACOMBE, Alain; PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris: Bordas, 1995, p. 55. y en COLÓN PERALES, Carlos. *Historia y teorías de la música en el cine*. Sevilla: Alfar, 1996, p. 46. Texto de Stravinsky aparecido en *L'Ecran français* en diciembre de 1947 en el que comparaba la música con el "papel pintado".

Entre ellos, quizá convenga recordar someramente el libro escrito por Hans Eisler y Theodor Adorno²⁵², obra representante de la Escuela de Frankfurt y comprometida con la política marxista, cuya postura política fue superada más adelante. El tono de la obra es un abierto reproche a la situación de la música en el creciente capitalismo, y una mirada pesimista sobre los cambios que la producción de masas estaba condicionando en las artes. De modo que todo el libro denuncia la función utilitaria que cumple la música en el cine.

La teoría de Adorno y Eisler se postula en contra del lenguaje musical posromántico, y reprocha que se frene el avance de la vanguardia musical, porque nuestras experiencias auditivas están mediatizadas por un entramado de instituciones sociales y hábitos culturales, debido a lo cual se tiende a despreciar lo innovador en beneficio de lo familiar. Por ello se han estandarizado una serie de reglas prácticas que se admiten como desarrollos lógicos debido a su uso continuado, pero que ciertamente frenan la evolución espontánea de la música²⁵³. Puede decirse, entonces, que existe una “pseudotradición” que no permite un desarrollo artístico propio de la música.

Así pues, una gran parte de la obra la dedican a criticar lo que llaman “prejuicios y malas costumbres” en la música de cine: usos como el *leitmotiv*, que se enfrenta totalmente a la inventiva y pierde su sentido en el cine, degenerado a etiqueta musical, porque para su buena utilización necesitaría una forma musical que permitiera desarrollarlo, mientras que la música de cine consiste en la continua sustitución de materiales²⁵⁴; lo mismo ocurre con la fijación en el melodismo, que no hace más que estancar la evolución natural de la música. En general todas las máximas, tales como “la música de cine no debe oírse”, la ilustración musical imitación de las imágenes, la ambientación exótica plagada de clichés, etc., no hacen más que coartar el desarrollo musical.

Frente a estos clichés, estos autores mantuvieron que la música no debía someterse, como había hecho la música burguesa, por su carácter “mediato”, en la sociedad capitalista. Por eso proponen nuevas soluciones de dramatismo musical, por ejemplo el contrapunto dramático: “facilitar la captación del sentido de la escena, colocándose en una posición contraria a la de los sucesos superficiales” para cambiar el sentimiento (movimiento frente a calma), distanciarse de la crudeza de la acción (calma frente a movimiento) o bien alejar la falsa asociación. Asimismo, hacen un alegato a favor de la *interrupción*, que desempeña un papel importante como “elemento retardador”.

²⁵² Cf. ADORNO, T.W. y EISLER, H. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976 (1ª edición *Komposition für den Film*. Munich: Verlag Rogner & Bernard GMBH, 1944).

²⁵³ ADORNO & EISLER, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁴ *Idem*, pp. 18-20.

No es sorprendente, entonces, que la crítica del uso de la música en la cultura de masas Adorno y Eisler, proponga la utilización del nuevo material musical que nace en los expresionismos musicales (en compositores como Schönberg, Bartók, Stravinsky), ya que esta música “desempeña su función de una forma mejor y más adecuada a la realidad”²⁵⁵. En todo caso, en la lectura de estos autores no puede perderse de vista el momento histórico desde el que está escrita la obra, en el que estaba triunfando la composición musico-cinematográfica característica de los años cuarenta y cincuenta.

Estudios anglosajones. Kurt London

Uno de los estudios pioneros, y obra de referencia, es el volumen dedicado únicamente a la música de cine por Kurt London, ya en el año 1936²⁵⁶. Lo más interesante de esta obra se presenta al rastrear algunos de los conceptos clave del estudio de la música de cine, donde se descubre cómo sienta las bases de algunos de los clichés teóricos que han permanecido a lo largo de toda la teoría de la música en el cine.

En primer lugar, esta obra realiza un recorrido histórico desde los orígenes de la música de cine, dentro de la cual dedica un gran apartado a la música en la época del cine “mudo”. Aunque por la fecha en la que se escribe este acercamiento es lógico, al mismo tiempo sienta la costumbre de otorgarle una gran entidad a la parte histórica correspondiente al cine “mudo”. Después discute los avatares de la música en el paso del “mudo” al “sonoro”, y finalmente la música en el “sonoro”, donde aborda desde los “peligros” del acompañamiento musical, pasando por los diferentes géneros cinematográficos que integran música, como la opereta y los conciertos filmados, hasta las características de orquestación. Aunque se detiene sobre cuestiones estéticas, es un manual que se ocupa en gran medida de cuestiones prácticas sobre las técnicas de composición y las técnicas sonoras, aún no perfeccionadas, y que debían tenerse muy en cuenta a la hora de realizar la música.

Del texto de Kurt London deriva el tópico, tantas veces matizado después (sobre todo en los textos recientes), de que la música llegó al cine para encubrir el ruido de los aparatos de proyección²⁵⁷:

²⁵⁵ *Idem*, p. 51.

²⁵⁶ LONDON, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970 (Londres: Faber and Faber, 1936).

²⁵⁷ Este tópico aparece por ejemplo en HACQUARD, Georges. *La musique et le cinéma*. Paris: Bibliothèque Internationale de Musicologie. Presses Universitaires de France, 1959, p.10, y en PORCILE, François. *Présence de la musique à l'écran*. Paris: Edition du Cerf, p.7. Colpi en cambio rebate el tópico del proyector, aunque de una forma muy ligera: “No destruyamos esta inofensiva leyenda, fuertemente acreditada”, y explicando que ya existía un piano en los espectáculos visuales del siglo anterior. COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: SERDOC, 1969, p.23. Este argumento puede encontrarse en la literatura actual sobre música de cine.

El proyector hacía un terrible ruido: el explicador tenía que tener buenos pulmones para hacer su discurso audible [...] [La música] empezó no como resultado de una pulsión artística, sino de la desesperada necesidad de algo que pudiera ahogar el ruido hecho por el proyector²⁵⁸.

El otro gran tópico teórico de esta obra, que ha perseguido a compositores y cineastas a lo largo de toda la historia del cine es la famosa frase que reza que la buena música de cine es la que pasa inadvertida. London defiende que la música de concierto difiere del todo con la música que se oye en el cine, porque en su escucha interviene la consciencia, mientras que la música de cine se aprehende inconscientemente. Añade que “difícilmente podría decirse, sobre todo con una música de cine bien hecha, qué se ha oído realmente”, y por tanto “llegamos a la conclusión de que la buena música de cine pasa desapercibida”²⁵⁹. Como queda patente, esta frase se ha tergiversado en cierta medida hasta llegar a afirmar que la mejor música de cine es la que no se escucha, mezclándola también con la famosa afirmación de Jaubert (“no venimos al cine a escuchar música”). Precisamente la ventaja y explicación que encuentra London, sin quitarle de hecho importancia a la música, es que lo que se capta por medio del subconsciente se impregna en el espectador mucho más profundamente²⁶⁰.

Uno de los temas perpetuos de la bibliografía de música y cine son las razones de la necesidad de la música en el cine, que normalmente se tratan en el momento de hablar del advenimiento de la música en los primeros tiempos del “mudo”. En este caso London achaca la necesidad de la música a que es la que aporta dimensión a un arte sin dimensiones; no la considera sustituta de los sonidos naturales que no estaban presentes²⁶¹, porque la muchedumbre no puede mirar en silencio, sin oír nada de acompañamiento. Pero la razón principal es la cuestión del ritmo del cine como un arte del movimiento, puesto que no se está habituado a captar el movimiento como una forma artística sin acompañar sonidos, por lo que al ritmo individual de la película la música le añade profundidad²⁶². En este estadio de la cultura, la palabra puede ser reemplazada por otro medio de expresión, la música en este caso.

²⁵⁸ LONDON, *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁹ *Idem*, p. 37.

²⁶⁰ *Idem*, p. 37-38.

²⁶¹ *Cf. idem*, p. 34.

²⁶² *Cf. idem*, p. 35.

Otra idea prevaleciente sobre todo como argumento positivo en el ámbito musicológico consiste en la labor educativa inconsciente, cumpliendo así una “misión social” difundiendo la buena música, y la interpretación musical²⁶³.

En este desarrollo histórico se divide la música que acompañaba el cine “mudo” en dos: la formada por piezas preexistentes compiladas, llamada ilustración; y las composiciones originales. Respecto a la ilustración, la asimila con la música ilustrativa o descriptiva, es decir, la llamada música de programa, salvo que la música para cine no puede desarrollar un proceso formal con lógica interna por lo que en este caso “la música ya no es el maestro, sino el sirviente”²⁶⁴. Tanto en este caso como en la composición original²⁶⁵, deja claro que el compositor tiene que subordinarse al trabajo, aunque sin dejar de lado su propia personalidad. Lo más importante de el proceso de ilustración para London es transformar el material dado en un todo, que tiene que adaptarse al ritmo, significado y color de la película “a favor de un nuevo carácter colectivo”²⁶⁶. Las recopilaciones (como la Kinothek de Becce) recogen “todos los estados de ánimo del hombre y los elementos, toda clase de reacción al destino humano”²⁶⁷, palabras que nos recuerdan a aquellas con las que criticaba casi en el mismo momento Jaubert la música expresivo-descriptiva (“capaces de expresar en ocho compases y gran esfuerzo de metales todas las pasiones humanas”).

London separa ya dos tendencias siempre coetáneas e históricas de acompañamiento de la música, y que él parece hacer derivar de la música descriptiva: la explícitamente programática o impresionista, por un lado, y la interpretativa o expresionista, por otro; es decir, música descriptiva frente a “un pensamiento musical derivado de la idea básica que subraya el film que acompaña, sin relación con detalles singulares [...], pero en realidad soportando la película en ritmo, en pensamiento, en estructura”²⁶⁸.

Sobre cuestiones estéticas relacionadas con la música, deja claro que no se pueden desarrollar las formas clásicas, salvo a veces el tema y variaciones. También aclara que el término *leitmotiv* no se aplica en el cine en sentido wagneriano, puesto que no podría ser un principio estructural, ni daría tiempo a su desarrollo, sino se aplica como título de un carácter predominante o la definición de una persona²⁶⁹.

²⁶³ Cf. *idem*, p.38 y p.79.

²⁶⁴ *Idem*, p. 52.

²⁶⁵ *Idem*, p. 65.

²⁶⁶ *Idem*, p. 54.

²⁶⁷ *Idem*, p. 55.

²⁶⁸ *Idem*, p. 36 y p. 74.

²⁶⁹ Cf. *idem*, pp. 58-59.

No podemos dejar de mencionar un tema que ya se vio en los autores de la teoría del cine: la discusión sobre el ritmo cinematográfico y el musical, pues según este entre otros autores “la velocidad a la que las imágenes cambian no está en consonancia con el carácter de la música, que necesita un cierto tiempo de desarrollo”²⁷⁰.

London llama interludio mecánico al paso del “mudo” al “sonoro”, que para él fue una época catastrófica de regresión, un caos estilístico (en parte debido al acompañamiento mecánico con disco) y que tuvo muy malas consecuencias. Fue un momento en que lo que se ofrecía como cine sonoro en realidad no era más que cine “mudo” con música mecanizada, y por lo tanto se experimentaba la decepción de que nada había cambiado, y de que continuaba el método de ilustración.²⁷¹ Curiosamente coloca a Giuseppe Becce como el primer autor que compuso música original (para el film *Richard Wagner* en 1913), y su importancia radica en que fue imitado por todo el mundo de manera que ciertos ornamentos de sus ilustraciones se convirtieron en clásicos²⁷². Aquí se observa casi una alabanza de lo que después será tildado de clichés despectivamente, por lo que queda clara la discrepancia con autores posteriores respecto a los recursos codificados de la música de cine.

En consonancia con el resto de su discurso, la postura de este autor se coloca en contra de la atonalidad. Un ejemplo paradójico es su alabanza a Edmund Meisel y a su estilo expresionista, sobre todo en su obra maestra *Potemkin* de Eisenstein; y sin embargo se permite afirmar: “Después de eso, desperdió su energía en experimentos musicales inútiles. *Berlin*, por ejemplo, un documental de Ruttmann, que arruinó con sus duras atonalidades”²⁷³. Esto nos da una idea clara de una postura musicalmente tradicionalista, en contra de autores que alababan la experimentación sonora de Meisel en *Berlin*. Asimismo, con respecto a la obra dodecafónica de Schönberg *Música para una escena de película* piensa que no podría “nunca ser adaptada o subordinada in la práctica a una escena de película”²⁷⁴.

Por tanto la voluntad de London es que la música de cine encuentre su estilo propio, y por eso se declara defensor de la música instrumental y en contra de la canción de éxito, que para él es una plaga que “infectó el mundo de las industrias cinematográficas”²⁷⁵ en el momento del paso al “sonoro”. El problema del *song hit* es que rompe la tensión en los

²⁷⁰ *Idem*, p. 75.

²⁷¹ *Idem*, p. 85.

²⁷² *Idem*, p. 92.

²⁷³ *Idem*, pp. 93-94.

²⁷⁴ *Idem*, p. 95.

²⁷⁵ *Idem*, p. 119.

momentos más importantes de la película, la cual necesita movimiento incesante, a la vez que desdibuja la diferencia entre el drama serio y la comedia. En definitiva, piensa que para el desarrollo artístico del film es necesaria la composición original, superando la compilación del primer cine.

Sobre lo que sí advierte reiteradamente es de los peligros de la “música de fondo” (*background music*), es decir, una música obstrusiva, utilizada detrás de una escena sin ningún motivo particular. En este sentido declara: “Es un abuso de la música obtener con ella un efecto dramático que se alcanzaría de todas formas”²⁷⁶. Ante la terrible idea de una regresión a la música del cine primitivo, que tenía funciones muy distintas, le pide que no fuerce efectos que la propia película no logra alcanzar por sí misma, porque va en su perjuicio²⁷⁷.

Por lo tanto, muy en la línea de la época en la que vive, la batalla de London consiste en encontrar una música que sea propia del cine, que según él siempre es un arte (“se supone que es una forma de arte con una función que cumplir”), y librarla de sus malos hábitos²⁷⁸. En cambio se queja de que hasta entonces ha predominado la música de fondo sin ninguna razón de ser, en lugar de una música con significado, con un propósito, que forme “parte integral del film sonoro”²⁷⁹.

Estudio de la música de cine en Francia

En Francia el interés por la teoría cinematográfica le otorga cierta ventaja respecto a los ámbitos contiguos. La literatura referente a este tema comenzó a desarrollarse muy pronto, y por tanto la teoría francesa sobre música de cine es una de las corrientes más destacadas a escala internacional. Históricamente, no podemos olvidar que la primera partitura compuesta expresamente para el cine fue obra de Camille Saint Saëns. Sus posturas innovadoras están presentes en las actitudes en cierta forma reaccionarias de algunos de sus textos, como son los del compositor Maurice Jaubert, o la concepción de la música como cuerpo extraño de Pierre Jansen.

En una época bastante temprana aparecen testimonios de músicos franceses sobre la música en el cine, por ejemplo Honneger (1931), Maurice Jaubert (1936), Pierre Schaeffer (1946), o Claude Roland-Manuel (1945).

Los primeros acercamientos escritos relevantes aparecen ya en los años cuarenta, entre estos primeros ejemplos cabe citar textos de Yves Baudrier, Jacques Bourgeois,

²⁷⁶ *Idem*, p. 123. *Cf.* pp. 123-125.

²⁷⁷ *Cf. idem*, p. 125.

²⁷⁸ *Idem*, p. 125.

²⁷⁹ *Cf. idem*, p. 126.

Claude Roland-Manuel, o Philippe Poirier. Justamente entre 1944 y 1947 se crea en Francia una especie de debate sobre la música fílmica en las revistas de cine, y abundan los artículos de músicos²⁸⁰. Podemos encontrar, de igual forma, obras tradicionales en el estudio de la música de cine de todo el sector europeo, que fueron guía en los primeros acercamientos a la música de cine: estudios específicos de autores como los clásicos de Georges Hacquard (1959), Henri Colpi (1969), y François Porcile (1969), quienes pusieron los cimientos del tema que nos ocupa²⁸¹.

A través de estos tres autores vamos a hacer un seguimiento de los conceptos fundamentales, y de cómo cambian y evolucionan en estos textos. En todas estas obras los autores se permiten opinar sobre cual es la mejor música de cine, por lo tanto no realizan una recopilación científica sino que se decantan por tendencias particulares de la música de cine. Como norma general se puede decir que son una evidencia de la tendencia estético-teórica de Francia, que se sitúan en contra los clichés del sinfonismo pleonástico americano y de la música perpetua, en el caso de Colpi por ejemplo en el año 69 justo antes del revival de la música a lo Williams. Además, las influencias más radicales, como las de Jaubert y Eisler, se mezclan con ideales más moderados. Así, por ejemplo, vemos a un Colpi un tanto ambiguo que en muchos momentos es seguidor de Eisler, pero que tampoco desprecia la música americana más redundante.

El libro de George Hacquard²⁸² reúne muchas de las características de los escritos sobre música de cine. Toca los temas más reiterativos, como el sinfonismo – sincronismo frente a la música de vanguardia, las similitudes vista-oído, las razones de la música en el cine, etc. Algunos de estos temas ya están presentes en los escritos de los teóricos

²⁸⁰ Como ejemplo de algunos de estos artículos aparecidos en revistas francesas en torno al tema de la música en el cine podemos citar: BAUDRIER, Y. “La musique de film ou les pouvoirs de l’invisible”, en *Almanach du cinéma*, 1951; HOÉRÉE. “Morceaux de musique et musique en morceaux”. *Écran-français*, mai 1947; HOÉRÉE. “Histoire et fonction de la musique de film”. *Polyphonie*, n°VI; HONEGGER. “Musique de film”, *Comoedia*, n°96, mai 1943; HONEGGER. “Le musicien vus par les cinéastes”. *Comoedia*, n°108, juillet 1943; HONEGGER. “Musique et cinéma”. *Masque*, 1er trimestre 1946; IBERT. “Musique et cinéma”. *Livre d’or su cinéma français*. 1945; JAUBERT. “La musique dans le film”, en *Le Cinéma*, n°1, 1944; JAUBERT. “Musique de film”. *Écran-français*, juin 1946; JAUBERT. “Petite école du spectateur”. *Esprit*, avril 1936; L’HERBIER. “Que demande le cinéma à la musique?”. *Journal musical français*, 25 sept. 1952; ROLAND-MANUEL. “Rythme ...”, en *Le Cinéma*, n°2, 1945; ROLAND-MANUEL. “La musique à l’écran ou la complainte de Fauldès”. *Écran-français*, mars 1946; SCHAEFFER, Pierre. “L’élément non-visuel au cinéma”. *Revue du Cinéma*, n°2, nov. 1946/ n°3, dec. 1946.

²⁸¹ HACQUARD, Georges. *La musique et le cinéma*. Paris: Bibliothèque Internationale de Musicologie. Presses Universitaires de France, 1959; COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: SERDOC, 1969; y PORCILE, François. *Présence de la musique à l’écran*. Paris: Edition du Cerf, 1969.

²⁸² HACQUARD, *op. cit.*

cinematográficos, pero aquí se hacen más específicos y la reflexión más profunda, más desligada del cine para tomar partido por el punto de vista de los compositores.

La estructura de la obra retoma esquemas anteriores, pero sirve de base al establecimiento de la estructura de la bibliografía. Así, aparece una primera parte sobre historia, asentando la tradicional diferenciación cine “mudo” - cine “sonoro”. A continuación introduce una parte sobre la elaboración de la música de film, la técnica, la designación del compositor, los problemas técnicos y las fases de grabación y montaje. Y especialmente interesante resulta el capítulo dedicado a las “otras” músicas, la música de vanguardia, músicas experimentales, electrónica y música concreta. Seguidamente incluye la parte de las cuestiones estéticas, como el sincronismo, el tematismo, y el papel de la música en el cine, a la que añade un apéndice para tratar la música de cine por países.

En este momento, casi en los años sesenta, parece que Hacquard todavía se ve en la obligación de justificar que toda una obra se dedique a la música de cine. De ahí que su defensa de la música de cine resulte muy modesta, en una disciplina que aún no se ha abierto camino. Así pues, utiliza argumentos dedicados al mundo de los músicos, compara la música de cine con la música autónoma, aduciendo sus ventajas para los compositores y alegando que el hecho de que sea de encargo no es ni nuevo ni perjudicial. Pero lo más destacado es la dedicatoria a las Juventudes musicales de Francia²⁸³ y a la referencia a la edición por la Biblioteca Internacional de Musicología, que da una idea clarísima de la reputación que hasta entonces mantenía la música de cine en la musicología, ya en el año 59. La reproducimos a continuación:

Hacer un lugar en la Biblioteca Internacional de Musicología a una obra concerniente a la música de cine podría pasar por una fantasía, si no por una osadía; pero dedicarla a las Juventudes Musicales de Francia por una despropósito, si no un absurdo. ¡Qué tienen en común en efecto la música de cine y la música!²⁸⁴

A pesar del aparente respeto que Hacquard demuestra hacia la música de cine, la concepción que tiene de la música dentro del audiovisual no pasa inadvertida. Su idea es una mezcla entre la famosa concepción de la música desapercibida de London y la frase de Jaubert (“no venimos al cine a escuchar música”) un tanto exagerada. El resultado es esta recomendación para la música de cine:

²⁸³ “Desde la fundación, las J.M.F han considerado que la musique de film, por muy pariente pobre que fuera, merecía el examen [...]”. HACQUARD, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁴ HACQUARD, *op. cit.*, p. 1.

Se le recomienda no ser visible: no movilizar nuestra percepción auditiva en detrimento de nuestra visión, porque es un hecho que no podemos prestar la misma atención al periódico que leemos y al concierto que ponen al mismo tiempo en la radio. Los compositores lo saben muy bien: son suficientes algunos clichés sonoros probados; sobre todo nada de insólito que pueda obstruir la percepción de la imagen: un film es una cosa que vamos a ver; cuando queremos escuchar música, elegimos un concierto²⁸⁵.

O en definitiva, que no moleste. Las afirmaciones en esta línea no se quedan ahí, sino que este autor piensa que la música de cine no es música, en todo caso según lo que ha definido anteriormente, pues se refiere a que la música no existe salvo en su interpretación. Y con respecto a las reinterpretaciones de las obras en partitura, asegura que es una obra que será ejecutada una vez, cuyo solo interés reside en esta ejecución, por lo que poco importa en el fondo que haya o no partitura precedente²⁸⁶. Aún así, Hacquard defiende que la música de cine abre nuevas perspectivas e invita a nuevos caminos, y abre la posibilidad de que con el cine la música “reencuentre una adolescencia imprevista”²⁸⁷.

En el desarrollo histórico Hacquard deja claras sus preferencias y sus prejuicios contra un cierto número de músicas de cine. Al comienzo ridiculiza los libros que ordenan por atmósferas las músicas ‘incidentales’ en la segunda fase del cine “mudo”, porque piensa que son de menor calidad. Y critica también “que la mayor parte de las partituras hollywoodienses vuelven todavía hoy sobre esta estética bastarda (*esthétique bâtarde*)”²⁸⁸. Respecto a las películas musicales (donde la música es precedente a la imagen²⁸⁹), se declara contra las películas hechas para una ópera, la interpretación de una orquesta o de músicos, aunque acepta las películas con música de jazz. El único valor del cine musical lo confiere al valor documental, mientras que en la inclusión de música preexistente sólo las piezas cortas que se ponen íntegramente “escapan a la mutilación”.

Con mucho más entusiasmo se refiere a las músicas experimentales, sobre todo hablando de música concreta. Mientras el cine había creado un lenguaje visual, la música recurría a fórmulas ancestrales para adaptarlas al nuevo medio; pero enseguida los compositores empezaron a buscar nuevas fórmulas y un nuevo lenguaje sonoro²⁹⁰. Ejemplo de ello son las técnicas vanguardistas que manipula la pista sonora, como el *ralentí*, usado por Baudrier en *Le Tempestaire* de Epstein, o la inversión en *Rapt* de Kirsanoff por

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ *Idem*, p. 6.

²⁸⁷ *Idem*, p. 8.

²⁸⁸ *Idem*, p. 13.

²⁸⁹ *Idem*, p. 16 y ss.

²⁹⁰ *Idem*, p. 32.

Honegger²⁹¹, a lo que añade otros ejemplos de Rudolf Pfenninger, los soviéticos Yankovsky, Cholpo, Abraamov y Voïnov, y también Oscar Fischinger y los inventos del compositor Michel Magne usados por Abel Gance²⁹². Sorprende en cierta forma el hecho de que Hacquard se opone a la música atonal, dodecafónica y serial, por tratarse de “una música ligada, después de todo a la geografía y a la historia”. Con esta afirmación demuestra su conocimiento del texto de Adorno y Eisler, a través por lo menos de la cita de Pierre Schaeffer²⁹³. En cambio se decanta por la música electrónica, magnética, concreta, por los objetos sonoros.

Precisamente lo que hace adecuada la música concreta al cine es que salva la desventaja del carácter abstracto de la composición musical, y el carácter concreto de la obra cinematográfica, porque no es música; cine y música concreta tienen una relación de parentesco que llega hasta la forma de trabajar, el equipo y procesos técnicos de la misma naturaleza²⁹⁴. En realidad desde este punto de vista todas las músicas grabadas pueden ser llamadas concretas, ya sea la ‘tape music’, la música electrónica o más ampliamente la música de cine²⁹⁵. Incluso no descarta que la idea de la música concreta nazca del hecho cinematográfico.

En el momento de defender el uso del silencio, que también es música y no ausencia de ruido²⁹⁶, parece estar en contra precisamente de la expresión *cine mudo*, porque para él, el mutismo es una debilidad mientras el silencio una virtud. En cambio, esta afirmación es contraria a la que nos parece más acertada y que justamente coincide con la expresión en francés (cine parlante y cine mudo), porque mientras que el cine nunca ha sido silencioso en tanto que siempre ha existido el acompañamiento musical. Sí es clara su postura en contra de la partitura continua, y a favor del uso del ruido como música como ya hicieron Grémillon, Honegger y Héréé, pero ya que la música y el ruido no tienen la misma naturaleza no pueden tener la misma función por lo que hay que desarrollarlo, estilizarlo, amplificarlo, etc.

Por lo que respecta a las relaciones música –imagen, Hacquard se une a la tradición de intentar encontrar parentescos y diferencias entre la vista y el oído. Según este autor entre el lenguaje musical y la sensibilidad receptiva no hace falta mediación intelectual, al contrario que con la imagen. Frente a la “consciencia inmediata del sonido” enfrenta la

²⁹¹ *Idem*, p. 32-33.

²⁹² *Idem*, p. 34.

²⁹³ *Idem*, p. 35. Está citando a Schaeffer en “Vers une musique expérimentale”, en *Revue musicale*, mai 1957, p.18.

²⁹⁴ *Idem*, p. 40.

²⁹⁵ *Idem*, p. 36.

²⁹⁶ *Idem*, p. 67.

“consciencia más lenta de las imágenes”, aunque esta afirmación también es cierta a la inversa porque no hay nunca consciencia inmediata²⁹⁷.

De la misma forma contribuye a esta especie de debate que surge en torno al ritmo cinematográfico y musical, y a la capacidad de expresión que tienen unos y otros respecto al tiempo. Responde a Roland Manuel (*Cahiers du Cinéma*, nº2, p.33), quien ya afirmaba que 20 segundos de un paisaje valen para expresar el nacimiento del día, mientras que no hay sinfonía pastoral que lo pueda hacer en el mismo tiempo. Y sin embargo Hacquard piensa que en música ese tiempo también es suficiente, con ejemplos como Debussy y Ellingron²⁹⁸.

Hacquard recibe aún la herencia de los textos que hablaban sobre la relación metafórica (analogía) entre el cine y la música, comparándolas como leyes del ritmo, el volumen, los tonos, la armonía, en definitiva. “El cine es música”, dice, “¿cómo hablar de un apartado musical en una obra que por ella misma sería música?”²⁹⁹. Pero en este caso hace una comparación a la inversa que la analogía de las vanguardias y es la música la que se parece al cine, y debe “encontrar su verdadera esencia en el conocimiento del movimiento y de la materia sonora”³⁰⁰. Otras relaciones mucho más concretas entre la imagen y la música las establece siguiendo la estructura de Pierre Schaeffer de criterios psicológicos.

Respecto a los criterios estéticos, es decir, cómo debe ser la música de cine, esta obra se posiciona en contra de los compositores que creen que una partitura de film consiste en repetir con sonidos las imágenes, por tanto está en contra del sincronismo. Advierte sobre lo cómico que puede resultar el sincronismo, por eso se decanta por una coherencia que dependería de cada película. En cambio piensa que es imposible escapar del tematismo, aunque bien utilizado puede ser muy musical e ir en beneficio de la película. Las diferencias no son a veces muy claras, por eso explica que el criterio para distinguir sobre papel a Wagner de un sincronismo ridículo es la calidad³⁰¹.

Además establece la diferencia entre la “música ilustración” y la “música material” de la que habla Schaeffer: la primera comenta la imagen de alguna manera, mientras la segunda es absolutamente independiente de la imagen, y es tomada por el realizador a priori como elemento constitutivo del drama a construir. Al hablar de contrapunto (tema también a menudo repetido), piensa que en la música existe el contrapunto en sí en la base

²⁹⁷ *Idem*, pp. 45-46.

²⁹⁸ *Idem*, p. 46.

²⁹⁹ *Idem*, p. 47.

³⁰⁰ *Idem*, p. 47.

³⁰¹ *Idem*, p. 61.

del lenguaje armónico, mientras que en el cine el montaje no puede hacerse simultáneo. El contrapunto posible en el cine total son las acciones sucesivas de la pantalla mientras la partitura asegura la simultaneidad.³⁰²

Hacquard presenta esa ambivalencia por la cual algunas de sus opiniones son bastante adelantadas a la vez que otras recuerdan conceptos un tanto anclados en el pasado. Es el caso de cierta reminiscencia de la idea romántica de la música pura cuando comenta la función psicológica de la música. Más allá de todo, la música tiene un “poder de expresividad”, y siguiendo las ideas de Hanslick, es “multiplicadora de emociones, donde quiera que se la ponga”³⁰³. En resumen, “la música es evocación subjetiva, de sensaciones intraducibles; se dirige al fondo más secreto del individuo”³⁰⁴. Como ya se ha comentado, esta idea de la influencia secreta de la música en el cine persiste hasta nuestros días, y podría aplicarse aún la definición de Hacquard: “Es en cierta manera a escondidas y casi astutamente que ejerce su infalible poder de mago”³⁰⁵.

En esta época aún temprana parece lógico que este autor se plantee la cuestión de la entidad artística de la música de cine, y por ende la del músico. Llamando al músico a la humildad, como Jaubert, este autor pone al cine ante todo. La función del músico, entonces, es subalterna, está sometido al cineasta, no se trata de establecer relaciones entre dos artes, sino que el único arte a considerar es el cine. Y sin embargo ejerce una defensa de la música de cine, contrapuesta a la modestia de la dedicatoria del libro. Porque no sólo es arte la música pura, la libertad del artista no es condición *sine qua non* para que exista arte. Por tanto la música puede ser papel pintado como decía Stravinsky, pero se le pueden aplicar los cánones de la estética, porque en sus palabras es “un prejuicio romántico creer que el trabajo de un artista se degrada si obedece un encargo”³⁰⁶.

La música de cine, además, puede servir para crear nuevos procedimientos ante necesidades nuevas, y para ayudar al músico a volver al sentido musical. El porvenir de la música en el cine podría estar en películas similares al ejemplo que pone, *Le Médium* (Gian-Carlo Manotti, 1953), según él, el primer intento de síntesis total de todas las artes. Finalmente, la opción que sugiere está en consonancia con la idea de un tercer producto resultante de la reacción audiovisual: el caso en el que ni texto ni música llevasen el rol

³⁰² *Idem*, p. 63.

³⁰³ Citado de Baudrier, *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁴ HACQUARD, *op. cit.*, pp. 72-73.

³⁰⁵ El título de otro texto de Baudrier va en la misma dirección: Y. BAUDRIER. “La musique de film ou les pouvoirs de l’invisible”, en *Almanach du cinéma*, 1951.

³⁰⁶ HACQUARD, *op. cit.*, pp. 79-80.

conductor, donde “una reacción química, o un nuevo cuerpo resulte de la combinación de los dos elementos”. A este resultado “lo llamaremos cine”³⁰⁷.

Siguiendo la estela de Hacquard, en la década siguiente aparece en Francia la obra de Colpi *Défense et illustration de la musique dans le film*³⁰⁸. Este estudio supone una clara superación el libro precedente, puesto que se aprecia el avance de muchos de los conceptos de la música de cine en diez años. Para la época es una obra absolutamente completa que intenta tocar todos los palos. Parte desde la música en el cine “mudo” (parte ya obligada), a la que le sigue una parte práctica que incluye los problemas del compositor y una sección muy llamativa con testimonios de los propios compositores, entre los que incluye a Stravinsky, Jaubert, Britten, Vaughan Williams, George Antheil, Nino Rota. El fragmento más interesante es el de teoría, para pasar en la sección final sobre el film musical de todas clases, incluyendo ópera filmada y animación.

En la parte dedicada a la historia, Colpi introduce una increíble documentación de compositores y partituras del cine “mudo”³⁰⁹, y es en esta interesante sección sobre la relación música-imagen en el “mudo” cuando hace referencia a las metáfora con la música, y también a lo que llama “presencia”, pues la música está presente en los temas, en los títulos y también en la emulación visual del ritmo³¹⁰. Cita además a todos los experimentalistas del momento (Richter, Ruttman, Fischinger).

Estéticamente Colpi toma partido y se posiciona. El hecho de que introduzca íntegro el discurso que realiza Maurice Jaubert en 1937 en Londres, lo coloca ya como un claro seguidor de este texto: Jaubert y Eisler van a ser los pilares de esta obra. Si bien Colpi admite los triunfos de la partitura de *Le Mouchard* de 1935 compuesta por Max Steiner (sinfonista). Esta partitura es el punto de partida de un proceder que según él no había desaparecido hasta ese momento (cuando publica el libro), y por eso admite también el gran valor sugestivo del *leitmotiv* de *The Informer*, al mismo tiempo le critica que la música está siempre presente, que el tema reaparece en todas las escenas, y que la música adolece de ser exageradamente imitativa. “Evidentemente esta no puede ser la función de la música en el cine”, reniega Colpi, pero la fuerza de estos clichés “han sentado jurisprudencia en materia de música cinematográfica”³¹¹.

³⁰⁷ HACQUARD, *op. cit.*, p. 87.

³⁰⁸ COLPI. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Serdoc, 1969.

³⁰⁹ *Idem*, pp. 26-29.

³¹⁰ *Idem*, pp. 29-31.

³¹¹ *Idem*, p. 46.

A partir de ese momento comienza la cruzada de este autor contra los malos hábitos (citando a Eisler³¹²), y los “herederos en serie”. Está a favor de la intervención medida de la música, que la hace más eficaz, y en contra de la voluntad de Steiner de introducir música en el 100% de la película. Añadiremos que influyen en esta idea las propias tradiciones y posibilidades de cada cinematografía, porque en el cine europeo no había medios para poner música a toda la película.

Al mismo tiempo Colpi reacciona contra el sinfonismo y se decanta por formaciones más pequeñas, más favorables a la grabación sobre película. Según afirma, no pretende desprestigiar el sinfonismo, pero reprocha que “en un film dado, han olvidado que no se encontraban ni en el concierto ni en la ópera”³¹³. Otro de sus ataques lo dirige a los clichés, de los que pone ejemplos de clichés de orquestación y de sincronismo. Además, asevera que la tentación de lo descriptivo puede llevar a la paráfrasis, la cual no da más interés a la emoción, sino que es una solución fácil. En cambio el cine, “arte del siglo XX, pide respuestas originales”³¹⁴.

Denuncia también la mala comprensión del *leitmotiv*, que no es equiparable al uso que de él hacía Wagner porque en su obra tiene una significación metafísica de los acontecimientos, mientras que el cine es esencialmente realista³¹⁵. Se queja también del melodismo fácil solicitado siempre, de la estandarización y uniformidad (en mezzoforte siempre, en orquestación...) y de los créditos que se componían como una marcha triunfal, en lugar de ser una introducción que evocara la atmósfera de la película (los créditos se ponían al comienzo).

Parece que en su concepción audiovisual, la música tiene por función reforzar lo que ya aparece en la imagen, por lo que deducimos que la imagen jerarquiza a los demás elementos. Hablando de este papel y de la dañina noción del fondo sonoro en algunas películas, podemos reconocer una idea que será después la base de las teorías de Claudia Gorbman y Caryl Flinn, y que se relaciona con la inducción del estado afectivo de manera inconsciente a través de la música. Por supuesto, Colpi denuncia que el añadido afectivo no es un beneficio, sino un lastre que no deja pasar el arte. Se reproduce la cita a continuación:

³¹² Hay que señalar que no cita a Adorno como coautor de la obra de Eisler, porque maneja la edición de Nueva York de 1947.

³¹³ COLPI, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁴ *Idem*, p. 50.

³¹⁵ *Cf. idem*. p. 52

Si esta contribución a la película me ha parecido inadmisible, es porque me ha parecido que otra vez dispensaba al director, y con los más fáciles, si no los más bajos medios, de enriquecer directamente las imágenes. Esta clase de música no tiene otra razón de ser que añadir un fondo sonoro que, a menudo sin que el espectador tenga conciencia de oír, le introduce en un cierto estado afectivo donde ni el arte ni el alma pueden interferir de ninguna forma. Así, un color instrumental se da a las diversas secuencias, las imágenes tienen el lastre de peso suplementario de ternura, de emoción o de amor³¹⁶.

Así pues, ¿cómo debe ser la música en el cine? En tono de manifiesto contesta Colpi que la música debe ser funcional, como ya London argumentara a favor de una música con significado.

La música de cine debe ser funcional o no ser. Hay que asignarle a la música de cine una función. Si no tiene una función precisa la música es inútil, superflua, incluso perjudicial. No es sin por esta función precisa que la música será eficiente, que aportará a la imagen su poder propio de sugestión³¹⁷.

La música, entonces debe tomar su lugar en la estructura dramática, ser constructiva, y dejar de ser fondo sonoro (*background music*), papel pintado o música de mobiliario. Como intervención ideal de la música propone elegir entre palabra y ruidos o la música, es decir que no aparezcan al mismo tiempo, porque les quita valor a unos y otros, así que pide que no haya música sobre la palabra³¹⁸. Dice que hay muchas formas de utilizar la música funcionalmente, pero en general sigue la obra de Eisler, y cita su dictámen: “la imagen y la música, incluso indirectamente o incluso antitéticamente, deben corresponder la una a la otra; el postulado fundamental es que la naturaleza específica de la secuencia debe determinar la naturaleza específica de la música o al revés, lo cual es más raro”³¹⁹. Todos estos postulados tan firmes pierden un poco su valor en un momento del texto en el que llega a la conclusión de que en realidad todo depende de cada escena, e incluso aporta soluciones que se contradicen con lo que él mismo ha asegurado, como ejemplo escenas con música casi ininterrumpida.

Ya citamos anteriormente aquella máxima que afirmaba que “cuanto menos notamos la música, mejor es”, formulada en la obra de Kurt London. Colpi es uno de los más importantes autores en desdeñar este prejuicio, para lo cual se apoya de nuevo en el

³¹⁶ *Idem*, pp. 47-48.

³¹⁷ *Idem*, p. 94.

³¹⁸ *Cf. idem*, p. 94.

³¹⁹ *Idem*, p. 96.

pensamiento de Eisler. Este último ya afirmaba que éste es uno de los mayores prejuicios de la industria de la música. En la misma línea se ve en la necesidad de explicar su punto de vista sobre lo que Jaubert quiere decir con su famosa frase “no venimos al cine a oír música”, pues en realidad quiere decir que no venimos a escuchar música³²⁰. Así, piensa que es absurdo que la música no sea notada, y que puede y debe ser notada como los otros elementos de la película. En definitiva “No venimos al cine a escuchar música. Nada impide que vengamos a oírla. Y porque la oímos hablamos de ella. Y porque hablamos de ella forjamos teorías”³²¹.

Por último la obra de que François Porcile escribe en 1969³²², sirve de culminación a este recorrido. No en vano las referencias a la obra de Colpi son continuas. En Porcile es muy interesante observar la herencia de Jaubert y Eisler, de los cuales es seguidor igual que Colpi, casi en los años setenta. La obra encadena citas de otros autores, sobre todo testimonios de músicos, algunos directos. Asimismo incluye muchos ejemplos, algunos de corte bastante musicológico, porque toca ya las características del sonido en relación con la trama.

La llamada “estética de la calcomanía” es uno de los caballos de batalla de Porcile. Por eso afirma, al igual que sus predecesores, y con el mismo espíritu crítico, que a veces la frase de Stravinsky sería válida, porque “una adaptación tan automática de la música a la imagen no presenta ningún interés, a menos que no revele una intención de pastiche”³²³. Está en contra de todo pastiche, “bordado” (composición a partir de una música de referencia) o plagio, que coloca al nivel del vandalismo.

Quizá es algo más permisivo en la utilización de la música pura, que piensa no hay que juzgar de forma purista, pero siempre habría que ir buscando un clima sonoro que refleje la voluntad de la imagen, o bien un contrapunto, o bien que la música se convierta en un elemento dramático en el interior de la película³²⁴. El peligro existe en que la música pura se convierta en ilustración, puesto que, en sus palabras, “la ilustración sonora determina el “salchichonamiento” sistemático de la música pura”³²⁵. Porcile parece

³²⁰ Cf. *idem*, p. 97. La terminología es un poco más complicada en lengua francesa, recordemos por ejemplo las cuatro escuchas de Schaeffer: *ouïr* (percibir por el oído), *entendre* (oir), *écouter* (escuchar), y *comprendre* (entender). Así, en la frase “Nous ne venons pas au cinéma pour *entendre* de la musique”, en realidad debería haberse sustituido por el verbo *écouter*.

³²¹ Cf. *idem*, p. 98.

³²² PORCILE. *La musique à l'écran*. Paris: Edition du Cerf, 1969.

³²³ PORCILE, *op. cit.*, p. 23.

³²⁴ *Idem*, p. 35.

³²⁵ *Idem*, p. 39.

preocupado porque la música de cine no se parezca a la del cine “mudo” y que avance hacia una forma nueva y específica, al igual que Colpi, por eso es un reproche recurrente achacar a cierta partitura que se parezca a la estética musical del cine “mudo”.

El problema de evitar la música decorativa de las primeras etapas es que “la música de cine se vuelve expresiva, descriptiva, emotiva, en una palabra: subjetiva”³²⁶ y cae en la ilustración directa, como en el cine “mudo”. Como es evidente, de nuevo la postura de Porcile se dirige al ataque del sinfonismo, el pleonasma, y la “ilustración lírica”, cuyos culpables no son sólo las orquestaciones estereotipadas americanas. Contra esta “concepción de la música “expresivo-descriptiva” alega razones físico-perceptivas, pues piensa que la rapidez de la percepción visual es mucho más rápida que la de la descripción musical³²⁷. Pero el comentario lírico ilustrativo no se limita a la música descriptiva, sino que en ocasiones actúa dramáticamente, desvelando cuestiones de la trama. También le parece evidente que el *leitmotiv* wagnerizante estaba en su inicio determinado por el desarrollo de la acción, se transformaba, se hacía significante, tanto armónicamente como dramáticamente, mientras en el cine se ha convertido en explicativo, es decir, un nuevo pleonasma. Un uso que pudiera aceptarse del *leitmotiv* sería si interviene “como tema y no como simple ilustración”³²⁸.

Las músicas experimentales podrían ser un recurso, por ejemplo la música concreta que tanto defiende Colpi y Hacquard. Y sin embargo, asimilar la música concreta con “el carácter concreto de la imagen animada es confundir la banda de música con la banda de ruidos”³²⁹. Como Porcile le da mucha importancia al factor temporal de la música de cine, piensa que sólo con los ruidos estas relaciones espacio temporales se suprimen, de ahí que opine que aunque haya algunas bandas sonoras muy ricas auditivamente no se pueden comparar con las musicales, a pesar de que algunos pensaron haber encontrado una solución viable a los problemas de música de cine, como Michel Fano.

Su opción, en cambio, es una música en la que prima el timbre, el ritmo, el registro, la intensidad. La presencia de la música en el cine depende de su naturaleza, que es antirrealista, y por lo tanto no pueden jugar el mismo rol de palabra y ruidos. Así, “la música tiene aquí un rol de catalizador”³³⁰. Confía en la eficacia de la economía orquestal, en el timbre orquestal y en la primacía del tema sobre el desarrollo sinfónico, pues debe ser el instrumento el que da lugar al tema mismo, y no al contrario. Haciendo alusión a Colpi,

³²⁶ *Idem*, p. 43.

³²⁷ *Idem*, p. 49.

³²⁸ *Idem*, p. 53.

³²⁹ *Idem*, p. 56.

³³⁰ *Idem*, p. 63.

su opinión es que esta elección instrumental no debe estar sometido a la técnica³³¹, sino que es un principio formador de la música de cine.

En conclusión, en este recorrido a través de algunos de los textos más emblemáticos de los teóricos clásicos del cine, y de lo que hemos llamado *clásicos del audiovisual*, se ha podido hacer un seguimiento de los conceptos esenciales de la música de cine que se expusieron al comienzo. La mayoría de estos teóricos plantean posturas cercanas a la estética del contrapunto, y se decantan por una música discreta, en contra del sinfonismo pleonástico, prefiriendo músicas experimentales, como la música concreta, cuyas apariciones aporten un beneficio significativo al desarrollo dramático de la película. De nuevo este hecho supone una constatación de la continua separación de teoría y práctica, pues las demandas de este tipo de música en los escritos se enfrentan con el desarrollo compositivo real del cine.

³³¹ *Idem*, p. 69.

II.2. NUEVAS TEORÍAS SOBRE EL AUDIOVISUAL

Ya se ha visto en la sección precedente cómo las menciones a elementos musicales están presentes a lo largo de toda la teoría del cine, pues incluso los primeros teóricos hablan de la música. Sin embargo, en el ámbito de los estudios académicos ha de esperarse hasta los años ochenta para que los estudios específicos sobre la música en el audiovisual tomen consistencia académica y teórica. En esa década, la enorme presencia del audiovisual en la realidad cotidiana del mundo occidental hace evidente la necesidad de su estudio.

A esto se suman las características de las corrientes de investigación en boga en este momento pues, debido a la repercusión que tiene el postestructuralismo de los años setenta, a partir de la siguiente década en los estudios sobre audiovisual predominan los trabajos relacionados con la perspectiva postmodernista, con los *cultural studies*³³² y florecen también los estudios que parten de la sociología y abordan la música popular. Al mismo tiempo, la musicología comienza a abordar nuevos temas gracias a la influencia de la nueva musicología. Todas estas corrientes teóricas influyen a su vez en el desarrollo de los trabajos científicos sobre la música cinematográfica ya que, aunque como señala Aumont, existen análisis de la banda sonora musical desde principios de los sesenta³³³, es en este momento cuando su desarrollo comienza a tomar un cariz académico.

Hasta llegar al día de hoy, los trabajos sobre la música en el cine se han diversificado de una forma que hubiera sido impensable hace treinta años: dejando atrás los primeros estudios que realizaban un recorrido historiográfico sobre la música de cine, hoy pueden encontrarse trabajos sobre aspectos mucho más concretos, tanto sobre partituras compuestas expresamente para el cine como sobre músicas preexistentes que aparecen insertas en películas. En el área anglosajona uno de los primeros temas en asentarse fue la composición orquestal para las películas de Hollywood, por cercanía cultural y por el interés de un contexto socio-geográfico que dio lugar a los modelos compositivos más sólidamente establecidos. Así, algunos de los teóricos más conocidos de esta área se acercaron a este objeto de estudio, entre ellos Royal Brown, Irwin Bazelon, Mark Evans, además de las autoras que trataremos en la presente sección.

³³² Los estudios culturales toman como objeto de estudio los fenómenos culturales, utilizando una metodología que combina la antropología, la sociología, la teoría literaria, la teoría de la comunicación, la teoría del arte, etc. En los estudios culturales se ponen de relieve los aspectos que tienen que ver con los discursos ideológicos y las identidades de raza, clase o género, las relaciones de poder en prácticas culturales, y los contextos políticos de dichas prácticas.

³³³ Por supuesto sólo de algunas películas destacadas como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) por Robert Wangermee. Cf. WANGERMEE, Robert. "Hiroshima et la Musique de Film". En *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* Bruselas, 1962.

En esta sección pretendemos resumir las tendencias que consideramos más importantes de estas nuevas teorías sobre el audiovisual. Somos conscientes de la dificultad de esta síntesis, debida a la variedad de metodologías y a que la cantidad de textos sobre el tema ha aumentado de forma exponencial en los últimos años. Por tanto, se trata de una revisión crítica personal en la que destacamos los autores y las teorías que nos parecen más relevantes en la evolución de los estudios músico-cinematográficos de los últimos años.

Más que una evolución cronológica (aunque se aproxima), los autores son agrupados en corrientes de estudio que nos parece tienen unos rasgos comunes claros. Cada una de ellas comparte el interés por un concepto fundamental que vertebra su pensamiento. A saber: en el primer grupo el interés por el método semiótico y los significados en música, en el segundo la percepción de la música como sonido cinematográfico, en el tercero la articulación conceptual entre música e imagen, en el cuarto las sinergias industriales que influyen en la música y en el quinto la música del contexto de la producción de Hollywood.

Así pues, seguiremos los siguientes epígrafes:

1. Semiología.
2. Hermenéutica del sonido o la escucha en el cine.
3. Formas de relación de la música en el audiovisual.
 - Movimiento. Modelo de Middleton.
 - Sinestesia. Modelo de Goodwin
 - Metáfora. Modelo de Cook
4. Relaciones sinérgicas de la música en el audiovisual.
5. Teorías de la música de Hollywood.

Igualmente, creemos conveniente contextualizar los rasgos más destacados del pensamiento académico en el que se inscriben estas nuevas teorías sobre el audiovisual, marcado por la tendencia postmodernista, por los estudios sociológicos y por la nueva musicología. Por tanto, sirvan de introducción algunos rasgos de estas corrientes contemporáneas de pensamiento, ineludibles porque son tendencias en pleno desarrollo y que, por tanto, cruzan toda metodología e influyen en mayor o menor medida a todos los autores tratados.

Resulta imposible eludir la influencia del pensamiento sobre la postmodernidad en un estudio sobre música e imagen contemporánea. Con la llegada de las teorías de la postmodernidad y el postestructuralismo se renueva el plano teórico, contestando a las

primeras teorías. Es precisamente el momento en que teorías derivadas de la nueva musicología y de nuevas disciplinas aplicadas a la música de cine (sociología, estudios culturales) vienen a aportar cierta luz a la relación con la práctica real, poniendo de relieve sobre todo lo que Richard Middleton³³⁴ llama significado secundario, es decir, todas aquellas connotaciones y referencias culturales implícitas en la música.

Desde un punto de vista general, la perspectiva postmodernista promueve el cuestionamiento de los significados absolutos, que deben ser sustituidos por una metodología deconstructiva por la que rearticular unos significados que antes eran inamovibles. La postmodernidad, asociada a todo lo que sea apropiacionismo, revisitación, hibridismo, pastiche, hiperfragmentación o intertextualidad, resulta una perspectiva conveniente para abordar la música de cine, puesto que en el medio cinematográfico concurren múltiples estilos musicales, a su vez insertos en un medio como es el cine, que aglutina diversos lenguajes y vehicula todo tipo de significados adscritos a ellos. Así, esta metodología tiene en cuenta la intertextualidad que se produce con otros medios y con otros referentes musicales y visuales exteriores al cine en sí³³⁵. En cierta forma la música cinematográfica ya es postmoderna en su concepción como producto de la era de los media.

A finales de los años ochenta comienzan también otras perspectivas sobre el audiovisual. Se produce una crítica de los análisis semióticos como los de Tagg, porque los postestructuralistas defienden la polisemia, y pretenden entender el lenguaje audiovisual sin significados concretos establecidos. Es entonces cuando se aplica la semiología social postestructuralista, que en lingüística y literatura surge en los años setenta, y se aplica en los noventa al análisis audiovisual. A pesar de continuar usando un método semiótico (que consiste en entender primero los códigos intrínsecos de cada lenguaje para poder relacionarlos entre sí), se desconfía de significados establecidos, y se tiende a pensar el resultado como un proceso. El propio concepto de denotación es cuestionado. En el postestructuralismo se pasa de estudiar el texto y las relaciones de significado a estudiar el texto en el contexto, cuyo significado es móvil dependiendo de su entorno de creación y consumo, por lo que se trata el funcionamiento del texto en relación con sus diferentes estadios: la producción, la promoción, la distribución y el consumo.

Otra de las características más relevantes de estas nuevas tendencias es la incorporación de nuevos repertorios. Uno de los campos que cobran especial relevancia es

³³⁴ MIDDLETON, Richard. *Studing popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

³³⁵ Un ejemplo de la aplicación de esta perspectiva a otros medios audiovisuales es el trabajo de Ann Kaplan *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture* (KAPLAN, E. A. *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture*. New York; London: Methuen, 1987).

el estudio de la *popular music*. Los estudios de sociología en música se han aplicado en gran parte al estudio de la música popular, interesándose por el estudio de la música desde su contexto contemporáneo, y empleando criterios adecuados al juicio de músicas de nuestra época. Esto es evidente sobre todo en lo que se refiere al estudio del consumo, de las identidades generadas entre la juventud, el estudio de las llamadas subculturas, y en los intereses por parte de la audiencia. Por último, en los nuevos estudios se recalca el papel de las instituciones, reelaborando y reinterpretando el papel del pensamiento de las teorías críticas, como es el caso de la crítica de la producción cultural capitalista de Adorno, quien comparaba lo *serio* con lo *popular*³³⁶.

En el terreno anglosajón, la perspectiva sociológica de la música en relación con los *mass media* tiene una tradición relativamente larga, pero como es habitual, en España los estudios con nuevos enfoques son algo más tardíos, con autores como Ramón Barce o Josep Martí³³⁷. Esta corriente trata, sobre todo, de poner de relieve la situación de la música de cine en relación con los demás medios de comunicación de masas y con sus entornos sociales. En todo caso, la aplicación de esta metodología a la música de cine incluye su relación con sus contextos de producción y recepción, tomando en consideración a la música como un lenguaje codificado por determinantes sociales y a los significados preestablecidos en la asociación música-imagen. Para ello se echa mano de los *cultural Studies*, pues es el momento en que se presta más atención a la relación entre los textos y las audiencias.

En el campo de la musicología desde los años setenta hablamos de la *nueva musicología*. Frente al análisis formalista del que hemos tratado ya, desde la nueva musicología se planteó toda una revisión de conceptos, así como la acción de nuevas disciplinas y perspectivas desde las que abordar el análisis. En los años ochenta se da, por tanto, un florecimiento del estudio cultural de la música, influido por los *cultural Studies*, y desde las nuevas perspectivas de la musicología, como los estudios de género, el postcolonialismo, la teoría *queer*, el estudio de los géneros musicales, puntos de vista cercanos a la etnomusicología, por ser ésta el estudio de la música en su contexto cultural.

³³⁶ Concretamente en "On popular music", publicado en ADORNO. *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.

³³⁷ Podemos señalar algunas obras: AA.VV. *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe, 1990; AA.VV. *Las industrias culturales y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981; BARCE, R. *Fronteras de la Música*. Madrid: Real Musical, 1985; BARCE, R. *Doce advertencias para una sociología de la música*. Lisboa: Fundação Coluste Gulberkian, 1987; LÓPEZ, Julio. *La música de la postmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Anthropos, 1988; MARCO, T. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993; MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.

Entre los teóricos que pueden adscribirse a este movimiento figuran Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, Robert Walser, Rose Rosengard Subotnik, o Marcia Citron. Y hasta cierto punto los aquí tratados Philip Tagg (con metodología semiótica) y Nicholas Cook por los repertorios tratados.

Así, se presenta una nueva concepción de la música prestando mucha más atención a los contextos, las audiencias, la relación con la sociedad o con la historia, y concibiendo la música como discurso, como un objeto vivo y cambiante. La música es un objeto social que influye en cómo percibimos la sociedad, por tanto para estas perspectivas no existe la neutralidad de la música, puesto que es un medio de transmisión ideológico. Es el momento de considerar la obra en su historia y preguntarse sobre la verdadera importancia del compositor.

Estos son los pilares generales que guían las investigaciones que hemos englobado con el término “nuevas teorías sobre el audiovisual”. Son conceptos que están presentes en mayor o menor medida en los apartados que proponemos a continuación.

II.2.1. Semiología

El ámbito de la semiología estructural merece un lugar destacado como primera perspectiva de estudio a la que se prestará una atención particular, pues, si bien su origen parte de la lingüística³³⁸, desde los años sesenta (con autores como Umberto Eco o Roland Barthes) su aportación se ha aplicado al análisis de todos los productos de la cultura. En el área musicológica un precedente se puede buscar en Jean-Jacques Nattiez, con su obra *Fundamentos de una semiología de la música* (1975), o en los estudios de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff³³⁹ desde los años setenta, así como en la metodología semiótica que Philip Tagg aplica al estudio de la música popular.

En los estudios de comunicación en ocasiones se ha abordado la música desde una metodología semiológica porque, desde que se divulgasen los modelos de análisis comunicativo, se encontró por fin una forma cercana para analizar la música, sobre todo para investigadores sin formación musical ni musicológica, al tratarla como un sistema de comunicación no-lingüística pero con los requisitos de comunicación de un lenguaje. En concreto en la música de cine, la semiología es la metodología que, proveniente de la literatura y más adelante del cine, ha sido más empleada. El precedente es la musicóloga Zofia Lissa³⁴⁰ en los años sesenta, quien presenta un método estructuralista de las funciones que cumple la música en el cine acercándose al estudio de los significados musicales. Precisamente cuando los estudios sobre el cine y el audiovisual incorporan la perspectiva de la musicología, lo hacen mediante la metodología semiótica.

La semiología, como su nombre indica, es la disciplina enfocada al estudio de los signos. En los estudios realizados desde la semiología el objeto de análisis se considera un texto, por tanto desde esta perspectiva se toma el fenómeno audiovisual como texto, del cual se extraen interpretaciones objetivas y exhaustivas. En dicho texto se estudian las relaciones de sentido que se crean, las estructuras de significado y el sentido del discurso; se analiza de manera autónoma cada uno de los signos que lo forman, para después examinar las relaciones que se establecen entre los diferentes signos, relaciones que conforman la estructura del texto, es decir, cómo los signos se organizan para formar la obra completa.

³³⁸ Uno de los autores más relevantes en el origen de la semiología es el lingüista Ferdinand Saussure, en concreto en su obra póstuma *Curso de lingüística general* de 1916.

³³⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris: Union Generale d'Editions, 1975. Uno de los textos más representativos de Lerdahl y Jackendoff es LERDAHL & JACKENDOFF *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, 1983.

³⁴⁰ LISSA, Zofia. *Aesthetik der Filmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965.

La aplicación concreta de la semiología al estudio de un fenómeno es lo que llamamos semiótica. Por lo tanto esta metodología semiótica consiste en analizar los signos y su organización para formar significados, puesto que la agrupación de signos forma unidades significativas. En su aplicación más extendida, la semiótica se centra en un estudio más global del texto, como cargado de un discurso que le da sentido y por el que ha de ser interpretado. Así pues, la importancia de la semiótica en el estudio de la música de cine radica en que se basa en el estudio del significado, que es lo que funcionalmente más utilizan compositor y director a la hora de establecer conexiones de la música con la imagen, lo que ata a la música con la imagen.

Por otro lado, la aplicación de la semiología al cine fue llevada a cabo por autores pertenecientes sobre todo a la teoría francesa como Christian Metz. En el desarrollo de su metodología, influido entre otros pensadores por Roland Barthes, y en concreto en *Langage et cinéma*³⁴¹, Metz define varios términos: *texto*, *mensaje*, *código* y *sistema singular*³⁴².

Asimismo, incluye el estudio de la connotación y la denotación. Estos dos tipos de significación ya habían sido definidos por Barthes en *Elementos de semiología* (1967), quien llamaba denotación o significación primaria a la relación entre un significante y un significado, y connotación o significación secundaria cuando la denotación pasa a ser el significante de la connotación, donde ya entran en juego condicionamientos culturales. Así, en el momento del análisis de una película Metz distingue cuatro términos principales: el *significado de la connotación*, pongamos por ejemplo, el género cinematográfico al que la música hace referencia u otras alusiones de tipo simbólico; el *significante de la connotación*, el lenguaje musical utilizado, los recursos u ordenaciones de los elementos musicales, su estilo; el *significado de la denotación*, que es la música que se escucha; y el *significante de la denotación*, la técnica de reproducción empleada para el sonido³⁴³.

Por lo demás, la significación cinematográfica no es fortuita. En el primer estadio, en el de la denotación, existe lo que Metz llama la “analogía”, visual o auditiva tanto en imagen como en sonido, porque existe una similitud entre la percepción y lo que encarnan: “el cine es un derivado de la fotografía y de la fonografía, ambas técnicas modernas de

³⁴¹ METZ, C. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.

³⁴² CASSETTI, Francesco. *Teorías del Cine.1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 164-66.

³⁴³ Términos explicados en METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 120.

duplicación mecánica”. En la connotación, sin embargo, la analogía es simbólica³⁴⁴, y en parte arbitraria, sólo en parte porque como hemos dicho, la denotación no lo es³⁴⁵.

Introducimos aquí la explicación de estos términos de la obra de Metz porque *denotación* y *connotación*, o significación primaria y secundaria, son términos que van a ser de corriente aplicación al análisis de la música cinematográfica. Al mismo tiempo, si circunscribimos los términos al ámbito de la música en la película, como hemos hecho, se obtiene un ejemplo que ilustra de forma clara lo que sería la aplicación del método semiótico al análisis de la música en el cine. Así, la clasificación metziana limitada a los códigos musicales en el cine resumirse de la forma que lo hemos hecho en el siguiente cuadro:

<p>1. Grados de <i>especificidad</i>:³⁴⁶</p> <ul style="list-style-type: none"> - códigos musicales específicos del cine. - códigos musicales que se dan también en otros medios (por ejemplo, medios audiovisuales). - códigos musicales (no específicos) que no dependen del cine sino de la tradición cultural de la musical occidental.
<p>2. Grados de <i>generalidad</i>: desde los códigos musicales que se aplican a todas las películas, hasta los determinados de un tipo de género, autor, periodo...</p>
<p>3. Reductibilidad a <i>subcódigos</i>: tipo de uso del código musical.</p>

³⁴⁴ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.I), pp. 132-33. Para explicarlo, pone el ejemplo de un personaje que acostumbra silbar una melodía y cuando la melodía aparece en la banda sonora evoca al personaje: “además, este modo de designación del personaje se verá acompañado de intensas connotaciones”.

³⁴⁵ Cf. METZ, *op. cit.* (vol.I), p. 133.

³⁴⁶ La estructura de diferenciación de códigos, que aplicamos a la música específicamente, ha sido extraída de ANDREWS, *op. cit.*, pp. 266-69.

Roland Barthes

En Francia, donde proliferaron los estudios de semiótica, una de las figuras imprescindibles es Roland Barthes, al que se ha hecho referencia anteriormente. Barthes toma la semiología como punto de partida (de ahí que lo coloquemos en esta sección) pero su extensa obra contiene un pensamiento que abarca muchos ámbitos de la cultura y la sociedad, y va más allá de la aplicación directa del método semiótico.

En el pensamiento de Barthes se ve la propia evolución de la metodología semiótica que, desde los planteamientos iniciales, evoluciona hasta el postestructuralismo, donde ya se esboza que el significado no es fijo sino procesual. Barthes planteó el concepto de la *denotación* pero, de hecho, él mismo llegó a cuestionárselo después, pues reconoció la ausencia de significados absolutos en el texto y llegó a admitir diversas lecturas.

El interés que presenta este autor para esta tesis consiste en su temprano acercamiento al mundo de lo musical desde perspectivas insólitas; aborda el estudio de los significados desde la música, pero también realiza una iniciación a la recepción de la música, dependiente además del contexto cultural, y siente inclinación por las formas de escucha.

El interés de Roland Barthes por la música se ve reflejado en recopilaciones como *Lo obvio y lo obtuso*³⁴⁷. La estrecha relación que establece con la música se observa en su escrito *Música práctica* (1970), texto en el que Barthes separa dos músicas distintas, la que se escucha y la que se toca. En la música que uno toca el sentido auditivo sólo participa en parte, como si fuera el cuerpo el que oyera, pero también mantiene que esta clase de música ha desaparecido, salvo en otro repertorio que es el de la canción de los jóvenes. Prima en cambio la música pasiva³⁴⁸.

Beethoven es una figura paradigmática en esta ruptura, puesto que supone el primer hombre libre de la música, a lo que se une toda la parafernalia bio-mitológica que se construye en torno a su persona y su música. Según Barthes, esta imagen romántica imposibilita la ejecución porque anula la concepción de la música práctica anterior, pasando a la necesidad de un intérprete donde antes había un aficionado. Esto se debe también a que en su música hay algo más allá de la audición, por lo que se sitúa entre lo abstracto y lo sensible, y que podemos relacionar con la nueva escucha a la que se hará referencia posteriormente. Él lo explica en los siguientes términos:

³⁴⁷ BARTHES, Roland. "II. El cuerpo de la música". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986 (*L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982)

³⁴⁸ Cf. BARTHES, *op. cit.*, p. 258.

La sordera de Beethoven designa la carencia en la que toda significación se aloja: sugiere una música, no abstracta ni interior, sino, por decirlo así, dotada de una inteligibilidad sensible, de lo inteligente como sensible. Esta categoría es revolucionaria en sentido propio [...]; sin ella no se podrían aceptar ni el texto moderno ni la música contemporánea³⁴⁹.

En definitiva, lo que tiene Beethoven de novedoso reside también en la escucha, a través de la que se vuelve a una música en cierto modo práctica, porque “da qué hacer” al oyente.

De la misma manera que reflexiona en torno a la formación del lenguaje y sus significantes y significados, Barthes aplica este pensamiento semiótico a la escucha, y presta atención a los procesos de comprensión a través del sentido del oído en su artículo *El acto de escuchar* (1976). En él establece tres tipos de escucha, que se pueden relacionar directamente con los tipos de escucha que distinguía el precursor de la música concreta Pierre Schaeffer y con su discípulo Michel Chion, al que se tratará más adelante, y que aplica estos conceptos al ámbito sonoro del cine. Como estos autores, Barthes mantiene que “oír es un fenómeno fisiológico; escuchar una acción psicológica”³⁵⁰, y de ahí extrae un primer tipo de escucha, casi animal, que serviría para hacer una evaluación de la situación espacio-temporal a modo de reconocimiento del territorio, que es el espacio de la seguridad, por lo que esta primera escucha es la atención hacia todo lo que pudiera cambiarlo. Refiriéndose a esta escucha Barthes habla sobre el sonido en el cine:

Todavía quedan huellas de esta doble función, defensiva y predatoria, en la escucha civilizada: muchas son las películas de terror, cuyo resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora, la seguridad de la casa: en este estadio, la escucha tiene por compañero esencial a lo insólito, es decir, el peligro o lo foráneo; y a la inversa, cuando la escucha está dirigida al apaciguamiento del fantasma, fácilmente sufre alucinaciones: creemos oír realmente lo que nos produciría placer oír como promesa del placer³⁵¹.

De nuevo podemos relacionar esta apreciación con el estudio del sonido de Chion, que viene como Barthes de la tradición francesa y de la influencia de la música concreta. Ambos coinciden en señalar las percepciones inconscientes del sonido y la reintegración psicológica de sonidos que no aparecen en la imagen a través de lo que sí se ve en la imagen en el proceso de reconocimiento del espacio diegético.

³⁴⁹ BARTHES, *op. cit.*, p. 260.

³⁵⁰ BARTHES, *op. cit.*, p. 243.

³⁵¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 245.

La segunda escucha consiste en el desciframiento de los signos a través de ciertos códigos. Es la escucha del sentido, que muestra lo secreto: “lo que sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad”³⁵². Es una escucha a la vez religiosa (pues escuchar es un acto religioso) y descifradora, ya que muestra lo sagrado y lo secreto. Al mismo tiempo, la escucha se convierte en un acto de habla, porque el silencio necesario a la escucha se hace vivo y se convierte en un requerimiento del que escucha, un “*escúchame*”, en la terminología de Jakobson una expresión fática³⁵³.

Por último, la tercera escucha se interesa por quién emite, para captar una significancia general, en la que entra en juego el inconsciente. Así, Barthes cita el modo de escuchar psicoanalítico, que tiene como finalidad reconocer el deseo del otro. Este modo de escucha “se escapa del peligro inseparable de toda atención voluntaria, el de querer elegir entre los materiales proporcionados”³⁵⁴, es decir que lo que escucha el psicoanalista es un significante. En este punto vemos que existe una diferencia con la escucha reducida de Schaeffer en que el apartarse de la observación del significado no lleva a concentrarse en el objeto (lo que sería la primera escucha), sino en el emisor. Algo similar ocurre con la escucha de la voz, de la voz que canta, porque es el espacio en que una lengua se encuentra con la voz y deja oír su textura, de manera que la escucha se sitúa entre el cuerpo y el discurso³⁵⁵. En esta escucha reconocemos una relación entre lo visual provocado por lo auditivo, que ejemplifica en el mundo de los sueños. Estableciendo el paralelismo de lo onírico con el cine, que aparecerá más tarde aplicada a la escucha en el cine por Michel Chion, en lo que él llamará *valor añadido*:

Nunca en los sueños se echa mano del oído. El sueño es un fenómeno estrictamente visual y lo que se dirige al oído se percibe precisamente por la vista: se trata, por decirlo así, de imágenes acústicas³⁵⁶.

La nueva escucha, es decir, la manera moderna de escuchar, es activa e incluye no sólo lo intencional, sino también lo inconsciente, pretende que *deje surgir*. Una escucha libre renueva los roles del habla para dar un protagonismo al sujeto que escucha.³⁵⁷ En esta

³⁵² BARTHES, *op. cit.*, p. 247.

³⁵³ BARTHES, *op. cit.*, p. 249.

³⁵⁴ BARTHES, *op. cit.*, p. 250.

³⁵⁵ Cf. BARTHES, *op. cit.*, p. 252. Cita también la diferencia que hace Lacan entre el acto de oír la cadena verbal y la escucha de la voz en cuanto a capacidad musical (*Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p.532).

³⁵⁶ BARTHES, *op. cit.*, p. 254.

³⁵⁷ Cf. BARTHES, *op. cit.*, p. 256.

escucha cobra importancia la significancia, que no consiste en descifrar lo codificado sino en prestar atención a los significantes. El ejemplo lo encuentra Barthes en la música contemporánea:

Al “escuchar” una composición de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su “intimidad”³⁵⁸.

El texto de Barthes sin duda más conocido en lo que al estudio de la música se refiere es *El “grano” de la voz* (1972). En este escrito Barthes manifiesta las dificultades del acercamiento semiótico a la música a través de la lengua, porque aunque, en palabras de Benveniste, “la lengua es el único sistema semiótico capaz de *interpretar* otro sistema semiótico”, la lengua tiene dificultades para interpretar la música³⁵⁹. Lo más habitual para interpretar la música es hacerlo a través del adjetivo, aunque este autor opina que es la categoría lingüística más pobre porque pone una barrera al imaginario del individuo, se le adjudica un *ethos* o modo definido de significación, y al mismo tiempo frena lo imaginario presente en la música “cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha”³⁶⁰. Para evitar esta adjetivación y huir del predicado habría que “desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje”³⁶¹.

El *grano* es el significante en el que la voz existe como lengua y como música. Para explicar este concepto utiliza la oposición entre *feno-texto* y *geno-texto* de Julia Kristeva, donde el “feno-canto sería “todo lo que en la ejecución está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión [...] lo que forma el tejido de los valores culturales”. Mientras el geno-canto hace referencia a la “voluptuosidad de los sonidos” y a “la *dicción* de la lengua”³⁶². Por tanto a través del grano deja de ser necesario el uso del adjetivo y se huye de la tentación del *ethos*. El grano de la voz indica individualidad, no personalidad, y arrastra directamente a lo simbólico. No es solamente el timbre sino toda una materialidad, que se puede resumir en la significancia³⁶³, es “el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta”³⁶⁴.

³⁵⁸ BARTHES, *op. cit.*, p. 256.

³⁵⁹ BARTHES, *op. cit.*, p. 262.

³⁶⁰ BARTHES, *op. cit.*, p. 263.

³⁶¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 263.

³⁶² BARTHES, *op. cit.*, p. 265.

³⁶³ Cf. BARTHES, *op. cit.*, pp. 264-65.

³⁶⁴ BARTHES, *op. cit.*, p. 270.

Como ejemplo establece la diferencia entre el canto de dos conocidos bajos: Panzéra y Fischer-Diskau. A Fischer-Diskau le reprocha que no va más allá de la cultura, y que su cuerpo no acompaña la dicción musical, porque en la educación musical no se trabaja el grano de la voz “sino los modos emotivos de su emisión: es el mito del aliento”³⁶⁵. En cambio Panzéra se recrea en las letras y en la lengua, y no en su funcionalidad: hay “huellas de significancia, escapando a la tiranía de la significación”³⁶⁶. La diferencia entre ambos modos de cantar lleva detrás toda una diferencia cultural, pues Diskau se pliega a una reducción expresiva en el poema y la *mélodie* a la que empuja esta cultura, la cual ejerce una “censura de carácter positivo” mediante la expansión generalizada de ciertas formas determinadas. Esta forma de cantar satisface a la cultura *media*, caracterizada por la ausencia de práctica a favor de la escucha, y reduce al placer “a una emoción conocida, codificada”³⁶⁷. El canto de Panzéra, en cambio, se corresponde con las pretensiones de la *melodie* francesa, que hace una reflexión práctica sobre la lengua, se recrea en el placer de la lengua e impide que el cantante sea expresivo³⁶⁸. Así pues, el grano de la voz proporciona una forma nueva de evaluación donde se toma en consideración la relación con el cuerpo del que canta (aunque este criterio también se puede aplicar a la música popular o a la música instrumental). Mediante esta consideración Barthes plantea la posibilidad de una historia de la música paralela, la de la “estética” del goce de la música³⁶⁹.

La reflexión de Barthes sobre la dificultad de hablar de la música continúa en *La música, la voz, la lengua* (1977), donde aún se manifiesta en contra del “comentario”, al que llama “plancha ideológica”. Por el contrario, la música nos fuerza a la evaluación³⁷⁰. La mayor dificultad es que la música pertenece al orden de la diferencia, concretamente la voz es la que más se aleja de la neutralidad, por lo que es complicado aplicarle el lenguaje. Continuando con la preocupación que muestra en *El “grano” de la voz*, se lamenta de la pérdida de valor de la lengua francesa que llega con los jóvenes: “aparte de nuestra lengua existe un habla de los jóvenes, un habla cuya expresión musical es el *Pop*”³⁷¹. E igualmente, hablando de Panzéra, reprocha la *articulación* a favor de la *pronunciación*., que este cantante realiza como la canción popular, pues antes se cantaba “a voz en grito” para “que se oyera bien la historia”³⁷².

³⁶⁵ BARTHES, *op. cit.*, p. 266.

³⁶⁶ BARTHES, *op. cit.*, p. 268. Hay que señalar que Barthes fue a clases de canto con Panzéra.

³⁶⁷ BARTHES, *op. cit.*, p. 267.

³⁶⁸ Compara las muertes de Boris y de Mélisande, de Mussorgski y Debussy. BARTHES, *op. cit.*, pp. 268-70.

³⁶⁹ BARTHES, *op. cit.*, p. 271.

³⁷⁰ Cf. BARTHES, *op. cit.*, pp. 272-73.

³⁷¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 275.

³⁷² BARTHES, *op. cit.*, p. 277.

El método de Philip Tagg

Una vez alcanzado el desarrollo de la metodología semiótica, esta disciplina fue aplicada también al estudio de la música. Uno de los teóricos que han destinado más claramente los métodos semióticos al análisis del audiovisual es el musicólogo Philip Tagg. Su método y pensamiento han evolucionado desde los años setenta hasta nuestros días, constituyendo uno de los corpus teóricos enfocados al análisis del audiovisual más sólidamente asentados. Como él mismo indica, los inicios de Tagg están marcados por la perspectiva hermenéutica y la semiología estructural, si bien luego evolucionará hacia la semiología social, unida a elementos de la teoría cultural marxista. Su aplicación de la semiótica considera crucial la recepción, pues es desde donde se construye el significado; el espectador interpreta los diferentes discursos en función de su contexto y experiencias culturales previas, puesto que cada elemento sonoro está codificado culturalmente.

Entre las obras más destacadas de Tagg figuran *Kojak: 50 Seconds of TV Music*, fruto de su Tesis de Doctorado; *Fernando the Flute*, un estudio musemático de la canción de Abba *Fernando* (1977) que conecta con las circunstancias ideológico-culturales transmitidas por la canción; y *Ten Little Title Tunes*. En la actualidad prepara el libro *Music's Meanings*. A ello se suman los artículos y conferencias presentadas en congresos, que van sintetizando el curso de su evolución teórica³⁷³.

Uno de los rasgos fundamentales del trabajo de Tagg, radica en la consideración de la interdisciplinariedad como una necesidad, porque opina que el análisis de la música debe comprender varios aspectos, desde el acercamiento a las estructuras internas, hasta un estudio funcional, cultural, social, etc. Por supuesto, un análisis tan interdisciplinar es difícil que sea realizado por una sola persona, y por eso apela a la colaboración entre investigadores.

Lo interesante para nuestra tesis se halla en que Philip Tagg considera que la música de audiovisual es un adecuado objeto de estudio (con la importancia que le otorga el investigador a elegir bien el objeto de análisis), porque la música de cine y televisión son

³⁷³ TAGG, Philip. *Kojak: 50 Seconds of TV Music*. New York & Montréal: Mass Media Music Scholar's Press; TAGG, Philip. *Fernando the Flute*. New York & Montréal: Mass Media Music Scholars' Press; TAGG, Philip & CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes*. New York & Montréal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

Algunos de los artículos de Tagg: TAGG, Philip. "An anthropology of stereotypes in tv music?". In *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989, pp.19 -42; TAGG, Philip. "Semiotics of Music", 1994; TAGG, Philip. "Studying music in the audio-visual media - an epistemological mess -". Glasgow: *IASPM Conference*, 1995; TAGG, Philip. "Music, moving image, semiotics and the democratic right to know", 1999. <http://www.tagg.org/> [Última consulta: 15 de septiembre de 2008].

La mayoría de sus escritos se encuentran en su página web www.tagg.org Este sitio de Internet es además un utilísimo recurso para el estudio de la música en el audiovisual, porque pone a disposición del público material didáctico empleado en las clases de Tagg, así como material audiovisual (vídeos explicativos elaborados por el propio autor) y artículos de diversos autores relativos al tema.

muy relevantes en nuestra cultura y utilizan un lenguaje musical con un alto grado de codificación. En el audiovisual se encuentran ejemplos que le parecen probadamente efectivos como estereotipos, con convenciones muy formadas y funciones semióticas bien establecidas, ya que predomina la tendencia a usar significantes que provoquen un reconocimiento instantáneo y homogéneo.

En su artículo “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know” (1999) este autor esgrime tres razones principales por las que la música de audiovisual merece un estudio serio. En primer lugar, para Tagg resulta más útil elegir productos culturales que sean recibidos por muchos oyentes, y de cuya función semiótica ya se ha podido formar una hipótesis. Asimismo, prefiere un objeto de estudio que represente lo general antes que lo particular, lo que parece ser una regla en lugar de la excepción. Por último, el estudio de la música en los media le parece un buen recurso para superar los problemas que tiene la musicología europea convencional, aportando una noción de música que refute la idea de que lo trivial y socialmente utilitario (lo que Jans Jelinek llama “música invisible”) es colocado habitualmente en el último puestos en la jerarquía musicológica. De esta manera se podría restablecer como merecedor de ser incluido en los estudios.

A pesar de las múltiples razones que inducen al estudio de la música en los medios, en “Studying music in the audio-visual media – an epistemological mess” (1995) manifiesta las dificultades que el estudio semiótico del audiovisual conlleva. Como otros muchos autores³⁷⁴, este investigador recalca los síntomas de la débil posición de la música en los estudios de cine y de cultura popular: por un lado el rechazo de los músicos a hablar de su música, apelando a que “la música habla por sí sola”; por otro lado, Tagg denuncia que aún se siga considerando superior la música instrumental autónoma escrita principalmente de 1700 a 1950 por hombres europeos, y por tanto prime el estudio de las relaciones internas más que el análisis de expresión o contenido, algo que no es excesivamente útil para estudiar la música en los medios audiovisuales³⁷⁵.

Aparte, el estudio de la música en el audiovisual ha sido copado por los estudios culturales, especializados en aquello que está consustancialmente fuera de la esfera de lo musical. Philip Tagg considera que existe una jerarquía académica en los sistemas simbólicos, donde las palabras están por encima de la música, jerarquía que se ve acentuada por el hecho de que la mayoría de la gente no sabe descifrar la notación. Esa

³⁷⁴ Y como ya se vio en el apartado de esta tesis dedicado a los problemas de estudio de la música en el cine (I.2)

³⁷⁵ Cf. “Studying music in the audio-visual media – an epistemological mess”, p. 4.

incapacidad es la que lleva a sentir incomodidad “en presencia de lo que parece ser una esfera misteriosa de lenguaje escondido, una especie de medio de comunicación intangible, no-representacional que es muy difícil poner en palabras”³⁷⁶. Que este lenguaje tan intangible provoque sensaciones corporales y emocionales tan tangibles es una de las dificultades para las tesis que hablan de música sin centrarse realmente en la música.

Finalmente, existe la misma marginación de la música en los estudios de cine, como refleja su propia experiencia en los departamentos de media (lo que sería comunicación audiovisual) donde, explica con ironía, todavía no ha sido capaz de encontrar un musicólogo en plantilla.

Así pues, Tagg resume las dificultades del marco académico de esta manera:

Por un lado está el músico que no va a hablar sobre su conocimiento *en* música y aquellos académicos que presentan su conocimiento *sobre* música en términos principalmente formalistas; por otro lado están los académicos de las diversas ramas de los estudios culturales, de quienes no se espera que sepan sobre las técnicas de producción musical y que continúan, no sin culpa, esquivando la música o pretendiendo que simplemente no está. Necesitamos hacer algo al respecto³⁷⁷.

Las “denuncias” continúan en otro de sus artículos en torno a la música de cine, “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know” (1999). En él trata el tema de la manipulación y del poder de la música para cambiar la interpretación de las imágenes.

Siempre con un léxico desenfadado, Tagg cuenta en esta ocasión una experiencia realizada con sus estudiantes: proyecta una secuencia de imágenes, primero en silencio, luego con su música original y luego con otra de carácter contrastante. Los estudiantes a los que propone la actividad decodifican fácilmente los sonidos de la música que oyen acompañando las imágenes en movimiento, igual que la mayoría de los individuos de nuestra cultura, puesto que comparten valores e interpretaciones. Sin embargo, Tagg llama la atención sobre el hecho de que la aparente obviedad en las interpretaciones no causa un sentimiento de comunidad, sino cierto malestar, provocado porque las respuestas resultan tan obvias que los individuos nunca se han preguntado sobre sus mecanismos de asociación. Al mismo tiempo, frente a respuestas emocionales tan claras, resulta violenta (sobre todo en un medio académico) la incomprensión de los mecanismos exactos que

³⁷⁶ *Ídem*, p. 5.

³⁷⁷ *Ídem*, p. 7.

rigen el funcionamiento de estas respuestas. Todo esto vuelve sobre la cuestión de la manipulación.

Existe una división institucional de los tipos de conocimientos de música: por un lado existe la música como conocimiento, es decir, la competencia de interpretar o crear música (saber música); y por otro el conocimiento sobre música, que es metamusical e implica una denotación verbal, es decir, reconocer y analizar la música, incluidas sus connotaciones culturales. Pero esta segunda opción no se estudia en ningún sitio y, mientras que la música normalmente es percibida como una, su enseñanza y aprendizaje está dividido institucionalmente. Tagg opina que esta división priva a los individuos del acceso a ciertos conocimientos que pueden permitirle entender, y por extensión controlar, los valores y actitudes que comunica la música. Por tanto, el conocimiento sobre música es una cuestión de poder³⁷⁸.

No es que esta manipulación sea personalizada y a propósito, sino “endémica en el sistema”, porque no se enseña a criticar la ideología mediada musicalmente. Por esa razón Tagg propone una reforma educativa que incorpore el conocimiento *sobre* música. En algunas áreas de educación e investigación se pueden combatir la manipulación: en cuanto a la epistemología de la música, conviene enseñara a comprender la música como una influencia cultural, y proceder a desterrar las falsedades sobre nuestra propia historia musical, y relativizarla antropológicamente³⁷⁹. Resulta útil también el análisis semiótico de la música, y una educación que se abra a la realización musical por medio de las nuevas tecnologías. De este modo, los individuos dispondrán de “una especie de kit de primeros auxilios anti-manipulación”.

El método analítico de Philip Tagg es sin duda su aportación más personal a los estudios de música y cine. Aunque comienza a explicarlo en *Analysing popular music* (1982) el método sigue evolucionando hasta el día de hoy. Su postura parte de la premisa de que en los modernos media acontecen múltiples y simultáneos códigos comunicativos, por eso son necesarios métodos de análisis enfocados a comprender el papel de la música en este contexto.

El objeto de estudio privilegiado por Tagg es la música en los medios de comunicación, a la que suma la música popular por su interés socio-cultural. En ambas, este musicólogo se afana en explicar que el estudio de la música como notación no tiene mucho sentido, sino que conviene centrarse en la recepción, y en la música como objeto cultural.

³⁷⁸ “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know”, p. 6.

³⁷⁹ Cf. *idem*, p. 17.

El método analítico de Tagg conlleva una serie de pasos. En primer lugar se toma el objeto de análisis y se analizan los elementos expresivos musicales, para pasar en una segunda fase a analizar lo extramusical. Así pues, el primer paso sería el estudio de lo que llama *musemas* (concepto adaptado de Seeger), que son las unidades mínimas de sentido musical, que están codificadas. Después se estudia cómo se combinan los musemas, o grupos de musemas; y por último el significado que tienen esos grupos. Así pues, en las experiencias realizadas en la aplicación de su método a la música de cine y televisión analiza la influencia de estereotipos, que favorecen la “cristalización” de musemas: extrae algunos musemas, establece relaciones entre ellos, ordena los significados de los grupos de musemas, y saca algunas conclusiones sobre las asociaciones que hace el receptor.

Establece una serie de métodos de comparación. Las Asociaciones Visuales-Verbales (*Visual-Verbal Assotiations*) se basan en la idea de que cuando un oyente escucha una música, establece asociaciones con otras músicas oídas previamente (en nuestro caso son representativos los clichés musicales característicos del cine). Esas asociaciones le remiten a significados o sensaciones experimentadas previamente.

Para encontrar estas asociaciones recurre al método de la *comparación interobjetiva*, que consiste en comparar un fragmento o motivo musical con otras músicas, de manera que pueda referirse a dicho objeto musical a través de otros objetos musicales. De esta manera se puede hablar de música por medio de música, y comparar códigos musicales sin necesidad del lenguaje. Se realizan una lista de materiales a comparar, es decir, de temas musicales, y se extraen las similitudes de asociación de esos elementos musicales con elementos extramusicales. Un paso más allá de este recurso es la *comparación intersubjetiva*, en la que se tienen en cuenta otras variantes externas como las audiencias y el consumo. Otro procedimiento metodológico de análisis es la *Sustitución hipotética*, o *conmutación* que consiste en sustituir los parámetros musicales para discernir en cual se encuentra el significado.

A pesar de que este método ha sido muy criticado por lo complicado que resulta llevarlo a la práctica, Tagg ha realizado algunas experiencias empíricas. La más conocida es la que realiza con diez temas de cabecera de cine y televisión (*ten little title tunes*), sin acompañamiento visual, que elige por su brevedad y verificables funciones. Con ellos realiza un test de libre inducción, en el que los sujetos que realizan el test deben poner en palabras las imágenes o sensaciones que les sugieran los temas musicales. Los resultados son reducidos a conceptos simples, clasificados por categorías de género o narrativas, o por prácticas de categorización de librerías musicales. Cada concepto asociado por cada individuo para cada tema fue interpretado como una VVA (*Visual-Verbal Association*). Como el test da lugar a un gran número de respuestas individuales, las VVA se clasifican

agrupándolas por campos semánticos que tienen en cuenta las clasificaciones de las funciones de la música de cine (Tagg utiliza las de Zofia Lissa), las de las librerías musicales para el cine “mudo”, y también un sentido común resultante de la pertenencia a esta cultura.

MÉTODO DE ANÁLISIS DE PHILIP TAGG

<p>1. <i>Musema</i>: unidad básica de significado musical.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comparación interobjetiva --- códigos musicales. - Comparación intersubjetiva (variantes como las audiencias y el consumo) <p style="text-align: center;">⇓</p> <p style="text-align: center;">Explica el papel de la música en la sociedad</p>
<p>2. <i>Visual-Verbal Assotiations</i></p> <p>Test de libre inducción: agrupa los estímulos auditivos con sus respuestas en diferentes campos semánticos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Música relacionada con una imagen, i.e. de tiempo o lugar. - Música relacionada con sensaciones afectivas. - Música establece relaciones comunes a los miembros de una cultura. <p style="text-align: center;">⇓</p> <p style="text-align: center;">Explica las relaciones del entorno social.</p>

En el artículo “Studying music in the audio-visual media”³⁸⁰ Philip Tagg sintetiza las respuestas extraídas solamente sobre un aspecto, sobre género. Para ello se sirve de varios cuadros sinópticos: uno de las palabras y respuestas asociadas a *masculino* y *femenino*, y otro con las diferencias musicales básicas entre lo que denomina, para sintetizar, melodías masculinas y melodías femeninas; otro cuadro incluye las oposiciones hipotéticas de características musicales (del tipo rápido-lento, dinámico-estático), y finalmente con otras asociaciones, que no vienen sino a reforzar las hipótesis sexistas. El resultado son grupos de VVA congruentes en términos de emoción, tacto, gesto, o experiencias socialmente construidas etc., si bien no lo son en el plano semántico o de lógica visual. Lo que intenta

³⁸⁰ Esta explicación la realiza casi de forma idéntica en “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know”.

deja claro con este pequeño esbozo es que “la música [...] es capaz de crear y comunicar campos semánticos de un considerable potencial ideológico”³⁸¹.

La síntesis de esta experiencia está recogida en su libro *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media* (escrito con Bob Clarida), en el que analiza más exhaustivamente las respuestas recogidas a estos diez fragmentos, y las nociones mediadas musicalmente. Los capítulos introductorios muestran la teoría y metodología de Tagg, mencionando la ya explicada necesidad democrática del desarrollo de la musicología en el estudio de los medios de comunicación, los problemas de la estética de la música absoluta en las instituciones de educación y las posibles soluciones. Explica también sus recursos analíticos, desde el análisis musemático, hasta una tipología comparativa que incluye la definición de anáforas, marcadores episódicos, indicadores de estilo, etc. La segunda parte del libro es la más importante porque dedica una sección para cada tema musical (*tune*), y su correspondiente explicación de las respuestas del test relacionadas con parámetros ideológicos.

El método y trayectoria de Tagg es sin duda uno de los mayores esfuerzos por acercarse a un estudio verdaderamente musicológico de la música en el audiovisual. Sin embargo, se le puede reprochar que su método se refiera exclusivamente al análisis de la música, y no del audiovisual como un todo, pues trata la música como elemento significativo separado de la imagen, y de hecho realiza los tests sobre fragmentos sonoros sin la presencia real de imágenes. Asimismo, autores como Anahid Kassabian aducen a su método que, si bien intenta introducir la recepción y la emotividad, su análisis trata finalmente al “emisor” y “receptor” como entes inertes, y la música queda como un mero método de transmisión de información cultural.

Más allá de la semiología

En la evolución de las corrientes de pensamiento, la semiología estructural fue objeto de críticas por parte de las tendencias postestructuralistas, por resultar insuficiente en algunos aspectos. A su aplicación al ámbito de la música de cine se le puede criticar que el tratamiento semiológico estructural no deja de revestir ciertos riesgos, ya que resulta ser un análisis tan cerrado sobre sí mismo como el análisis musicológico tradicional, aquel que se centraba exclusivamente en la estructura formal de una obra: es meramente descriptivo y no llega a mostrar realmente cómo interviene la música en el texto audiovisual. Se puede mencionar, igualmente, que este análisis semiótico no toma en cuenta los contextos externos de la música; asimismo, la ambigüedad que siempre presenta la música es uno de

³⁸¹ “Studying music in the audio-visual media”, p. 12.

los pasos insalvables para la objetividad semiológica. Por lo tanto esta perspectiva no puede ser más que el primer paso para una interpretación posterior.

Las limitaciones de la semiología fueron abordadas en el plano de las teorías, y de esa crítica surgieron los nuevos métodos de estudio y las nuevas perspectivas que se dan después, tanto en literatura y cine, como en musicología. De ahí surge la teoría postestructuralista (con autores como Foucault, Lacan, Baudrillard, Lyotard), y enfoques como el neo-marxismo o la perspectiva de género. De ahí nace, asimismo, la evolución de la propia semiología hacia la semiología social, un camino que ya recorrieran los autores que hemos tratado aquí, como Philip Tagg a partir de los años noventa. En este nuevo camino se pone de relieve la relación entre los textos y las audiencias, y se presentan a los individuos como generadores de sus propios significados.

Así pues, en este primer paso hemos expuesto las posibilidades de la semiología, cuyas implicaciones persisten en investigaciones actuales, por ejemplo la metodología semiótica estructuralista está presente en autores como Michel Chion o como Nicholas Cook. A continuación presentamos otros caminos teóricos que se adecuan al pensamiento contemporáneo y que inciden en diversos aspectos en el estudio de la música en el cine.

II.2.2. Hermenéutica del sonido o la escucha en el cine

En las perspectivas tratadas a continuación, la música se supone una parte más del total comunicativo de la película. Así, desde estos puntos de vista la música se estudia integrada en un todo sonoro.

Estos estudios ponen el acento en la recepción sonora, en la sensación acústica y en su interpretación significativa por parte del espectador. Hablamos de hermenéutica del sonido porque en ellos se examina la interpretación del sonido en el cine, realizando una búsqueda del significado estricto que se esconde detrás de los sonidos que se escuchan en la banda sonora. Esta perspectiva se centra en la *comprensión*, y por tanto implica que es el espectador el que reelabora el texto filmico, el que lo interpreta.

Al mismo tiempo, toman el sonido cinematográfico como una aleación donde la música es una parte indisociable, y se integra en el cine de forma inseparable del resto de los elementos. Por tanto, en esta corriente el cine es lo que llamamos un “tercer producto” resultante de la combinación de los elementos sonoros y los visuales, a su vez indisociables. Así lo expresaba ya Stravinsky hablando sobre un arte hipotético que podría llevarse a cabo en cine, pero que desde su punto de vista se oponía a los métodos de integración de la música:

Tomaré el vocabulario de la química para decir que mi ideal es una reacción química donde un nuevo cuerpo resulta de la combinación de dos elementos igualmente importantes: la música y el drama. Y esto se opone formalmente a los métodos del cine que se contenta con aderezar con música un todo ya determinado y se ve incapaz de crear cualquier cosa nueva³⁸².

Estudios sobre el sonido

Los estudios sobre el sonido en el cine son equiparables cuantitativamente a los del tema que nos ocupa, la música en el cine. Por eso, realizar un estudio de la cuestión sobre estas obras sería tarea de otro trabajo. No obstante hay ciertas obras que tienen importancia en el estudio de la música cinematográfica, por lo que se tratarán a continuación las más relevantes.

Al igual que ocurre con la bibliografía sobre música de cine, en los últimos años los estudios del sonido se han beneficiado mucho del incremento de los estudios de música

³⁸² Citado en COLPI, *op. cit.*, p. 71.

popular y del desarrollo de las nuevas tecnologías que unen sonido e imagen³⁸³. Existen manuales prácticos clásicos como los de Rick Altman o Elisabeth Weis³⁸⁴, pero también nuevas aportaciones que introducen nuevas perspectivas. La voz humana ha sido el objeto de análisis más habitual del psicoanálisis y las teorías feministas aplicadas al cine. Igualmente también se han hecho estudios sobre los ruidos o los sonidos, introduciendo en las clasificaciones a los sonidos musicales³⁸⁵.

Dominique Nasta en su artículo sobre hermenéutica sonora realiza una recapitulación, que nos parece muy acertada, de los estudios sobre el sonido según sus diferentes tratamientos³⁸⁶. Así, esta autora divide las tendencias teóricas sobre el sonido en tres: el sonido como entidad autónoma; el sonido como vehículo de la narración fílmica (incluyendo en la narración a los auditores y no sólo al eterno autor-realizador-narrador principal); y finalmente la recepción del sonido por el espectador-auditor³⁸⁷.

En primer lugar coloca los trabajos sobre el sonido de Michel Chion³⁸⁸. En su análisis Chion tiene muy en cuenta el sonido en cuanto a la percepción sensorial que se tiene de él y como fenómeno sonoro, y según Nasta ejemplifica las tendencias de la última década: “el análisis conjunto de los fenómenos sonoros y de su recepción espectral”³⁸⁹. Chion se enmarcaría entonces en la primera tendencia porque “testimonia una voluntad manifiesta de separar el sonido de su funcionalidad en el seno de la diégesis fílmica con el fin de hacer una categoría aparte, análoga a la emisión verbal de tipo lingüístico, o aciertas figuras poemáticas”³⁹⁰.

En la segunda tendencia, el sonido como vehículo narrativo, se enmarcan los estudios exclusivos sobre la voz, así como sobre el carácter polifónico del film. Ejemplo de ello son los trabajos de François Jost y Jean Châteauevert, por ejemplo *La Voix over au Cinéma* de

³⁸³ Así lo manifiesta también Rick Altman en la introducción de la revista *Iris*. (*Revue de théorie de l'image et du son / A Journal of Theory on Image and Sound*). *Le son au cinéma, état de la recherche*. Nº 27, Spring 1999.

³⁸⁴ ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992; WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

³⁸⁵ Por ejemplo, Aumont cita el temprano artículo de CHATEAU, Dominique. “Projet pour une sémiologie des relations audiovisuelles dans le film”, *Musique en jeu*. Paris: Le Seuil, nº23, abril 1976. Esta autora diferencia los sonidos concretos de los sonidos musicales, y ejemplifica su clasificación con un análisis de la película *L'homme qui ment*, con música de Michel Fano (música concreta). AUMONT, *op. cit.*, pp. 214-15.

³⁸⁶ NASTA, Dominique. “La hermenéutica sonora en el umbral del siglo XXI”. En *Iris (Revue de théorie de l'image et du son / A Journal of Theory on Image and Sound)*. *Le son au cinéma, état de la recherche*. Nº 27, Spring 1999, pp. 119-34.

³⁸⁷ Cf. NASTA, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁸ La teoría de este autor será tratada más adelante.

³⁸⁹ NASTA, *op. cit.*, p. 119.

³⁹⁰ *Idem*.

Châteauvert³⁹¹, que hace un estudio de la voz como vehículo de narración y propone una clasificación de las “configuraciones de la voz” según la distinta carga enunciativa de la voz narrativa³⁹². Jost³⁹³ y Nasta van un poco más allá al tratar las escuchas, porque trabajan la enunciación sonora no verbal (ruidos, silencio y/o música) y su recepción como alternativa a la enunciación narrativa de la voz. La propia Nasta en *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*³⁹⁴ habla sobre la significación intencional. Continúa las teorías de la polifonía y la pertinencia mediante la distinción entre *significación natural* y *significación no natural*, o lo que es lo mismo, la equivalencia entre lo que se ve y lo que se oye, y por otro lado la intención de producir un sentido a través de la utilización del sonido, al ser reconocido por el público. Pero no sólo tiene en cuenta la palabra enunciada, sino que los demás elementos sonoros actúan simultáneamente o en disonancia, por cuanto estos significados también deben ser entendidos en el análisis.

La presencia del espectador es esencial para el entendimiento de la implicación e identificación en un universo filmico que está formado por sonido e imagen, y Nasta se decanta por las teorías sobre el sonido que tienen en cuenta al espectador. Pero desconfía de los acercamientos demasiado estructuralistas: “la hipótesis por la cual el espectador tendría una mejor comprensión del discurso audiovisual, gracias a sus conocimientos y a su universo de referencia, me parece aún demasiado tributaria de las teorías semio-estructuralistas de los años sesenta y setenta”³⁹⁵. Desde nuestro punto de vista, esta protesta no deja de hacer menos cierta la importancia del contexto de aprendizaje de códigos por parte del espectador. En esta tercera tendencia, que se centra en el sonido como percibido e interpretado, señala el trabajo de Laurent Jullier *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*³⁹⁶, quien muestra cómo es el espectador quien construye con sus competencias el mundo narrativo. También muestra que los espacios sonoros dependen de la escucha³⁹⁷, y pueden ser *objetivos* o *subjetivos* dependiendo de su relación con la diégesis, así como los sonidos pueden ser *replicativos* o *no-replicativos* si remiten a un original de la realidad o no. De igual modo, el sonido puede ser objetivo para el espectador pero subjetivo para un personaje. Por eso, señala tres tipos

³⁹¹ CHATEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image: la voix over au cinéma*. Paris/Quebec: Méridiens Klincksiek, 1996.

³⁹² NASTA, op. cit., pp. 122-23.

³⁹³ Cuyos trabajos de referencia son JOST, François. *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*. Paris/Quebec: Méridiens Klincksiek, 1992; y JOST, François “The Polyphonic Film and the Spectator”, en *The Film Spectator: from Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

³⁹⁴ NASTA, Dominique. *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Berne: Peter Lang, 1991.

³⁹⁵ NASTA, “La hermenéutica sonora en el umbral del siglo XXI” (traducción). *Iris*, op. cit., p. 125.

³⁹⁶ JULIER, Laurent. *Les sons au cinéma et à la télévision: Précis d'analyse de la bande-son*. Paris: Armand Colin, 1995.

³⁹⁷ Cf. NASTA, *Iris*, op. cit., p. 126.

de universo: “el de las intenciones del autor, el derivado de la escucha subjetiva de un personaje, y el de la competencia del auditor”³⁹⁸. A través de todas estas explicaciones pretende demostrar la importancia de los cruces en la escucha y la recepción, y la falsedad de la tripartición in/off/over porque mezcla el audiovisual puro y el diegético³⁹⁹.

En esta última tendencia se sitúa asimismo el pensamiento de esta autora con respecto a la música. El énfasis se vuelve a colocar en la escucha, dado que para Nasta hay dos tipos distintos de escucha: la escucha causal, semántica o psicológica de un discurso audiovisual dominado por un flujo de palabras, de ruidos o de silencios; y la escucha de tipo empático, donde, de manera correlativa o contrapuntística, la música muestra su supremacía⁴⁰⁰. Vuelve a aparecer aquí la queja sobre la carencia de estudios sobre la música, sobre todo en Europa, y sin embargo el interés de Nasta sobre la música se vuelca en su función de trascendencia, de “generar un afecto en correspondencia con el mito trágico”⁴⁰¹, dejando un poco de lado el poder narrativo y significativo. Al mismo tiempo esta postura olvida la imbricación de la música con los demás elementos y sugiere que la música puede subyugarse a la palabra y los ruidos, o imponerse sobre ellos.

Michel Chion

La larga trayectoria teórica y la dedicación de Michel Chion al estudio del sonido hacen imprescindible en esta sección de un apartado dedicado a su obra, pues sus reflexiones lo convierten en uno de los investigadores más relevantes para el estudio de la música en el cine. Sus obras no son sólo un ejemplo de inserción de los estudios de música para medios de comunicación en el ambiente universitario, sino también de la unión de la práctica y la teoría. Sus experimentos e investigaciones tratan la recepción del sonido a través del audiovisual, con una especial sensibilidad para conocer el medio en el que se inserta.

Los propios orígenes de la investigación de Michel Chion establecen un lazo con la hermenéutica sonora. Comienza como compositor e investigador de música concreta y acuología (es decir, el estudio sobre los mecanismos de escucha según Pierre Schaeffer), y el mismo Schaeffer le propone sustituirle en sus cursos de sonido en el cine a finales de los años setenta. Desde entonces aprovecha los recursos técnicos para realizar experimentos visuales-sonoros dedicados a la enseñanza. Hasta hoy continúa siendo defensor a ultranza

³⁹⁸ NASTA, *op. cit.*, p. 126.

³⁹⁹ Cf. NASTA, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰⁰ NASTA, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁰¹ NASTA, *op. cit.*, p. 129.

de Schaeffer y de su *Tratado de los objetos musicales*. Además de sus numerosas obras⁴⁰² prepara *El libro de los sonidos*, donde trata los sonidos a través de la historia y las palabras que se han utilizado para denominarlos⁴⁰³.

La aproximación al estudio del sonido de Michel Chion es aparentemente estructuralista y su organización del análisis coincide con los métodos de la semiótica: el suyo es un acercamiento al texto fílmico (en contra de otras tendencias con vocación hacia las relaciones con los contextos culturales), y establece respuestas estereotipadas de vocación universalista. Citemos las experiencias de análisis con sus alumnos, con recursos como el método de las máscaras y el que llama ‘matrimonio forzado’, de los que extrae conclusiones. Por esta razón, a menudo se le inscribe en la semiología estructural, y sobre todo teniendo en cuenta que su obra *L’audio-vision (La audiovisión)* ha sido la más traducida del francés (y su obra más conocida por tanto en el ámbito anglosajón) y es la que más claramente utiliza clasificaciones estructuralistas para el estudio del sonido en el cine.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista esta calificación se queda muy corta para un autor que va más allá en sus perspectivas (mezclando fenomenología, psicología, hermenéutica) y en su percepción de la música en el cine dentro del mecanismo audio-
logo-visual.

⁴⁰² La obra principal concerniente a la música en el audiovisual es CHION, Michel. *L’audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 2002. (1ª edición 1991, y traducción al castellano CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998). Otras obras suyas relativas al sonido en el cine son: CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l’Étoile, coll. "Essais", 1982; CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l’Étoile, coll. "Essais", 1982 (traducido al castellano CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Catedra, 2004); CHION, Michel. *La toile trouée, ou la parole au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", 1988; CHION, Michel. *Musiques, médias et technologie*. Paris: Flammarion, 1994; CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995 (en castellano CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997); CHION, Michel. *Le son*. Paris: Nathan-Université, 1998 (en castellano CHION, Michel. *El sonido, Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999); CHION, Michel. *La Comédie Musicale*. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén- Cndp, 2003; CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003; y CHION, Michel. *Le complexe de Cyrano (la langue parlée dans les films Français)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

A éstos se le suman otros tantos trabajos sobre música, y sobre otras facetas del cine, y una apabullante cantidad de artículos. Su bibliografía completa, su faceta como compositor, sus conciertos, así como textos y datos interesantes del autor pueden ser consultados en su página web www.michelchion.com [Última consulta: 2 de septiembre de 2008].

⁴⁰³ Entrevista a Michel Chion: “De la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de réalisation audiovisuelle”. En ADJIMAN, Rémi; CAILLER, Bruno (coord.). *Les Cahiers de Champs Visuels*. Nº1/2. Une architecture du son. Paris: L’Harmattan, 2005, p. 17. Esta entrevista resulta de gran utilidad puesto que es el propio Chion quien se sitúa metodológicamente y sintetiza muchas de sus posturas, sobre todo las más recientes, por eso recurrimos a ella para definir sus posturas metodológicas.

Antes que decantarse por corrientes concretas, él mismo afirma que las investigaciones que le apasionan son simplemente las suyas⁴⁰⁴. Igual que su maestro, se considera fenomenólogo, aunque a Schaeffer se le puede reprochar que sólo tome de la fenomenología de Husserl algunas ideas. Chion se interesa por los fenómenos, lo que aparece como objetos, siguiendo ideas de Merleau-Ponty y su *Fenomenología de la percepción*. Dentro de esta perspectiva algunos fenomenólogos se plantean cuestiones como las barreras existentes entre los sentidos o las relaciones entre la percepción y el objeto⁴⁰⁵.

Ataca, en cambio, la aproximación cognitiva en el estudio del sonido, porque opina que parte de una confusión fundamental sobre el significado de la palabra “sonido”, puesto que en muchas lenguas dicha palabra designa tanto al fenómeno físico comprendido según los parámetros de la acústica, como las sensaciones sonoras. Así mismo comenta que el cognitivismo parte de un estudio “pre-schaefferiano”, o lo que es lo mismo, considera el sonido sólo con respecto a su causa (el causalismo). Reducir de esta manera la comprensión de un sonido sería como si en lingüística un fonema se equiparase a un sonido⁴⁰⁶.

Sin embargo, y a pesar de lo que pudiera parecer siguiendo sus lecturas, Chion está en contra de la subjetividad por los peligros que ésta entraña. Abusando de la perspectiva subjetivista “se llega a no considerar salvo la pretendida subjetividad de la percepción y se cae en el subjetivismo absoluto que lleva a considerar que cada uno percibe una cosa diferente”⁴⁰⁷. En cambio sostiene que existen una serie de parámetros del objeto sonoro que diferentes personas pueden reconocer como pertenecientes a dicho objeto⁴⁰⁸, así que para demostrarlo propone sesiones de escucha reducida (*écoute réduite*) que pretenden mostrar que estamos esencialmente de acuerdo en lo que oímos (aunque en ciencia lo que se logra es aproximativo o sea que no se puede hacer una descripción perfecta del sonido).

Por tanto, como excepción al resto de los autores, Michel Chion se sitúa contra del culturalismo y el discurso sociológico porque piensa que sí existen los universales. En *Un art sonore, le cinéma* advierte sobre los peligros de lo que llama “culturalismo” (*culturalisme*), pues él no está de acuerdo con que el sincronismo y los efectos audiovisuales sean convenciones y hábitos adquiridos en la sociedad occidental, sino que la

⁴⁰⁴ ADJIMAN, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 22.

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 20.

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 19.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 23.

asociación de sonidos e imágenes “es un efecto psicológica universal, que deriva de la forma en que el cuerpo humano está “cableado”⁴⁰⁹.

Asimismo, opina que la percepción sonora es algo que puede nombrarse y que no depende sólo de elementos sociales como el estado de esa cultura, la generación, etc. sino que se pueden determinar criterios descriptivos bastante exactos. Para ello se ha introducido en una búsqueda de palabras sobre el sonido, el estudio de las relaciones entre el objeto sonoro y la percepción a través de las palabras⁴¹⁰. Su propia teoría es que “la sociedad actual no nos empuja a nombrar las sensaciones” porque nos vemos en cierta manera aplastados por la su riqueza de estímulos, en una sociedad completamente sensorial “en la que no se piensa suficiente en decir lo que la forma”⁴¹¹.

De igual manera, cree en la noción de *obra* y en la de *texto cinematográfico*, antes que considerar a la película un mero producto de una serie de procesos de recepción⁴¹². Por eso manifiesta: “Los intelectuales occidentales adoran esa idea de que habrá en algún lugar del planeta una cultura que percibiera el mundo de una manera completamente diferente”⁴¹³. Algo con lo que sin duda Chion no está de acuerdo.

Otra faceta característica del teórico Michel Chion reside en su vertiente crítica con algunos prejuicios existentes en el estudio del sonido y el cine⁴¹⁴. Entre los ejemplos, en primer lugar no comulga con la idea de que exista “un” cine americano y “un” cine europeo, sino que concibe un cine muy variado; de igual manera el sonido de cada país tiene su propia historia, no puede hablarse de un “sonido europeo”⁴¹⁵. Por ejemplo, uno de los mitos del cine francés es que el rodaje es el “momento de verdad”, donde se crea la autenticidad, incluido el sonido, y comenta también cómo algunos cineastas y escritores franceses tienden a pensar que la suya es la única técnica; cuando no obstante demuestran lo contrario Tarkovski o Fellini, a través de la post-sincronización y de la fabricación del sonido por etapas, de igual modo que hay una rica tradición de post-sincronización en muchos países como Italia, Japón, los países del Este⁴¹⁶.

⁴⁰⁹ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003, p. 208.

⁴¹⁰ ADJIMAN, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁴¹¹ *Idem*, p. 26.

⁴¹² *Iris, op. cit.* (CHION, Michel . “Problemas y soluciones para desarrollar el estudio del sonido, en Europa y en el mundo”), p. 30.

⁴¹³ ADJIMAN, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁴ *Iris, op. cit.*, pp. 21-30.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 21.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 22.

Lo más destacado para el estudio de la música en el cine, es el interés que muestra Chion por la percepción concreta que se da del sonido en las estructuras cinematográficas. La integración de los elementos audiovisuales la define de esta manera: “Una parte de las relaciones audiovisuales funciona sobre el modelo de relación melodía-armonía en la música”⁴¹⁷. Es decir, igual que la armonía es integrada inconscientemente, así se integran los elementos audiovisuales.

Este autor ha explicado en repetidas ocasiones que la percepción sensorial en el cine no tiene nada que ver con la percepción real, debido a la diferencia en las características físicas en las que se percibe. En sus propias palabras: “Uno se da cuenta, en las relaciones audiovisuales, que se derivan una serie de formas, de estructuras, de leyes, que son específicas del cine”⁴¹⁸.

Del mismo modo opina que la percepción del sonido en el cine tiene sus propias leyes, y hasta la actualidad ya ha habido tal cantidad de posibilidades y de relaciones sonido – imágenes sobre soporte, que ya se tiene suficiente experiencia como para establecer dichas leyes⁴¹⁹. Las mismas leyes son aplicables al cine experimental, al narrativo, o al creativo y comercial, por lo que no cree en las diferencias entre ellos.

El punto clave de la teoría de Chion es el término *audiovisión*. En el glosario añadido en la obra *Un art sonore, le cinéma* lo define de esta forma:

Audiovisión: [...] tipo de percepción propia del cine y la televisión, aunque a menudo también vivido *in situ*, en el que la imagen es el foco consciente de la atención, pero donde el sonido aporta en todo momento una serie de efectos, de sensaciones, de significaciones que a menudo, por un fenómeno de proyección llamado valor añadido son adjudicados a la imagen y parecen proceder naturalmente de ella. Podemos igualmente hablar de *audiovisión* (o sea, de influencia de la visión por la escucha) en la realidad cotidiana⁴²⁰.

Este término, creado en 1990, implica un cambio sustancial que consiste en que no se concibe el sonido con respecto a la imagen, sino todo el cine como conjunto ilusionista. De forma que el sonido estaría muchas veces implicado en *efectos* audiovisivos⁴²¹. El efecto fundamental es el citado *valor añadido*, “una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el

⁴¹⁷ ADJIMAN, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 29.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 32.

⁴²⁰ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 413.

⁴²¹ Cf. CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 205.

espectador sobre lo que ve como si emanara de ahí naturalmente". El efecto puede funcionar también a la inversa, cuando la música se "colorea" por indicaciones de la imagen⁴²².

Chion concibe el sonido en el cine como un fenómeno trans-sensorial⁴²³: califica de "fenómenos perceptivos *trans-sensoriales*"⁴²⁴ a aquellos que nuestros sentidos son capaces de percibir como fenómenos comunes, como pueden ser el espacio o el tiempo. Así, la percepción del cine se recibe a través de varios canales sensoriales, por lo que es complicado distinguir entre la causa y el efecto. Por esta razón en muchas ocasiones se han utilizado analogías entre la música y la imagen, comparando ambas.

Además, el sonido puede ser producido por varias causas, y está muy determinado por el espacio sonoro: "Menos aún que la imagen, el sonido no existe en sí – es aún más dependiente de las condiciones acústicas, culturales y psicológicas, tanto en su fabricación como en su recepción"⁴²⁵. Es por eso que se provoca lo que llama *ergo-audición*, porque el espectador es el responsable de lo que oye. Tradicionalmente se ha dividido el sonido en el cine en tres elementos: palabra, ruido y música. Y aunque Chion acepta esta tripartición palabra-ruido-música, piensa que su distinción no debe hacerse por criterios acústicos o por soportes significantes, sino por la forma en que son escuchados⁴²⁶. Si no encuentra diferencia a nivel acústico de los tres elementos, "es en la forma en la que los sonidos se encadenan, y en la que son escuchados, que aparece una diferencia, como también en el tipo de fuente"⁴²⁷.

El concepto *banda sonora* es uno de los más controvertidos de su teoría. En su libro *Le son au cinéma* Chion defiende la inexistencia de la banda sonora, porque es un término ambiguo que engloba "todo" y porque, en realidad, en el mecanismo cinematográfico los elementos sonoros son redistribuidos por el espectador en función de lo que ve. La banda sonora no existe, y con esto se refiere a que los sonidos *que no oímos* también son importantes, los sonidos que vienen sugeridos por la imagen también están presentes en lo audiovisual, aunque técnicamente no estén en la banda sonora⁴²⁸.

⁴²² Cf. CHION, *La música en el cine*, op. cit., "El valor añadido", p. 209.

⁴²³ Dominique Nasta aclara: "Según Chion, no hay que confundir la trans-sensorialidad con la sinestesia. Para el autor el término sinestesia no tiene ya lugar de ser en muchos casos, porque un sentido no es un ámbito de percepción homogénea". NASTA, op. cit., p. 132.

⁴²⁴ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 294.

⁴²⁵ *Iris*, op. cit., p. 29.

⁴²⁶ Cf. *La música en el cine*, op. cit., p. 203.

⁴²⁷ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 183.

⁴²⁸ Cf. CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., pp. 153-54.

Ésta es razón suficiente para que este autor se declare en contra de la *autonomía* de la banda sonora, y contra la idea de la banda sonora como un todo unificado (como pretendían autores como Burch, Deleuze y Fano⁴²⁹), porque opina que no es algo que tenga lugar en el cine, y menos aún en el actual, donde los elementos de la llamada banda sonora tienden a separarse. De modo que los factores cinematográficos cada vez apuntan más a la dispersión de sus elementos sonoros: “Hoy todo contribuye a separar los sonidos unos de otros: su dispersión en varias pistas, su precisión, las diferencias de contrasta y los huecos de silencio entre ellos, etc.”⁴³⁰.

En este punto establece uno de sus argumentos más relevantes: la banda sonora no se sitúa en igualdad de condiciones con la imagen, no funciona como un todo que se une a ella, sino que funciona como yuxtaposición que sólo cobra valor en el momento que se relacionan con el espacio fílmico⁴³¹. Por lo tanto, el sonido no es “un sonido en sí mismo”, de igual forma que “el sonido de un objeto no es la imagen de ese objeto”⁴³². La prueba es que en una película las mezclas del sonido se estructuran en relación con su posición dramática en la acción y la imagen, y no con respecto a la banda sonora entendida como un todo estructurado⁴³³. Con esta argumentación pretende también demostrar que la redundancia audiovisual, que tanto se ha criticado en la música de cine, es un mito⁴³⁴.

Igualmente, existen algunas particularidades en la percepción de la banda sonora. Debido al efecto de enmascaramiento sonoro, la convivencia de los sonidos en el cine es una cuestión de jerarquía. En la mayoría de los casos⁴³⁵ es imprescindible que se escuchen los diálogos para la comprensión del film, por eso el resto de los elementos sonoros debe plegarse a su presencia⁴³⁶; por ejemplo, es la palabra la que estructura el ritmo en el cine sonoro⁴³⁷. En el caso de la música, lo más conveniente es que cuando aparezca la palabra le ceda el protagonismo por medios musicales, concibiendo un descenso de presencia desde su composición, y no simplemente reduciendo el volumen en la mezcla de sonido. Además, es necesario mantener cierta “higiene” sonora, es decir, no introducir más sonidos de los necesarios aunque sean diégeticos, porque se sobreentienden.

⁴²⁹ Cf. El capítulo de esta tesis II.1.2. La música en la teoría moderna del cine, en su parte dedicada al pensamiento de Noël Burch y Gilles Deleuze.

⁴³⁰ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 126.

⁴³¹ Cf. AUMONT y MARIE. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988).

⁴³² ADJIMAN, op. cit., p. 36.

⁴³³ AUMONT, op. cit., p. 208.

⁴³⁴ *Iris*, op. cit., p. 24.

⁴³⁵ Salvo excepciones como los momentos en los que el sonido de las voces humanas se coloca con una voluntad de ruido de fondo, más que como comunicación de contenido, por ejemplo en las películas de Tati.

⁴³⁶ CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 2002. (1ª edición 1990), pp. 9-11.

⁴³⁷ Cf. CHION, *La música en el cine*, op. cit., p. 334.

Por otro lado, la experiencia perceptiva y la asociación de los sentidos, hacen que muchas de las cosas que hemos creído ver en la pantalla en realidad las hayamos oído. Se aplica también el concepto de síncrexis, palabra que hace derivar de la unión entre síntesis y sincronización, y que explica como el proceso en el que dos fenómenos concretos y simultáneos son percibidos como un sólo y único suceso (en este caso imágenes y sonido)⁴³⁸.

Normalmente, el punto de escucha que se nos presenta es el que se tendría desde el lugar en el que se sitúa la cámara (el punto de vista), pero sin embargo el punto de escucha objetivo puede cambiar y hacer que el sonido se quede en el punto de atención mientras la cámara tiene libertad de movimiento⁴³⁹. También puede ocurrir que se asimile el sonido al llamado *cocktail party effect*, es decir, la capacidad de separar ciertas señales sonoras en un ambiente ruidoso gracias a nuestra escucha binaural (de dos oídos) que nos permite adaptar nuestra atención, según la distancia de percepción, a las pequeñas diferencias temporales con las que nos llegan los sonidos.

En la teoría de este autor ha sido muy comentada la clasificación de los sonidos *in*, *off* y *fuera de campo*. Chion diferencia entre sonido *in*, sincrónico o de pantalla (entre el que se encuentra la música diegética), sonido fuera de campo, sonido *off* (la música incidental), y sonido sobreentendido. Entre estos tipos de aparición sonora, las fronteras aparecen bastante difusas, por lo que los saltos e intercambios de unas a otras son muy habituales, implicando también el concepto de *sonido acusmático*, aquel que oímos sin ver la causa. El auditor cinematográfico, no obstante, comprende estos saltos de manera intuitiva, por lo que no le resulta extraño que la música diegética de una sala de baile se amplíe a una escena en exteriores, por ejemplo⁴⁴⁰.

Como regla general para su comprensión Chion aconseja pensar en el contexto en el que se inscribe el sonido y en lo narrativo, pues el origen del sonido varía según el contexto (como más claro ejemplo el sonido acusmático que se define según la diégesis). Desde este punto de vista, el origen del sonido en el cine, es decir, la relación del sonido con su fuente, es de tipo simbólico, pues en la escucha audiovisual impera el “carácter simbólico de la noción de causa”⁴⁴¹.

Chion otorga mucha importancia al soporte del sonido, y a la relación con el tiempo y la sincronización. A pesar de lo que pueda parecer, el desincronismo es el caso más corriente en la realidad, pues por ejemplo en las grabaciones en video el micrófono se sitúa

⁴³⁸ Cf. CHION, *La música en el cine*, op. cit., p. 211.

⁴³⁹ *Idem*, pp. 79-82.

⁴⁴⁰ CHION, Michel. *L'audio-vision*, op. cit., pp. 65-70.

⁴⁴¹ ADJIMAN, op. cit., p. 37.

detrás. Se puede establecer entonces que “La mayoría de los sonidos que oímos o que recibimos está compuesta de sonidos no sincrónicos con respecto a lo que vemos ya que no todo lo que produce sonido está en nuestro campo visual”⁴⁴².

Por otro lado Chion hace hincapié en que la tecnología de las salas de cine, por su implicación en la percepción, ha repercutido directamente en la concepción estética y también en la vertiente narrativa de la película. Chion ha señalado algunos inconvenientes⁴⁴³, como que el espectador localice en la propia sala de proyección un sonido que tendría que percibirse como un fuera de campo⁴⁴⁴ de la película, o lo que es lo mismo, que el espectador se dé cuenta de la posición real del emisor del sonido. Esta sensación actúa radicalmente en contra de la verosimilitud, y se acrecienta aún más si al mismo tiempo el sonido se desplaza por los altavoces de la sala. Otro efecto no buscado ocurre cuando los sonidos están repartidos en concordancia tan exacta con el espacio de la pantalla, que cuando el punto de vista de la cámara cambia de posición, todos los sonidos deberían también desplazarse en función del movimiento de cámara. Sin embargo, un ambiente sonoro que saltase continuamente sería insoportable para los espectadores.

La teoría de Chion no desdeña en ningún momento la investigación de la historia del sonido en el cine. Su obra *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, además de ser una puesta al día de otros libros sobre el sonido en el cine, es un recorrido por la historia que ha seguido el sonido, pero desde el punto de vista de su desarrollo técnico (algo diferente del recorrido histórico que realiza en *La música en el cine*). Su perspectiva es diferente a lo que estamos acostumbrados a encontrar en un perfil historiográfico, porque toca los temas más escabrosos del sonido y los debates en torno a ellos, intentando relativizar tanto los tópicos como las conquistas y, como siempre, descartando falsos mitos, como que la partitura original en el sonoro era lo habitual, cuando no es tan corriente como creemos, o que la música se introdujo para tapar el ruido del proyector. La evolución cronológica, intercalada con estudios más concretos sobre películas o autores (Chaplin, Vigo, Hitchcock), llega hasta los treinta últimos años, que han sido muy olvidados en la investigación.

Presenta un especial interés en la época del llamado cine “mudo” y en la transición al “sonoro”, precisamente porque son momentos de gran interés para el asentamiento de maneras de percepción. En lugar de referirse a la primera etapa como cine “mudo”, habla

⁴⁴² ADJIMAN, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴³ Cf. CHION, Michel. *L'audio-vision, op. cit.*, pp. 74-75, o *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, pp. 121-123.

⁴⁴⁴ El fuera de campo es el espacio diegético que el espectador no ve porque escapa al punto de vista de la cámara, pero que sobreentiende en el espacio de la película.

del momento en el que “el cine estaba sordo” (porque existía implícitamente el sonido, aunque no se oyera)⁴⁴⁵. Chion opina que aún existen muchas prácticas del cine “mudo” que se han perpetuado, como demuestra en el análisis de una secuencia de *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963); de manera que, según él, no existió un cine “mudo” por un lado y otro sonoro por otro, sino que siguen implicándose recíprocamente⁴⁴⁶. Por otro lado, a veces se idealizan los comienzos del sonoro como una etapa de búsqueda sonora, pero el uso creativo del sonido ha existido desde los comienzos del cine hablado, aunque persista la idea de que el sonido en el cine no es creativo⁴⁴⁷.

Michel Chion sostiene que quizá la propia imperfección de las músicas de acompañamiento en esta primera época, esa ilustración estandarizada y todos sus defectos técnicos, hacía aumentar el valor de la música visual, es decir, como si la música ideal se viese trasladada a la pantalla transformándose en inmaterial. Y precisamente ayudaba al desarrollo de la música visual, porque los autores ya contaban con ella como un elemento imprescindible que sostenía la imagen, pero a la vez un elemento no consustancial. Es perfectamente factible ver estos filmes del “mudo” sin música, pero en realidad fue muy poco común⁴⁴⁸.

Como compositor e investigador sonoro, la música es la piedra angular del pensamiento de Michel Chion; su huella puede verse en todas las obras que tratan el sonido en el cine. Al mismo tiempo, le dedica uno de sus libros, concretamente *La música en el cine*. Algunas de las partes más interesantes (“La música como elemento y como medio”, “La música como mundo”, y “La música como tema, metáfora, modelo”), definen desde un punto de vista estético y acústico las ideas fundamentales de Chion sobre la música, sin desdeñar temas como la inserción de la música clásica en el cine, o la música filmada.

La música se ha concebido como lo que él llama un “falso esperanto”⁴⁴⁹, porque en el cine conviven múltiples lenguajes musicales y porque, desde nuestro punto de vista, también en el cine continúa el insostenible tópico de que la “música es un lenguaje

⁴⁴⁵ En realidad cuando Chion habla de cine mudo, se está refiriendo a él en la terminología en francés, por lo que lo llama *cinéma parlant*, que mantiene una diferencia con el término en castellano, pues hace referencia a lo audible de la palabra en lo que en nuestro idioma es “cine sonoro”. Por tanto, para Chion la correcta terminología a emplear sería cine sordo y cine sonoro (*cinéma sourd et sonore*).

⁴⁴⁶ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 166.

⁴⁴⁷ Cf. ADJIMAN, op. cit., p. 39.

⁴⁴⁸ Cf. CHION, *La música en el cine*, op. cit., pp. 62-64. Chion lo expresa en estas palabras: “Lo absoluto del cine mudo reposa, pues, sobre una ilusión: supone la presencia, el acompañamiento, el parasitaje de un elemento exterior (la música) a la vez integrado y no consustancial”.

⁴⁴⁹ CHION, Michel. *La música en el cine*, op. cit., p. 23.

universal”. Así que, igualmente en torno a la música de cine, Chion se dedica a arremeter contra los falsos universales, como éste, y contra los prejuicios de los propios teóricos, quienes “no admiten que el cine sea un arte de *ensemble*, en el que la música no debe ser juzgada separadamente del resto, y por otra parte que no sea un arte realista”⁴⁵⁰. Se queja, igual que Tagg, de la tendencia que existe en Francia es separar totalmente la teoría y la práctica⁴⁵¹; y le interesa la inserción de todo tipo de música en el cine, pues opina que haría que ser más curioso y más tolerante⁴⁵². Frente a los defensores a ultranza de la música en la película opina que, tanto como elemento de estudio como estéticamente, la música incidental puede tener sentido, perfectamente, disociada de la película⁴⁵³.

Por otro lado, cree que los investigadores tienen una actitud hipócrita con respecto a los estereotipos musicales, a los que llama “el vivero musical”. Existen en este sentido hábitos mucho más variados de lo que se cree, los compositores o directores simplemente hacen referencias, sobre las que se pueden hacer infinitas variantes, por lo que no piensa que los estereotipos tengan nada condenable. Sin embargo, sería abusivo basar en ellos todo el estudio de la música cinematográfica⁴⁵⁴.

Con respecto a la música, este autor defiende un punto de vista antifuncionalista, porque la música en el cine no “sirve” para nada en especial, es presencia antes que medio, es algo más que una lista de funciones.

La palabra “servir” no nos conviene. Advirtamos al lector, nuestra aproximación a la música y a los elementos sonoros es no funcionalista. Enumerar los efectos de la situación audiovisual, entonces no es decir “para qué sirve el sonido”, porque el sonido no sirve, es⁴⁵⁵.

Dando un paso más, añade que la música ni siquiera es necesaria, como nada lo es en el cine, en realidad, porque “la narrativa cinematográfica necesita muy poco para funcionar”. Esto no quiere decir que haya películas donde la carencia de música sea neutra, bien al contrario, suele ser intencional⁴⁵⁶.

⁴⁵⁰ *Idem*.

⁴⁵¹ Aunque como él, también en Estados Unidos hay algunos autores que se preocupan por la teorización y verbalización, por ejemplo Walter Murch. ADJIMAN, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁵² *Iris, op. cit.*, p. 28.

⁴⁵³ Chion argumenta ideas similares en CHION, *La música en el cine. op. cit.*, p. 119 y pp. 249-251.

⁴⁵⁴ CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, pp. 248- 249.

⁴⁵⁵ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 151.

⁴⁵⁶ CHION, Michel. *La música en el cine. op. cit.*, p. 245.

No existe un estilo propiamente dicho de música de cine, de hecho, el cine es muy receptivo a cualquier tipo de músicas. Por tanto la música tiene una infinita serie de posibilidades en el medio: no hay una sola relación “única y necesaria” para cada secuencia, sino que se eligen posibilidades, algo que, por otro lado, forma parte del acto mismo hecho artístico⁴⁵⁷.

Sin embargo, la música contribuye en el cine en una serie de factores. Por ejemplo, la música es la que se escapa a las leyes de lo real y “puede representar un orden simbólico”⁴⁵⁸. Por eso, cumple una especie de “función universal”, igual que en el drama wagneriano: la música se convierte en algo utilitario en el sentido de que participa de una acción concreta, conduciéndola al terreno del mito y de lo general⁴⁵⁹. Es además un elemento que combate en cierta forma el naturalismo, hace que no sea tan “asfixiante”, en un medio como el cine, que no tiene necesariamente vocación realista⁴⁶⁰. La música tiene también la virtud de ser el elemento sonoro más plástico, y que más fácil e inmediatamente se comunica con el resto de los elementos, ya que no necesita justificación ni preparación⁴⁶¹.

Una de sus incidencias más destacadas, más que la implicación emocional, es su papel como “aparato espacio / tiempo”⁴⁶², porque mediante la música en el cine se puede variar el tiempo, adelantarlo, ensancharlo o estrecharlo, pararlo, etc. Esto se debe a que una continuación sonora da a una imagen un tiempo que no tendría forzosamente. Así pues, en resumen, aporta desarrollo temporal, duración, ritmo, y anticipación⁴⁶³. Al mismo tiempo, es un principio generador del movimiento, y estimula el movimiento en las imágenes, porque no estamos acostumbrados a captar el movimiento como forma artística sin los sonidos que lo acompañan, de ahí que la necesidad de la música en el cine sea el ritmo⁴⁶⁴.

La terminología es un rasgo muy característico de Michel Chion. De hecho, acuña tantos términos que en *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, incluye un glosario de todos ellos. Dominique Nasta comenta que en *Le Son*, Chion habla de nociones

⁴⁵⁷ CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, p. 199.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 202.

⁴⁵⁹ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, p. 195.

⁴⁶⁰ CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, p. 196.

⁴⁶¹ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, p. 218.

⁴⁶² Cf. CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 361.

⁴⁶³ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, pp. 212-13.

⁴⁶⁴ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine, op. cit.*, p. 222.

a las que no estamos acostumbrados en los estudios del sonido en el cine: el “paisaje sonoro original”, la “ontogénesis de la audición”, etc.⁴⁶⁵.

Algunos de los conceptos más representativos de la teoría de Chion con respecto a la música, son *música de pantalla* y *música de foso* (que se refieren a lo que tradicionalmente se ha llamado música diegética y música no diegética), porque prefiere referirse al lugar de emisión simbólica⁴⁶⁶. Diferencia también entre música *empática* y *anempática*: con el efecto empático la música se adhiere al sentimiento sugerido por la escena, en particular el que experimentan algunos personajes; en cambio, con el efecto anempático la música se aleja del sentimiento sugerido, pero el resultado es una multiplicación de la emoción, porque la música afirma su indiferencia ante la escena, es un fondo sobre el que destaca cualquier emoción. Incluso puede encontrarse una relación entre lo que Philip Tagg llama *musema* y el término que Chion delimita como *noyau signifiant minimal*, el cual define como “un cierto ensamblaje de fonemas y de notas, muy corto y a menudo desprovisto de sentido en sí mismo”⁴⁶⁷.

En definitiva, no dudamos de que Michel Chion sea un autor polémico, de que muchas de sus creencias sean tomadas por él mismo como dogmas de fe y de que su investigación se nutra de sí misma. Al mismo tiempo, es un autor que manifiesta escepticismo ante el llamado “lenguaje audiovisual”. De hecho, a pesar de algunos intentos, Chion cree que no se ha conseguido crear un lenguaje audiovisual, porque no está basado en códigos, sino en efectos, que se producen sin un significante localizado. A cambio existen efectos retóricos muy eficaces emocionalmente. Sí existe una retórica audiovisual cuando es visible, pero es puntual, anecdótica, y en cambio no existe en la mayoría de las situaciones, cuando se esconde y se hace discreta, pues aunque es muy eficaz en sus efectos, deja de ser retórica⁴⁶⁸:

El cine sonoro, setenta años después de su nacimiento, da todavía la sensación de un arte salvaje, sin retórica, obteniendo sus efectos mediante una manipulación insidiosa del espectador⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ NASTA, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶⁶ CHION, Michel. *La música en el cine*, *op. cit.*, p. 193. y CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 365.

⁴⁶⁷ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 380.

⁴⁶⁸ Cf. CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁶⁹ CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, pp. 186-87.

A pesar de que discrepamos con algunos de los conceptos de Chion, nos parece una perspectiva extremadamente interesante por cuanto se aleja de las líneas de investigación más estereotipadas, y abre la investigación a la consideración de la música por la percepción que se tiene de ella, introduciendo conceptos que son básicos, pero que muchas veces quedan olvidados en los análisis.

Otras teorías relacionadas con el sonido

Los trabajos de Rick Altman se aproximan en ciertos puntos a los de Chion (por otra parte admirador de los textos del propio Altman), pues plantean un acercamiento a la recepción del sonido y tienen en cuenta la naturaleza o procedencia del sonido en su asociación a la imagen. Por ejemplo, Altman tiene muy presente que la fuente sonora en el cine es una ilusión, y este argumento le sirve para establecer nuevos puntos de lectura del texto fílmico⁴⁷⁰. Muchas de estas reflexiones sobre la percepción sonora están presentes en su libro *The American Film Musical*⁴⁷¹.

Si bien su trabajo abarca otros ámbitos del estudio del cine, como es el debate y estudio sobre los géneros, nos interesa resaltar aquí el énfasis que Altman pone en el estudio del sonido como un proceso evolutivo histórico, temporal y tecnológico. Desde su punto de vista la disquisición sobre el sonido en el cine es demasiado estrecha, derivada de una tradición teórica demasiado orientada hacia el texto, cuando él plantea la necesidad de una aproximación contextual. Así pues, además del sonido como elemento narrativo, es importante también comprender su dimensión técnica, las circunstancias extrafílmicas, el rol de la acústica de la sala, los sistemas de sonido, a la vez que se diferencia entre las películas como producto terminado y como acontecimiento⁴⁷².

En *Sound Theory/Sound Practice*⁴⁷³ Rick Altman solicita la consideración del cine como un *evento* tridimensional que ocupa espacio y tiempo dentro de una cultura multidimensional. Por poner un ejemplo recurrente en la obra de este autor, Altman considera la escucha en la época del cine “mudo”; los modos de escucha de aquel momento varían con respecto a los de épocas sucesivas, no en vano puede considerarse que en los primeros momentos de la evolución cultural del mecanismo cinematográfico se producía

⁴⁷⁰ Sobre la divergencia entre la palabra y la fuente sonora, citemos el artículo “Moving lips: Cinema and ventriloquism”. *Yale French Studies*, nº60, 1980. Cit. en NASTA, *op. cit.*

⁴⁷¹ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁴⁷² Esta perspectiva manifiesta de Altman es recogida también en el texto de NASTA, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁷³ ALTMAN, Rick. *Sound Theory /Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992. Otro artículo muy interesante sobre las posibilidades metodológicas del estudio del sonido en el cine es ALTMAN, Rick; JONES, McGraw; TATROE, Sonia. “Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood’s Multiplane Sound System”. En BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, Davis (eds.). *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, 2000, pp. 339-59.

un fenómeno de escucha que podría considerarse colectivo. Por tanto, abordando la introducción de la música, uno de los factores que afectaron fundamentalmente al advenimiento del elemento musical fue precisamente esta escucha colectiva, pues la música se introdujo para convertir la escucha en individual.

Otra idea destacada del autor se refiere a la multiplicidad de la escucha. En este mismo estudio Altman afirma que una obra puede tener diferentes escuchas, y sin embargo, a grandes rasgos, solamente existe un término para referirse a todas, lo cual ya denota un único estatus epistemológico. Asimismo, en un artículo en la revista *Iris*⁴⁷⁴, señala cuatro categorías de sonido en el cine y no sólo una. Altman sostiene que los sonidos relacionados con la exhibición cinematográfica también son importantes, merecedores de ser tenidos en cuenta. Así pues, al obvio sonido de la película emitido por la industria, debemos sumar el sonido de la audiencia, el sonido del *aparatus*, y el sonido de la publicidad realizada fuera del teatro. Dentro de estas categorías, por supuesto, diferentes músicas estaban implícitas en estos cuatro entornos sonoros.

El hecho de que corrientemente se supriman las tres últimas facetas sonoras se justifica por una dimensión ideológica. Según ésta, el rol de la audiencia experimenta una evolución histórica, que comienza en una posición dinámica y de clases sociales de que gozaban los espectadores en el Renacimiento, hasta llegar a la concentración de la mirada hacia el escenario, en contra de la libertad de expresión de la audiencia, del siglo XX. De igual forma, el cine tiende a silenciar a la audiencia mediante la preeminencia de la narratividad (con la música como aliada), para que los espectadores se identifiquen con los personajes en lugar de reaccionar verbalmente, como en los primeros tiempos del cine, donde sí existía interacción con el espectador. A la vez, el acompañamiento musical pasa de estar en manos locales a irse ocultando la fuente de la música, como si fuera una fuente de sonido anónima⁴⁷⁵. Por eso Altman prueba que “la principal transformación de la era del cine mudo (*silent film*) fue el silenciamiento de la audiencia”⁴⁷⁶. Mediante estos procesos la industria reduce la individualidad del espectador y le hace invisible, para de este modo reforzar la hegemonía de Hollywood, consiguiendo que el espectador renuncie libremente a hablar⁴⁷⁷ al mismo tiempo que la naturaleza comercial pasa inadvertida.

Partiendo de esta argumentación Rick Altman sugiere dos tipos de análisis. Por un lado propone analizar la *economía local del sonido* (*local economy*), que se refiere a todo el campo sonoro presente en la exhibición, es decir, la relación entre los cuatro tipos de

⁴⁷⁴ ALTMAN, Rick. “Film Sound – All Of It” (“El sonido de cine. Todo él”). En *Iris*, *op. cit.*, pp. 31-48.

⁴⁷⁵ Cf. ALTMAN, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷⁶ ALTMAN, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷⁷ Cf. ALTMAN, *op. cit.*, p. 42.

sonido, incluida la música dentro de ellos; por otro lado habría que analizar la *economía general del sonido* (*general economy*), o lo que es lo mismo, las implicaciones locales o temporales, todavía más patentes en los nuevos medios de comunicación⁴⁷⁸.

Las perspectivas de acercamiento al sonido en el cine se han diversificado enormemente en las últimas décadas. Valga como ejemplo ilustrativo un artículo publicado por Angelo Restivo que trata las recientes aproximaciones a la teoría psicoanalítica del sonido⁴⁷⁹. Aunque el enfoque psicoanalítico en los estudios de cine ha ido dejando paso a otros más novedosos, muchas disciplinas lo siguen utilizando como una herramienta valiosamente útil, como son la teoría feminista, la literaria, o la teoría *queer*⁴⁸⁰. Por eso, los estudios de música de cine que se centran en algunos de estos aspectos, como en construcciones de género implícitas en la música, utilizan aproximaciones psicoanalíticas.

En la teoría psicoanalítica aplicada al cine entran en juego los conceptos de mirada (*gaze*) y de espejo de Lacan, que se reconocen en el mundo fílmico. Simultáneamente, el psicoanálisis juega de forma reiterada con aquello no visible que permanece escondido y pertenece al ámbito de lo real, por lo que el cine es un magnífico objeto de estudio. Este procedimiento se ha aplicado con respecto a lo sonoro, de una forma muy clara al análisis de la presencia de la voz en el cine, directamente relacionada con la función pública. El primer ejemplo es la aplicación de la teoría feminista al sonido del cine, a mediados de los ochenta y especialmente en *The Acoustic Mirror* de Kaja Silverman⁴⁸¹. La música también se presta a este estudio por su tradicional asociación con los significados que se transmiten inconscientemente, de manera “no visible”.

El último paso de esta perspectiva es la interpretación que Slavoj Žižek hace de Michel Chion. Žižek pretende aplicar la teoría lacaniana propia del psicoanálisis a una dimensión ideológica. Quiere demostrar “la completa arbitrariedad de los objetos alrededor de los que el edificio ideológico cristaliza”⁴⁸². En lugar de interpretar significados textuales, en la obra postmoderna el crítico debe identificar todo aquello que, aunque

⁴⁷⁸ ALTMAN, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷⁹ RESTIVO, Angelo. “Recent Approaches to Psychoanalytic Sound Theory”. En *Iris*, *op. cit.*

⁴⁸⁰ La teoría *queer* es una teoría relacionada con las teorías de género, cuyo nombre proviene del inglés “queer”, que significa “raro”. Se basa en la concepción de que la identidad sexual y de género (y en esta teoría se hace hincapié en las orientaciones sexuales) no están predeterminadas biológicamente sino que son construcciones sociales, y que por tanto existen múltiples variables sociales en los distintos roles. Esto vendría a destruir los términos de lo “normal” y lo anómalo o “raro”, puesto que todas las identidades son igualmente anómalas, porque se construyen por la confluencia de identidades de raza, clase, diferentes grupos y múltiples tendencias. Cobra vida a raíz del postestructuralismo, que plantea el descentramiento del sujeto, y se ve influido también por las divisiones producidas por la segunda ola del feminismo.

⁴⁸¹ SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Indiana University Press, 1988.

⁴⁸² RESTIVO, *op. cit.*, p. 139.

carente de sentido, sirve de asentamiento al aparato ideológico. Así, relaciona el sonido acusmático del que habla Chion (cuya causa no es visible) con los procesos de curación psicoanalíticos, al mismo tiempo que cuestiona la frontera entre espacio diegético y extradiegético, porque para Chion la voz acusmática se sitúa en un espacio indefinible, lo mismo que puede hacer referencia a un reflejo del espectador o a imágenes interiores del espectador⁴⁸³. Si Chion habla del Dolby como una revolución de la interpretación de la realidad, en esta línea Zizek lo aplica a los conceptos de lo real y lo simbólico lacanianos pues, por ejemplo, en la obra postmoderna a veces las leyes narrativas se rompen y rompen también el efecto realidad⁴⁸⁴. En resumidas cuentas, Zizek sugiere que Chion realiza una lectura influida por el psicoanálisis⁴⁸⁵.

El propósito de citar estas perspectivas que hemos resumido aquí, reside en mostrar otros enfoques que resultan alternativas para abordar el estudio de la música en el cine, dentro de tendencias globalizadoras del sonido cinematográfico.

⁴⁸³ RESTIVO, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁴ RESTIVO, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁸⁵ Aumont respalda esta lectura de Chion, y explica cómo busca “la voz entendida como mito, la voz original de la madre”. Hace referencia al libro de Denis Vasse *L'ombilic et la voix*. AUMONT, *op. cit.*, p. 221.

II.2.3. Formas de relación de la música en el audiovisual. Posibles parámetros de análisis

Una gran parte de las reflexiones aparecidas en los textos teóricos giran en torno al debate sobre la interacción de lenguajes, es decir, lo que llamamos *articulación conceptual*. Estas perspectivas se interesan por los medios compuestos por varios lenguajes, como lo es el audiovisual, y por cómo interacciona la música con los otros lenguajes para producir significados. Así, la articulación conceptual consiste en distinguir cuál es la relación de la música con la imagen, entendida en términos de subordinación, complementación o autonomía.

Las teorías clásicas de la música de cine (que se han tratado en la sección precedente) explican una serie de prácticas compositivas ligadas al cine, prácticas que se encuentran mucho más claramente en el cine clásico, tanto en el cine de Hollywood como en el cine europeo de la época clásica. Dichas teorías sientan las bases de la divergencia entre *paralelismo* y *autonomía* en la relación de la música con la parte visual de una película.

Las teorías posteriores, lo que Weis y Belton llaman “teoría moderna del sonido”⁴⁸⁶, congrega a teóricos del cine que claman por un nuevo cine (como la Nouvelle Vague), así como a directores que reflexionan sobre la propia práctica. En este momento se incorporan en muchos casos disciplinas diferentes como la filmología y la semiología que entran en este momento en la teoría cinematográfica general.

Se llega entonces al momento teórico del que se parte en esta sección de la tesis, un momento en el que la *articulación conceptual*, o relación de la música con la imagen, se mide con los parámetros de la teoría postmodernista y la nueva musicología. Así por ejemplo, autores como Nicholas Cook discrepan con la confrontación entre paralelismo y autonomía que siempre había prevalecido. Por tanto, en el análisis de las relaciones música-imagen, se deshace la confrontación de pares opuestos *paralelismo/ autonomía*, para dar paso a relaciones más complejas que introduzcan elementos extratextuales, como la práctica musical y los significados secundarios transportados por la música.

⁴⁸⁶ Cf. WEIS, Elisabeth, BELTON, John (eds.). *Film sound. Theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. Divide la teoría del sonido cinematográfico en varias épocas. Lo que llaman Classical Sound Theory engloba el pensamiento de Eisenstein, Pudovkin, René Clair, Cavalcanti, Arnheim, Balazs, Krakauer y Epstein. A partir de Bresson empezaría la teoría que llaman Modern Sound Theory.

<p>Debate sobre la interacción de lenguajes música - imagen (articulación conceptual): subordinación, complementación o autonomía</p>
<p>TEORÍAS CLÁSICAS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paralelismo - Autonomía
<p>TEORÍA MODERNA DEL SONIDO (filmología y la semiología)</p>
<p>POSTMODERNIDAD Y NUEVA MUSICOLOGÍA (sociología, estudios culturales)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ruptura de la confrontación paralelismo/autonomía - Relación con la práctica real - Énfasis en los significados secundarios

Tradicionalmente se ha denominado relaciones *multimedia* a las formas de integración de los diferentes lenguajes que actúan en el texto audiovisual. Algunas corrientes de estudio recientes, que tratan estas relaciones entre lenguajes, prefieren sin embargo referirse a su método como *multimodalidad* (*multimodality*), y a medios como el audiovisual como constructores de un *discurso multimodal*. Aunque la perspectiva no parece muy novedosa en sus modos de análisis, el término se explica porque se prioriza el estudio de los significados, mientras que el término *multimedia* da la sensación de hacer prevalecer la relación entre medios tecnológicos.

A continuación presentamos tres posibles parámetros de análisis de la música y la imagen. El interés de esta elección viene dado por lo que nos parecen tres criterios diferenciados aplicables al análisis y que hemos nombrado como relación de *movimiento*, relación de *sinestesia*, y relación de *metáfora* entre la música y la imagen. Todos ellos enlazan con la nueva musicología, en el sentido de que aplican criterios musicológicos que parten del estudio de la música popular urbana. Corresponden también a los diferentes tipos de relaciones de la música con la imagen que hemos ido rastreando entre los paradigmas básicos de la reflexión de la música en el cine a lo largo del recorrido por las teorías.

1. MOVIMIENTO. Modelo de Middleton

El trabajo de Richard Middleton aplica la metodología semiótica a la música popular, su objeto de estudio más destacado, y da lugar a un texto emblemático dentro del estudio de la música popular como es *Studying popular music* (1990)⁴⁸⁷.

Para sintetizar de alguna manera los rasgos más destacados del pensamiento de Middleton, puede partirse de una de sus conceptualizaciones más conocidas: la separación entre lo que llama *significado primario* y *significado secundario*. Ambos son términos que entroncan con lo que Barthes designaba denotación y connotación, en los que se presupone la existencia de un significante y un significado, por cuanto en la connotación el significante es la propia denotación. Middleton manifiesta preferencia por la observación de los significados, algo que priorizan los estudios de la música popular. Pero aún sin querer caer en el formalismo, opina que en ocasiones no se ha prestado suficiente atención a los propios sonidos; por eso insiste en analizar las estructuras intramusicales o nivel primario de significación, para después analizar el significado secundario, o las connotaciones de dichas estructuras, que a su vez dependerán de los códigos con los que se interpreten en una determinada cultura de escucha. Como Tagg, este autor piensa que es importante el acercamiento a ese primer significado de la música, sin pasarlo por alto aunque sin llegar al grado de los estudios que sólo analizan la estructura musical interna⁴⁸⁸.

Lo interesante de este análisis es que propone una *teoría del gesto*, por la cual se podría relacionar la estructura formal de la música (en este caso utiliza el ejemplo de una canción de música popular) con la estructura formal de las imágenes. Para su teoría del gesto toma como punto de partida aspectos afectivos y cognitivos, que intenta relacionar con aspectos cinéticos; entiende que se relacionan porque la manera “como sentimos y como entendemos los sonidos musicales se organiza a través de formas procesuales análogas a gestos físicos”⁴⁸⁹. La base teórica la busca en la antropología y en la teoría cultural, concretamente encuentra en Lévi-Strauss la teoría de correspondencias entre estructuras somáticas y musicales, en Blacking los procesos musicales ligados a estados y ritmos somáticos, y en Barthes las figuras del cuerpo o “somatemas”. Se basa asimismo en el musicólogo Maróthy, para quien el ritmo es el principio básico de toda realidad: el ritmo,

⁴⁸⁷ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

⁴⁸⁸ Sobre los planteamientos metodológicos de Middleton vease MIDDLETON, R. “Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap”. *Studying popular music*. *Op. cit.* En este artículo manifiesta: “Tenemos que encontrar modos de poner en un primer plano las estructuras creadas en los sonidos mismos, sin en consecuencia caer en un inapropiado formalismo. Si podemos hacer eso, nos daremos cuenta de que estamos contribuyendo al avance general del análisis musical”. p. 104.

⁴⁸⁹ MIDDLETON, *op. cit.*, p. 105.

incluida la música, es también la base de la bio-comunicación, por lo que “los humanos a través del ritmo, unimos lo individual en el circuito de la universalidad”⁴⁹⁰.

En esta base ideológica Middleton encuentra una justificación que le permite convertir los sonidos en movimiento: el gesto musical, que más allá de estructuras musicales propiamente dichas, se refiere a movimientos afectivos. Así pues este musicólogo mantiene que “el gesto musical debe referirse aquí a la performance de procesos somáticos a través de procesos musicales estructuralmente análogos. El objetivo analítico es desarrollar métodos de identificar y categorizar las estructuras concernientes”⁴⁹¹. En resumidas cuentas, cree que “a los gestos musicales (estructuras o principios que dan unidad a una cultura musical) subyacen todavía más profundos gestos generadores: modelos cinéticos, mapas cognitivos, movimientos afectivos”⁴⁹².

Significado primario: determinado por las estructuras de la música y las relaciones entre ellas	Significado secundario: significados y connotaciones de las estructuras musicales.
Gesto semántico: principio generador, unido a funciones culturales que atraviesa los niveles semióticos y relaciona ambos significados.	

Esta teoría del gesto es aplicada al análisis de la música popular, donde el movimiento es un factor primordial. Así, sobre esta teoría se pueden aplicar varios métodos que permitan extraer conclusiones. Propone un método hipotético deductivo, que consiste en establecer modelos (modelos de movimiento) que correspondan a tipologías de canciones, y después contrastarlos con casos particulares y sus características, estableciendo por ejemplo la forma melódica, la dirección de los intervalos y la distancia, el ritmo tonal y la función.

Para llevar a cabo el análisis Middleton propone algunos parámetros que conviene destacar de cada canción:

- d. **El ‘surco’:** el “surco” rítmico, o golpes básicos en torno a los que se estructura.
- e. **Fraseología vocal** o relaciones de frase:
 - Unidades abiertas o cerradas;

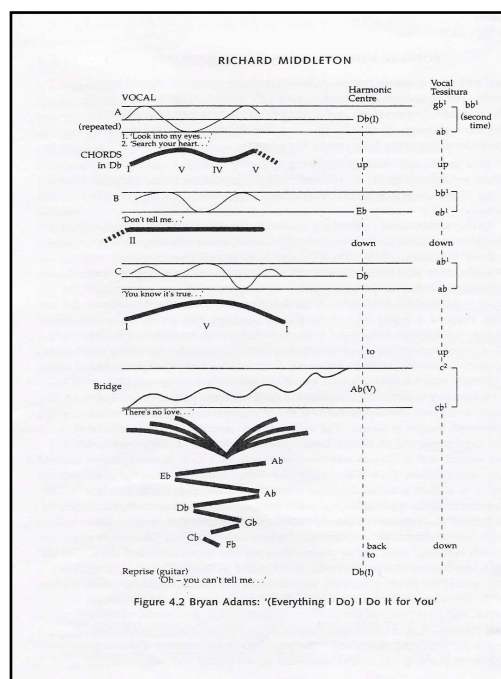
⁴⁹⁰ *Idem.*

⁴⁹¹ *Idem.*

⁴⁹² MIDDLETON, *op. cit.*, p. 106.

- Antifonal, complementaria o iterativa;
 - Musemática (con segmentos internos, de dos o tres notas) o discursiva (más larga).
 - Frases descendientes, en forma de arco, circulares o lo que llama narrativa.
 - Pregunta/respuesta, llamada/respuesta, inhalación/exhalación.
- f. **Secuencias de acordes:** alternancia de acordes y riffs de tres o cuatro acordes, secuencias de círculo de quintas y modelos de doce compases. Establece modelos de tensión.
- g. **Micro-gestos de sonidos individuales:** vibratos, carraspeos, quiebros de la voz
- h. **La textura:** el timbre, la profundidad.

Para explicar más específicamente su método pone como ejemplo la canción *Everything I do (I do it for you)* de Brian Adams: de ella extrae una entonación vocal en forma de arco relacionada con las baladas; corporalmente es una reafirmación de energía y control, y un retorno a la seguridad del propio mundo; además, el comienzo descendente es una invitación al oyente, y el pedal de tónica en la primera frase remite a la sensación de cimientos, de hogar. Después hay una subida en la tercera frase y una vuelta al principio⁴⁹³. Reproducimos aquí el diagrama que él mismo realiza sobre la canción:



⁴⁹³ Análisis completo de la canción con la teoría del gesto, MIDDLETON, *op. cit.*, pp. 115-16.

Hasta este punto se ha realizado un análisis directo del texto musical por medio del gesto. Un segundo paso necesario sería incorporar las connotaciones, que en este caso concreto podría ser las de la voz del cantante en relación a la balada, el romance, etc. Es decir, debe establecerse el vínculo entre el significado primario y el secundario. Estos dos significados “guardan correlación a través de lo que algunos semiólogos llaman “gesto semántico”: un principio generador, que atraviesa niveles semióticos y unido a funciones culturales profundas”⁴⁹⁴.

Lo que sugiere Middleton es que el análisis musical debe reflejar tanto la lógica musical, como el gesto, como la connotación, porque cada uno de estos niveles actúa de diversas maneras en los múltiples repertorios. Si este autor opinaba que, por razones culturales e históricas, las canciones populares son un material ideal⁴⁹⁵, nosotros sugerimos que puede aplicarse a la música en el cine. Así, si establecemos un diagrama o alguna expresión de tipo visual que represente los movimientos afectivos, como sugiere esta teoría del gesto, puede constituirse más tarde una comparación de concordancia con el movimiento; algo que no se distanciaría tanto del famoso diagrama de Eisenstein y sus relaciones verticales entre el movimiento de la música, la composición espacial y el movimiento general de cada plano. Esa misma comparación puede establecerse con el movimiento en pantalla, el movimiento de cámara, la estructura de la composición visual, o las superposiciones entre estos factores. Así, puede observarse de qué manera se relaciona el gesto de la canción o de la música incidental en su caso, con el gesto visual.

<p>Teoría del gesto (aplicada al análisis de la música popular)</p> <p>–“Modelos de acción” de tipologías de canciones –Parámetros:</p> <p>a.El golpe b.Fraseología vocal c.Secuencia armónica d.Microgestos o sonidos individuales e.La textura</p>
--

⁴⁹⁴ MIDDLETON, *op. cit.*, pp. 116-17.

⁴⁹⁵ MIDDLETON, *op. cit.*, p. 120.

2. SINESTESIA. Modelo de Goodwin

Andrew Goodwin es un autor procedente de la rama de la comunicación audiovisual y fuertemente influenciado por las corrientes postmodernistas. Sin embargo, en sus estudios sobre el audiovisual se observa una especial preocupación por el papel de la música, llegando a proponer un método para desarrollar una “musicología de la imagen”⁴⁹⁶.

Su método no es directamente aplicable al cine porque parte del estudio del videoclip, en el cual la parte sonora sería el significante y el mensaje que transmite el videoclip el significado. Pero sí son útiles algunos de sus conceptos y las relaciones que establece entre música e imagen se pueden adaptar al medio cinematográfico, defendiendo que el estudio de la música de cine debe alejarse de lo puramente cinematográfico y centrarse más en el lado de la música, al igual que los estudios de vídeo musical se han acercado a la música.

Goodwin piensa que lo visual está inserto en el texto musical, y que la música (la música *pop* que es la que él trabaja) no es sólo un texto auditivo, en contra de la aserción de Corbett de que la música *pop* produce “una serie de objetos que producen su propia carencia visual”. Por el contrario, las asociaciones músico-visuales se dan por asociaciones interiorizadas por la audiencia dentro de la industria cultural. La pretensión de este autor es usar teorías de lo visual para entender los códigos auditivos del *pop*. “Si el video tiene cierta relación de ‘parecido’ con el producto en sí, podemos esperar que la música será puesta en imagen (*imaged*)”.

Como otros autores, utiliza el término sinestesia, aunque la mayoría de ellos se refieren a lo que Cook llama ‘sinestesia cultural’, un proceso cultural. Goodwin define el fenómeno de sinestesia de la siguiente manera: un “proceso intrapersonal a través del cual las impresiones sensoriales son trasladadas de un sentido a otro”⁴⁹⁷. Para este autor el proceso de sinestesia funciona en la propia concepción de la música, y la visión es central en la producción de música. Para demostrarlo pone ejemplos de música “visualizada”, de cómo los músicos tienden a visualizar las canciones, de la poca aleatoriedad de las carátulas de los discos, y también de cómo los oyentes visualizan imágenes en el proceso de escucha.

Al mismo tiempo, realiza un experimento con sus alumnos, en el cual tienen que relacionar imágenes con fragmentos musicales. En este proceso se produce una “colisión de los signos audibles externos hasta un punto de unión donde se encuentran con los sonidos del ‘discurso interior’, que son diferentes para cada oyente, aunque codificados

⁴⁹⁶ GOODWIN, A. “A musicology of the Image”. *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture*. Oxford, Minn. University of Minnesota Press, 1993. Capítulo 3.

⁴⁹⁷ GOODWIN, *op. cit.*, p. 50.

socialmente, de manera que las respuestas se agrupan en torno a dos decodificaciones sonoras dominantes”⁴⁹⁸.

De esta práctica, Goodwin deduce varios niveles de iconografía que dan lugar a la sinestesia:

- Imaginario personal.
- Imágenes relacionadas con la música (metáfora o metonimia).
- Imágenes de los músicos.
- Significados visuales provenientes de iconografía nacional o asociaciones geográficas.
- Signos culturales populares asociados al *rock* o con la mitologización de América.

El análisis del audiovisual de Goodwin está basado en lo que llama ‘asociaciones músico-visuales’ (MVA). En estas asociaciones el significado auditivo y el significante visual dan lugar al significado mental.

**Significante auditivo - significante visual
= significado mental.**

Goodwin estudia la manera en que se relacionan imagen y música en el videoclip. Hay una variedad de técnicas identificables, muchas muy obvias, que demuestran la conexión entre lo musical y lo visual: cómo se marca el ritmo (normalmente no se marca cortando en el golpe, en el tercer golpe del compás, sino que suele ir alrededor); la importancia a la voz siguiendo al cantante con la cámara, y menos señalando movimientos tonales; los cambios en el estribillo; el uso de la letra para establecer el estado emocional o el ambiente de la canción (la letra debe entenderse a través del repetido uso de metáforas, porque cuando se intenta representar literalmente a veces se menosprecia el símbolo lírico).

Respecto al realismo en el videoclip afirma que “las convenciones del videoclip no difieren en sentido cualitativo de los modos de dirigirse y de la retórica visual general de los programas de entretenimiento en televisión, donde los códigos de realismo son rutinariamente abandonados”. El placer musical está presente al nivel narrativo, porque para Goodwin “un buen video es el que responde al placer de la música, y el que esa música se hace visual”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ GOODWIN, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹⁹ GOODWIN, *op. cit.*, p. 70.

Las asociaciones visuales de los videos existen de antemano, en los sistemas internos de signos de la audiencia. Así, establece tres tipos de relaciones de significado (que también existen en la relación música-letra):

- a) **Relación icónica:** relaciones entre música e imagen son físicas, a través del ‘parecido’, pero el parecido no es visual sino onomatopéyico
- b) **Relación indéxica** o de **señales:** en el que la relación establecida es causal, por ejemplo cuando el movimiento del músico crea el sonido, y eso es lo que vemos.
- c) **Relación simbólica,** determinada por convenciones musicales culturales. Esta convención debe ser interna dentro de un sistema musical.

La clasificación de Goodwin para los videos musicales se establece dependiendo de la relación música-imagen (en realidad letra-música). Una forma de aplicarlo al cine es invirtiendo los términos, o sea, comprobando no si la imagen refleja los significados de la música sino si la música refleja los significados de la imagen, lo que sería narración-música en cine.

Esta clasificación de las relaciones música-imagen lo podríamos resumir del siguiente modo:

- Ilustración: relación de intensificación.
- Amplificación: cuando la imagen aporta nuevos significados. sería función significativa punto de vista sig. de la imagen
- Disyunción: cuando la imagen expresa algo diferente a la letra, dando un afecto general diferente. función contrapunto o contraste (revisar las funciones).

La crítica al modelo de análisis de Goodwin viene dada por la vaguedad con la que emplea el término sinestesia. Además, el propio Goodwin advierte de la dificultad de aplicarlo al cine cuando dice que el video “invierte la posición de los estudios de cine, demostrando exactamente como lo visual soporta la banda sonora”⁵⁰⁰. Otra crítica a Goodwin es la que hace Keith Negus *Popular Music in Theory*⁵⁰¹, aduciendo que le falta la integración de la industria cultural.

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ NEGUS, Keith.: *Popular music in theory*. Cambridge: Polity Press, 1996.

3. METÁFORA. Modelo de Cook

Una de las cuestiones de referencia en el estudio de la música en el cine es la preeminencia de un lenguaje sobre otro. Suele afirmarse que en el cine la música está subordinada a la imagen; pero la necesidad de analizar la música con la imagen (y los demás elementos sonoros) es debida a que los significados no emanan solamente de la imagen, sino que todos los elementos son necesarios para la comprensión total. Esta necesidad, que compartimos, viene a cuestionar la jerarquía que tradicionalmente se adscribe a los medios que forman el audiovisual.

Llamamos a este tercer criterio de análisis *metáfora* porque en él se observan las diversas opciones de cómo trabaja la música con la imagen. Tenemos en cuenta que a veces un medio no puede aludir al otro más que de forma metafórica, como puede ser el caso de la música a la imagen. Sin embargo, la metáfora en sí misma es un recurso rico y ampliamente utilizado, o como señala Dickinson, “las metáforas son tanto generativas como interpretativas, creativas y reductivas, y todos estos procesos merecen análisis”⁵⁰². De manera que la forma de inferir unos medios con otros puede realizarse con diversos tipos de metáforas audiovisuales que deben ser expresados en el análisis.

Nicholas Cook⁵⁰³ en *Analysing musical multimedia* (1998)⁵⁰⁴ plantea una teoría para el análisis del audiovisual, ya sea éste cine, videoclip, publicidad, televisión u ópera en el cine, a la que también dedica un espacio. El término *multimedia* implica una conjunción de varios medios en un mismo producto.

En el análisis tradicional de la interacción de medios se partía de jerarquías por las que el significado de uno estaba en función del de mayor preponderancia. Por lo tanto, el resultado semántico de la combinación corría a cargo de un lenguaje predominante, que en el cine solía caer del lado de la imagen. Sin embargo, Cook parte de la premisa de que no se debe hacer predominar un lenguaje sobre el otro a la hora de enfrentarse al análisis, sino

⁵⁰² DICKINSON, Kay (ed.). *Movie Music. The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2003, p.5.

⁵⁰³ Otras obras destacadas de este autor son: COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*. Oxford University Press, 2007; COOK, Nicholas. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Ashgate Pub Co, 2007; COOK, Nicholas (ed.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 2006; COOK, Nicholas; CLARKE, Eric (ed.). *Empirical musicology*. Oxford University Press, 2004; COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford University Press, 1999; COOK, Nicholas; JOHNSON Peter; ZENDER Hans. *Theory Into Practice: Composition, Performance And The Listening Experience*. Leuven University Press, 1999; COOK, Nicholas. *Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1998. (En castellano COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 1998); COOK, Nicholas. *Analysis Through Composition: Principles of the Classical Style*. Oxford University Press, 1996; COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press, 1994; COOK, Nicholas. *Beethoven Symphony No. 9*. Cambridge University Press, 1993; COOK, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford University Press, 1992.

⁵⁰⁴ COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford. Oxford University Press, 1998.

que hay que estudiar la relación entre cada elemento. Los significados se crean de forma multidireccional y la interacción de diversos lenguajes genera un nuevo significado. De la forma contraria, partiendo de la base de que los significados se encuentran en uno de los medios (el predominante), sería imposible llegar a dilucidar el significado nuevo que surge de la interrelación de todos. Por eso, rechaza todo análisis que derive de modelos hegemónicos provenientes, en su opinión, de las estructuras sociales características de nuestra sociedad.

Por otro lado, el significado derivado de la interacción de lenguajes necesita de la recepción para ser extraído, puesto que el resultado emerge de dicha interacción. La música, entonces, estaría en igualdad de condiciones en la transmisión de significados.

No obstante, Cook propone la necesidad de un primer acercamiento a cada uno de los lenguajes, porque cada uno lleva implícitos sus propios significantes que deben ser comprendidos antes de proceder a analizar las relaciones entre varios. Así pues, en este libro subraya las distinciones formales e históricas entre la música y la imagen en movimiento, que comprenden desde sus propiedades físicas hasta sus formas de recepción.

Su uso del análisis es comprendido solamente como un útil para establecer modelos de relación en el audiovisual, pero él mismo es consciente de sus limitaciones, e incide en que las clasificaciones no están adscritas a casos empíricos claros. Critica también el uso de los conceptos de “paralelismo” y “contrapunto” porque muchas veces se usan sin rigor.

En primer lugar establece una diferencia entre el concepto de *multimedia* e *intermedia*. Para Nicholas Cook el audiovisual es por definición un lenguaje “multimedia”, y solamente sería “intermedia” en el momento en el que se produce una interacción entre los medios. Denomina “caso de multimedia” a un fragmento concreto de un texto audiovisual que contiene todos los lenguajes que lo integran, el objeto a analizar.

Cook hace una estructuración de diferentes modelos de multimedia (que en determinadas ocasiones pueden ser modelos de intermedia), aunque él mismo dice que son sólo una herramienta de análisis, porque las relaciones entre los medios pueden cambiar y dependen de la audiencia. Estos modelos abarcan un arco que va desde la relación de *similitud* a la relación de *diferencia* entre medios, incluyendo a su vez dentro de sí relaciones de *coherencia*, *concordancia*, *contraste* y *contradicción*. En realidad casi siempre en el multimedia existen diferencias entre lenguajes.

A continuación se resume en un cuadro sinóptico las diferentes relaciones que se dan en el multimedia y los modelos de relación derivados⁵⁰⁵:

Relaciones de similitud

Relación de <i>Coherencia</i> : diferente forma pero la misma idea
Relación de <i>Concordancia</i> : todos los lenguajes tienden a integrarse, tanto en forma como en contenido
Modelo multimedia <i>Conformidad</i> : Ejemplo de <i>Alexander Nevsky</i> (aunque luego Cook señala que la música y la imagen realizan el movimiento cada uno a su manera, así que no hay conformidad real).

Relación de diferencia

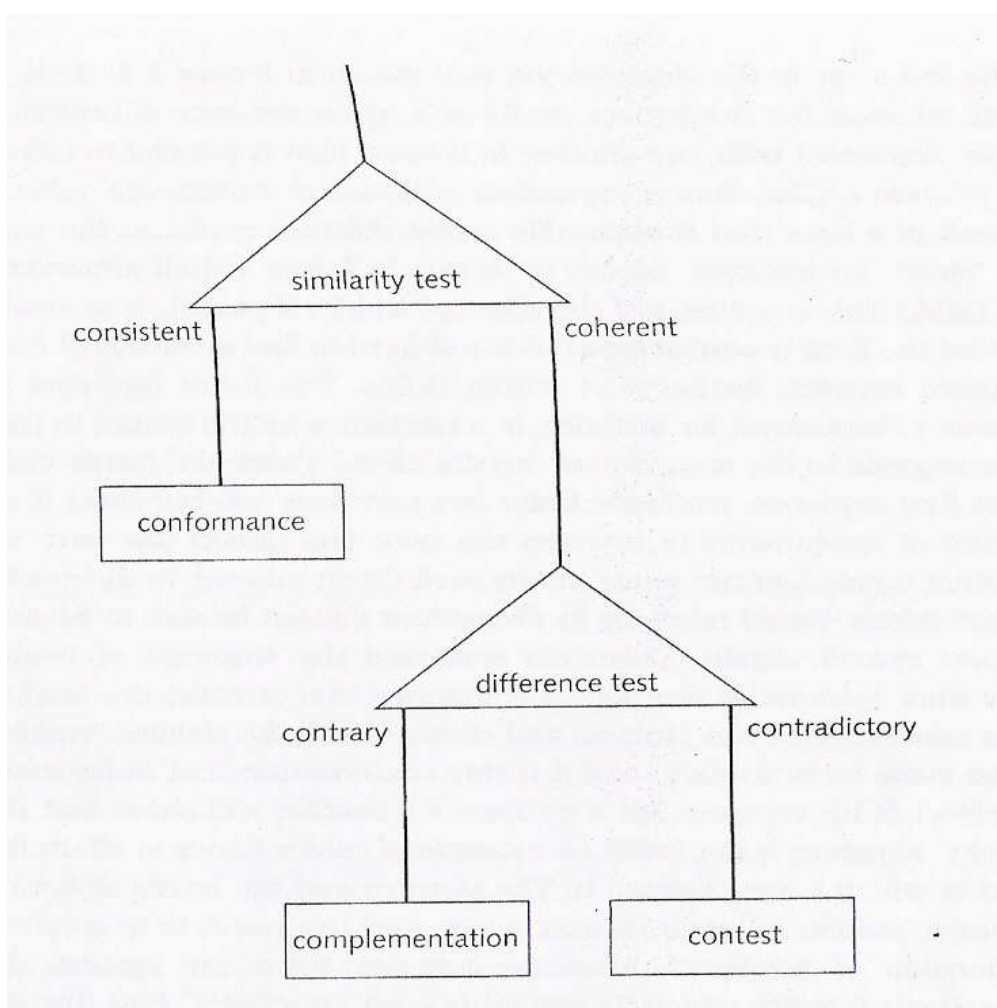
Relación de <i>Contraste</i> : un lenguaje añade significados, significado total más completo.
Modelo intermedia <i>Complementación</i>
Relación de <i>Contradicción</i> : relación tensa, cada lenguaje intenta imponerse a otro.
Modelo intermedia <i>Disputa</i>

Este tipo de aproximación que hace Cook al análisis del audiovisual ha sido criticado en numerosas ocasiones por otros autores. Una de las razones es que aunque en *Analysing musical multimedia* expone esta clasificación de forma estructurada, después no se encuentra reforzada con ejemplos concretos, o los ejemplos que expone no son en absoluto clarificadores de lo explicado en el plano teórico. Por otro lado, la complejidad de la teoría y de la terminología da lugar a un análisis que puede resultar arduo en exceso para la explicación de interrelaciones sencillas en el objeto de estudio. Autores como Anahid Kassabian reprochan a este tipo de análisis estructuralista estar únicamente centrado en el texto, en las relaciones estructurales insertas en él, pero nunca relacionar esos criterios con significados culturales o sociales relativos al contexto.

En todo caso, en esta propuesta de criterios de análisis, la proposición de Cook sirve como muestra de cómo se puede realizar una aproximación a la música en el audiovisual, describiendo en primer lugar las relaciones con otros lenguajes de forma metafórica, pero

⁵⁰⁵ Reproducimos también el gráfico original de Cook con los términos originales en inglés. La traducción que hemos realizado de sus términos es personal, pero creemos que se adecua al significado de las relaciones que Cook intenta expresar. Existen otras traducciones coherentes al castellano de esos términos (véase la tesis doctoral de Eduardo Viñuela *El videoclip en España (1980-1995)*, op. cit.). Sin embargo se ha de tener precaución en la traducción de los términos para no traicionar el sentido. Por ejemplo, no debe en ningún caso traducirse el término *Contest* por “contexto”, como hace Ana María Sedeño en su reseña del libro, que incluye también otros comentarios que denotan cierta incompreensión de las ideas del autor. http://www.portalcomunicacion.com/esp/bib_ref_txt.asp?id_nov=92 [Última consulta: 20 de agosto de 2008].

clarificadora (porque el lenguaje con el que expresamos conceptos es aún una de las herramientas más válidas para la expresión de los conocimientos). Al mismo tiempo ejemplifica un análisis que se realiza poniendo en primer plano la interacción de los diferentes lenguajes, de la cual derivan los significados, y en la que la música es un elemento esencial.



II.2.4. Relaciones sinérgicas de la música en el audiovisual

Uno de los nuevos parámetros de análisis concentra su interés en la evolución del audiovisual a lo largo de su desarrollo como medio. Algunas publicaciones de corte historicista, además de perspectivas derivadas de los estudios culturales, ya han planteado el estudio de la música dentro de la evolución común de los medios audiovisuales, observando la intersección entre ellos, y planteando el audiovisual en su historia como un continuo.

Desde esta perspectiva, la última tendencia se ha dedicado a la investigación de la música en el cine como parte de la interrelación entre la industria cinematográfica y la discográfica, y como parte de otro tipo de relaciones comerciales en las que toma parte la música.

Sin duda los trabajos que tratan la música popular en el cine tienen mucha relación con esta perspectiva. Aunque el estudio de la música popular no ha sido el tema más abordado en el pasado, poco a poco comienza a haber más trabajos sobre música popular y sobre el uso de canciones preexistentes en el cine. La integración del *pop* en el cine ha abarcado muchas variantes, desde música compuesta expresamente para la película y que se integra en el guión, hasta música incidental basada en la melodía de canciones preexistentes. Algunos investigadores se sirven de las nociones ideológicas de las que se nutre este mercado para acercarse a los productos culturales. Así por ejemplo, el concepto de nostalgia ha sido tratado por autores como Jeff Smith, Grossberg, o en el libro *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s*⁵⁰⁶. Otro tipo de estudios abordan el papel de la personalidad de los músicos en la narrativa, por ejemplo los análisis de *biopics*.

Precisamente, es importante estudiar el impacto de la música popular preexistente en la industria del cine. Las sinergias económicas existentes ya desde comienzos del cine entre cine y música también presentan muchas formas; entre los agentes a estudiar no sólo figuran los directores y los músicos, sino sobre todo los productores, los asesores musicales de las productoras, los agentes musicales de las discográficas, y un largo etcétera.

Entre los estudios más destacados sobre sinergias músico-cinematográficas figura el de Jeff Smith *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*⁵⁰⁷. En él consigue una difícil unión entre la exposición de condicionantes económicos y estudios desde la musicología, para hacer una brillante descripción de cómo las industrias del cine y de la

⁵⁰⁶ ROMNEY, Jonathan; WOOTON, Adrian (eds.) *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s*. London: British Film Institute, 1995.

⁵⁰⁷ SMITH, Jeff. *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

música se entrelazan, destacando algunos puntos históricos decisivos para las estrategias asociativas del mercado.

Jonh Mundy

Si el estudio de Smith afrontaba este ámbito desde la economía, el conocido libro de John Mundy *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*⁵⁰⁸ lo hace desde la ideología. La investigación de Mundy pone en tela de juicio algunas creencias difundidas en torno al mercado cultural, a las inocencias y culpabilidades de los agentes, a la explotación de lo “auténtico”.

Mundy estudia lo que llama “economía visual de la música popular”, o sea, el desarrollo de las relaciones de la música *pop* con el mercado visual, y cómo la música ha sido mediatizada comercialmente por la pantalla, por lo tanto analiza los contextos industriales adyacentes y también los entornos de consumo. Para eso, va más allá de otros estudios postmodernos y analiza la evolución del medio como desarrollo histórico, comenzando desde los inicios del cine mismo.

Su estudio, por tanto, se centra en la música popular en pantalla. Mundy hace hincapié sobre todo en el estudio de la influencia de la tecnología y la economía. Así, desde su punto de vista, existe una continuidad y conexión en las prácticas culturales: las estructuras institucionales, la ideología, y sobre todo la ideología del entretenimiento y del *showbiz*, están marcadas por la convergencia de la industria visual y musical.

Asimismo, defiende las teorías de no ruptura entre una forma y otra (cine, televisión, vídeos musicales, etc.) y la interconexión cultural, por las cuales la música *pop* en el cine estaría marcada por continuidades significantes. Precisamente es con la música popular donde obtienen los más altos niveles de implicación, tanto en el ámbito financiero, como físico y emocional. Al mismo tiempo la música popular añade placer, diversión, emoción⁵⁰⁹, lo cual está ligado a la importancia de lo espectacular en todo lo que se refiere a la representación de la música popular y la imagen en movimiento.

Citando a Grossberg⁵¹⁰ señala que la música popular en pantalla viene ideológicamente predeterminada, cargado de implicaciones (*pre-loaded*): “La música *pop* en pantalla representa sólo un grupo de “prácticas específicas”, que conllevan posiciones

⁵⁰⁸ MUNDY, John. *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical To Music Video*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.

⁵⁰⁹ MUNDY, *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁰ GROSSBERG, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge, 1992.

ideológicas implícitas, que nosotros podemos, o no, rechazar”⁵¹¹. Pero a la inversa, la teoría de Mundy es que también los significados de la música popular están determinados por los medios de comunicación que le dan su expresión visual⁵¹². El autor lo expresa de esta manera:

La música *rock* y *pop* no puede reducirse a un texto primario, sino que debe ser entendida como una forma altamente mediatizada cuyos significados dependen de una cantidad de medios de comunicación incluida la actuación en directo, las bandas sonoras en televisión y películas, y los vídeos promocionales⁵¹³.

Así, Mundy concibe la música popular como un fenómeno que siempre ha sido visual y nace con los *media*, y de la misma manera el cine, desde sus comienzos, ha estado ligado con la industria musical. Como bien señala Mundy, se considera ahora a los individuos como generadores de sus propios significados (Willis lo llama “creatividad simbólica” y Fiske “productividad semiótica”)⁵¹⁴. Los medios de comunicación como el cine, la televisión o el vídeo musical ayudan a construir los significados que transporta la música, y llevan implícitos los códigos visuales, comunes a todos estos medios, a través de los cuales el espectador interpreta la música. En el caso que nos concierne, el cine contribuye a articular los significados de la música, incluyendo los significados de los diferentes géneros musicales.

Este autor describe cómo en los primeros años existía una separación entre los productores y los exhibidores de las películas y por eso en ocasiones no se lograba la unidad, o no se aplicaban los consejos de exhibición. Pero la convergencia de la industria visual y musical se consigue aproximadamente desde 1915, con *El nacimiento de una nación*⁵¹⁵. A partir de entonces, desde los años veinte a los noventa, lo que une los desarrollos es la formación de estrategias representacionales específicas para la *performance* (representación) musical en pantalla. Como ejemplo explica que en los años cincuenta se produce una crisis de actitudes socioculturales que venían de Hollywood, pero para superarla se impuso con éxito una nueva música, que cristaliza por ejemplo en las

⁵¹¹ MUNDY, *op. cit.*, p. 5.

⁵¹² Cf. MUNDY, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵¹³ MUNDY, *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁴ MUNDY, John. *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical To Music Video*. Manchester University Press, 1999, p. 4.

⁵¹⁵ MUNDY, *op. cit.*, p. 16.

películas de Elvis Presley. De esta manera se perpetúan los conceptos ideológicos y estéticos de Hollywood⁵¹⁶.

La música de cine, por tanto, está directamente determinada por esta red de fenómenos conjuntos (cine – industria musical – televisión, etc.), todo uno al fin y al cabo, donde se produce una continua circulación de corrientes propiciada por la sinergia mediática. Este mismo autor señala que es precisamente en los años ochenta cuando el aumento de los multicines dio lugar a muchas bandas sonoras de *pop* para la gente joven, potenciales compradores de discos. Señalemos que en los nuevos musicales con *pop* se reutilizan de éxitos conocidos (como en los musicales anteriores, esto no es nuevo) para captar a jóvenes y los que antes eran jóvenes. Estos factores determinan también el hecho de los nuevos enfoques en la teoría

Los grandes beneficios con la explotación de canciones de bandas sonoras y productos de televisión hacen que, para este autor, el cine, la televisión y el videoclip transformen toda la música en un bien de consumo, en una mercancía de entretenimiento *popular*. Esto se puede trasladar a la banda sonora musical, que transforma la música incidental en popular y se consume como música popular.

⁵¹⁶ MUNDY, *op. cit.*, p. 7.

II. 2.5. Teorías sobre la música de Hollywood

Algunas perspectivas metodológicas de tendencia anglosajona se han consagrado al estudio de la música del Hollywood clásico. Es el caso de los trabajos de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*⁵¹⁷, Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, nostalgia and Hollywood film music*⁵¹⁸, y Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*⁵¹⁹. Estos estudios son algunos de los más relevantes y representativos de la investigación académica sobre música de cine, fruto de un momento de efervescencia de la nueva disciplina. Constituyen un punto de referencia del que parten numerosos autores posteriores, y suelen ser citados en la mayoría de las obras que tratan el tema, creando un referente en la investigación por su profundización en aspectos concretos del panorama músico-cinematográfico y conectando con las metodologías postestructuralistas desde ámbitos cercanos a la semiótica y el psicoanálisis.

La abundancia de estudios que centran sus ejemplos en el periodo del Hollywood clásico no resulta extraña si se piensa que es un momento crucial y paradigmático de la composición cinematográfica. Su importancia como objeto de estudio radica en que desde mediados de los años treinta en Hollywood surgieron una serie de modos compositivos y prácticas musicales que se estandarizaron, muchas de las cuales tienen continuidad en nuestros días. Este hecho es debido en gran parte a la estructura de los *studios*⁵²⁰, un sistema de producción en el que cada trabajador tenía una tarea específica. Los compositores formaban parte de esta manufactura, de manera que la película a la que debían poner música (en aproximadamente mes y medio) les llegaba prácticamente terminada, pues la música era parte de la post-producción. Por lo demás, la autoría era relativa puesto que además del compositor existían las figuras del editor y los orquestadores, a lo que se sumaban las limitaciones contractuales y de derechos sobre la música. Por tanto en la mayoría de los casos lo que se pedía al compositor era que la música complementara la narrativa ya establecida, sin añadir temática o ideología adicional.

⁵¹⁷ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁵¹⁸ Caryl FLINN. *Strains of Utopia. Gender, nostalgia and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

⁵¹⁹ KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

⁵²⁰ Mantenemos aquí la terminología anglosajona para no crear confusión con el término castellano “estudio” en su sentido más académico. Con ello hacemos hincapié en la estructura de producción de los Estudios de Hollywood, o el llamado *Studio system*.

Un segundo rasgo determinante en esta estructura consistió en que muchos de los compositores de los *studios* de Hollywood fueron músicos emigrantes provenientes de Europa, que trajeron consigo los métodos compositivos del post-romanticismo. Aunque algunos compositores intentaron acercarse a las vanguardias musicales, el conservadurismo de los *studios* no permitía la experimentación vanguardista, de manera que el post-romanticismo se asentó como estilo musical en un nuevo contexto americano: un estilo musical dominado por la melodía, con gran orquestación y preferencia por la armonía cromática. Al mismo tiempo este estilo respondía bien a la ideología del Hollywood de aquel momento, que pretendía hacer de sus productos cinematográficos obras superiores a otras formas culturales poco cultas, pero comprensibles para el gran público.

Así pues, los análisis sobre este periodo se enfrentan a la reflexión sobre cómo funcionaba la música en las películas y sobre la complejidad ideológica, las pretensiones culturales y las razones de ser de la composición del Hollywood clásico.

Claudia Gorbman

Una de las obras con más peso en los actuales estudios músico-cinematográficos es la escrita por Claudia Gorbman. A pesar de tener un claro arraigo en la tradición investigadora anglosajona, esta autora se caracteriza por su interés por corrientes francófonas, recurriendo a menudo a textos y autores de la teoría fílmica francesa, como Metz o Mitry, y a otros como Burch, Jaubert, etc.⁵²¹; quizá por esta razón se encontró abierta a lecturas variadas como la cercana a las interpretaciones psicológicas.

La propia Gorbman comenta que el punto de partida de su teoría es semiótico-estructuralista, pues su estudio surge de preguntarse cómo la música produce significados dentro del espacio de la narrativa fílmica, por lo que resulta indispensable el análisis semiótico de los códigos. Pero la principal aportación de esta autora va más allá de esta perspectiva, al intentar comprender qué hace tan poderosa a la banda sonora musical, y cuál es la razón de su presencia en el cine: ¿por qué la música aparece en la película, a pesar de ser un elemento inverosímil dentro de la diégesis? La respuesta la encuentra

⁵²¹ No en vano es traductora de Chion en las siguientes obras: CHION, Michel (trans. Gorbman, C.). *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1993 (CHION, Michel. *L'audio-vision*, op. cit.); *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999 (CHION, Michel. *La voix au cinéma*, op. cit.); *Film, a sound art*. New-York: Columbia University Press, 2004 (CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*, op. cit.); CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. Londres: BFI Publishing, 2005 (escrito en francés por Chion *Stanley Kubrick, l'humain ni plus ni moins*, y traducido por Gorbman); y "Mute Music": Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano*", en GOLDMARK, KRAMER, LEPPERT. *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.

cuando se centra en la importancia de lo psicológico, de ahí que Gorbman se acerque a la teoría psicoanalítica. El primer paso para indagar en el poder psicológico de la música en las películas es reconocer que la música funciona “enmascarando su propia existencia y escondiéndose en la parte trasera de la conciencia”⁵²².

La estructura de la obra misma es reveladora de este camino metodológico. Al comienzo comenta las perspectivas narratológicas de la música de cine, para después ir descubriendo el porqué de su presencia. Uno de sus argumentos es la continuidad de las convenciones musicales a lo largo de la historia del espectáculo, en el capítulo 2 del libro, por lo que una parte del estudio se acerca a lo historiográfico, centrándose en los comienzos del cine, en el cine “mudo” y en la transición al “sonoro”. Pero después pasa a explicar sus argumentos principales, esto es, las funciones principales que cumple la música en la película, que resume en el anclaje (*ancrage*) semiótico y en la *sutura* psicológica, por lo que sus argumentos también resumen sus dos tendencias analíticas, semiótica y psicoanálisis.

Para ejemplificar la práctica hollywoodiense utiliza el análisis de Max Steiner, un compositor paradigmático en la composición de este cine. Y un contraejemplo, el comentario a la postura de Adorno y Eisler, y de los preceptos de la Escuela de Frankfurt con respecto a la música. Una segunda parte de la obra la dedica al análisis propiamente dicho de tres películas: *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930) y *Hangover Square* (John Brahm, 1945), lo cual viene a ser un magnífico ejemplo de unión entre el análisis filmico y musicológico, teniendo siempre en cuenta la coordinación de la música dentro de la narrativa de la película.

El título del libro, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, enmarca desde un principio las ideas que Claudia Gorbman formula. Su concepción sobre el elemento musical parte de la premisa de que en la mayoría de los casos la música en el cine está subordinada a las necesidades narrativas: “La música en la película significa no sólo de acuerdo a códigos puramente musicales, sino también de acuerdo a códigos musicales *culturales y cinemáticas*”⁵²³.

En segundo lugar, la tesis más consistente que formula Gorbman es la referente a las *melodías inaudibles*. De acuerdo con dicha teoría, la música de cine de alguna manera escapa o elude la conciencia perceptual del espectador durante la experiencia de la visión. A causa de la primacía de los elementos visuales y narrativos, y a causa de cierto proceso psíquico en el espectador, la música de cine está subordinada a la diégesis de la película de

⁵²² GORBMAN, *op. cit.*, p. 1.

⁵²³ GORBMAN, *op. cit.*, p. 2.

una forma que la vuelve inaudible. Aunque la música de cine tiene importantes funciones narrativas y estructurales, las realiza sin ser oída por el espectador, quien está demasiado inmerso en la ficción de la película como para atender a la interacción de imagen y sonido, música y narración.

Si bien la teoría de *inaudibilidad* se ha tomado con más fuerza en la teoría postestructuralista del cine, tiene una larga tradición y una serie de precedentes. Kurt London en 1936 ya decía que “la música pura se aprehende conscientemente, mientras que la música de cine inconscientemente” (como ya se citó anteriormente). En las primeras décadas del cine se tenía la creencia de que si la música se oía demasiado iba en detrimento de la película, porque distraía a la audiencia de la acción narrativa y visual. El famoso compositor Max Steiner afirmaba en este sentido: “el peligro es que la música puede ser tan buena o tan mala que distraiga y saque de la acción”⁵²⁴.

Por esta razón, los compositores del Hollywood clásico seguían unas líneas estéticas implícitas para que sus composiciones para el cine fueran de total sutileza, discreción y auto-ocultamiento. O sea, para que la música pasase desapercibida. Su máxima era que la música fuera apropiada y discreta. Para ello había una serie de procedimientos, por ejemplo que la entrada de la música fuera sigilosa, que el color instrumental concordase con las voces, que entrase en el momento preciso y con la duración exacta, y que fuera perfectamente sincrónica.

Según Claudia Gorbman, la inaudibilidad de la música es el resultado de su función narrativa pues la música tenía unas funciones narrativas determinadas que consistían en crear una atmósfera convincente de tiempo y lugar, subrayar los sentimientos no expresados con palabras o los estados psicológicos de los personajes, crear un fondo neutro para rellenar la acción, aportar un sentido de continuidad al montaje o acentuar la construcción teatral de una escena para darle un sentido de finalidad. La autora incluye una lista resumiendo las reglas y procedimientos generales para un modelo utópico de composición musical “clásica”. Según esta enumeración, la música debe tener las siguientes características: invisibilidad (el aparato técnico de la música debe ser invisible; inaudibilidad (estar subordinada y ser percibida inconscientemente); ser significativa de emoción en sí misma; ser un referente narrativo (interpretando, ilustrando, o dando información ambiental); aportar continuidad (formal y rítmica, rellenando los huecos); aportar unidad (mediante procedimientos de repetición y variación musical); finalmente

⁵²⁴ THOMAS, Tony. *Music for the movies*. Los Ángeles: Silman - James Press, 1997, p. 157.

Gorbman matiza que cualquiera de estos principios puede ser transgredido en favor de otros principios⁵²⁵.

Como ya se ha visto en las teorías explicadas anteriormente, para los primeros teóricos de la música de cine y los compositores de Hollywood la discreción de la música era un principio estético implícito. Pero los teóricos contemporáneos como Claudia Gorbman y Caryl Flinn inciden en este aspecto, aduciendo que dicha discreción tiene su razón de ser en la recepción del espectador.

Los mecanismos de recepción de la música en el cine constituyen una respuesta al porqué de su presencia. Es evidente que la música no diegética en el cine tiene una naturaleza no realista, no resulta lógico escuchar música en el universo diegético de la película sin conocer su fuente; pero la aceptación de la música en el cine es una convención muy asentada, y tiene que ver con el grado en que está convencionalizada. Sin embargo, al tratar de explicar por qué en la época del cine sonoro aún se mantiene la música (necesaria en el “mudo” por una serie de factores), Gorbman señala que el argumento de una continuación de las convenciones de acompañamiento de otros espectáculos no resulta suficiente.

En los comienzos del sonoro quedaron claras las necesidades psicológicas de la música. Por ejemplo, los diálogos traspuestos a lo sonoro de los intertítulos escritos del “mudo” provocaban risa o rechazo entre los espectadores, como si fueran demasiado concretos para ser aceptados, por lo que se prefería la música para comunicar y enmarcar estas situaciones. Así, la música responde a la necesidad de envolver al espectador en el espacio del espectáculo, en un entorno en el que el espectador se deja soñar:

La música permite la creencia; vincula al espectador con el espectáculo; envuelve al espectador y al espectáculo en un espacio armonioso. Como la hipnosis, silencia la censura del espectador. Es sugestiva; si funciona bien, nos hace un poco menos críticos y un poco más propensos a soñar⁵²⁶.

Por tanto, la presencia de la música en el cine tiene que ver con sus múltiples capacidades, entre las que se incluyen proporcionar una unión, un espacio unitario, ser un “gel”, mecer al espectador en la emoción interna de la película. La música hace que los significados narrativos sean más eficientes, incrementando la identificación de la que depende la posición del sujeto respecto al texto. En resumen, Claudia Gorbman asegura

⁵²⁵ Cf. GORBMAN, *op. cit.*, p. 73. Desarrolla estos principios en el Capítulo 4 del libro, pp. 73-98.

⁵²⁶ GORBMAN, *op. cit.*, p. 55.

que “la música adormece al espectador para ser un sujeto visual no problemático (menos crítico y menos cauto)”⁵²⁷.

Esta necesidad de la música está vinculada con la defensa del estudio de la funcionalidad que realiza esta autora, quien se posiciona claramente en contra de los investigadores que no toman en serio las funciones utilitarias de la música de cine, las funciones sociales y psicológicas. Por eso, compara la música en la narrativa clásica con la *easy-listening music* (que podríamos traducir como música de ascensor o Muzak), característica de los modos de escucha advenidos en la era de la reproductibilidad técnica. Su efectividad también radica en que no sea escuchada, que sea percibida inconscientemente.

Claudia Gorbman encuentra dos funciones fundamentales de la música cinematográfica (a la que llama directamente *background music*) que se superponen en toda la narrativa fílmica: una semiótica, que es anclaje, y otra psicológica, que es la sutura. Estas funciones, ligadas a la lingüística, a la semiótica y al psicoanálisis, se interesan por el proceso psicológico del espectador y por cómo la película realista clásica borra toda marca de construcción cinemática y establece una posición subjetiva que introduce al espectador en la ficción.

El *anclaje* libra al espectador de la amenaza de la no significación, asegurando el significado canalizado y correcto gracias a los códigos culturales y connotaciones que se asocian a la música. La música libra de lo que Barthes llamó “el terror a las cosas inciertas”. El término *anclaje* también es tomado de Barthes, pues él utilizó *ancrage* en conexión con la toma fotográfica para designar el efecto de unión de la imagen en el significado. Así pues, en el cine es la música la que evita un significado incierto, indica de qué forma interpretar las imágenes, evitando una potencial ambigüedad de la imagen. Al mismo tiempo, mediante la codificación cultural sitúa en escenarios históricos y geográficos.

En segundo lugar, la música es un mecanismo de *sutura*, porque distrae de los mecanismos técnicos del cine, libra al espectador del “desagrado del potencial reconocimiento de la base tecnológica de la articulación fílmica”⁵²⁸. En general en el cine narrativo, todo el mecanismo cinematográfico está enfocado a ser invisible y que no se note su presencia, para dejar paso al discurso narrativo. Por tanto, mediante la música se rellenan huecos, se palia la discontinuidad, los errores narrativos, y se involucra al espectador en el discurso narrativo de la historia contada, para hacerle olvidar la producción material de la película. De esta manera, la música evita que el sujeto se dé

⁵²⁷ GORBMAN, *op. cit.*, p. 58.

⁵²⁸ GORBMAN, *op. cit.*, p. 58.

cuenta de que su propia presencia es una parte del discurso del cine, pues en ese momento “el juego terminaría”⁵²⁹.

Por sus características de inaudibilidad y abstracción la música resulta un mecanismo perfecto para forzar al espectador a entrar en el mundo de la ficción. Gorbman trata el tema del disfrute de la música porque está directamente relacionado con ese estado hipnótico en el que se introduce el espectador en la experiencia fílmica. Aquí utiliza teorías psicoanalíticas, ya que la música es un puente con el inconsciente del espectador: la razón principal es que baja las defensas y accede directamente a la psique por el lado del subconsciente.

En diversos ámbitos se ha hablado de que la música tiene acceso directo al “alma”, y aquí Gorbman señala algunas teorías, por ejemplo los teóricos freudianos compararon los procesos del inconsciente con los musicales. La teoría psicoanalítica indaga en la respuesta humana hacia la música y equipara el disfrute de la música a las primeras etapas del desarrollo humano, a la fase pre-edípica donde no se es consciente de la separación entre uno mismo y el otro. Ese sentimiento “oceánico”, presente en la escucha cuando somos adultos, sería una regresión del sujeto a un estado pre-edípico, restaurando la primordial experiencia de la infancia y evocando las huellas psíquicas de la fusión corporal del sujeto con la madre antes de la pérdida materna y de la adquisición del lenguaje. La música de cine ayuda a crear el *efecto subjetivo*, fundiendo al sujeto al cuerpo del film (análogo al seno materno) y alimentando la identificación narcisista del espectador. Así, en el cine clásico el espectador se coloca en un estado psíquico similar a los estados infantil u onírico, se sumerge en un estado de menor censura consciente, en el que descienden los límites necesarios para la creencia, y se encuentra predispuesto a introducirse en el proceso de identificación.

Estas son, a grandes rasgos, las líneas del pensamiento de esta autora que más repercusión han tenido en los escritos posteriores. Entre las que recogen el testigo están las investigadoras que citaremos a continuación, quienes también indagan en el uso ideológico de la música y se basan en gran medida en las convenciones musicales presentes en el cine, que duran hasta nuestros días.

⁵²⁹ GORBMAN, *op. cit.*, p. 64.

Caryl Flinn

El trabajo de Flinn *Strains of Utopia* está consagrado a analizar el impacto del Romanticismo en el cine, resaltando la aplicación de esta ideología al cine por contingencias históricas.

Este estudio se vincula también a una postura postestructuralista, ligada con el psicoanálisis. La propia Caryl Flinn comenta los problemas metodológicos y conceptuales del estudio de la música en el cine y define su postura. En un principio plantea la tendencia estética y formalista que trata a la música como un artefacto discreto y autónomo, considerándola sólo una forma de arte. Esta postura no se pregunta cómo la música interactúa con otras facetas del cine o fuera de su contexto cinematográfico. Según esta autora así se reduce la interpretación a una serie de rudimentarios gestos analíticos, relacionados con el éxito o fallo estético de la forma musical y la estructura. Se pretende de esta manera elevar el estatus de la música de cine, oponiendo el arte de la música clásica al cine como producto de masas. Sin embargo, la tendencia postestructuralista, de la que se siente abanderada, presenta otro planteamiento. En el caso de Claudia Gorbman, que acabamos de tratar, se estudia la música como semiótica, en lugar de como estética, y su función en el texto fílmico. De esta manera, se establece una relación de la música de cine con la ideología, que combate la ilusión general de que no hay ninguna relación entre ambas. Flinn se declara en contra también de ciertos prejuicios: el énfasis en los componentes visuales, o la separación entre conocimiento y vista, e intuición y sonido, división arbitraria e ideológicamente impuesta.

Caryl Flinn conecta directamente la música del Hollywood clásico con diferentes facetas de la ideología romántica. Una de las facetas más destacadas de dicha ideología, considera la música un arte autónomo, afuncional e inmaterial, con una trascendencia o cualidad mística que lo coloca fuera de la historia, lejos de las realidades mundanas, y lo enaltecen como "lenguaje universal".

Flinn señala que el gran lugar que la música clásica y el Romanticismo ocupan en el cine no se debe solamente a una tradición que inician los *cue-sheet* del primer cine y continúan los compositores de Hollywood emigrados de Europa, sino que esta elección no premeditada se impone a causa de dos razones. La primera de ellas es una concepción del cine y su música con un gran "componente nostálgico, y la tendencia a asociar la música de cine con la idea de anterioridad y pasado idealizado"⁵³⁰. El cine negro y el melodrama son ejemplos claros de la relación de la música con la nostalgia por su obsesivo interés por

⁵³⁰ FLINN, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, nostalgia and Hollywood film music*. Princeton University Press, 1992, pp. 3-12.

objetos perdidos y momentos anteriores. La música remite al estadio humano de lo imaginario y simbólico, anterior al lenguaje, y vuelve al sujeto a ese origen, asociado con la nostalgia y plenitud. Por tanto, en el cine, la música alude a la nostalgia de un pasado ideal. En segundo lugar, según esta autora, la música desempeña una "función utópica" porque, a causa de las extensas asociaciones culturales que la música tiene como lenguaje trascendente con la noción de utopía, la música en la película activa la nostalgia del espectador por un mundo perdido fuera de las estructuras del capitalismo⁵³¹.

El concepto de capitalismo industrial se opone a la utopía romántica, pues el romanticismo propone una alternativa utópica⁵³². Parece que en esta función utópica influye el consenso en el propósito de mejorar la existencia social (sobre todo en las décadas de 1930 y 1940), y la música aporta la impresión de perfección e integridad en un mundo imperfecto. Para los propios compositores del periodo clásico de Hollywood, insertos en el sistema de los *studios*, el Romanticismo pudo suponer un incentivo, una reacción a la industrialización y a las características incómodas de la creciente sociedad burguesa. Esto se ve beneficiado por el componente no representacional y por la naturaleza abstracta de la música, capaz de provocar muchos grados de afectividad en los oyentes. Según Flinn, aunque la abstracción de la música era una amenaza para la producción de significado, la amenaza se disolvió colocando la música enteramente en el contexto de una narrativa visual.

La composición para películas en el Hollywood de 1930 y 1940 es la llamada Edad de Oro de la composición de Hollywood⁵³³. Es un periodo de gran estabilidad estética e industrial. Presenta una uniformidad de estilo influida por los compositores del último Romanticismo, como Richard Wagner o Richard Strauss, y su principal función es subrayar momentos emocionales, establecer el carácter y mantener la continuidad entre escenas. En la comprensión *clásica* de la música de cine la banda sonora soporta el desarrollo de la línea histórica de la película, existe para reforzar la información narrativa ya dada por la imagen, pues se supone que está subordinada y no debe llamar la atención sobre ella misma. Es el momento en el que se produce un incremento de las relaciones de paralelismo entre historia y música, no tanto por una intuición ontológica sino por ciertas

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² FLINN, *op. cit.*, p. 30.

⁵³³ Ya se ha comentado que esta es una etapa de auge musical en el entorno de Hollywood, debido al sistema de los estudios, que dio lugar a un grandísimo número de películas, cada una con una gran cantidad de música, y por tanto a muchas bandas sonoras musicales compuestas expresamente por compositores de lo más renombrado hasta nuestros días. A ello se añade la grabación con grandes orquestas sinfónicas y medios de grabación punteros para la época.

condiciones institucionales y discursivas que empiezan a asentarse en 1915 y hacia mediados de la década de 1930 están convencionalizadas.

Las reglas para este servilismo se adhieren a los principios de Wagner y el tardorromanticismo, a nivel estilístico pero también teórico, puesto que muchos conceptos teóricos de este compositor tienen relación con el pensamiento musical en el cine clásico de Hollywood⁵³⁴. Caryl Flinn analiza detalladamente dicha relación entre los conceptos teóricos wagnerianos y el pensamiento musical en el cine clásico. Entre los conceptos que persisten está la premisa de la melodía infinita o *Unendliche Melodie* que se adhiere a la función de dar continuidad a la película y que pasa del cine “mudo” al “sonoro”. La grandiosidad y *totalidad* expresada en la obra wagneriana adquieren un perfecto ejemplo en las secuencias épicas del cine clásico y en la gran orquestación, que procede de las grandes formas musicales del tardorromanticismo. Asimismo, el concepto de *universalidad* que defendía se traduce en la idea de la música como lenguaje trascendente. La noción de *obra de arte singular*, que se opone a la reutilización de bandas sonoras, aún persiste en el pensamiento general, como también lo hace la noción de arte total o *Gesamtkunstwerk*, donde todas las formas y elementos de un texto deben reforzarse mutuamente. Finalmente, el *leitmotiv*, al que tanto uso se le dio no sólo en Hollywood sino en todas las cinematografías posteriores, se asocia con Wagner, aunque su génesis parte de mucho antes en la música occidental. Tanto en Wagner como en Hollywood responde más a necesidades dramáticas que musicales, puesto que produce significados anticipando y construyendo la narración retrospectivamente.

Esta reutilización de los conceptos wagnerianos debe ser revisada con una lectura crítica: si bien en Wagner se produce una síntesis de los elementos para llegar al efecto total, en Hollywood lo que se da es una redundancia y "sobredeterminación", porque repite la actividad o carácter de las imágenes y no desvía la atención hacia ella misma como música. De esta manera, y Flinn utiliza palabras de Eisler, la música realiza una función ilustrativa *hiper-explicita*. Esta diferencia es la que a lo largo de teoría de la música de cine se ha encontrado entre la relación *paralela* y de *contrapunto*. Según Claudia Gorbman, la tradición paralelística predomina en el Hollywood de los años cuarenta de estética realista, mientras el contrapunto se da en la Europa de los años que se dereinta canta por un formalismo estético. Pero si se concibe la música según su función narrativa, más que ser paralela a la imagen, la música se sujeta a las demandas de lo narrativo⁵³⁵.

⁵³⁴ FLINN, *op. cit.*, pp. 25-35.

⁵³⁵ FLINN, *op. cit.*, p. 35.

Al igual que Gorbman, esta autora también comenta el propósito de que la música pase desapercibida⁵³⁶. Los "clásicos" criticaban la música cuando parece actuar aparte del resto de la película porque puede ocasionar problemas de distracción. También aparece citado Max Steiner y su defensa de la música original para que no resulte familiar y no llame la atención sobre sí misma como música. Para Flinn de nuevo ésta es una referencia al inconsciente, y este rol pasivo, abstracto, no connotativo, hace imposible para la música generar significados por sí misma, desde el momento en que su existencia en el texto es siempre contingente respecto a la pista de imagen y a lo narrativo. Así, su subordinación a lo narrativo está garantizada. Al mismo tiempo esta idea lleva a una consideración inconsciente de los compositores como artesanos, en lugar de cómo artistas, y de la música de cine como incompleta porque interacciona con otros elementos. De nuevo se desemboca en una confrontación entre la música de cine, ilegítima y degradada, y la música pura y autónoma. Así llegamos a la conclusión de que Hollywood infravalora el papel de la música, al revés que la ideología del Romanticismo. La diferencia entre el ideario romántico y Hollywood es que mientras para el primero la irracionalidad permite expresar importantes resonancias espirituales, para Hollywood coloca a la música como un elemento menor⁵³⁷.

En el acercamiento clásico la consecución de un texto cohesionado, el rechazo a los cortes, la asociación con las emociones humanas y la nostalgia por una unidad original perdida son temas fundamentales. La música de cine cumple la función de compensar las deficiencias del texto fílmico, es decir, de cubrir las lagunas, por ejemplo como apoyo emocional para disfrazar las actuaciones o diálogos débiles. Esta función compensatoria es resultado de una deficiencia ontológica fundamental del cine que Bernard Herrmann define de esta manera: "Al cine le falta una cierta habilidad para las insinuaciones emocionales.[...] La función de la música es fundir una pieza al fin para que tenga un comienzo y un final inevitable"⁵³⁸.

Mientras la postura de Eisler defendía la unidad estructural, y la de Eisenstein la síntesis de elementos en colisión, el Romanticismo propugna la unidad como algo natural que surge del texto. Ella, sin embargo, sostiene que la música debe contrastar con la imagen y tratar de disipar la sensación de unidad, de esa manera el consumo del film se hace más activo, se valora más la distancia crítica que la pasividad y la inmersión en la película.

⁵³⁶ FLINN, *op. cit.*, p. 36.

⁵³⁷ FLINN, *op. cit.*, p. 48.

⁵³⁸ FLINN, *op. cit.*, p. 44

Kathryn Kalinak

La obra de Kathryn Kalinak⁵³⁹, por su parte, es de naturaleza eminentemente práctica, y con esto nos referimos a que pretende ser una herramienta útil para el análisis musical de la banda sonora. Por eso, realiza un acercamiento a la música del Hollywood clásico que resulta muy interesante desde el punto de vista de la disciplina musicológica. La nota más destacada en este trabajo es la introducción a los conceptos básicos de la música y también de la teoría de la música de cine, tanto clásica como contemporánea, que va aplicando paulatinamente a ejemplos concretos, dando siempre detalles muy prácticos de la composición para cine, y descripciones del lenguaje musical a nivel formal y a nivel para-textual.

Su propósito es hablar de la música de cine en términos musicales, ya que como ella manifiesta, la música de cine *es música*:

La música de cine es sobre todo música, y aceptar la experiencia filmica como una experiencia musical es el primer paso para entender cómo una banda sonora musical ejerce poder sobre nosotros⁵⁴⁰.

Al igual que ya señalaran otros autores, los prejuicios hacia la música como un lenguaje codificado e ininteligible para la gran mayoría de las personas provoca que la escucha crítica sea una verdadera excepción. De manera que Kalinak, también como otros autores (Tagg entre ellos), propone dar herramientas estrictamente musicales para que los “no iniciados” puedan también hablar y escuchar música sin complejos. Así pues, prefiere afrontar la música como “una construcción de la mente, un sistema cuyas propiedades básicas son comprendidas, consciente o inconscientemente, por todos los individuos y no sólo por unos pocos”⁵⁴¹.

De ahí que, con un discurso muy claro y fácil de entender, ya en el primer capítulo del libro (“El lenguaje de la música. Un breve análisis de *Vertigo*) explique en términos muy sencillos algunos de los elementos básicos del lenguaje musical. Entre ellos define la nota tónica y la tonalidad como sistema, la melodía como estructura horizontal, cita lo que es el movimiento contrario, el acorde arpegiado, la armonía y los acordes (tanto disonantes como consonantes) o los intervalos. Asimismo, explica rápidamente el concepto de ritmo, pulso, compás, dinámica (*fortissimo* y *pianissimo*), *crescendo* y *decrescendo*, y tempo.

⁵³⁹ Además del citado *Settling the Score*, Kalinak ha publicado recientemente *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*. University of California Press, 2007.

⁵⁴⁰ KALINAK, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴¹ KALINAK, *op. cit.*, p. 3.

Al mismo tiempo, en este capítulo va explicando por qué la música de Bernard Herrmann para *Vértigo* resulta tan efectiva. Una de las características más usadas en la música de Herrmann para Hitchcock es la falta de melodía; en esta película la superposición de dos líneas motílicas, en movimiento contrario, esquiva el sentido de melodía. Otros elementos formales están dirigidos a suscitar la incomodidad del espectador: el uso de la armonía de forma poco convencional por la ambigüedad armónica, la carencia de acento en parte fuerte que crea inestabilidad, los cambios rítmicos, las dinámicas muy contrapuestas o la inclusión de figuras rítmicas que doblan el valor de las precedentes, creando una sensación de aceleración en el tempo.

La obra de Kalinak no se queda en este estadio del análisis, sino que a continuación se introduce en la música de cine como formadora de significados. Como bien afirma la propia autora, la música produce significados fuera de sí misma, igual que otros sistemas de comunicación. Así pues, destaca el papel de la música como articuladora de la expresión de la película y como responsable de respuestas en el espectador, por ejemplo, provocando un impacto psicológico respecto a estímulos musicales.

Desde la perspectiva de un momento histórico concreto, Kalinak acomete el estudio de lo que es estrictamente el *score* o partitura para el Hollywood clásico, mediante el análisis de la música compuesta por Erich Korngold para *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935). En este estadio describe las características del Romanticismo, en las que la melodía subordina al resto de los elementos dando un punto de referencia al oyente, y por tanto resulta un lenguaje musical lógico con respecto a la estructura narrativa de las películas. Además, se instaure la sonoridad de la orquesta sinfónica estándar, a la que se añaden otros instrumentos adicionales para conseguir efectos concretos, de la misma forma que hoy día (como explicaremos en secciones subsecuentes) se logra una sensación de exotismo y otredad por medio de instrumentos “étnicos” añadidos a la textura orquestal.

Completa el estudio con análisis estrictos de la música de Max Steiner para *The Informer* (John Ford, 1935), la partitura de Bernard Herrmann para *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942), la de David Raskin para *Laura* (Otto Preminger, 1944), y por último la de John Williams para *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980).

Parte de estos análisis inciden en las convenciones musicales que duran hasta nuestros días, tratadas antes por otros tantos autores (Tagg, Gorbman, Flinn). Kalinak define la convención como un elemento musical que se une a un significado específico y concreto gracias al poder de asociación, y que es en cierta forma predecible mediante la experiencia colectiva. Este tipo de composiciones hollywoodienses está muy basado en convenciones de lugar, tiempo, respuestas psicológicas o afectivas, puesto que son un

método rápido y efectivo de acceder a significados establecidos. De hecho, el espacio cinematográfico es fundamental para la consolidación de convenciones musicales, como explica la autora: “Un lugar decisivo para la adquisición de convenciones musicales de una cultura es el auditorio cinematográfico mismo, donde el carácter musical se combina con el imaginario visual para reforzarlas”⁵⁴².

En definitiva, este acercamiento es para Kathryn Kalinak un compromiso con la escucha; frente a la prioridad de la visión que predomina en los productos contemporáneos, Kalinak apuesta por que la música de cine deje de ser sólo un estímulo que oímos, para pasar a ser un elemento que escuchemos.

Nuevas teorías del Hollywood contemporáneo. Anahid Kassabian

En contraposición a las teorías anteriores sobre el Hollywood clásico, otras más recientes añaden renovadas perspectivas al estudio de la música en el cine. Estas nuevas visiones se obtienen mediante la profundización en conceptos relacionados con el contexto filmico, a la vez que presentan la especificidad de la música en cine contemporáneo, con sus particulares posibilidades de estudio, como una de sus líneas maestras.

El estudio más paradigmático es el de Anahid Kassabian, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*⁵⁴³. Al mismo tiempo que revisa planteamientos anteriores, la obra de Kassabian pone el acento en las audiencias y en la recepción, ya que todo su pensamiento parte de la idea de que la música es un agente condicionante en la recepción, en los procesos de identificación de los espectadores y en el diálogo que se establece entre el texto cinematográfico y sus receptores. Por tanto, y consecuentemente, esta autora pone asimismo de relieve la construcción de identidades por medio de los significados insertos en la música, a la vez que enlaza la música con su contexto cultural.

Anahid Kassabian detecta algunos problemas en los estudios precedentes, problemas contra los que se opone y que bajo su punto de vista deben ser desterrados del acercamiento a la música de cine, realizando así una declaración de intenciones subyacente a toda la obra. A lo largo de sus páginas evita utilizar términos técnicos, para combatir lo que denomina “ideología del discurso del experto”: la idea ampliamente extendida de que debe hablarse de música por medio de un discurso formal. Esta autora, en cambio, opina que dicha ideología ha limitado la producción de estudios de música de cine y ha provocado que muchos investigadores de cine sean incapaces de hablar de música

⁵⁴² KALINAK, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴³ KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. NY & London: Routledge, 2001.

cómodamente, de manera que no integran la música como parte de la rutina de sus trabajos⁵⁴⁴.

Del mismo modo, se declara en contra del concepto de música no representacional, o lo que es lo mismo, en contra de la idea de que la música no “significa”. La raíz de la generalización de esta idea se encuentra en que suele tomarse como referencia la música seria occidental posterior a la Ilustración. Dicha música es concebida y creada ya bajo la ideología de la música absoluta, y por lo tanto los argumentos que la amparan son también aquellos que soportan el carácter absoluto de la música⁵⁴⁵. Stravinsky o Adorno basaban la concepción de la música en relación con forma, no con el significado, de la misma manera que Bazelon pensaba la música como expresión “no representacional y no referencial”⁵⁴⁶. Pero ni ésta es la única música ni éstos los únicos argumentos válidos; las nuevas tendencias cuestionan las relaciones de producción de significados de la música seria occidental.

Hasta nuestros días los estudios sobre música cinematográfica han privilegiado algunas épocas de la historia del cine. Kassabian está de acuerdo en que las películas que más se han estudiado corresponden sobre todo a la época de la primera mitad del siglo XX, y en concreto a las producciones del Hollywood clásico. A ellas dedicaron sus trabajos autores como Gorbman, Flinn, Kalinak y Brown, en obras donde priman las relaciones con el sistema narrativo de la película. Sin embargo, esta autora vuelve sus ojos hacia las películas contemporáneas, en primer lugar para contribuir a solventar esta carencia, pero también porque encuentra razones de peso que justifican el estudio de las bandas sonoras de los años ochenta y noventa. Primeramente, la variedad y la diversidad de estas películas proporcionan una fuente amplia de referencias musicales, lo que está directamente relacionado con los cambios producidos en las propias producciones, algunas de ellas antes impensables, y que son fruto de las conquistas sociales de las mujeres y de un mayor multiculturalismo. Esos cambios provocan, en consecuencia, una serie de cambios en los materiales musicales con respecto a las décadas precedentes.

Anahid Kassabian también descubre algunos cambios en la forma del cine respecto a las estructuras narrativas clásicas sobre las que se asentaban los principios de sutura e inaudibilidad. Frente a la estructura lineal y la subordinación de todos los elementos filmicos a las leyes de la narrativa, esta autora defiende la existencia de una forma contemporánea en la que el elemento narrativo se sitúa en equilibrio con la experiencia

⁵⁴⁴ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴⁵ Cf. KASSABIAN, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴⁶ KASSABIAN, *op. cit.*, pp. 15-16. Cita a BAZELON, Irwin. *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.

estética fílmica o, más concretamente, una forma en la que la experimentación del sonido y la visión se colocan en el centro de la construcción fílmica.

Así pues, según sus palabras, la música de cine contemporáneo “proporciona una ocasión para indagar en nuevos materiales musicales, prácticas compositivas, paisajes narrativos, procesos psicológicos y contextos sociales”⁵⁴⁷.

El interés por la interacción del espectador y la recepción de la música es una constante de este trabajo. Kassabian intenta aportar herramientas que sirvan para considerar el papel de los lazos establecidos entre música y espectador en las experiencias fílmicas de los receptores⁵⁴⁸. Para ello, considera que en el acercamiento al estudio de la música de cine resultan imposibles de eludir tres aproximaciones fundamentales: en primer lugar deben tenerse en cuenta las relaciones entre el espectador y la música de la película; en segundo lugar los condicionamientos de dichos espectadores en su relación con otras músicas; y finalmente las relaciones políticas y sociales que establecen con la vida contemporánea.

La diferencia de la obra de Kassabian con respecto a los estudios precedentes (ella misma comenta su distancia respecto a Gorbman y a Kalinak) es lo que Certeau llama “uso” y a lo que ella alude como *producción de significados* y *proceso de identificación*⁵⁴⁹. Esta autora sugiere que la música de cine introduce al oyente en un proceso de producción y reproducción de significados e ideologías⁵⁵⁰, un proceso influido por las diferentes maneras de producir significados que tiene cada música, y las distintas formas de escucha que implica.

En su teoría redefine los procesos de identificación, ya que opina que hay muy poco trabajo sobre ellos en los análisis sobre música de cine y sobre cine en general. Así, llama *identificaciones asimilantes* (*assimilating identifications*) a las que se producen por medio de la banda sonora musical compuesta expresamente para la película. Estas bandas sonoras “intentan mantener un rígido control sobre estos procesos [de identificación], incluso aunque (o porque) refuerzan identificaciones poco probables”⁵⁵¹. Por otro lado, las bandas sonoras musicales resultantes de la compilación de temas preexistentes provocan *identificaciones afiliantes* (*affiliating identifications*), que son aquellas asociaciones externas que las canciones provocan, y que vinculan el film con ámbitos fuera de él mismo,

⁵⁴⁷ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁸ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁹ Esta misma comparación la establece ella en KASSABIAN, *op. cit.*, p. 9. La obra de Certeau a la que hace referencia en la bibliografía es CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life* (trans. Steven F. Rendall). Berkeley: University of California Press, 1984.

⁵⁵⁰ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵¹ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 2.

por lo que permiten movilidad. Kassabian manifiesta: “Si las identificaciones asimilantes intentan estrechar el campo psíquico, las identificaciones afiliantes lo abren”⁵⁵². Incluso algunas bandas sonoras combinan ambas y ofrecen la posibilidad de realizar las dos identificaciones⁵⁵³.

En la primera parte de su exploración Anahid Kassabian sienta las bases para el estudio de la música de cine y para el reconocimiento de los procesos de identificación que surgen desde la perspectiva de los receptores (*film perceivers*). La música de una película establece diversas relaciones dignas de análisis, que este volumen desarrolla en sus diferentes partes.

Desde este punto de vista, para comprender cómo trabaja la música *de* cine es imprescindible relacionarla con la *ideología*, puesto que la música como discurso asume un importante papel en la formación de identidades de género, raza, etnia, sexualidad, clase, etc. En esta línea, defiende la idea de que Hollywood a menudo ha utilizado la música para establecer una distinción entre una supuesta audiencia mayoritaria blanca y otros grupos sociales desfavorecidos. Al mismo tiempo, pone sobre la mesa preguntas nuevas: por ejemplo, plantea la conveniencia de un estudio sobre la división de género (de la que trata a su vez Goldmark) en el trabajo relacionado con la música de cine y sobre el papel de quienes componen, casi siempre hombres, frente a quienes realizan la supervisión musical de las compilaciones, que a menudo son mujeres.

Por lo tanto, contra la idea de música no referencial, la música de cine siempre ha dependido de significados comunicativos. En un primer momento puede afirmarse, como hace Kassabian, que la música del Hollywood clásico constituye un sistema comunicativo ampliamente comprensible, abundantemente extendido y cuyos significados son interpretados por un gran número de receptores, es decir, una “lingua franca” en el panorama de las músicas occidentales:

Las prácticas musicocinematográficas del *mainstream* de Hollywood pueden constituir la única *lingua franca* musical en las contemporáneas sociedades industrializadas occidentales⁵⁵⁴.

Los oyentes son capaces de leer los significados adscritos a esa música, más cercanos a las emociones que a ideas concretas. Autores como Frith (1984), Kalinak (1982), Tagg y Clarida vienen a demostrar que, además, la música de cine constituye un sistema estable de

⁵⁵² KASSABIAN, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵³ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵⁴ KASSABIAN, *op. cit.*, pp. 7-8.

significados⁵⁵⁵, por lo cual existe un alto grado de correspondencia entre las respuestas obtenidas y la voluntad de obtener dichas respuestas.

No obstante, ha de tenerse en cuenta que los significados no son unidireccionales y pueden adquirirse respuestas disímiles. En el reconocimiento de los significados entra en juego el concepto de competencia (*competence*)⁵⁵⁶, que se refiere a aquella capacidad adquirida por los miembros de una cultura para acceder a los diferentes niveles de descodificación. La competencia para descifrar una partitura, por el contrario, la llama *literacy* y está relacionada con las prácticas de escucha que se han institucionalizado como “culturalmente superiores”. De hecho, estas prácticas culturales vinculadas a una comprensión superior han distanciado las prácticas analíticas de la escucha cotidiana⁵⁵⁷. Pero precisamente el hecho de que la mayoría de los miembros de la cultura occidental tenga competencia en la música de cine, hace necesario un replanteamiento de esas prácticas analíticas, y la búsqueda de un lenguaje que nos permita introducir la competencia en el análisis.

La dificultad radica en que, a pesar de que “la música del Hollywood clásico debe pensarse como un sistema semiótico”⁵⁵⁸, existen diferencias entre la música y el lenguaje. En primer lugar, esta autora se aleja de Tagg porque opina que “todo esfuerzo etimológico es necesariamente especulativo”⁵⁵⁹: no existe un “diccionario de musemas” porque todos ellos tienen significados en tránsito, no son estables y cada pieza musical se toma como una pieza nueva. Simultáneamente, los códigos de la música de cine pueden resultar muy intrincados si las ideologías contenidas en la música se encuentran entrelazadas.

Toda música tiene una marca ideológica, afirma Kassabian, y coincide con Theo van Leeuwen al pensar que por medio de la música absorbemos “significados no-emocionales de forma emocional”⁵⁶⁰. De manera que todo lo ideológico tiene una implicación personal, al igual que se establece un paralelismo entre la organización social y la organización de la música de cine, que participa en la constitución social.

El ejemplo más claro es la determinación de género implícita en la música del cine de Hollywood. La cultura fílmica hollywoodiense privilegia lo narrativo, y por lo tanto la acción, que se vincula con la masculinidad. En cambio los personajes femeninos son innecesarios y se construyen según ideologías heterosexistas y patriarcales,

⁵⁵⁵ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵⁶ Cf. KASSABIAN, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵⁷ Cf. KASSABIAN, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵⁸ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁹ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶⁰ KASSABIAN, *op. cit.*, p. 28.

contraponiendo siempre la naturaleza y la cultura, lo privado y lo público, y uniendo la figura de las mujeres a la ideología del romance. Tanto Kassabian como anteriormente Gorbman señalan cómo la presencia de la mujer se encuentra marcada por la música, que va enfocada al enaltecimiento de la idea de heroína de Hollywood⁵⁶¹.

Otra búsqueda que consideramos muy interesante del trabajo de Kassabian es su prospección en las relaciones de la música con otros elementos fílmicos. La música traza líneas de unión con otras músicas, ya estén insertas en la misma película o estén fuera de ella. Se relaciona asimismo con la narrativa y con el mundo creado por la acción fílmica y, a un nivel más material pero igual de signficante, la música establece una relación con otras pistas de la película (imagen, diálogo, efectos).

Puede hacerse hincapié en la discrepancia de Kassabian con la tradicional distinción entre música diegética y no diegética, siempre desde el punto de vista de la percepción del oyente. Entre sus razones, argumenta que dicha distinción considera que la película construye su mundo narrativo “silenciosamente”, como si existiera la diégesis antes que la música, y sin embargo la música también ayuda a construir las relaciones espaciales. De forma que la contraposición diegética – no diegética no señala suficientemente a la música como agente en la producción de dicha diégesis y, por otro lado, limita la clasificación a un *dentro* y un *fuera* de ella⁵⁶².

Nuestra autora propone como alternativa lo *intermedio* (*in between*). Así podría hablarse de “música de fuente” (traducido literalmente de *source music*) que correspondería a la diegética, composición dramática (*pure scoring* o *dramatic scoring*) que correspondería a la no diegética, y “composición de fuente” (literal de *source scoring*). Ésta última se sitúa en un término medio y establece una coincidencia con hechos de la narración, así pues puede resultar útil para aludir a apariciones musicales cuyo estatus narrativos está abierto a interpretación.

La introducción de términos no termina ahí, sino que plantea otros nuevos: *quotation* (*cita*) para aludir a la importación de una canción o texto musical; *alusion* (*alusión*) o importación evocando otra narrativa preexistente; *one-time music* cuando el tema no se ha oído antes en la película; *theme song* cuando el tema ya es familiar para la audiencia; *mood music* si es correspondiente con el clima emocional; *identifying music* si alude a un periodo concreto, situación o personaje; *comentary music* si produce un efecto de distanciamiento; etc.

⁵⁶¹ Cf. KASSABIAN, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶² Cf. KASSABIAN, *op. cit.*, p. 42.

Los procesos de identificación explicados por Anahid Kassabian son defendidos en los capítulos analíticos mediante la aplicación del estudio a varios grupos de películas, en los que se centra en cuestiones particulares y en la forma en que estas cuestiones condicionan los procesos. De esa manera construye una teoría sobre los modos de identificación a través de la música en el cine. Para abordar el debate de género parte de la teoría psicoanalítica del cine y los estudios de música popular que estudian la representación de las mujeres, manejando conceptos esenciales como *desire* y *agency* (deseo y competencia). Describe también modelos para representar la relación entre distintos rasgos identitarios y parámetros textuales de la película, basándose en la noción de asimilación. En la “banda sonora abierta” (*opening score*) es donde encuentra más posibilidades de identificación, porque trabaja con las identificaciones *afiliantes* que aglutinan muy diversas llamadas de atención a connotaciones externas.

En definitiva, en esta teoría la música de cine del Hollywood clásico se revela más que nunca como un código semiótico, y por tanto necesita de un examen que incluya tanto crítica ideológica como análisis del discurso. Las aportaciones más relevantes de esta autora igualmente ponen de manifiesto la necesidad de integrar los procesos de identificación en el análisis, y muestra cómo las diferentes bandas sonoras condicionan los diferentes procesos de identificación.

Terminar este recorrido por las teorías de la música en el cine con el pensamiento de esta autora supone establecer un punto de llegada de algunas de las líneas maestras que han marcado este panorama. Sus ideas principales denotan la evolución producida en cuanto a la apertura hacia los estudios contextuales, la integración del espectador y la recepción, el análisis de la ideología, o la voluntad de una disolución de las barreras académicas a la hora de hablar de la música en el medio cinematográfico. Este avance teórico es al mismo tiempo un garante de todo un siglo de pensamiento sobre la unión de un arte con un arte, y de un medio dentro de otro medio.

CAPÍTULO III.
EL CONTEXTO DE LA BANDA SONORA ESPAÑOLA

III. EL CONTEXTO DE LA BANDA SONORA ESPAÑOLA

El cine es uno de los productos más característicos de la creación audiovisual en nuestra sociedad, por eso la música que se inscribe en él se ve influida por una serie de factores externos que condicionan su forma y le añaden connotaciones específicas. Por esa razón, la música de cine debe ser estudiada en todo su contexto dentro de un particular momento histórico.

Para centrar el estudio de la música en el cine español del periodo que nos ocupa, consideramos necesario incluir en primer lugar un somero repaso a la situación general que atraviesa el cine en España en el momento al que se circunscribe esta tesis, tanto en el ámbito legislativo e industrial como en el ámbito creativo. Por supuesto, no es el propósito de este estudio explicar el panorama cinematográfico de manera exhaustiva, puesto que no corresponde al interés de esta investigación y desborda sus límites, además de que ya ha sido lo suficientemente trabajado a ese nivel. Pero no está de más introducir de manera resumida algunos de los datos más relevantes del periodo porque están directamente vinculados con muchos de los procesos de la creación musical para el cine y se relacionan estrechamente con los acontecimientos músico-cinematográficos.

Asimismo, consideramos adecuada la inclusión de un breve resumen de la historia de la música de cine en España, un camino que hemos debido recorrer previamente para acometer esta investigación, y que resulta interesante para establecer el desarrollo y el punto de histórico en el que se encuentra la composición musico-cinematográfica a partir de la década de los noventa. A continuación se explica de manera historiográfica las características de la música de cine en la España de 1990 a 2005, detallando tanto sus agentes (compositores y directores de cine) como sus contextos de difusión.

Por último, el capítulo IV se detendrá en las connotaciones identitarias trasladadas por la música de cine, por lo que en él se incluirán muchas referencias a la la música popular en el cine, tanto a las canciones preexistentes insertadas en la película, como las reminiscencias populares de la música incidental. Por esa razón, en el presente capítulo se incluye también una introducción al estudio de la música popular en el cine español, que establece un marco para el capítulo siguiente. Asimismo, y como epílogo al capítulo, el trabajo pretende un acercamiento a los discursos que rodean el consumo de la banda sonora musical.

III.1. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E INDUSTRIAL

Los años noventa del cine español han sido ampliamente comentados como un periodo de renovación a muchos niveles, fruto de las características históricas y de los procesos legislativos que atañen al cine. Aún así, conviene actuar con cautela a la hora de delimitar la periodización de las etapas, pues como ocurre en todas las facetas artísticas, las rupturas radicales son excepciones, más aún cuando se tratan periodos tan cortos de tiempo. Por tanto, la contextualización expuesta a continuación se apoya en la creencia de que existe continuidad entre las décadas que vamos a tratar, entre otras cosas, debida a las largas trayectorias de algunos directores y a la persistencia en la temática de las películas.

Los precedentes

Para situar el cine de los años noventa, resulta necesario tener en cuenta la situación cinematográfica precedente que tiene lugar en la década de los ochenta. El cine de dicho momento es heredero de la pre-democracia y la transición, y presenta como rasgo más característico el estar marcado por la llamada Ley Miró del año 1983, que pretendió una mejora de la calidad y una política proteccionista que fuera capaz de dotar a nuestro cine de cierta fuerza competitiva frente al mercado exterior. Tras el largo periodo franquista, las reformas en torno al cine tuvieron que esperar al periodo socialista iniciado a partir de las elecciones de 1982, puesto que aún no se habían puesto en marcha en el gobierno anterior de la UCD (según opina Merchán⁵⁶³), para recoger el testigo del Primer Congreso Democrático del Cine Español celebrado en el año 1978. En este proceso de cambio, el cine del destape y el de tendencia pseudo-erótica se van agotando, al mismo tiempo que en los años ochenta los directores del periodo anterior van rodando sus últimas películas, siempre con la salvedad de algunos directores irreductibles como es el caso de Mariano Ozores, que durante la década de los ochenta, y ya bastante menos en los noventa, continúa haciendo películas en la misma línea cómica y burda.

Con la llegada del PSOE al poder en 1982 comienza una propuesta seria de regenerar el cine español. Pilar Miró se ocupa de la Dirección General de Cinematografía, y de su mandato derivan los decretos – ley 1067/1983 y 3304/1983. La misma política continuará con el relevo de Méndez Leite al frente del ICAA (de 1986 a 1988), con el entonces ministro

⁵⁶³ RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. *Raíces de una generación. Cine español 1982-1999* (Conferencia presentada en el curso de verano de Aguadulce (Almería) julio de 2000, Universidad Rey Don Juan Carlos), en *Area abierta*, N^o. 1, 2001, p. 2. Una versión de este artículo, junto con un texto de Concha Gómez sobre el periodo de UCD (1978-1982), forman el capítulo “El cine español de la democracia”, en CÁNOVAS, Joaquín (*et al.*); GUBERN, Román Gubern (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000.

Javier Solana. La característica principal de esta política es la línea proteccionista ejercida por los poderes públicos sobre el cine, que busca conseguir una industria que pudiera competir con las producciones extranjeras. Además, se pretende la desaparición de los subproductos propios del periodo de la transición y la mejora general de la calidad. Las medidas que se toman para ello son la adjudicación de subvenciones anticipadas (extraídas del Fondo de Protección de la Cinematografía), la subvención automática sobre el 15% de recaudación bruta en taquilla (que se mantiene), la obligatoriedad de una cuota de exhibición de 3x1 (es decir, tres días de películas extranjeras por uno de españolas), la concesión de cuatro licencias de doblaje por cada película española, la subvención adicional para películas de más de 55 millones, y el apoyo a nuevos realizadores⁵⁶⁴.

Todas estas medidas, para algunos autores como Merchán, son muy positivas pues, aunque se perdieron espectadores, se ganó en reconocimiento internacional. Sin embargo, reciben muy malas críticas, llegando incluso al punto de que algunos de los sectores que no estaban de acuerdo interponen un recurso legal, cuya resolución en 1987 expresa la nulidad de la Comisión de Valoración⁵⁶⁵. Las críticas que se vierte contra estas transformaciones aducían que esta reforma daba lugar a un reparto subjetivo de las ayudas, guiado por el amiguismo, que llevaba a recibir subvenciones a autores sin capacidad, al mismo tiempo que provocaba carreras truncadas, y algunas películas ni siquiera necesitan estrenarse para amortizar los gastos. Asimismo, las críticas alegan que esta ley dificulta que los inversores privados estén interesados en invertir en el cine, y el hecho de que la mayoría del capital sea público produce una hiperinflación de los costes de producción y una “atomización” de las productoras⁵⁶⁶. De hecho, durante estos años se produjo una descapitalización del Fondo, ya que las películas sin éxito no eran capaces de devolver las ayudas aportadas, mientras las que sí las devolvían obtenían beneficios por recaudación en taquilla. Igualmente, se ha desacreditado esta restructuración por no tener en cuenta a todo el sector, incluidos la exhibición y distribución independientes.

Así pues, si bien la reforma de principio de los ochenta coincide con un momento relativamente bueno para el cine español, en el que *Volver a empezar* recibe un Oscar, *La Colmena* de Mario Camus el Oso de Oro de Berlín, y Alfredo Landa y Paco Rabal los premios de interpretación en Cannes por *Los santos inocentes* (1984)⁵⁶⁷, no es menos cierto que el cine español en esta década sufre una de sus famosas “crisis”, en lo que se

⁵⁶⁴ Cf. HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2005.

⁵⁶⁵ HUERTA, *op. cit.*, pp. 152-53.

⁵⁶⁶ Compruébense estas críticas en HUERTA, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶⁷ Cf. RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*

refiere al descenso del público y la reducción de salas. Aún así, no debe perderse de vista que en este descenso influye también la presencia de la televisión y el vídeo, al mismo tiempo que se da un proceso de concentración en la distribución por multinacionales.

En cuanto a la factura, la década de los ochenta supone para el cine español un lavado de cara y le aporta un nuevo aspecto que repercute en la presencia de algunas de nuestras películas en festivales internacionales. Se inserta en un sistema de múltiples creadores, asentado en la autofinanciación y en la independencia, dado que no existe un sistema industrial. Por eso cobra mucha importancia la figura del autor, creador de un cine personal, que es a la vez director y productor de sus obras. Según Rodríguez Merchán, a partir del año 1982 se desarrolla un cine con una estética común de “calidad europea” bastante estandarizado, al mismo tiempo que, debido a las mejoras generales, desaparece el cine más experimental o de vanguardia. Si acaso puede señalarse como cine *underground* (siguiendo al de Javier Aguirre, Jesús Garay o Iván Zulueta) las películas de José Luis Guerín, Agustín Villaronga, Pere Portabella o Basilio Martín Patino⁵⁶⁸.

La cantera de directores responsables de la filmografía realizada a partir de este momento, oscila entre la renovación generacional y la continuidad de autores que ya habían trabajado en el cine de los sesenta y setenta. Siguiendo los procesos de continuidad de los que se hablaba anteriormente, algunos de estos autores que tienen cabida en los años ochenta siguen trabajando también en los años noventa. El mismo Rodríguez Merchán separa varios grupos de cineastas: el primero de ellos es el grupo de los “recuperados”, que vuelven a dirigir gracias a las ayudas, tales como Regueiro, Patino, Mario Picazo (todos ellos con discursos bastante radicales), y otros como Antonio Jiménez Rico, José Luis García Sánchez, José Luis Borau, y Josefina Molina. Entre ellos cabe destacar a Gonzalo Suárez quien, después de *Remando al viento* (1988), en los noventa realiza *Don Juan en los infiernos* (1991) o *Mi nombre es sombra* (1996)⁵⁶⁹. Los “veteranos” son aquellos que continúan su actividad cinematográfica, y que volverán a estar presentes en los noventa con películas como *Todos a la cárcel* (1993) y *París-Tombuctú* (1999) de Luis García Berlanga, las de Gutiérrez Aragón *El rey del río* (1994), o *Cosas que dejé en La Habana* (1997), o las de Vicente Aranda *La pasión turca* (1994), *Libetarias* (1995), o *Celos* (1999). Otros como Saura, Mario Camus o Bigas Luna parece que tienen una carrera personal al margen de las modas y avatares del cine español, que perdura desde entonces y hasta hoy día⁵⁷⁰. Siguiendo la agrupación de Merchán, existe otra serie de autores afectados (positiva o negativamente) por la política socialista. Es el caso de José Luis Garci que no

⁵⁶⁸ RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁶⁹ RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁵⁷⁰ Acotación personal, estos autores creo que pueden agruparse dentro de estos “veteranos”.

tiene suerte en los ochenta a pesar de ganar el Oscar y no recibe las ayudas del ministerio, pero se recupera en lo noventa, y tras siete años sin rodar realiza *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997), o *El abuelo* (1998).

Los grandes beneficiados por la época son los autores que surgen en el Madrid de los años ochenta para tomar el relevo de los cineastas anteriores. Se puede marcar el comienzo en *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), a la que siguen *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba o *Pares y nones* (1982) como el debut de José Luis Cuerda. El efecto de estos directores es un cine con mayor libertad de expresión, que destila ingenio e ironía, hedonismo, desengaño, y que incluye múltiples referencias al cine de autores que admiran. Fernando Colomo llevará a cabo después otras películas en la misma línea: *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), *La mano negra* (1980), *Estoy en crisis* (1982), *La vida alegre* (1987), *Bajarse al moro* (1988), *Rosa, rosae* (1993), *Alegre, ma non troppo* (1995), *El efecto mariposa* (1995). Mientras, los conocidos Fernando Trueba y Pedro Almodóvar formalizarán carreras que empiezan en los ochenta y continúan hoy con muchos más medios de los que tuvieron en sus inicios, tras un proceso de estilización. A esto hay que añadir el grupo de directores noveles de los ochenta, puesto que como ya se ha dicho, las ayudas provocan la llegada de muchos realizadores nuevos: si bien muchos de ellos sólo hicieron una película o no tuvieron continuidad en sus carreras, también debutan otros como Montxo Armendáriz, quien en estos años ochenta realiza *Tasio* (1984), *27 horas* (1986), hasta *Las cartas de Alou* (1990); o Enrique Urbizu, quien de igual forma hace su primera película en los años ochenta, *Tu novia está loca* (1988), aunque se le incluye entre los directores de los años noventa.

Economía y política cinematográfica

La desigual fortuna que ha sufrido el cine español, con sus altibajos creativos y cualitativos, y su siempre precaria dependencia del estímulo del público, hace afirmar a Caparrós, siguiendo la estela de otros tantos especialistas en cine español, que “la cinematografía española ha estado siempre sometida, ayer a la dictadura, hoy a la democracia”⁵⁷¹. La suerte del sector está condicionada por los avatares económicos y la política aplicada al cine, y la persistencia de las continuas “crisis” dentro de esta industria, a las que se recurre para explicar los descabros de nuestro cine, hace pensar más en una debilidad crónica en la estructura del mercado cinematográfico español que en momentos

⁵⁷¹ CAPARRÓS LERA, José María. *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal, 2005, p. 13.

concretos de flaqueza. El hecho de hablar de “crisis” resulta un simple pretexto para justificar el verdadero raquitismo persistente.

Una de las grandes causas es, como es bien sabido, el monopolio de Estados Unidos, que domina el mercado cinematográfico español, entre otras razones porque controla la distribución. Al mismo tiempo el cine español tiene cada vez más dependencia de los mercados extranjeros, mientras por su parte los pequeños mercados nacionales europeos se organizan de forma separada unos de otros, y la diversidad cultural no da lugar a una gran exportación⁵⁷².

Una de las características generales que se han dado en los noventa en el mercado cinematográfico, consiste en el enlace entre el cine y la televisión, y en la diversificación de los canales a través de los cuales se difunde y por tanto amortiza el cine: ya no sólo se proyecta en la sala sino también en la televisión, en la que se incrementan las películas exhibidas (y a eso hay que sumar la televisión por cable, satélite, el mercado digital, etc.) y aumenta enormemente el mercado del vídeo. Por otro lado en los noventa se produce un “proceso de convergencia multimedia general”⁵⁷³ que consiste en una interacción entre todos los sectores de la industria, pasando por la producción, la programación, la distribución y la exhibición. Igualmente, se producen cambios en las formas de financiación, porque participan más canales y las empresas se hacen más internacionales. Además el tiempo de vida real de una película es menor, porque se distribuyen menos películas y aumentan las salas. De esta manera se logra reducir la inseguridad que produce la mercancía con cualquier producto de carácter cultural, que depende más que ningún otro producto de modas y tendencias.

Mientras los datos económicos del cine español sufrieron un brutal descenso en los años ochenta (de 146 películas en 1982 a 47 de 1990), los noventa van a presenciar un resurgir del cine, concretamente a partir de 1995⁵⁷⁴. Una de las razones son los criterios políticos que se siguen en esta década, consistentes en ir reduciendo las ayudas con dinero público, y en la continuidad de medidas proteccionistas contra el cine americano, tales como las licencias de doblaje (según la recaudación por películas españolas) y cuota de pantalla. Álvarez Monzoncillo aporta ratos relevantes respecto la evolución del mercado

⁵⁷² Razones expuestas en ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. “La industria cinematográfica: enfermedades crónicas e incertidumbres ante el mercado digital”. En *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Madrid: Gedisa, 2002, p. 108.

⁵⁷³ Así lo llama ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁷⁴ Álvarez Monzoncillo comenta la variación que existe desde los años sesenta, en los que se producen de 120 a 150 películas, y se logra un 20-25% de cuota de mercado, hasta los años setenta y ochenta donde se reduce todo a la mitad. Cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*

cinematográfico en la España de los noventa⁵⁷⁵: el aumento del número de espectadores, de 78,5 millones en 1990 a 135,3 en el 2001; la recuperación de los ingresos de taquilla, de 169,8 a 536,3; el aumento de películas producidas, de 42 a 104; el aumento de la cuota de mercado en salas, con una media de 10,7% (7,2% en 1994 y 14,3 en 1999); el aumento de inversión en producción (en 2000 se invierten 1,8 millones de euros), pues si en 1990 hacer una película costaba 125 millones de pesetas, en 2000 costaba 300 millones (crecimiento real del 60%). En 2002 hubo un gran descenso de la cuota de mercado, que bajó del 17,8 (el cine americano aportaba el 39,65% y el Europeo, el 34,18%) al 13,6 según el ICAA, y el número de espectadores se vió reducido de 146.810.000 en 2001 a 120.735.000 en 2002, por lo que también desciende la recaudación. Como manifestó entonces la ministra Pilar del Castillo este descenso repentino fue debido a que el año anterior había habido dos producciones con éxito que proporcionaron mucha recaudación. En 2003 la cuota de mercado sube de nuevo, a 15,8%⁵⁷⁶.

Tras las reformas de la Ley Miró el hecho más importante en la política cinematográfica llega con el llamado Decreto Semprún, nombre debido al ministro de cultura Jorge Semprún que accede al cargo en el 88. El decreto es aprobado en agosto de 1989, al mismo tiempo que en la dirección del ICAA se encuentra Miguel Marías, sustituido luego por Enrique Balmaseda (quien más adelante ocupará de nuevo el cargo con los ministros Solé-Turá y Carmen Alborch). Este decreto, aunque sigue las directrices de la ley anterior, es el primer paso hacia un giro en la política del cine que presidirá las pautas de la década de los noventa. Mediante este dictamen se quieren mejorar los criterios industriales y potenciar la inversión privada, es decir, avanzar hacia una mayor liberalización. Las medidas que se toman para ello son estímulos fiscales, y líneas de crédito bancario a partir de un fondo de garantía estatal (en cooperación con el Banco de Crédito Industrial). Además se establecen acuerdos nuevos con RTVE, se informatiza el control de taquillas y las ayudas a la distribución y exhibición. Se reforma el sistema de subvenciones anticipadas, de manera que los productores tienen que elegir entre subvención anticipada o sobre rendimiento de taquilla, y presentar planes de explotación para dar las subvenciones; a cambio se dan ayudas a proyecto realizado, etc⁵⁷⁷.

La reforma, no obstante, no se consolida en el mandato de Jordi Solé-Turá de ministro de Cultura y Juan Miguel Lamet de director del ICAA, en 1991. La etapa que abarca la primera parte de la década de los noventa significa para el cine español un

⁵⁷⁵ Cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, pp. 109-10.

⁵⁷⁶ Cf. CAPARRÓS, *op. cit.* También incluye un cuadro claro de la evolución del mercado de 1996 a 2003, p. 27.

⁵⁷⁷ Resumidas en HUERTA, *op. cit.*, p. 154, y extraídas de Riambau.

descenso en sus caudales y en la producción de películas, hecho influido sin duda por la crisis económica general de 1993-94. Precisamente la crisis se va acentuando hasta el año 1994, en el que solamente se realizan 44 películas y las producciones no son rentables en taquilla, cuando se obtienen más beneficios de las subvenciones⁵⁷⁸. Un informe del Banco Bilbao-Vizcaya muestra un descenso de la cuota de mercado desde 1980, que es de un 20,1%, hasta el 8,7% de 1993. La crisis no es sólo española, sino que responde a un empobrecimiento general de la industria europea, similar en otros países. Este informe añade que dicha crisis se debe a “la excesiva atomización del sector, al oligopolio de la distribución – en buena parte controlada por compañías norteamericanas – y una deficiente política de fomento de la producción”⁵⁷⁹.

Ese mismo año 1994 se promulga la Ley de “Protección y Fomento de la Cinematografía”, con Carmen Alborch en el Ministerio de Cultura. Esta nueva reforma va encaminada también hacia una política liberalizadora, a la vez que se adapta a la normativa comunitaria, y lo que pretende es dar más importancia a todos los sectores de la industria, para evitar la hegemonía de las subvenciones anticipadas. Para ello, y manteniendo el Fondo de Protección al Cine, las medidas que se toman esta vez consisten en aumentar las ayudas a la recaudación en taquilla (se baja de 50 a 30 millones de rendimiento en salas), ayudar a los nuevos realizadores, y en cambio reservar las subvenciones anticipadas sólo para casos excepcionales (para nuevos directores - jóvenes con menos de tres películas -, para películas “de especial calidad”, productoras con tres películas en dos años). Continúan las ayudas a creación de guiones, distribución y exhibición, y se reestructuran las cuotas de pantalla y distribución⁵⁸⁰. Se continúa, asimismo, con los planes bienales de producción, incluidas las coproducciones con un mínimo de 30% de capital español. En este momento se promueve también una disminución de las licencias de doblaje para las distribuidoras, reduciéndose a dos por cada película española o comunitaria y se mantiene la cuota de pantalla en 1/3⁵⁸¹. Por estas razones (sobre todo por las subvenciones según amortización en taquilla, cuando antes se concedían al proyecto) en opinión de Benavent, aumenta el cine más popular y taquillero porque se potencia el gusto de la audiencia, así como los directores jóvenes, y se reduce el número de películas más originales o especiales⁵⁸².

⁵⁷⁸ HUERTA, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁷⁹ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 17. Extraído de SÁNCHEZ TABERNERO, A; ZUNZUNEGUI, S. “La política audiovisual europea”. *Situación 3*, 1994, pp. 53-77 (Monográfico dedicado a la industria cinematográfica).

⁵⁸⁰ Tomadas de HUERTA, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁸¹ CAPARRÓS, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁸² BENAVENT, Francisco María. *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: Mensajero, 2000, p. 18.

A partir de este momento el aumento de la producción es vertiginoso y se dobla en dos años, tendencia que continuará desde 1996 al 2001. La etapa de 1996 a 2000 significa una época donde el cine español remonta, aumentando la inversión, los espectadores (la cuota alcanza el 14,5 en 1999 y el 19 en 2001) y el número de películas. A ello contribuye un crecimiento económico generalizado⁵⁸³. En general el cine español gana también en consideración por parte del público y la crítica, en parte porque experimenta un proceso de profesionalización con el consiguiente aumento en la calidad. En el 2002 de nuevo se reduce la cuota de mercado y vuelve a hablarse de “crisis”.

El gobierno del Partido Popular accede al poder en dicho año 96, y aunque se podría haber temido una autonomía total de la industria, se siguen las mismas líneas de gestión, hacia la liberalización, tendiéndose a eliminar las licencias de doblaje⁵⁸⁴ y las cuotas de pantalla⁵⁸⁵. El decreto de 1997⁵⁸⁶, con José María Otero dirigiendo el ICAA (durante las dos legislaturas del PP), pretende potenciar la industria y hacer los procesos más automáticos para evitar amiguismos. Las medidas que se toman en este caso consisten en la limitación de las subvenciones anticipadas, que se conceden sólo a nuevos realizadores y obras experimentales, retirando también aquellas a los planes de dos años; asimismo, se conceden ayudas a cortometrajes y subvenciones a nuevos guionistas. Por otro lado aumenta el Fondo para la Promoción de la Cinematografía a 5000 millones de pesetas en 1999. Durante 1998 el secretario de Estado Miguel Ángel Cortés suprime las licencias de doblaje y proclama la concesión de desgravaciones fiscales en el impuesto de sociedades a cambio de inversión en cine, instaurando la figura del coproductor financiero.⁵⁸⁷ Al mismo tiempo se intenta potenciar la inversión privada, y así la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales (FAPAE) junto con el ICAA presenta una propuesta de desgravaciones fiscales⁵⁸⁸.

Uno de los hechos más importantes del momento es la intervención de las televisiones, que se convierten en productoras mediante filiales, a cambio de derechos de antena para poder así cubrir horas de emisión. Siguiendo a TVE, se produce ahora un gran aumento de la participación de las televisiones en el cine, ya que deben dedicar un 5% de

⁵⁸³ Cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁵⁸⁴ Según explica Caparrós, una distribuidora multinacional puede obtener 3 licencias de películas norteamericanas a cambio de los ingresos (escalonados en 10, 20 y 30 millones de pesetas) recaudados en taquilla por una española o comunitaria. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁵ Se cambia la cuota de pantalla a 1 día de cine español o comunitario por cada 3 americano, para hacerlo sólo obligatorio en las poblaciones con menos de 125.000 habitantes. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁶ Caparrós afirma que es un Real Decreto de 1996. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁷ CAPARRÓS, *op. cit.*

⁵⁸⁸ CAPARRÓS, *op. cit.*, tomado del *Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* 27, agosto – septiembre, 1997.

ingresos al audiovisual⁵⁸⁹: en 1990 entran Tele5, Antena 3 y Canal + (grupo PRISA), cuando antes sólo participaba TVE. Otro hecho relevante es la llamada “guerra digital”, que se produce en el año 1998 y enfrenta a Telefónica (Vía Digital, vinculada a Antena 3 y Onda Cero) y Prisa (Canal Satélite Digital, vinculado a El País y Canal +). Simultáneamente, gracias a los acuerdos entre televisiones y productores, la industria se consolida; así, en 1994 se produce el primer acuerdo de televisiones con el cine, entre Sogetel (Prisa) y Andrés Vicente Gómez (LolaFilms), para hacer ocho películas, y en 1999 ya casi la mitad de la financiación es de las televisiones.⁵⁹⁰ Hoy día las productoras más asentadas están ligadas a los canales de televisión, porque así se equilibran los resultados económicos: Lolafilms, Sogecine, Enrique Cerezo, Aurum, Cártel, Tornasol, Moren Films, Alta Films, etc.

El 9 julio de 2001 se promulgó la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual. Esta ley exige programar un día de exhibición de una película comunitaria por cada tres días de exhibición de películas de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial española. Correspondientemente se consolidan las ayudas, concediéndose a proyectos de nuevos realizadores también en otros soportes y tipos de obra. Y a la vez se lucha contra las prácticas ilegales mediante el Tribunal de Defensa de la Competencia.

Actualmente experimentamos un momento de máxima competencia en el mercado audiovisual⁵⁹¹. En lo que se refiere a la financiación, los principales inversores son las televisiones, aunque el Fondo de Ayuda a la Cinematografía sigue siendo muy importante. En cuanto al número de películas que están al alcance del público, la oferta es menor con respecto a los primeros años de la década pasada, tanto en películas españolas como extranjeras. Además, la poca movilidad de los títulos en las salas y la gran oferta, ha hecho acelerar el ritmo de consumo. La producción en España sigue siendo uno de nuestros puntos flacos, aunque es cierto que desde el 95 algunas productoras que han resistido los avatares de la primera parte de la década se han consolidado, en gran parte gracias a los productos dedicados a la televisión.

⁵⁸⁹ HUERTA, *op. cit.*, p. 156. También según Álvarez Monzoncillo, la ley del 2001 obliga a los canales a destinar el 5% de los ingresos del ejercicio anterior “a la financiación anticipada de la producción de largometrajes”. En ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 126. Dice el mismo Álvarez Monzoncillo que según la Ley 25/1994 las televisiones deben emplear un 51% de tiempo de emisión anual a difusión de obras europeas. Y señala también las dificultades de distribución de nuestro cine en los países europeos por impedimentos económicos y culturales. Cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹⁰ Estos últimos datos han sido extraídos de BENAVENT, *op. cit.*, pp. 15-16, y de ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹¹ Algunas características del momento actual pueden encontrarse en ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 112-113.

En opinión de Álvarez Monzoncillo las políticas cinematográficas actuales son las correctas porque fomentan los productos que tienen éxito (mediante las subvenciones automáticas sobre recaudación en taquilla) y los nuevos creadores. Por su parte Caparrós Lera propone además que las películas extranjeras deberían estar siempre subtituladas, y que se debería ir eliminando el doblaje paulatinamente, al mismo tiempo que las películas españolas serían financiadas sin subvención, por fondo privados, para que la industria se mantuviera solamente de los beneficios del público⁵⁹².

A pesar de las buenas perspectivas, los problemas no son pocos, pues aún hay muchas películas que no llegan a estrenarse, los costes de producción aumentan y se sufre una descapitalización del Fondo de Protección a causa de las subvenciones a taquilla. El aumento en la recaudación se debe, en realidad, a unas pocas películas que aglutinan todos los beneficios. Uno de los problemas que encuentra Monzoncillo a este sistema es que las ayudas no favorecen a profesionales que no sean directores, por ejemplo a los compositores. Y por otro lado, la dificultad que se sigue planeando en el sector de la producción continúa siendo una atomización que impide obtener unos beneficios autónomos que puedan ser reinvertidos. Estos problemas son menos patentes en el caso de las productoras ligadas a los canales de televisión, como es natural, pero en cambio se corre el peligro de que estas pocas empresas monopolicen el sector. Conjuntamente, la distribución no se realiza en el ámbito internacional, por la precariedad de los canales de distribución pero también por el poco interés que los mercados externos muestran hacia un cine excesivamente localista. E incluso la promoción que se dedica dentro de nuestras fronteras es insuficiente⁵⁹³.

A lo largo de estos años se ha producido un proceso de concentración en un número limitado de empresas (Sogetel, Lolafilms, Tornasol Films y Cartel). Al mismo tiempo se produce lo que se llama integración vertical, y es que productoras, distribuidoras y exhibidoras están relacionadas entre sí en todos los procesos⁵⁹⁴. En la concentración de la distribución predominan las multinacionales (salvo Lauren Films y Alta Films) casi en un 90%, que además distribuyen las películas más rentables. Por su parte, la distribución de

⁵⁹² Cf. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹³ Cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 126-27. Sobre los problemas en la producción cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁵⁹⁴ Álvarez Monzoncillo explica los porcentajes económicos de recaudación resultantes de este proceso: “el exhibidor se llevaría el 55% de la recaudación, el distribuidor el 45%, del cual el 30% es para el productor, pero de forma progresiva hasta amortizar los adelantos de distribución en caso de que los haya. Esto implica que el distribuidor amortiza sus costes y sólo después empieza a pagar al productor”.(p. 119) [...] “En la conformación del precio de venta al público PVP existen otras partidas que se distribuyen de la siguiente manera: los impuestos representan el 7% (IVA), los derechos de propiedad intelectual son de cerca del 2%, el exhibidor se lleva el 55% y el resto se reparte entre distribuidor y productor al 70-30%, respectivamente”. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 120.

las películas españolas se concentra también en compañías internacionales: Aurum Producciones, Lola Films, Warner Sogefilms, Alta Films y Columbia. Paralelamente se han dado gran cantidad de alianzas entre las distribuidoras multinacionales y empresas españolas: Prisa y Warner Bros, Lauren con Buena Vista y Casle *Rock*, Lola Films-telefónica con UIP, Aurum con productoras independientes norteamericanas, Boca a Boca con Columbia-Tri-Star, en gran parte porque hoy día para garantizar la distribución en las salas hay que estar aliado con una cadena de televisión⁵⁹⁵. Por supuesto, las productoras y las exhibidoras tienden también a integrarse, lo que lleva a un aumento de las multisalas; además algunos grupos españoles de comunicación entran en el sector de la exhibición, como PRISA y Telefónica, con la compra de Movierecord. Consecuentemente, los hábitos de exhibición van cambiando a medida que se reducen las salas convencionales y la diversidad, con lo cual van desapareciendo los exhibidores independientes.⁵⁹⁶ En España las campañas de promoción se suelen dejar para el final del proceso, mientras en otras cinematografías es al contrario porque se suele hacer previamente un estudio de mercado, de ahí que en la publicidad tengan tanta importancia las sinergias mediáticas. Monzoncillo comenta que en nuestro país “normalmente existe una tendencia a impulsar las relaciones públicas en lugar de la publicidad convencional”⁵⁹⁷. Este hecho tiene mucho interés en cuanto al papel que juega la banda sonora en las estrategias de marketing, ya que resultan una manera de llamar la atención, lo mismo que la televisión.

Un factor determinante en el cine, aunque en cierta forma externo a él, reside en las nuevas formas de consumo audiovisual, que no son específicas de España sino que abarcan el entorno globalizado. Estas nuevas costumbres conducen hacia una especialización, y hacia una individualización del producto, y lo que hacen es ampliar el tiempo de vida de una película, aunque también aceleran el tiempo de explotación en cada mercado. Así, el producto hace un recorrido que va desde el cine al vídeo pasando después a la televisión de pago y luego a la televisión en abierto, de forma que accede primero al sector que más rápidamente va a generar los mayores beneficios adicionales⁵⁹⁸. Las consecuencias de estas nuevas formas de exhibición y consumo se cifran en el aumento de las multisalas, como ya se ha dicho, la explotación intensiva (porque los aforos pequeños permiten que la película esté más tiempo), y el aumento de películas estrenadas.

Además de este cambio, cabe reseñar los nuevos modelos de producción y de consumo que trae consigo la digitalización, y que afectarán sin duda a la estructura

⁵⁹⁵ ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁹⁶ Para todos estos datos consúltase HUERTA, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 118.

⁵⁹⁸ Sobre los hábitos de consumo y sus consecuencias cf. ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 122-124.

económica. A partir del comienzo de este siglo comienza a haber en España películas grabadas en digital, como *Lucía y el sexo* de Medem, y *Rewind* de Nicolás Muñoz, y se experimentan otras novedades como la producción para Internet. Las nuevas tecnologías del audiovisual, y los nuevos formatos más baratos y accesibles, aportan la posibilidad de entrar en el circuito a creadores que por cuestión de medios económicos antes no habrían podido, lo cual incluye a los compositores nuevos y no profesionales tienen acceso de esta manera. Todo esto conlleva además un cambio estético que se refleja en los gustos de los espectadores, donde la frontera entre lo profesional y lo amateur está cada vez más diluida⁵⁹⁹.

Características artísticas

El rasgo que más se ha destacado del cine español de los años noventa ha sido el de la renovación generacional, a lo que sin duda ha ayudado la legislación, potenciando los trabajos de directores noveles. Esta renovación tampoco debe tomarse como un hecho absoluto, porque como ya se ha visto, si algunos directores de etapas anteriores que continuaban haciendo cine no logran prolongar su obra en los noventa, lo mismo ha ocurrido con muchos de los nuevos directores, pues más de la mitad no ha conseguido pasar de la ópera prima⁶⁰⁰. Para Huerta, “la discontinuidad y la renovación profesional constituyen dos de los elementos más recurrentes en el cine español”, pero desde nuestra perspectiva no debe perderse de vista la línea continuista de otros directores, aunque sean minoría, si bien es cierto que en este trabajo pretendemos acercarnos a la parte renovadora de este momento del cine español. Del mismo modo, la renovación no ocurre sólo, o sobre todo, en el campo de los directores, como afirma Huerta, sino que queda igual de patente en el ámbito de la composición musical. Así pues, a la renovación de los directores se ha sumado la renovación en todos los campos profesionales del cine, incluyendo nuevos actores y actrices, guionistas, directores de fotografía, directores artísticos y, como veremos, nuevos músicos⁶⁰¹.

Caparrós Lera plantea una reflexión acerca de esta generación, etiquetada con el nombre de Joven Cine Español, como una continuación de la corriente pionera de renovación cinematográfica que se conoce como Nuevo Cine Español en los años sesenta, similar a las que acontecen en cinematografías extranjeras.⁶⁰² Incluso encuentra los

⁵⁹⁹ Sobre la digitalización, Cf. ALVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, pp. 129-135.

⁶⁰⁰ Entre 1990 y 1998 no han hecho otra película a finales de 2001 (56'32%). HUERTA, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁰¹ Huertas aporta datos sobre los directores noveles: 251 directores nuevos de 1990 a 2001, 162 óperas primas de 182 directores de 1990 a 1999. De 1990 a 1995 12% son óperas primas, y 25'3% de 1996 a 2001. HUERTA, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁰² CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 51.

posibles precedentes de este Joven Cine Español en la que tilda de “generación intermedia, surgida con Víctor Erice y Manuel Gutiérrez Aragón, y del cine marginal del tardofranquismo (Emilio Martínez Lázaro, Jaime Chavarrí, Ricardo Franco, Llorenç Soler)”⁶⁰³. Evidentemente todo este cine español anterior, así como el surgido en los ochenta, tiene cierto reflejo en el cine de los noventa por el hecho de que el conjunto de nuevos autores presentan en común el rasgo de la autorreferencialidad (la inclusión de referentes de películas precedentes), pero no puede ser considerada una generación en el grado en el que lo fue el Nuevo Cine Español.

Así pues, en la década de los noventa vemos nacer una constelación de directores nuevos, que Benavent enumera: Julio Medem, Fernando León de Aranoa, Alejandro Amenábar, Miguel Albaladejo, Manuel Gómez Pereira, Alex de la Iglesia, Álvaro Fernández Armero, Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Juanma Bajo Ulloa. También cita a Manuel Hueriga, Salvador García Ruiz y Javier Fesser, y los guionistas Agustín Díaz Yanes, David Trueba, Mateo Gil, y Joaquín Oristrell. A esto se añaden los que llama “imitaciones de Almodóvar”⁶⁰⁴: Alfonso Albacete y David Menkes, Félix Sabroso y Dunia Ayaso, y Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra. Otros directores nuevos un poco al margen son Marc Rechá, Héctor Faver, o Cusso-Ferrer, a principios de los noventa⁶⁰⁵.

Como ya se ha señalado en páginas anteriores, paralelamente a estos directores siguen en activo directores que aparecieron en las décadas de los sesenta y setenta, como Vicente Aranda, Saura, Pilar Miró, Mario Camus, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, José Luis Garci, Josefina Molina; al mismo tiempo que continúan haciendo cine Jaime de Armiñán, José Luis Borau, García Berlanga, Fernán-Gómez, o Antonio Jiménez-Rico, Pedro Olea, José Luis Cuerda, Gonzalo Suárez y Bigas Luna. Y los más jóvenes Imanol Uribe, Colomo, Trueba, Armendáriz, Emilio Martínez Lázaro, Felipe Vega⁶⁰⁶.

Según Heredero la renovación comienza en 1991-1992 con los directores vascos Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem y Álex de la Iglesia. Conviene señalar que si bien la mayoría de la producción audiovisual se realiza en Madrid, el País Vasco ha conseguido un gran protagonismo en estos años: aparte de los directores antes citados como precursores de la nueva hornada, el territorio vasco ha dado otros como Montxo

⁶⁰³ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰⁴ *Más que amor frenesí* y *Atómica* de Alfonso Albacete y David Menkes, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* y *El grito en el cielo* de Félix Sabroso y Dunia Ayaso, o *Amor de hombre* de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra. BENAVENT, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰⁵ RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, p.5.

⁶⁰⁶ Cf. BENAVENT, *op. cit.*, pp. 22-23.

Armendáriz (navarro), Enrique Urbizu y Daniel Calparsoro, siguiendo la estela de Imanol Uribe, Pedro Olea, o Víctor Erice. A esta expansión del cine vasco han contribuido las ayudas del Gobierno vasco, que después se reconvierte en la productora Euskal Media con criterios casi de empresa privada, y de nuevo son hoy ayudas gubernamentales⁶⁰⁷.

Igualmente, ya se ha señalado a los años noventa es una época en la que surge una gran cantidad de directores nuevos, algunos de los cuales serán debutantes sin continuidad; pero en todo caso la renovación es continua a lo largo de toda la década, con más del 40% de óperas primas del total de películas realizadas, y con el dato añadido de que estos noveles son bastante jóvenes de media, abundando los menores de 40 años. En la primera parte de la década, de las 300 películas realizadas entre 1990-95, alrededor de ochenta son de directores nuevos que van apareciendo en estos primeros años, realizando ya algunos sus segundas o terceras películas. Por ejemplo en 1990 hay 12 noveles, entre ellos Andreu Martí, Rosa Vergés, Eduardo Campoy, y otros que acaban de empezar como Felipe Vega que hace su tercera película; o en 1991 debutan Juanma Bajo Ulloa, o Gómez Pereira, por citar alguno⁶⁰⁸.

Para el investigador Rodríguez Merchán la definitiva renovación generacional llega de 1995 a 1999. Esto coincide con una recuperación de la industria, pues la cuota de mercado por fin sube hasta el 11% y los espectadores pasan de los 10 millones. Entre los debutantes de ese año se encuentran Alex de la Iglesia con *El día de la bestia*, Díaz Yanes con *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, Manuel Hueriga con *Antártida*, Amenábar con *Tesis*, Iciar Bollaín con *Hola, ¿estás sola?*, Isabel Coixet con *Cosas que nunca te dije* (película rodada en Estados Unidos sin subvenciones), Mónica Laguna con *Tengo una casa* y Daniel Calparsoro. La causa de esta renovación es, en parte, el cambio en la ley de 1994, con Solé-Tura, que de nuevo apoya a los nuevos realizadores (se considera la primera, segunda o tercera película) con subvenciones anticipadas. A ello hay que añadir otras circunstancias que coinciden en el tiempo⁶⁰⁹: la creación de las escuelas de cine ESCAC y ECAM en 1994 y 1995 respectivamente; el apoyo repentino del público y los medios; el éxito en festivales internacionales; o el *boom* de los cortometrajes por medio de festivales y ayudas económicas. La producción es una pieza decisiva en este puzzle, porque ciertos productores como Elías Querejeta, Andrés Vicente Gómez o Gerardo Herrero apoyan la renovación profesional de nuestro cine, en concreto Vicente Gómez a Medem, de la Iglesia, Trueba; Gerardo Herrero a Felipe Vega, Mariano Barroso, Salvador García Ruiz; al tiempo que algunos directores jóvenes se hacen productores como Colomo, Trueba,

⁶⁰⁷ Cf. BENAVENT, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁶⁰⁸ RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁹ Señaladas por RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, p. 15.

Cuerda, Almodóvar, Martínez-Lázaro, y producen a Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Icíar Bollaín, Azucena Rodríguez, Chus Gutiérrez, Alex de la Iglesia, o Bajo Ulloa.⁶¹⁰ Así, en 1996 surgen 36 nuevos directores para 26 películas (debido a que se impone la moda de dirigir en grupo), entre ellos Fernando León o David Trueba. El final del milenio llega con optimismo para el cine español, tanto por los datos en salas, recaudación, cuota de mercado, y número de espectadores.

Si hubiésemos de señalar las características que describen a este grupo de autores, artífices del cine que comienza en la década de los noventa en España, estableceríamos las siguientes⁶¹¹:

- Estos directores tienen tendencia individualista, por lo que no se agrupan en ningún tipo de movimiento común. Benavent opina que no existe una generación porque no hay intereses comunes, es un grupo de creadores plural ideológicamente y muy heterogéneo⁶¹². Y lo mismo opina Heredero con estas palabras:

No estamos ahora frente a ningún “movimiento” de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común, como en aquel momento [el del Nuevo Cine Español] pudo ser – de manera más o menos difusa – el “realismo crítico”⁶¹³.

- No puede decirse que exista una “generación” como tal, puesto que no comparten una misma edad, ni son todos jóvenes.
- Aumenta el número de mujeres, no sólo en la dirección sino también en otras profesiones como es la composición musical. Esto es un hecho insólito en una cinematografía que en su historia había visto reducida la participación de la mujer directora a la mínima expresión (hasta la década de los ochenta no había habido más que 12 mujeres). El grupo de directoras de esta etapa está conformado por Ana Belén (*Cómo ser mujer y no morir en el intento*), Marta Balletbó-Coll, Icíar Bollaín (*Hola, ¿estás sola?*, *Flores de otro mundo*), Isabel Coixet, Ana Díez (*Todo está oscuro*), Cristina Estéban, Chus Gutiérrez (*Alma gitana*), Eugenia Kléber, Mónica Laguna,

⁶¹⁰ RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, p. 16, y CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹¹ Características tomadas en parte de HUERTAS, *op. cit.*, pp.160-161, que a su vez extrae de Heredero. CAPARRÓS expone a su vez, prácticamente las mismas características.

⁶¹² BENAVENT, *op. cit.*, p. 21.

⁶¹³ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 52.

Arantxa Lazcano, Eva Lesmes (*Pon un hombre en tu vida*), María Miró, Dolors Payás (*Me llamo Sara*), Gracia Querejeta (*El último viaje de Robert Rylands*), María Ripoll, Azucena Rodríguez (*Entre rojas, Puede ser divertido*), Manane Rodríguez (*Retrato de mujer con hombre al fondo*), Mireia Ros (*La Moños*), Maite Ruíz de Austri, Pilar Sueiro, Mar Targarona (*Muere mi vida*), Pilar Távora, y Rosa Vergés, como las más destacadas⁶¹⁴. Caparrós aporta el dato de que entre 1990 y 1998 aparecen 27 mujeres directoras, un 17,8%.⁶¹⁵

- No se forjan en escuelas, sino que su formación suele ser autodidacta y empezar haciendo cortometrajes como carta de presentación que les lleva a poder realizar largometrajes posteriormente.
- Sus influencias audiovisuales no están ancladas tanto en la evolución cinematográfica de raíz literaria (de hecho disminuyen en gran medida los referentes literarios) como en los géneros audiovisuales que les han rodeado, tales como la publicidad, la televisión, la identidad visual de la música popular, el cómic, etc., que fluyen de una manera abierta y rápida por los canales de comunicación de la sociedad global en la que están inscritos. Así, los modelos del cine dejan de ser la realidad y se vuelven hacia el propio audiovisual, por ejemplo remiten a los cines de género. Esta característica influye en que haya una mayor tendencia hacia lo internacional.
- Las historias narradas suelen hacer referencia al presente⁶¹⁶. Una de las razones es que estos autores no han vivido la guerra ni la posguerra, ni tienen en su conciencia la experiencia de la Dictadura y la falta de libertad. En los años ochenta aún abundaban las películas que transcurrían en tiempo pasado, incluso se dio un fenómeno de desdramatización del tema de la guerra civil española, y se empieza a hablar de ello con naturalidad y sin mitos⁶¹⁷. Pero desde los noventa si acaso hay algunas películas que se

⁶¹⁴ BENAVENT, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹⁵ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 54.

⁶¹⁶ El "presentismo", como lo llama CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹⁷ De ahí derivan una serie de películas como *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chavari, 1984), *Las cosas del querer* (Jaime Chavari, 1989), biografía de Miguel Molina, y *¡Ay, Carmela!* de Saura con el guionista Rafael Azcona. Se empieza asimismo a retratar a Franco como en *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987), *Diario de invierno* (Francisco Regueiro, 1988), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Otras películas que hacen alusión al periodo de posguerra son *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1987), *El sur* (Victor Erice, 1983) y las películas de Vicente Aranda, que recogen muy bien el ambiente de la posguerra. También Pilar Miró ofrece, ya en los 90, visiones de la posguerra en *Beltenebros* (1991) o *Tu nombre envenena mis sueños* (1996). Cf. RODRÍGUEZ MERCHÁN, *op. cit.*, pp. 5-8.

sitúan a finales del franquismo como son *Carreteras secundarias*, *Muertos de risa*, *La noche más larga*.

- La conciencia social y cultural de estos autores no está muy marcada, sobre todo con respecto a las generaciones anteriores, en las que precisamente el carácter social, político y los temas de denuncia era en ocasiones su rasgo de distinción. Estos autores son más bien de tendencia apolítica, y a veces no se posicionan moralmente. Por otro lado, Quintana⁶¹⁸ plantea el cambio que se da del total apoliticismo de los años noventa a los primeros años del siglo XXI, que parece que son más comprometidos y denotan una vuelta hacia lo político. Síntoma de esta progresiva politización es la manifestación del colectivo cinematográfico español en la ceremonia de los Goya.
- Los temas hacen referencia al mundo urbano y a temas sentimentales. Predominan los temas cotidianos, donde a menudo los protagonistas de las películas son jóvenes con conflictos emocionales, familiares, vitales, etc.
- Suelen tener un público joven, de entre doce y treinta años⁶¹⁹, con menos prejuicios, aunque se concentra en unas pocas películas españolas. Esta audiencia se refleja en los temas de películas, abundando las situaciones relacionadas con los jóvenes y la expresión de sus sentimientos. Esto es muy claro en películas como *Barrio*, *Historias del Kronen*, *Mensaka*, *Los peores años de nuestra vida*, *Martín (Hache)*, etc.
- Respecto al tipo de narración, suele ser convencional. Pero al mismo tiempo la factura de la película suele estar muy cuidada, cada vez más en los últimos años, hecho que se reconoce incluso en los cortometrajes más amateurs de nuestro cine. Para Heredero esto se debe a la aceptación del cine como un producto de mercado: así, nuestro cine se halla en un paradójico medio camino “entre tradición y postmodernidad”⁶²⁰, por el cual los autores rechazan el cine de autor (aunque luego surgen productos muy personales, que bien podría calificarse a veces de un cine de

⁶¹⁸ QUINTANA, Ángel. “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”. En *Archivos De La Filmoteca*. N. 49. Febrero 2005. *El último cine español en perspectiva*.

Prueba de la presencia del compromiso en algunos sectores del cine español es el aumento de los documentales, que tratan aspectos concretos de la realidad, y por otro lado del cine de ensayo, que intenta establecer una relación cinematográfica con el mundo. Un documental con mucha repercusión mediática y social fue *La pelota vasca* (Julio Médem, 2003), y también se han realizado algunas películas colectivas, como *Hay motivo* (2004), y *200 km* (2003). Cf. QUINTANA, pp. 23 – 29.

⁶¹⁹ Según BENAVENT, *op. cit.*

⁶²⁰ HUERTA, *op. cit.*, p. 161.

autor actualizado) y también a la crítica, pues a su parecer defiende modelos de cine envejecidos. En cambio comprenden el cine como un producto dentro de la industria, es decir, con necesidad de vender. Lo mismo opina Caparrós, hablando de nuestros directores: “Buscan hacer compatible la cualidad artística con la comercialidad, a través de una novedosa combinación entre los géneros habituales del modelo americano y ciertas fórmulas tradicionales del cine español, como el costumbrismo, el drama familiar o la crónica negra”⁶²¹. El resultado son películas de una impecable factura y narraciones convencionales, ya que estas últimas limitan los riesgos; esto a su vez está relacionado con la importancia del público, el ámbito mediático y la estética masiva, influida por la cultura de la televisión.

- Estéticamente Heredero opina que “los nuevos directores no parecen plantearse muchas reflexiones sobre la naturaleza de su lenguaje o sobre la dimensión estilística de su cine”⁶²². Así, hay algunos analistas que encuentran en este cine una estética estandarizada. La razón, para Losilla es de carácter industrial porque se intenta crear una industria asentada y para ello se recurre a la estandarización, lo cual es contraproducente para la calidad de las películas, que no garantizan su mejora por muy buena factura que tengan⁶²³. Aunque esta postura es derrotista y exagerada, no podemos negar cierta estandarización estética del cine español de los últimos años.

Algunos cambios a comienzos del milenio

Durante los años noventa el desarrollo cinematográfico español había llevado a tambalearse al modelo estético que había implantado la cultura oficial anterior, y había surgido un cine alejado de lo histórico y las fuentes literarias, que reacciona contra el cine moderno respaldado por instituciones, “lo que los ingleses llaman *Heritage film* en tanto que remite a la identidad de una cultura nacional”⁶²⁴. Así en los noventa se hace un cine con características postmodernas fuera de los cauces oficiales, un cine postmoderno que es enseguida institucionalizado.

No obstante, después de la década de los noventa no es difícil observar, siguiendo la temática de las películas del último cine español, que sí abundan los temas comprometidos con los problemas de la realidad social. A pesar de la aparente apolitización y falta de

⁶²¹ CAPARRÓS, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁶²² Citado en HUERTA, *op. cit.*, p. 161.

⁶²³ HUERTA, *op. cit.*, p. 162.

⁶²⁴ QUINTANA, Ángel. “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”. En *ARCHIVOS DE LA FILMOTECA*. N. 49. Febrero 2005. *El último cine español en perspectiva*, p. 12.

compromiso general, y aunque se ha acusado a estos autores de no tratar la realidad social, Benavent comenta que en los últimos años se han conseguido logros en este terreno, reflejando el desempleo, en *Los lunes al sol* o *Se buscan fulmontis*, la inmigración en películas tales como *Flores de otro mundo* o *Bwana*⁶²⁵, la violencia de género en *Te doy mis ojos* o *Sólo mía* o la homosexualidad en *Cachorro*.

En el cine de los últimos años se vuelve a la reflexión sobre la diferencia entre la ficción y la realidad (o la construcción de la ficción y el documental). De esta manera, florecen planteamientos como el que lleva a Quintana a sugerir la pregunta: “¿Reflejan las nuevas formas de compromiso frente a lo real una cierta inscripción en lo político?”⁶²⁶. En realidad, en la mayoría de los casos la forma de reflejar lo social se centra sobre la individualidad, o como dice Caparrós, “abandonando la perspectiva de colectivo”⁶²⁷, y tocando los problemas sociales como un paisaje de fondo para historias concretas, por lo que a veces sí existe un posicionamiento ético, algo difuso. No es una característica exclusiva del cine español, más bien una tendencia europea que se decanta por historias ambientadas en escenarios sociales realistas, independientemente del género al que pertenezcan.

Efectivamente, Quintana defiende la existencia de una generación simultánea a los postmodernos, que llama el cine del “realismo tímido”, y estaría representado por directores como Acheró Mañas, Icíar Bollaín, Fernando León de Aranoa, o Benito Zambrano⁶²⁸. En estas películas se abordan los temas sociales desde la ficción, de una manera diferente al cine de compromiso de épocas anteriores, porque las historias se sitúan en un contexto realista pero las estructuras siguen manteniendo el esquema de juegos de guión de cualquier género cinematográfico que no contemple el decorado de fondo basado en la realidad más contigua. Además, el realismo pretende introducirse en la realidad para observarla y de alguna manera interactuar con ella, reaccionando a cada instante también en el momento del rodaje; en cambio las películas de este otro tipo de realismo que comentamos construyen sus propios mundos a imitación de la realidad, dirigidos por los imperativos del guión, aunque para hacerlo más verosímil se introducen elementos tomados directamente de la realidad. Por lo tanto es un realismo limitado. Estos autores “convirtieron el deseo tímido de realidad en el estandarte de un cine que se

⁶²⁵ BENAVENT, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁶²⁶ QUINTANA, *op. cit.*, p. 15.

⁶²⁷ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 55, y *cf.* p. 56.

⁶²⁸ *Cf.* QUINTANA, *op. cit.*, pp. 16 y ss. Esta tesis de Quintana nos parece acertada y útil para tratar la relación de la música en el cine español con la representación de la realidad social y se utilizará como planteamiento de base en el apartado de esta tesis IV.2.2. “Descripción de identidades locales: realismo social”.

conformaba con plantear temáticas inspiradas en problemas sociales y en naturalizar el decorado de las ficciones, sin que en la mayoría de los casos, la preocupación por lo real se convirtiera en una auténtica cuestión estilística”⁶²⁹. Al mismo tiempo en los guiones se percibe una concepción de los personajes muy encasillada que remite a tipologías, y algunas casualidades argumentales que se alejan notablemente del mundo real. Así, la temática social se transforma en una trama de conflictos sentimentales de los personajes, hecho que precisamente hace digeribles para el gran público algunos de los temas delicados a los que se renuncia en el cine de evasión.⁶³⁰ La principal razón para la existencia de este tipo de realismo es la necesidad de captar un público y la necesidad de ajustarse a la industria y a la producción. Otro cine más verdaderamente realista encaja mucho peor en las estructuras de producción porque no cuenta con el gusto a priori del público.

⁶²⁹ QUINTANA, p. 16.

⁶³⁰ *Idem*, p. 19.

III.2. BREVE REPASO HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN EL CINE ESPAÑOL

El presente epígrafe es una reseña sobre la trayectoria de la música en el cine español constituida a partir de bibliografía existente y los trabajos realizados por nuestros investigadores⁶³¹. El propósito es establecer un panorama que muestre la evolución en el uso de la música en el cine español, ya no sólo en lo que se refiere a la música incidental, sino también a la presencia del musical y las películas con canciones. Aunque no es fruto de una labor de investigación propiamente dicha, consideramos apropiado cuando menos este breve apartado, para facilitar una visión que ayude a comprender los precedentes y el contexto musico-cinematográfico de las películas del periodo contemporáneo. La perspectiva es historiográfica y se ordena desde un punto de vista cronológico, por lo que no se entra en valoraciones de tipo musical, para dejar paso a una relación de los hechos, autores y obras más relevantes para la historia de la música de cine en España.

⁶³¹ Para este apartado se ha cotejado la información sobre compositores aparecida en los manuales y en las obras que tratan la historia de la música en el cine español. Hemos de señalar que se han encontrado numerosas incongruencias e información contradictoria respecto a algunas de las películas citadas, que hemos intentado subsanar de la manera más rigurosa posible, consultando en ocasiones la base de datos de películas del Ministerio de Cultura, y en las ocasiones en que estaba a nuestro alcance yendo a la propia película.

Entre las obras de referencia figuran: LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, 2002.; PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992 [2ª edición ampliada en 1998]; PADROL, Joan. *Evolución de la banda sonora en España: la música cinematográfica de Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986.; PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990. [Ampliación de la anterior edición en Salvat]; COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. Asimismo resultan muy útiles las tesis de David Roldán y Alejandro Pachón, ya citadas.

Son también muy interesantes para esta recomposición de la historia de la música en el cine español, los artículos aparecidos en diversas publicaciones, concretamente los del investigador Josep Lluís i Falcó, entre los que citaremos “Discografía cinematográfica española. El rescate del olvido”, en *Música de cine*, nº 2, abril, 1990; “Miguelón o el último contrabandista. Los cantantes líricos españoles en el cine”, en *Música de cine*, nº 5, enero – marzo, 1991; “Música y músicos en la Cataluña silente”, en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la Asociación española de Historiadores del Cine. A Coruña: Asociación Española de Historiadores del Cine/ Xunta de Galicia, 1995, pp.95-105; “De la pianola al sinclavier. Casi cien años de música cinematográfica española”, en *Eco de Secuencias. Monográfico de Cine* (Vitoria-Gasteiz), nº3, junio 1996; “Avalancha ibérica”, en *Secuencias de Música cinematográfica*, nº6, primer trimestre 1997; “España, talento sin pan”, en *Secuencias de Música de Cine*, nº8, enero 1998; “Melodías populares del cine español de los años 40”, en *Secuencias de la Música de Cine*, nº8, enero 1998; “El cinema”, en *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232; “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-80.

El problema que plantea el estudio de la música en el cine en el periodo previo al “sonoro” es el de las fuentes, problema generalizado para el estudio del patrimonio cinematográfico español, porque se conserva un porcentaje ínfimo del mismo hasta los años cincuenta, lo cual significa también la desaparición de la música.

Si ya se ha convertido en un tópico la afirmación de que la música estuvo presente desde las primeras proyecciones del cine, no es menos cierto que la música en el ámbito temático estuvo presente también desde la primera época del cine español. En la primera década del siglo XX, dentro de la época del llamado cine “mudo”, ya aparecen películas alusivas al mundo del folklore, y zarzuelas. Así, puede decirse que la zarzuela es un género con cierta continuidad desde los primeros momentos del cine español, y prueba de ello es que ya Segundo de Chomón, junto con Joan Fuster, realiza siete zarzuelas⁶³². En la opinión de Huerta⁶³³, que secundamos, se produce una paradoja en el panorama cultural español, y es que al mismo tiempo que el cine necesitaba echar mano de un espectáculo popular previo para inspirarse, era el propio cine el que provocaba su extinción rivalizando en protagonismo como modo de distracción del pueblo.

A pesar de que el nacimiento del cine en España tiene lugar en el ámbito de Barcelona, a partir sobre todo del año 1921 con la política centralista de Primo de Rivera, se produce una mayor demanda e incremento de salas en Madrid, y en los años 20 la industria madrileña se empieza a asentar. Es el momento de productoras como Celta films, Troya Films, Film Española (de la familia Urquijo), y destaca la productora Atlántida que hace documentales que vende a la Pathé. Como realizadores, debe señalarse a José Buchs, quien tiene un estilo limpio y ágil y es un gran adaptador, concretamente realiza varias adaptaciones de zarzuelas basadas en sainetes, como *El pobre Valbuena* (1923), además de otros muchos géneros. A él se unen Manuel Noriega, autor de *Don Quintín el amargao* (1925), *Venganza isleña* (1923), o *Madrid en el 2000* (1925), que también realiza zarzuelas como *Alma de Dios* (1923); Benito Perojo, formado en Francia, y autor en esta época de *Malvaloca* (1926), o *Más allá de la muerte* (1924); y Florián Rey, también interesado por lo internacional, que realiza *La Revoltosa* (1924) entre otras zarzuelas. La música que aparecía en estas primeras películas estuvo conectada con el mundo de la copla, la zarzuela y el nacionalismo, en un intento de buscar características nacionales para rivalizar con producciones extranjeras, aunque continúa siendo patente la influencia foránea, por ejemplo en los rasgos del cine dramático italiano.

⁶³² HUERTA, *op. cit.*, p. 115.

⁶³³ HUERTA, *op. cit.*, p. 119.

Con el éxito de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), de la productora Atlántida, las productoras comienzan a realizar multitud de zarzuelas a las que no falta su acompañamiento musical, y que además introducían los temas populares con los que se identificaba el público. Comenta Roberto Cueto que “los propios autores de las obras las adaptaban al cine, caso de Emilio Serrano o Tomás Bretón”⁶³⁴. Una reseña de la revista *El Cine* de 1921 da cuenta del éxito de *La verbena de la paloma* y la importancia de la música para el cine del momento, además de la adaptación e interpretación:

Si Ricardo de la Vega resucitase no se arrepentiría de ello, pues podría contemplar el éxito alcanzado por la adaptación cinematográfica de su sainete *La verbena de la Paloma*. Si bien es verdad, uno de los factores que más grandemente influyeron en el éxito obtenido por esta película que marca nuevos derroteros a la cinematografía española fue la música, de la cual una parte es la misma que la de la obra teatral y otra es una nueva composición del insigne maestro Bretón; la orquesta dirigida por Bretón (hijo), da más realce a los distintos pasajes de la película. El cine y la música se han aliado en esta ocasión para proporcionar un éxito largo y duradero al arte español⁶³⁵.

Después de este *boom* se produce un cierto cansancio del género, debido a la “pobreza expresiva” de medios, ya que se limitaban a realizar una transposición a la pantalla⁶³⁶, y desde 1925 el número de adaptaciones de zarzuelas desciende, para dejar paso a otros géneros como los melodramas cosmopolitas y también los rurales, las películas de historia, de aventuras, las comedias, y el tema de los toros⁶³⁷, cuyo máximo exponente es *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1925).

Años treinta

El cine español de la etapa republicana (1931-1936) se ve caracterizado por la crisis de la implantación del sonido. Durante estos años se produce una guerra de patentes y se da cierta suspensión productiva desde 1931 porque no hay salas equipadas y la industria española es débil; ha de tenerse en cuenta que las primeras películas sonoras son importadas y siguen haciéndose películas mudas hasta los años treinta. Al igual que en

⁶³⁴ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares, 2003, p. 21.

⁶³⁵ Extraído de *El Cine* 506, 1921, p. 4. Citado por CÁNOVAS BELCHÍ, J. “Cultura popular e identidad nacional”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 26-35.

⁶³⁶ HUERTA, *op. cit.*, p. 118.

⁶³⁷ Cf. HUERTA, *op. cit.*, p. 119. Colón señala también *El hombre que se reía del amor* de Benito Perojo.

Estados Unidos la sonorización mecánica se generaliza aproximadamente desde 1927, en España también existen intentos anteriores a los años treinta, como la cinta *Misterio de la Puerta del Sol*, de Francisco Elías en 1929, para el que viene un ingeniero americano, Lee de Forest, procedente del mundo de la radio. Muchas técnicas de la radio pasan al cine, pues al principio se sonorizaba con discos, hasta que triunfa la banda óptica sonora. Finalmente llega el sonido mecánicamente sincronizado a los Estudios Orphea de Barcelona en 1932, y *Carceleras* (José Buch, 1932) es la primera película española con sonido directo, en una nueva versión de una zarzuela que ya había realizado Buchs en 1922⁶³⁸. La llegada del sonoro no provoca una ruptura en lo que a género se refiere, y los mismos profesionales continúan trabajando. Sin embargo, sí aporta una novedad: los géneros musicales. Gubern se refiere a la diversidad de estas películas como un “género musical con muchas facetas (opereta, zarzuela, espectáculo arrevistado, españolada andaluza con canciones, etc.)”⁶³⁹. Por lo tanto, y al igual que en otros países, se produce una amplísima expansión del musical, que prima en la época republicana. Por otro lado, en las primeras películas sonoras se recurre a la adaptación, como en el cine americano, por ejemplo la censurada *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel tiene música de Brahms⁶⁴⁰.

A lo largo de los años treinta poco a poco productores y público se hacen más exigentes, la afición aumenta y demanda los adelantos y las películas sonoras. Se veía mayoritariamente cine americano, y se admiraba a sus estrellas, pero también llegan películas de otros países como las de Joinville de Francia. Al mismo tiempo se crea una industria para clases populares, en español y sin subtítulos. Los temas de estas producciones abarcan el melodrama a veces con contenido social, el teatro y la novela popular adaptados, los documentales como los de Fernando G. Matilla, Carlos Vela, así como la comedia de españolada y comedia burguesa internacional. Nace también la españolada, que trata los ambientes de tipismo rural, e introduce el folklorismo, aportando por ejemplo el personaje del torero. Se ponen también de moda los ambientes románticos de bandidos del siglo XIX, como *Diego Corrientes* (I.F. Iquino, 1935), o *Luis Candelas* (Fernando Roldán, 1936).

Y, como ya se ha dicho, los directores se adaptan a la música. Muchas de las llamadas españoladas incluyen también canciones andaluzas, como *Rosario la cortijera* (León de Artola, 1935) con Estrellita Castro, *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), o *María de la O*

⁶³⁸ HUERTA, *op. cit.*, p. 121.

⁶³⁹ HUERTA, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴⁰ PADROL, *Evolución de la banda sonora en España, op. cit.*, p. 16.

(Francisco Elías, 1936)⁶⁴¹. Uno de los casos evidentes es el de Benito Perojo, quien introduce canciones en sus películas con mucha naturalidad. Entre sus películas figuran *La bodega* (1930⁶⁴²) con Concha Piquer, *Susana tiene un secreto* (1933), *¡Se ha fugado un preso!* (1933), *Crisis mundial* (1934) y *Rumbo al Cairo* (1935), o *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939) con Estrellita Castro, y sobre todo *La verbena de la Paloma* (1935), “considerada por muchos la mejor adaptación que se ha hecho de una zarzuela en todo el cine español”⁶⁴³. Sus referencias se vinculan más a influencias europeas más que a las películas estadounidenses. Otros autores son Luis Marquina, el cual hace una versión musical de un texto de Benavente *El bailarín y el trabajador* (1936), y sobre todo Florián Rey, quien realiza *Sierra de Ronda* (1933) con música de Jesús García Leoz, y con Imperio Argentina *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935), *Morena Clara* (1936), *Carmen la de Triana* (1938⁶⁴⁴) con música de José Muñoz Molleda y *La canción de Aixa* (1939); con Concha Piquer *La Dolores* (1939); y con Carlos Gardel en *Espérame* (1932) y *Melodía de arrabal* (1933)⁶⁴⁵.

Durante la guerra el bando nacional no tenía equipos cinematográficos, pero se emiten producciones de propaganda de diversas organizaciones políticas, y hasta el 42 proyectan documentales de la UFA o la UCE de Italia y Alemania. Hasta el año 1943 no se permite llegar estrenos de ficción de USA, en cambio se importa mucho cine alemán e italiano (las películas alemanas se distribuyen más en cines especializados de centro y las italianas en ambientes populares), y algunas películas mejicanas e inglesas. En la producción nacional se produce un retraso en las técnicas narrativas porque no llegan los cambios americanos, como el desarrollo emocional con el valor del rostro, e igualmente hay un retraso tecnológico. La ventaja de esta situación se da sólo en que se realizan coproducciones con Alemania sobre localismos, y que estos autores van a trabajar a los estudios aliados de Alemania (UFA) e Italia (Cinecité), en el caso de Benito Perojo puede permitirse utilizar técnica e inversiones de superproducción, mucho más evolucionadas. Así, rueda en la UFA *El barbero de Sevilla* (1938) con Estrellita Castro y *Los hijos de la noche* (1939) en Italia. Por otro lado, las Ediciones Antifascistas Films durante la guerra hacen musicales de entretenimiento, como *Cantando y bailando*, *Sueño musical*, *La*

⁶⁴¹ Cf. HUERTA, *op. cit.*, pp. 122-23.

⁶⁴² El dato que aporta Colón es 1955.

⁶⁴³ HUERTA, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁴⁴ Padrol la fecha en 1936.

⁶⁴⁵ Cf. PADROL, *op. cit.*, p. 18.

danza, *Dondoremifasolasido* y *Sierra de Teruel (Espoir)* de André Malraux, que lleva música de Darius Milhaud⁶⁴⁶.

Entre los músicos que componen para las películas del momento debe recordarse a Rafael Martínez, porque compone para las películas de su hermano Florian Rey (*Nobleza Baturra* (1935), y *Morena Clara* (1936), con canciones del maestro Mostazo) o de Benito Perojo *El cura de aldea* (1935) y *Nuestra Natacha* (1936); Álvarez Quintero (*Suspiros de España*, 1938); García Padilla (*El barbero de Sevilla*, 1938); Pedro Braña (*Rosario la Cortijera*, 1935); y José Forns compone música para las películas de Buchs *Diez días millonaria* (1934), *Madre Alegría* (1935), *El niño de las monjas* (1935), y *El rayo* (1936). Al mismo tiempo se introducen en el cine músicos de zarzuela, como Jacinto Guerrero que hace *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935) producido por CIFESA y *Don Quintín el amargado* (Luis Marquina, 1935)⁶⁴⁷ y en los cuarenta hará *Garbancito de la Mancha*, la primera película de dibujos animados. Otros músicos de esta época son Francisco Alonso, autor de comedias musicales y zarzuela, que hace *Agua en el suelo* (Ardavín, 1934), *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936); Fernando Diaz Giles músico de *El genio alegre* (1939); Daniel Montorio de *La hija del penal* (Eduardo G. Maroto, 1935)⁶⁴⁸; o Pablo Luna que compone *El último contrabandista* (Adolfo Aznar, 1933), ya que fue interpretada por el tenor Miguel Fleta.

En cuanto a los compositores del periodo, Carlos Colón opina que la poca calidad del cine de entonces echó para atrás a los músicos de la generación del 27, de los cuales sólo se interesan por él Ernesto y Rodolfo Halffter (*La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1936))⁶⁴⁹, Julián Bautista⁶⁵⁰, y Fernando Remacha que compone *La hija de Juan Simón* (J. L. Sáenz de Heredia, 1935), *¡Centinela, alerta!* (J. Gremillon, Daniel Montorio, 1936) y

⁶⁴⁶ Estos últimos datos en PADROL, *op. cit.*

⁶⁴⁷ Josep Lluís i Falcó afirma que en realidad la mayoría de la banda sonora musical es de Fernando Remacha, que aparece como autor de la música adicional. LLUÍS I FALCO, Josep. "Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine", *op. cit.*, p. 780.

⁶⁴⁸ PADROL, *op. cit.*, pp. 19-20, constan también en COLÓN, *op. cit.*

⁶⁴⁹ La filmografía de Ernesto Halffter incluye: *Bambú* (José Luis Sáenz De Heredia, 1945), *Don Quijote De La Mancha* (Rafael Gil, 1948), *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz De Heredia, 1954), *Historias De La Radio* (José Luis Sáenz De Heredia, 1955), *La Princesa de Eboli* (Terence Young, 1955), *Viaje Romántico a Granada* (Eugenio Martín, 1955), *Costas del Sur* (José María Hernández Sanjuan, Ernesto Halffter, 1956), *También hay cielo sobre el mar* (José María Zabalza, 1956), *La Mujer de otro* (Rafael Gil, 1967), *Los Gallos de la madrugada* (José Luis Sáenz De Heredia, 1971), *Rafael Alberti En Roma ...Y En España* (Francisco Rabal, 1977). Además hace las adaptaciones musicales de *El amor brujo* sobre la música de Falla en 1949 (Antonio Román) y 1967 (Rovira Veleta).

⁶⁵⁰ Algunas de las películas de Julián Bautista, según Josep Lluís, son *El embrujo de Sevilla /L'Ensorcellement de Seville* (Benito Perojo, 1930), *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941), *La maestra de los obreros* (Alberto de Zavalía, 1942), *Concierto de almas* (Alberto de Zavalía, 1942), *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia, 1943), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía, 1946), *Celos* (Mario Saffici, 1949).

¿Quién me quiere a mí? (Sáenz de Heredia, 1936)⁶⁵¹. Sin embargo, Josep Lluís i Falcó en su artículo “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”⁶⁵², defiende el interés que los compositores de esta generación mostraron por el cine, pues salvo cinco, todos se relacionaron de alguna manera con el medio cinematográfico, siendo en algunos casos directores musicales o de orquesta de estudio. No obstante, este autor señala que la participación de estos compositores en películas ocurrió en muchos casos en producciones extranjeras, como es el caso de Rodolfo Halffter quien fue recomendado por Falla en 1934 en París para la película *La traviesa molinera* (*Le tricorne*), y después continúa con sus composiciones para el cine mexicano. A este debe añadirse Pittaluga, conocido como colaborador de Luis Buñuel en su exilio; Robert Gerhard, que trabajó para cine y televisión en Gran Bretaña; Baltasar Samper, que se exilia y trabaja en México; y Ricardo Lamote de Grignon, si bien éste último centra una larga producción fílmica en Cataluña. La escasa estima de algunos de estos autores por sus obras para el cine no quita crédito a una producción que en su conjunto es razonablemente amplia.

Años cuarenta

Para algunos autores, notablemente Joan Padrol, “los años cuarenta son la gran era dorada de la música del cine español”⁶⁵³. Si bien bajo nuestro punto de vista esta postura es exagerada y cifra la calidad de la música de cine en el estilo sinfónico (“Esa música del periodo me parece sencillamente genial, auténticamente clásica”, dice Padrol⁶⁵⁴), en la cantidad de instrumentos empleados (cuantos más, mejor) y en la cantidad de música que aparece en la película (también cuanta más, mejor), sí es cierto que autores como el magnificado trío Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz fijaron sus ojos en el estilo de las películas de Hollywood y en los postulados de Steiner y Korngold por su melodismo y su manera de integrar la música. Y lo hicieron con una eficacia que dio un empujón cualitativo a la música de cine en España. En ello influye igualmente la mejora del presupuesto.

⁶⁵¹ COLÓN, *op. cit.*, p. 55. Carlos Colón apunta que la película *¿Quién me quiere a mí?* es un encargo a Luis Buñuel para Filmófono, aunque en realidad Buñuel sólo es jefe de producción y la película fue dirigida por Sáenz de Heredia.

⁶⁵² LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”, en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-84.

⁶⁵³ PADROL, *op. cit.*, p. 22. Además añade que el “dominio ejemplar de la técnica que no encontrarán continuación ni parangón en el futuro” (P. 21) pero no debe perderse de vista que este libro es de 1986. Además de eso, este autor parte del presupuesto, discutible, de que los años treinta-cuarenta en Estados Unidos es “el mayor momento musical de la Historia del Cine” (p. 23). En este trabajo, de hecho, se defiende que algunos de los músicos de los noventa y los contemporáneos no tienen nada que envidiarles a los grandes compositores del cine de los años cuarenta.

⁶⁵⁴ PADROL, *op. cit.*, p. 22.

A partir de la creación del Departamento Nacional de Cinematografía en 1938, en el cine español predomina la censura, a la vez que disminuye la importación extranjera de películas. En este ambiente difícil se ha creado la idea de que en el cine de los años cuarenta primaba mostrar conceptos referentes a la patria, a los valores familiares, al nacionalismo, la propaganda, etc. pero también existe una adaptación españolizada de géneros extranjeros⁶⁵⁵. En los primeros años cuarenta con CIFESA el cine trata los temas referentes a la guerra y hazañas, aventuras sobre temas coloniales, como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), *Legión de héroes* (Juan Fortuny, 1941), *¡A mi la legión!* (Juan de Orduña, 1942); cine histórico sobre grandes personajes, como las heroínas aludiendo a la madre patria como *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Locura de Amor*, *Agustina de Aragón* y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1948, 50 y 51); de nuevo sobre bandidos, *Luis Candelas*, *el ladrón de Madrid* (Fernando Alonso, 1994), por ejemplo; y también adaptaciones de zarzuelas, películas musicales de ambientes andaluces con las estrellas de la canción, además de comedias y adaptaciones literarias.⁶⁵⁶ Los directores más relevantes son Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Juan de Orduña, quienes a su vez tienen los mejores músicos y medios⁶⁵⁷.

Tanto para el cine como para la música son años de aislamiento, que en la pantalla se traducen en poca calidad y una estética estancada. Y en la música de estas películas, en ocasiones las alusiones están dirigidas al mundo de la copla y la revista. Colón opina que es ahora el momento en que “se desnaturaliza completamente el concepto de folklore consumando la unión de lo popular y lo ligero iniciada antes de la guerra”⁶⁵⁸. Entre los destacados autores de coplas y canciones no podemos olvidar a José Padilla, muy conocido por los cuplés para Raquel Meller, “El relicario” y “La violetera”, que tan famosos se hicieron en el cine. A él se suma Fernando Moraleda y Manuel Quiroga, autor de innumerables coplas y canciones para películas.

En otras producciones, como ya se ha señalado, se opta por el estilo del sinfonismo americano, pero que al mismo tiempo añadiendo elementos del nacionalismo español contemporáneo. Compositores de tendencia nacionalista como Guridi y Turina componen para cine, en el caso de Jesús Guridi en películas como *La malquerida* (López Rubio, 1940), *Marianela* (Perojo, 1941), *Sucedió en Damasco* (López Rubio, 1943, sobre música

⁶⁵⁵ Huerta lo llama “clasicismo internacional”: “Y de esa práctica surgiría una especie de hibridismo extraño resultante de la españolización de esos géneros”. HUERTA, *op. cit.*, p. 127. Respecto a los temas, Colón lo resume de la siguiente manera: “la España Eterna e Imperial (el nacional catolicismo y el historicismo) y la España Triunfal (cine fascista militante y comedias, algunas folclóricas)”. COLÓN, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁵⁶ Cf. HUERTA, *op. cit.*, pp. 128-30.

⁶⁵⁷ Para esta parte Cf. PADROL, *op. cit.*, pp. 27-29.

⁶⁵⁸ COLÓN, *op. cit.*, p. 83.

de Luna), *Dora la espía* (Matarazzo, 1943), *Fiebre* (P. Zeglio, 1944), *Senda ignorada* (Nieves Conde, 1946), *El emigrado* (Torrado, 1947) y *Angustia* (Nieves Conde, 1948). Y en el caso de Joaquín Turina en el cortometraje de NO-DO *Primavera sevillana* (1943) y el documental *Campamentos* (1941), así como en *El abanderado* (Luis Fernández Ardavín, 1943), *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Luis Candelas, ladrón de Madrid* (Fernán, 1948) y *Una noche en blanco* (Fernán, 1950). Además de estos conocidos nombres de nuestra música nacional debemos citar al célebre Ernesto Halffter por sus películas *Don Quijote* (Rafael Gil, 1948), *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), *Bambú* (Saenz de Heredia, 1945), *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955), *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1951)⁶⁵⁹ y *La princesa de Eboli* (Terence Young, 1955). De la misma manera destaca José Muñoz Molleda, discípulo de Turina y Conrado del Campo, y películas como *Sarasate* (Buchs, 1941), *Inés de Castro* (García Viñolas, 1944), *Goyescas* (Perojo, 1942), o *Carne de horca* (Vajda, 1953). Y Salvador Ruiz del Luna, también discípulo de Conrado del Campo, en *Boda en Castilla* (García Viñolas, 1941), *Escuadrilla* (Román, 1941), o *Intriga* (Román, 1943). A los músicos de zarzuela aparecidos en la década anterior, tales como Jacinto Guerrero y Fernando Díaz Giles, hay que añadir a Moreno Torroba compositor de películas como *Santander, la ciudad en llamas* (Marquina, 1944)⁶⁶⁰.

El triunvirato formado por Quintero, Parada y García Leoz aporta una de las páginas más destacadas de la música del cine español, además de por su música, por asentar la figura del compositor profesional de música de cine.

Juan Quintero, es el más relevante de ellos⁶⁶¹. Compondrá una gran cantidad de partituras para el cine, con estupenda técnica, aplicando los principios sinfónicos al estilo Hollywood (es el autor que más denota la influencia de Hollywood), de temas melódicos y *leitmotiv*, incluso con masas corales. Empieza su carrera con Florian Rey en *La hermana San Sulpicio*⁶⁶² y después se convierte en el compositor de las películas más importantes de Juan de Orduña, Rafael Gil y Luis Lucía. Como músico de Juan de Orduña realizó *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939, producida por Orduña), *A mí la legión* (1942), *El frente de los suspiros* (1943), *Deliciosamente tontos* (1943), *Rosas de otoño* (1943), *Tuvo la culpa*

⁶⁵⁹ En la base de datos del Ministerio de Cultura, la autoría de la música de esta película se asigna a Cristóbal Halffter, sobrino de Rodolfo y Ernesto.

⁶⁶⁰ Todos estos datos de autores y películas, cf. COLÓN, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁶¹ Afirma Padrol que es el músico más importante de toda la historia del cine español. PADROL, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶² Hay dos películas *Hermana San Sulpicio*, del 34 y del 52.

Adán (1944), *Mi enemigo el doctor* (1944)⁶⁶³ y *Ella, él y sus millones*, entre otras hasta *El último cuplé*. Con Luis Lucía trabaja en *Currito de la Cruz* (1949), *La duquesa de Benamejí* (1949), *De mujer a mujer* (1950), *Lola la piconera* (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952) o *Gloria Mairena* (1952). Y con Rafael Gil en *Eloisa está debajo de un almendro* (1943), *El clavo* (1944), *Mare Nostrum* (1948), o *De Madrid al cielo* (1952)⁶⁶⁴. Cabe citar también *Misión blanca* (1946), *Agustina de Aragón* (1950) con variaciones de música popular aragonesa, *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951), *Cañas y barro* (1954), *Zalacaín el aventurero* (1955), *El padre Pitillo* (1955), y *Pequeñeces* (1950), una de sus mejores bandas sonoras musicales. Con *Un drama nuevo* gana el Premio del Círculo, y gracias a *Locura de amor* (1948) recibe el Premio a la Mejor Música en el certamen Cinematográfico Hispanoamericano⁶⁶⁵.

Manuel Parada, natural de Salamanca, es otro de los compositores ineludibles. De formación clásica, recibe el premio de composición en 1934, y a lo largo de su carrera realiza obras sinfónicas y también mucha música incidental para teatro, zarzuela, revista, etc. Se le conoce por ser el autor de la sintonía del NO-DO (Revista Cinematográfica Española) y sus fondos, y las películas para las que compone suelen ser cine serio, es decir, melodrama y grandes producciones históricas, por lo que está dotado de gran eficacia para resolver musicalmente los momentos más dramáticos. Por eso es un gran melodista y utiliza la orquesta sinfónica de forma vigorosa. Es el músico preferido por José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil: con el primero hace *Raza* (1942, con guión del propio Franco), *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945), *Mariona Rebull* (1947), *Las aguas bajan negras* (1948), *La mies es mucha* (1949), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952) o *Franco, ese hombre* (1964); con Gil *La Fe* (1947), *La calle sin sol* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949), *El gran galeote* (1951), o *La noche del sábado* (1950) por el que es condecorado con el premio Miguel de Cervantes a la mejor música. Además lleva a cabo una versión de *La revoltosa* (1950, José Díaz Morales), donde adapta la música de Ruperto Chapí y añade temas propios. Con Antonio Román trabaja en *Lola Montes* (1944) *Fuenteovejuna* (1947), *La vida encadenada* (1948), y la popular *Los últimos de Filipinas* (1945) que hace célebre la canción “Yo te diré”, de Nani Fernández. Con Ramón Torrado trabaja ya en los años sesenta, en películas como *Fray Escoba* (1961), *Cristo negro* (1963), y *Bienvenido Padre Muñoz* (1964), igual que son más tardías *Don Lucio y el hermano Pío* (1960) de Nieves Conde, *Mi calle* (1960) de Edgar Neville, *Los dos golfillos* (1961) de A. Del Amo, con niños cantantes, y *Teresa de Jesús* (1962) de Juan de Orduña.

⁶⁶³ En la base de datos de Ministerio de Cultura consta como autor de la música Juan Duran Alemany.

⁶⁶⁴ Cf. COLÓN, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁶⁵ Los datos de Quintero son de Colón. COLÓN, *op. cit.*, pp. 84-86, y PADROL, *op. cit.*, p. 31.

Jesús García Leoz, es otro de los representantes del nacionalismo casticista, a su vez discípulo de Conrado del Campo y Joaquín Turina. Por desgracia una muerte bastante temprana trunca una figura prometedora. Aparte de sus obras de concierto, en los años cuarenta García Leoz trabajó con Fernando Delgado, Ladislao Vajda o Fernández Ardavín, y en las primeras películas de Serrano de Osma, Antonio del Amo, Nieves Conde. Pero también acontece a los comienzos de José María Forqué, Pedro Lazaga, Juan Antonio Bardem y Berlanga, sirviendo de unión entre dos épocas del cine español. Algunos de sus muchísimos títulos son: *Fortunato* (Delgado, 1942), *Mi vida en tus manos* (Obregón, 1943), *Se vende un palacio* (Vajda, 1943), *Forja de almas* (Ardavín, 1943), *La maja del capote* (Delgado, 1944), *Te quiero para mí* (Vajda, 1944), *El sobrino de don Búfalo Bill* (Barreiro, 1945), *Chantaje* (Obregón, 1946), *María Fernanda la jerezana* (Herrero, 1947), *La dama del armiño* (Ardavín, 1947), *Barrio* (Vajda, 1947), *Cuatro mujeres* (Del Amo, 1947), *Botón de Ancla* (Torrado, 1948), *El señor Esteve* (Neville, 1948), *La fiesta sigue* (Gómez, 1948), *El verdugo* (Gómez, 1948), *Vendaval* (Orduña, 1949), *Alas de juventud* (Del Amo, 1949), *Cuentos de la Alhambra* (Rey, 1950), *Balarrasa* (Nieves Conde, 1951), *Vértigo* (Ardavín, 1951), *Historia de dos aldeas* (Del Amo, 1951), *Niebla y sol* (1951, Forqué con guión de Lazaga), *Esa pareja feliz* (Berlanga y Bardém, 1951), *Ronda española* (Vajda, 1952), *Bienvenido Mr. Marshal* (Berlanga, 1952), *Facultad de letras* (Ballesteros, 1952), *Hombre acosado* (Lazaga, 1952), *Puebla de las mujeres* (Del Amo, 1953).

A estos nombres debemos añadir compositores de procedencia más diversa: es el caso de los compositores de comedia. Juan Durán Alemany, se forma para la música de cine en los estudios de Berlín y es colaborador de Ignacio F. Iquino en *El pobre rico* (1942), *El hombre de los muñecos* (1943), o *Sinfonía del hogar* (1947), de Alejandro Ulloa en *Tambor y cascabel* (1945), o *Es peligroso asomarse al exterior* (1946), y de Ricardo Gascón en *Un ladrón de guante blanco* (1947), o *Cuando los ángeles duermen* (1947). A Juan Ruiz de Azagra se le conoce como el autor musical de *Harka* (Arévalo, 1941), *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) y como asiduo músico de Luis Marquina, en películas como *Su hermano y él* (1941), *Malvaloca* (1942), y *Vidas cruzadas* (1942). Compone también *Ídolos* (Florian Rey, 1943) y *La torre de los siete jorobados* (Neville, 1944). Finalmente, José Ramón Ferrés, compositor de Iquino, también trabaja con Jerónimo Mihura y Antonio Román. Otros compositores de los años cuarenta son el ya citado Rafael Martínez con su hermano Florian Rey en *La aldea maldita* (1941), *Orosia* (1944), *La luna vale un millón* (1945), etc. y otros como Juan Álvarez García, Pedro

Braña⁶⁶⁶, Fidel del Campo, Casas Augé, José Fornas, Manuel García de Cote, Pascual Godes, Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero, y Ramón Usandizaga⁶⁶⁷.

Años cincuenta

Los años cincuenta son un momento de cambios en el periodo franquista, que por supuesto afectan al cine en todas sus facetas. Los falangistas pierden presencia en el gobierno para dar más poder a los católicos, y la creación del ministerio de Información y Turismo con Arias-Salgado a la cabeza beneficiará las demandas culturales. Desde la entrada de España en la UNESCO en 1952 hasta la presencia en los sesenta de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro, se suceden una serie de cambios en el mundo del cine español: es en 1952 cuando se crea la Junta de Clasificación y Censura de Películas, pero también se funda la Filmoteca Nacional, la Semana Internacional de cine de San Sebastián y la Semana de cine religioso de Valladolid y, siguiendo al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas creado en 1947, nace en 1962 la Escuela Oficial de Cinematografía. Se produce asimismo la llegada de la televisión en 1956, y las primeras tiradas de revistas especializadas como *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, y *Cinestudio*. Para el cine es una década de crecimiento de la producción. También son años de cambio en el tono y estética de nuestro cine, gracias a la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que van a realizar un cine más moderno y realista, crónica de las costumbres, claramente en el caso de Berlanga y Bardem. A ello se suman los asistentes en 1955 a las I Conversaciones Nacionales de Salamanca, entre ellos autores como Patino, Saura, Camus, que realizarán un cine de creación. A lo largo de la década este cine corre paralelo al más popular y costumbrista de Lazaga, Forqué, y Masó.

En los años cincuenta continúa el cine folclórico, en una de las épocas de esplendor del género. Se dirige al público popular para gloria del star-system nacional, formado por nuestras folclóricas Carmen Sevilla, Lola Flores y Paquita Rico, Marujita Díaz, Lolita Sevilla, Juanita Reina, Marifé de Triana⁶⁶⁸. La temática se prolonga entre el melodrama y la comedia, y según comenta Heredero, guarda elementos del sainete, de comedias de costumbres, clichés, pintoresquismos, y un nacionalismo moralista⁶⁶⁹. En este género

⁶⁶⁶ Sobre Pedro Braña, véase ARGÜELLES ÁLVAREZ, Basilio. "Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez" en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 761-70.

⁶⁶⁷ Todos estos datos han sido extraídos de COLÓN, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁶⁶⁸ Cf. HUERTA, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁶⁹ Cf. HUERTA, *op. cit.*

musical se pueden destacar *El pescador de coplas* (Antonio del Amo, 1953), *Sucedió en Sevilla* (Gutierrez Maesso, 1954), *La pícaro molinera* (León Klimovsky, 1954), *El genio alegre* (Gonzalo Delgrás, 1956), *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), y una importante película sobre el flamenco: *Duende y misterio del flamenco* (Neville, 1952). Otras películas realizan una mezcla entre el cine histórico y la opereta: *Violetas imperiales* (Richard Pottier, Fortunato Bernal, 1952) y *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard, Eusebio Fernández Ardavín, 1953). A finales de los cincuenta el estilo folclórico se va sustituyendo por el cuplé, a partir del éxito de *El último cuplé* (Orduña, 1957), al que siguen películas como *La violetera* (Luis Cesar Amadori, 1958), *Mi último tango* (Luis Cesar Amadori, 1961), y *Pecado de amor* (Luis Cesar Amadori, 1961) con Sara Montiel.

Por lo que se refiere a la música del cine de Luis García Berlanga y de Juan Antonio Bardem, puede decirse que la procedencia de los músicos es variada, también por el hecho de que el comienzo de las coproducciones trae consigo compositores italianos como Angelo Francesco Lavagnino para *Calabuch* (1956). De la tríada de los cuarenta trabajan con Berlanga Juan Quintero y Jesús García Leoz en *Bienvenido Mister. Marshal* (1953), película que a su vez cuenta con canciones de José A. Ochaita, Antonio Valer y Juan Solano. Berlanga colabora asimismo con el compositor Miguel Asins Arbó en *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (1962) y *El verdugo* (1962), aunque más adelante Berlanga va a trabajar con músicos extranjeros, por ejemplo en *La boutique* (1967) con Astor Piazzola, y en *Tamaño natural* (1973) con Maurice Jarre. Juan Antonio Bardem es un colaborador asiduo del argentino Isidro B. Maiztegui⁶⁷⁰, con el que realiza *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *La venganza* (1957), *Sonatas* (1958), y *Los inocentes* (1962); con Cristóbal Halffter colabora en *A las cinco de la tarde* (1960) y *Calle Mayor* (1956).

Una crítica más sutil es la que se encuentra en la comedia realista, representada por las comedias de Marco Ferreri, o Fernando Fernán-Gómez. El estilo de estos compositores también presenta cierta renovación, uniendo el anterior estilo de Hollywood y el sinfonismo nacionalista, con una influencia europea (caso de Maiztegui) y un uso de la música con sentido crítico⁶⁷¹. En películas más ligeras se introduce asimismo la música popular y se copia la tendencia compositiva italiana.

Al mismo tiempo que se producían películas de carácter crítico, continúa el cine de evasión en los cincuenta y sesenta, personalizado en la comedia sainetesca de Lazaga,

⁶⁷⁰ En su particular tono triunfalista, Padrol alaba el trabajo de Maiztegui de esta manera: "Ha sido el primer autor español de categoría europea y el músico más conocido allende fronteras por sus partituras en los festivales internacionales". En VALLS Y PADROL, *op. cit.*

⁶⁷¹ Este apartado recopila datos de COLÓN, p.82 y ss. y VALLS y PADROL, *op. cit.*, pp. 161-63.

Saenz de Heredia y José María Forqué, y en las productoras Asturias Films (Rafael J. Salvia y Pedro Masó) y Ágata Films (José Luis Dibildos y Pedro Lazaga) que dan sus primeros pasos en los años cincuenta, pero cuya implicación principal será en los sesenta. Las referencias temáticas de estos filmes están tomadas del cine que llega de los Estados Unidos, las revistas, la radio, la publicidad, evocando un mejor estado de bienestar moderno, a la vez que son reflejo de cierta liberalización de las costumbres⁶⁷². En estos primeros tiempos y en los años sesenta la comedia escapista todavía está muy cuidada en lo que a factura se refiere.

Las novedades musicales de estas películas se cifran fundamentalmente en las personalidades de los músicos Antón García Abril y Augusto Algueró, el uno procedente de la música de concierto y el otro de la música ligera. Ágata Films, con Pedro Lazaga en la realización, colabora asiduamente con Antón García Abril en películas como *Las muchachas de azul* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Los tramposos* (1959), *Los económicamente débiles* (1960), *Martes y 13* (1961), *Eva 63* (1963), *Sor Citroen* (1967), o *Los chicos del Preu* (1967) entre otras muchas a lo largo de muchos años. Su estilo se acerca a la música popular y a los coros utilizados en las películas italianas y de Francis Lai. Asturias Films, por su parte, trabaja con Augusto Algueró, que como característica principal introduce la música popular moderna, en la línea *jazz*. De este estilo son las conocidas *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Silvia, 1958), *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959), *Festival en Benidorm* (Rafael J. Salvia, 1960), o *Vuelve San Valentín* (Fernando Palacios, 1962). También compone para las películas protagonizadas por Marisol o Rocío Dúrcal.

En este mismo estilo que asimila estilos musicales populares se sitúan otros compositores, entre los que destaca Adolfo Waitzman, autor de *Atraco a las tres* (Forqué, 1962), *Tengo 17 años* (Forqué, 1964) y *Diferente* (L. M. Delgado, 1962). Gregorio García Segura⁶⁷³ realiza gran cantidad de películas, del estilo del teatro popular y la revista, entre las que pueden citarse de esta época *La vida es maravillosa* (Dibildos-Lazaga, 1956), *Navidades en junio* (Demicheli, 1960), o *Confidencias de un marido* (1962, F. Prósper). Otros compositores son Casas Augé músico de *Quiéreme con música* (Iquino, 1956), Martínez Tudó, Salvador Ruiz de Luna, Federico Contreras, Juan Solano, José Luis y su guitarra (famosa es la música de *Pasa la tuna* (José María Elorrieta, 1960)), Antonio

⁶⁷² Cf. COLÓN, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁷³ En este caso Padrol utiliza la crítica y comenta de García Segura: "es un buen exponente de esa actitud retrógrada con unas partituras impersonales y carentes de ideas interesantes". Sin embargo la producción de este músico es más compleja de lo que pudiera aparentar en un primer acercamiento. Para profundizar sobre este autor es imprescindible el libro LLUÍS I FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional Murciana, 1994.

Ramírez, y José Pagán, autor de *Azafatas con permiso* (E. Arancibia, 1960) o *Margarita se llama mi amor* (R. Fernández, 1961).

Años sesenta y setenta

El cine español de los sesenta es un periodo de renovación en el que cuaja el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, gracias a los alumnos procedentes de la Escuela de Cinematografía, y a la presencia de José María Escudero en la Dirección General de Cinematografía. En el ámbito social mejora el nivel de vida y se liberalizan las costumbres, por lo que estos autores aprovechan el relajamiento de la censura para realizar obras realistas de retrato social y denuncia, mientras por su lado la Escuela de Barcelona un cine más estético. Simultáneamente sigue a flote el género de la comedia y el llamado “landismo”. Un intento de reconciliar lo comercial y el cine más profundo de calidad, es lo que aparece con la Tercera Vía, que surge como iniciativa del productor José Luis Dibildos. Estas películas, rodadas por Bodegas, Olea y Aguirre, pretenden captar un nuevo público utilizando un lenguaje cinematográfico a medio camino entre lo urbano y lo emotivo.

Antonio Pérez Olea es uno de los compositores más característicos del Nuevo Cine de mitad de los sesenta. Es un autor polifacético, porque aparte de sus estudios en el Conservatorio también tiene formación en la Escuela Oficial de Cine, de manera que trabaja como director de fotografía y dirige documentales. Colabora con directores continuadores del realismo crítico, como Mario Camus, Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), Manuel Summers (*Del rosa al amarillo* (1963), *El juego de la oca* (1964)) o Antonio Mercero (*Se necesita chico*, 1963). También colabora para la Escuela de Barcelona en su primera época y después compondrá para el cine catalán de Jorge Grau y Vicente Aranda.

En el panorama musical español, al igual que en todos los demás ámbitos artísticos, se produce también una renovación. La Generación del 51, formada por Ramón Barce, Luis de Pablo, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember, debe asimilar las corrientes internacionales y todos los adelantos musicales del XX. De ahí surge el Grupo Nueva Música, cofundado por los cinematográficos Luis de Pablo y García Abril.

Aunque resulta casi inevitable caer en la tentación de relacionar la vanguardia musical de los años sesenta con el Nuevo Cine Español (“sólo porque alguno de los compositores más representativos de la misma participan en alguna de las películas más

emblemáticas del mismo”⁶⁷⁴), el investigador Lluís i Falcó advierte sobre el peligro de caer en falsas ilusiones⁶⁷⁵. En la práctica, las innovaciones del dodecafonismo, la atonalidad, el serialismo, el grafismo, o la música aleatoria, sólo fueron integradas en contadísimas ocasiones, del mismo modo que sólo algunos de los compositores de esta generación participaron en el cine, y no todos vinculados al Nuevo Cine Español. Entre los músicos que este investigador reconoce relacionados con el cine está José Buenagu, Ángel Arteaga, Román Alís⁶⁷⁶ para Josefina Molina (*Vera, un cuento cruel*, 1972), y algunas pequeñas incursiones circunstanciales de Manuel Carra en *Agente Sigma 3, Misión Goldwater* (Albert L. Whiteman, 1966), o Salvador Pueyo en *El extraño caso del Dr. Fausto* (Gonzalo Suárez, 1969)⁶⁷⁷. Una tendencia más experimental alejada del Nuevo Cine Español es la de Josep Maria Mestres Quadreny, sobre todo en cortometrajes cercanos a Pere Portabella (con quien colabora en *Nocturno 29* en 1968), Joan Brosa y Carles Santos; lo mismo que la incursión de Ramón Barce en el corto *Espectro 7 (7 objetos luminosos y 5 complementarios)* (Javier Aguirre, 1969). Por su parte, la Escuela de Barcelona opta por una renovación en los estilos, pero decantándose más por el jazz y por la música pop.

Sin embargo, tras el inicial desinterés de autores como Berlanga y Barden por la música nueva de la Generación del 51, el Nuevo Cine encontrará algo parecido a la colaboración con ella, ejemplificada en la cooperación de Luis de Pablo con Carlos Saura y de Carmelo Bernaola con Basilio Martín Patino y Pedro Olea.

Una de las más interesantes aportaciones a la música del cine español la realiza Luis de Pablo en sus incursiones en el cine, que abandona a principio de los setenta. Tras algunos cortometrajes, realiza la música para *El hombre del Expreso de Oriente* (Francisco Borja Moro, 1961) y la más relevante *El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1963). Es un compositor de estilos muy distintos, en películas como *La busca* (Angelino Fons, 1968), *De cuerpo presente* (Antxón Eceiza, 1965), *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1965) o *Las secretas intenciones* (Antxón Eceiza, 1970). Destaca su experimentación en los cortometrajes *Operación H* (Néstor Basterrechea, 1963) que se

⁶⁷⁴ LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta”. En CUETO, Roberto (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. València: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236. Textos Minor, 14.

⁶⁷⁵ Esto es lo que le ocurre a Ana María Sedeño de forma entusiasta en su libro SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005. Textos Mínimos, 83.

⁶⁷⁶ Para saber más sobre la música de audiovisual de Román Alís, consúltese CURESES, Marta. “Román Alís: recuperación de la música cinematográfica española de los años 70”. En BUENO, José Luis; CARANÉS, José Luis; ESCOBEDO, Carmen (coords.). *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 141-172.

⁶⁷⁷ A estos compositores se añaden otros colaboradores en películas del Nuevo Cine: Enrique Escobar, en nómina de la productora IFISA, en *Los farsantes* y *Young Sánchez* de Mario Camus o Adolfo Waitzman con el director Julio Diamante. LLUÍS I FALCÓ, *op. cit.*

relaciona con el laboratorio de electroacústica Alea, y *Uts cero (Realización I)* (Javier Aguirre, 1970)⁶⁷⁸. Luis de Pablo es de los pocos que sí introducen vanguardia musical en el cine español cuando se le permite, aprovechando la necesidad de escribir para el cine como un campo de experimentación, muchas veces para la comprobación de elementos que luego usaría en sus obras autónomas; casi podríamos asegurar que el primero en introducir música electroacústica en el cine español. Sus presupuestos compositivos, que incluyen la atonalidad, son aplicados al cine en las películas de Saura *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1972) por influencia del productor Elías Querejeta; e igualmente más tarde en la obra de Víctor Erice (también por Querejeta) en la dirección musical de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

Antón García Abril, al que ya se ha tratado en la sección precedente, es un autor prolífico tanto en importantes obras de concierto como en las muchas películas que realiza a lo largo de sus cuarenta años de incursión en el cine, aunque hemos de destacar que en el ámbito fílmico no fue un autor muy vanguardista musicalmente. Comenzó en 1956 con la música para *Torrepartida* (Pedro Lazaga) y más adelante sería colaborador constante de Pedro Masó, relación que abarca desde la música de ese cine popular tildado de “españolada” (comentado en el punto anterior) hasta la banda sonora de la serie *Brigada central* en 1995. Aparte de la comedia, en los setenta y ochenta realiza la composición para otro tipo de películas como *El perro* (Antonio Isasi, 1975), *Los pájaros de Badem-Badem* (Mario Camus, 1975), *La colmena* (Camus, 1982), *Los santos inocentes* (Camus, 1984), o *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985). Es autor también de cabeceras y acompañamientos de series y documentales, algunas de ellas extremadamente conocidas: *El hombre y la tierra*, *Fortunata y Jacinta*, *Ramón y Cajal*, *Anillos de oro*, o *Segunda enseñanza*.

Carmelo Bernaola es un compositor imprescindible en el cine español. Igual que García Abril, también estudia con Julio Gómez y Goffredo Petrassi. Además de ser una figura muy importante en el mundo de la música en España, destaca por su comprensión de la relación música-imagen, y sus usos del *leitmotiv*. Su inclusión de novedades compositivas o de vanguardia es tímida y depende siempre del tipo de película al que vaya destinada la música. Su comprensión audiovisual queda muy patente en las películas que realiza al servicio del director Basilio Martín Patino: *Nueve cartas a Berta* (1961), *Del amor y otras soledades* (1967), *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1987), *La*

⁶⁷⁸ Estos datos han sido extraídos de LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta”, *op. cit.*

seducción del caos (1992). Pero su vinculación más clara se establece con el cine de la Tercera Vía conducido por el productor José Luis Dibildos con Roberto Bodegas en la dirección, en producciones tales como *Españolas en París* (1970) o *Vida conyugal sana* (1972). Para Pedro Olea compone entre otras *Tormento* (1974), *Pim, pam, pum, fuego* (1975), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), y *Akelarre* (1984); para Antonio Jiménez Rico ambienta *El hueso* (1968), *Retrato de familia* (1976) con el cuplé “Mala entraña” como *leitmotiv*, o *Jarrapellejos* (1987); y para José Luis García Sánchez *El love feroz* (1972) y *Pasodoble* (1988). En televisión ha realizado las sintonías de series como *Plinio*, o la conocidísima *Verano Azul*

Otros músicos destacados de esta generación que participan en el cine son Cristóbal Halffter y Xavier Montsalvatge. Según Josep Lluís i Falcó, Halffter fue el primero de este grupo en componer para el cine, con la película *El capitán veneno* (Luis Marquina, 1950)⁶⁷⁹. En opinión del investigador Colón Perales las películas en las que participa Halffter son de un nivel creativo inferior al de su música. Entre ellas figuran *El beso de judas* (Rafael Gil, 1953), *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1953), *La pícaro molinera* (Klimovsli, 1955), *Mensajeros de paz* (Elorrieta, 1956), *Camarote de lujo* (Gil, 1959), *Culpables* (Ruiz Castillo, 1960), *La paz empieza nunca* (Kimovski, 1960), y *A las cinco de la tarde* (Bardem, 1961). Xavier Montsalvatge colabora habitualmente en el cine, por ejemplo en películas de Julio Coll, *Nunca es demasiado tarde* (1955), *La cárcel de cristal* (1957), o con Jaime Camino en *España otra vez* (1969), *Las largas vacaciones del 36* (1975), *Dragon Rapide* (1986), o *Luces y sombras* (1988)⁶⁸⁰.

En general, los años setenta son un momento de gran eclecticismo musical en el cine, que ya incluye el *pop* y el *rock* de una manera habitual. La composición incidental para cine experimenta cierta decadencia hacia finales de esta década⁶⁸¹, por lo que predomina la incursión de compositores que sólo colaboran de forma esporádica en la música de cine. Es una etapa muy marcada por la comedia desarrollista, y un cine de turismo y destape, en el que acabaron sus días los directores más duros del régimen. A ello hay que sumar una serie de subgéneros, como el cine de terror hispánico.

⁶⁷⁹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta”. En CUETO, Roberto (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. València: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236. Textos Minor, 14.

⁶⁸⁰ Datos de COLÓN, *op. cit.*, y VALLS y PADROL, *op. cit.*, pp. 186-89.

⁶⁸¹ Cueto los llama los años oscuros, y afirma que hay mala factura en general del cine de este momento. CUETO, *op. cit.*, p. 33.

Al género de comedia se asocian nombres de compositores como José Solá, Augusto Algueró, Adolfo Waitzman, y Santisteban. Alfonso Santisteban es además compositor asiduo de TVE, realizando sintonías para muchos programas, y uno de los grandes representantes de la inclusión de la música “ligera” y el *pop*, que ya empezara García Abril⁶⁸². Entre sus películas figuran *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Cebo para una adolescente* (Francisco Lara Polop, 1973), o *Separación matrimonial* (Angelino Fons, 1973). En la misma línea trabaja Waldo de los Ríos, de origen argentino, quien también se dedica al mundo de la televisión como arreglista y orquestador. Citemos entre sus colaboraciones *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), y *Escala en Hi-Fi*, (Isidoro Martínez Ferry, 1963).

Durante los años setenta la tendencia hacia lo folclórico del cine musical deriva hacia otro tipo de películas más dedicadas al público infantil, interpretadas por Regaliz, Parchís o Enrique y Ana. Además continúan unos pocos de décadas anteriores como Manolo Escobar, Rocío Dúrcal y se incorpora Rocío Jurado. Fernando Fernán Gómez dirige a Rocío Jurado en *La querida* (1975), y la original *Bruja, más que bruja* (Fernán Gómez, 1976), burla de la zarzuela y de los paradigmas nacionales tradicionales⁶⁸³.

En el plano internacional a partir de los años setenta se produce una vuelta al estilo sinfónico a la manera que se ha dado en llamar “subrayado a lo Williams”. En nuestro país esta tendencia deja también su impronta en algunos compositores que componen con estilo sinfónico, aunque el eclecticismo general de este periodo hace muy complicado encasillar a cada músico. Joan Padrol separa entre lo que llama escuela catalana y escuela castellana⁶⁸⁴, acreditando que en la zona de Madrid continúa predominando un acompañamiento de temas autónomos acompañando a las imágenes, mientras en la zona catalana se volvió al subrayado clásico. Dicha tendencia clásica, aunque sin melodías ni *leitmotiv*, está ejemplificada en la figura de Manuel Valls, compositor de *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Companyys, procés a Catalunya* (José María Forn, 1979) y *Victoria!* (Antoni Ribas, 1983). Y lo mismo ocurre con Joan Pineda en *La otra imagen* (Antoni Ribas, 1973), o *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1973). Igualmente deben citarse los nombres de Ángel Arteaga y Juan Carlos Calderón, y los primeros trabajos

⁶⁸² De nuevo Padrol le hace una dura crítica: [Santisteban] “practica un tipo de música comercial y rítmica que imita a la música italiana más ramplona y vulgar de los autores más secundarios, llenos de vicios y amaneramientos”. VALLS y PADROL, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁸³ HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973 – 1982)*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 157- 58.

⁶⁸⁴ PADROL, *op. cit.*, p. 224.

de José Nieto para Jaime de Armiñán. Arteaga empieza componiendo *María Rosa* (Armando Moreno, 1964) y *Cotolay* (José Antonio Nieves Conde, 1965) y llega a componer cincuenta y cinco largometrajes⁶⁸⁵.

En Cataluña se desarrollará además una tendencia más vanguardista y experimental que alcanza su máxima expresión con el músico contemporáneo, especialista de la escena, Carles Santos. Este artista quien comienza trabajando en el cine con Pere Portabella con quien hace *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecic* (1970) o *Acción Santos* (1973) y colabora hasta nuestros días. Otras películas a las que pone música son *Semejante a Pedro* (Francesc Bellmunt, 1971), y después *Jet Lag -Vértigo en Manhattan* (Gonzalo Herralde, 1980), *Jalea Real* (Carles Mira, 1980), *Es quan dormo que hi veig clar* (Jordi Cadena, 1988), hasta llegar a películas actuales como *El pianista* (Mario Gas, 1997).

Las generaciones de la democracia

Desde los años setenta, los compositores que han llegado al cine han descrito un panorama heterogéneo de músicas y músicos de todas las procedencias. A esto ha contribuido, sin duda, la transformación que experimenta el panorama cinematográfico en los años ochenta, que ya se ha descrito anteriormente, pero que viene a resumirse en el cambio generacional de la comedia madrileña.

Un ejemplo de ello es el caso de los cantautores, que aplican sus creaciones a sintonías para televisión o a películas, por citar alguno, Vainica Doble en las series de Armiñán⁶⁸⁶ y en la película *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1978); Luis Eduardo Aute en *La señora García se confiesa* para televisión, y *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976) en el cine; o el cantautor Ramón Muntaner en *La plaça del Diamant* (Francesc Betriu, 1982). Pero también aplican su música al cine otro tipo de formaciones diversas: el grupo Milladoiro es uno de los grupos más característicos, pues ha puesto música a *Divinas palabras* (José Luis García Santos, 1987), y *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986) por el que ganó el primero de los premios Goya a la Mejor Música Original.

En cuanto a los compositores que permanecen con un estilo cercano a lo sinfónico, no es una etapa de gran relevancia. No podemos olvidar que los ochenta son los años de generalización del sintetizador, uno de los mayores avances técnicos en el mundo de la

⁶⁸⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta". En CUETO, Roberto (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. València: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236. Textos Minor, 14.

⁶⁸⁶ Gracias a Vainica Doble se introducirá Pepe Nieto en la composición cinematográfica.

música cinematográfica, y que en esta época a menudo se inmiscuye en la sonoridad de la música incidental, en los más diversos estilos.

Por encima de todas, por su continuidad y protagonismo en toda la década de los ochenta (y como veremos en la de los noventa), destaca la figura de José Nieto, quien compone para películas tales como *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980), *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982), *Pares y nones* (José Luis Cuerda, 1982), *Hablamos esta noche* (Pilar Miró, 1982), *Truhanes* (Miguel Hermoso, 1983), *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *El caballero del dragón* (Fernando Colomo, 1985), *El lute (camina o revienta)* (Vicente Aranda, 1987), *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988), *Esquilache* (Josefina Molina, 1989), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), entre otras muchas, o la sintonía de *La noche del cine español* para la televisión.

Junto a este compositor pueden añadirse los trabajos de Francisco Guerrero, uno de los músicos más importantes de la Generación de los setenta, autor de la música de las películas de Chavarri *Bearn* (Jaime Chavarri, 1983), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chavarri, 1983), *El río de oro* (Jaime Chavarri, 1986), así como de *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986). Otra de las figuras musicales del momento es Alejandro Massó, musicólogo conocido por sus composiciones, y sobre todo por sus adaptaciones musicales de música preexistente para ambientaciones de época, lo que llama “música tratada”. A él debemos la música de *El Dorado* (Carlos Saura, 1988), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), o *Teresa de Jesús* (1984) para la televisión. A ellos se unen Ángel Muñoz Alonso con *El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1988), o *Lulú de noche* (Emilio Martínez-Lázaro, 1986), Joan Vives y Manel Camp en *Qui t'estima Babel?* (Ignasi P. Ferre, 1988). Por último, cabe citar a Rafael Beltrán Moner, conocido como autor de un manual sobre ambientación musical, en su faceta de músico. Hasta la actualidad es compositor de todo tipo de música (coral, sinfónica, de banda, etc.), y para audiovisual es sobre todo ambientador musical (en TVE), y compositor de música para documentales. Es en los años ochenta cuando incurre en el cine: ha realizado *Habibi* (Luis Gómez Valdivieso, 1980), *Futuro imperfecto* (Nino Quevedo, 1984) y *Calé* (Carlos Serrano, 1986).

El ámbito de los musicales en la década de los ochenta deja de lado el cine folclórico para dirigirse por otros derroteros, tan sólo *Las cosas del querer* (1989)⁶⁸⁷ de Jaime Chavarri recupera la copla de una manera muy sugerente. En cambio se realizan películas

⁶⁸⁷ Con música de García Segura. Cf. LLUÍS I FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional Murciana, 1994.

que giran en torno al mundo del flamenco, concretamente la trilogía de Saura *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), y también *Nanas de espinas* (Pilar Távara, 1984) y *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989).

La avalancha de compositores que aparecen en la década siguiente coge de sorpresa a esta década un tanto irregular. Prueba de ello las palabras de Padrol, que hablando de las nuevas generaciones (entonces nuevas) coloca a Bernardo Bonezzi como el compositor más prometedor. Sin desmerecer su trabajo, la nueva década vendrá cargada de compositores con talento e ideas que llega en el momento adecuado para renovar la cara de la música del cine español.

III.3. HISTORIA DE LA MÚSICA DE CINE EN LA ESPAÑA DE 1990 A 2005

Justificación de la cronología

La delimitación cronológica de este trabajo se establece desde el año 1990 hasta 2005, tres lustros exactos de un periodo reciente de la historia de la música de cine español. Somos conscientes de que la tradicional estructuración por décadas (por ejemplo, los famosos '80 españoles) no es más que una herramienta historiográfica, y que comenzar el estudio justamente en el primer año de la década puede resultar un corte abrupto.

Sin embargo, encontramos razones para delimitar el contexto del estudio en el comienzo de la década. La mayoría de estas razones son externas a los propios compositores pero son la causa de su aparición o desarrollo en este periodo concreto del devenir del cine español. En primer lugar, el año 1989 es la fecha del Decreto Semprún, aprobado en el mes de agosto, con el cual empieza una etapa de cambio legislativo después de la época de proteccionismo cinematográfico marcada por la llamada Ley Miró. Es el primer giro en la política cinematográfica hacia una liberalización progresiva que será la constante de todo el período de los noventa. Por otro lado, los comienzos de la década coinciden con el asentamiento del interés por la música de cine a escala social y popular, y se inicia la expansión del fenómeno del coleccionismo. Prueba del ello es que en diciembre de 1989 se crea la primera asociación en España en torno a la banda sonora, y en el 90 surge la primera publicación especializada.

Asimismo, una de las fundamentales razones de ser de este estudio consiste en la coincidencia de una serie de compositores que se dedican al cine, con una nueva hornada de directores y realizadores. Es el llamado Joven Cine Español, que aunque toma más fuerza a partir del año 1995, ya da sus primeros pasos en la primera mitad de la década. Y, al fin y al cabo, los compositores cinematográficos se adaptan a las películas que se producen y al entorno de estos nuevos cineastas. Así, si bien las películas que analizamos en el estudio de los binomios pertenecen a colaboraciones que comienzan sobre todo a partir de la segunda mitad de la década y tienen su consecución hasta los primeros años de este siglo (salvo Alberto Iglesias – Julio Medem que hacen su primer largometraje juntos en 1992, y teniendo en cuenta que algunas de las relaciones empiezan ya en el año 94), nos parece imprescindible establecer un contexto que abarque toda la década de los noventa españoles, porque tanto musical como cinematográficamente son el germen de un fenómeno fruto de este tiempo.

Por último, en el sentir general de los críticos y analistas de la música de cine existe una clara percepción de la aparición de una “generación” de compositores cinematográficos nacida de los años noventa. Dejando a un lado las intuiciones, existen datos que llevan a expertos como Josep Lluís i Falcó a aseverar que nos encontramos ante lo que llama la “Generación del 89” o también ante la “Generación del CD”, por ser éste el año de la aparición del primer *compact disc* de música de cine en España⁶⁸⁸, lo cual no es una circunstancia superflua, sino significativa de muchos de los cambios que se operan en el momento que aparecen estos nuevos músicos. Además, notamos que la percepción de las ediciones discográficas de estos autores es también distinta respecto de las generaciones anteriores⁶⁸⁹.

El artículo de Josep Lluís i Falcó “El compositor de cine en España: la Generación del 98”, junto a las impresiones de Roberto Cueto, es definitivo para fundamentar este estudio, pero a sus opiniones tenemos que añadir otra serie de características que emplazarán definitivamente a este grupo de músicos en la cronología que aquí nos ocupa.

Aunque hemos optado por elegir un tema de actualidad para comprender mejor los fenómenos que acontecen a nuestro alrededor, también hemos preferido dejar una pequeña distancia crítica que aporte un poco de perspectiva histórica, por lo que las películas que analizamos no van más allá del 2004; fecha, por lo demás, destacada desde el punto de vista político, ya que termina la etapa legislativa dominada por el Partido Popular, lo que dará paso a una etapa con nuevas perspectivas legislativas en lo que a la industria cinematográfica se refiere⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ LLUÍS I FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. En *Revista de Musicología*, XXVIII / N° 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 1051-1078.

Lluís i Falcó mantiene que las primeras bandas sonoras españolas en CD son del año 1989: *Las cosas del querer* y *El sueño del mono loco* (con música de Duhamel) por el sello francés Milan; *Átame* con música de Morricone que aparece por RCA; y el concierto de Bernaola de los Encuentros de Sevilla (el primer CD de música de cine de España).

⁶⁸⁹ Es muy patente, por ejemplo, el caso del insigne músico Carmelo Bernaola, que suscita cierta polémica en torno a la composición actual de música de cine, porque desde su punto de vista “muchos compositores jóvenes hacen sus composiciones sin pensar tanto en la película como en hacer una música que quede bien en su edición discográfica, lo que hace que la música se escuche en la película desligada de las imágenes, funcionando de forma paralela a ella”. Esta es una de las causas por las que se declara contrario a la edición de la música de cine en disco, porque además piensa que la música no debe separarse de las imágenes, debe escucharse mientras se ve la película. *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000, p. 92.

⁶⁹⁰ Algunos estudios corroboran este punto y aparte en el panorama del cine español, como el propio Caparrós, en CAPARRÓS LERA, José María. *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal, 2005.

La nueva “generación” de compositores

El carácter generacional del grupo de músicos a los que nos referimos en esta tesis ha sido cuestionado en diversas ocasiones. Si bien es verdad que existe una renovación, que puede apreciarse de forma intuitiva⁶⁹¹, en los autores que componen para el cine español desde los años noventa, los analistas Josep Lluís i Falcó y Roberto Cueto se preguntan si existe una verdadera *generación* de músicos de cine en los años noventa, reflejada en una efervescencia en la composición para cine en España paralela a la emergencia de una generación de cineastas.

Roberto Cueto entiende el término *generación* sólo desde el punto de vista cronológico, porque la mayoría son compositores nacidos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta⁶⁹². Si tuviésemos que definir cronológicamente la generación, encontraríamos que la fecha de nacimiento de los diferentes autores abarcaría un arco de 13 años, desde 1955 (Alberto Iglesias) hasta 1968 (Roque Baños). A ello Cueto añade el interés de estos autores por el medio cinematográfico y circunstancias comunes: los avances tecnológicos, el abaratamiento de los costes, las mejoras en los sistemas de sonido, y el interés creciente por la música de cine, del que derivan las iniciativas de difusión y educación, así como las ediciones de discos. Esto coincide con una mayor preocupación de los nuevos realizadores por la parte sonora y musical.

Por su parte Josep Lluís i Falcó⁶⁹³ argumenta que, salvando la fecha de nacimiento de los autores, “la aparición en el panorama cinematográfico de estos compositores no se limita a los principios de los noventa, y se expande en un periodo de diecinueve años comprendidos entre 1982 y 2000” (dado que marca como inicio el año 1982, año en que Bernardo Bonezzi compone su primera banda sonora). Así, hay datos que, según este autor, contradicen la idea de generación: en primer lugar, señala que Pepe Nieto lleva haciendo música para cine desde los años setenta, y otros compositores como Iglesias, Illarramendi, Navarrete, Bardem, Cases, Gaigne, Nogueras, Capellas y Bonezzi empezaron ya en la década de los ochenta; mientras, por el contrario otros como Villalta, Baños, Meliveo y Godoy comenzaron en de los noventa tardíos. Al mismo tiempo, en este periodo

⁶⁹¹ En el N°1 de *Rosebud* (1996), aparece una entrevista a Bingen Mendizábal (Carlos Durbán y Juan Ángle Saiz, pp. 26-29), donde se resume de la siguiente manera el sentir general de estos momentos de la música cinematográfica española: “una generación de jóvenes músicos de cine, que están realizando trabajos más que interesantes, y que están dando un nuevo impulso a la música de cine de nuestro país, con unas formas de componer que siendo de corte muy clásico no tienen problemas en incorporar todo tipo de influencias, de otros estilos y formas musicales diferentes”. P. 26

⁶⁹² CUETO, *op. cit.*, pp. 35-37. En concreto los compositores entrevistados en su libro han nacido a finales de los cincuenta o principios de los sesenta, menos Roque Baños. Muchos han nacido, curiosamente, en el año 1958: Ángel Illarramendi, Manuel Balboa, Antonio Meliveo, Pascal Gaigne, Mario de Benito, Eva Gancedo, Lucio Godoy, Carles Cases.

⁶⁹³ LLUÍS I FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. *Op. cit.*

todavía continúan componiendo muchos compositores anteriores: en los años ochenta aún trabajan en el cine Montsalvatge (1912-2002), Asins Arbó (1916-1996), Cristóbal Halffter, García Abril, Alfonso Santisteban, o F. Guerrero; y en la década de los noventa hacen sus últimos trabajos García Morcillo (1916-2002), García Segura (1929-2004), Carmelo Bernaola (1929-2002), y permanecen activos otros como Alejandro Massó, Teddy Bautista, Manel Camp, Santi Arisa o Jordi Amargós.

Todos estos datos aportados por Lluís i Falcó no vienen sino a sustentar la tesis de que, como la mayoría de los cambios históricos, los relevos autorales en la música de cine español se producen de forma progresiva. No existe una fecha concreta en la cual despunten todo este grupo de compositores, por el contrario, se van incorporando al cine de forma paulatina desde antes de la década. Además, si bien la fecha de nacimiento de los autores es una coincidencia a tener en cuenta, resulta irrelevante si consideramos la diferente manera y momento de incorporación al cine de los compositores.

Hasta ahora, uno de los errores ha sido intentar “meter en el mismo saco” a un grupo de músicos tan grande. Bien es verdad que la llegada al cine de un número tan extenso de compositores hacía pensar en un relevo generacional casi directo, pero analizando las circunstancias de cada músico, y sólo a efectos metodológicos, debería más bien hablarse de distintos subgrupos que van aterrizando en el cine español: los que continúan componiendo desde los setenta y experimentan una adaptación, como el caso de Pepe Nieto; los que empiezan su andadura en los años ochenta y tienen un momento álgido en los noventa, como Bernardo Bonezzi; las revelaciones de los primeros noventa, que se siguen manteniendo hasta hoy, como Alberto Iglesias; el grupo de compositores que se incorporan desde mediados de los noventa, como Roque Baños; y una sub-generación muy reciente de músicos más jóvenes que llegan a principios de siglo, como Pablo Cervantes.

En este estudio no se defiende la existencia de una generación, sino la consolidación en los años noventa de un concepto audiovisual en el cine español, donde la música forma parte fundamental. Todas las características que señalaba Roberto Cueto concernientes a la música cinematográfica son fruto en realidad de un fenómeno más amplio que se refiere más al cine como concepto dilatado que a la música aisladamente. Así pues, las circunstancias específicas en las que se ven envueltos los compositores son las que delimitan tal “generación”, lo que aglutina a estos autores es el momento histórico, del que derivan unas características sociales, más que estéticas. Precisamente, una de sus particularidades es la diversidad de procedencias, que a su vez se ven plasmadas en los desiguales estilos musicales de las películas. Por lo tanto, como en el caso de los directores, el carácter generacional ha de entenderse más en sentido circunstancial que musical. E igualmente el incremento en la llegada al cine de músicos va de la mano de circunstancias

externas a ellos, que empuja a muchos hacia la composición para el audiovisual de una forma mucho más natural que en generaciones anteriores. Estos autores comparten sobre todo una visión amplia, una falta de prejuicios en la concepción de la música, y la aceptación del audiovisual integrado en su creación artística, que va aumentando de manera progresiva a medida que avanza la década.

Contexto cinematográfico

La trayectoria de la música de cine en España a lo largo de este periodo está estrechamente ligada a lo sucedido en la industria cinematográfica: evidentemente, el número de películas que se realiza en cada momento determina a su vez el número de músicos que se necesitan para las producciones, y mientras un mayor número de producciones potencia el desarrollo general del sector musical del cine (y no sólo la trayectoria de unos pocos compositores), un descenso en la producción disuade a los músicos incipientes para consagrar a un número muy limitado de compositores, que se van repitiendo de una película a otra.

Como ya se vio en el epígrafe dedicado al contexto cinematográfico, en líneas generales el mercado del cine en nuestro país experimenta un descenso en la primera parte de la década de los noventa, para ir mejorando a lo largo de la segunda mitad. Esta bajada inicial es una continuación de la caída experimentada en la década anterior de 1980, en la que se produce un descenso brutal de la cantidad de películas, y desde 1980 hasta 1993 la cuota de mercado desciende de un 20,1% hasta el 8,7%. A pesar de la reforma del 89, que tarda en surtir efecto, hay un descenso de películas y recaudación en la primera parte de los noventa, influida por la crisis general del 93, que lleva a hacer solamente 44 películas en el año 1994. A partir de ese momento lo que se experimenta es una subida general de la industria, y un aumento de películas, espectadores e ingresos en taquilla. Así, la cuota se coloca alrededor del 12% en 1995, si bien la cuarta parte de las películas aún no se estrena en Madrid o en Barcelona, y en el año 99 hay una cuota de ingresos del 14%.

De ahí deriva también el aumento de nuevos compositores a lo largo de la década: el momento de ascenso del cine español a mediados de los noventa influye directamente en la llegada de nuevos músicos en ese periodo, pues se necesitan más compositores y, por otro lado, es un momento de consolidación y continua actividad para los que ya se encontraban en activo. Así, puede observarse un momento de crecimiento para la música del cine desde 1996 en adelante, momento importante para la composición cinematográfica en España. Igualmente, el proceso de profesionalización que experimenta el sector influye también en el aumento en la calidad, algo que hace aún más atractivo el medio. A eso hay que añadir el aumento de las coproducciones, que pasan de 10 a 36 en el año 99, lo que hace que se

requieran a muchos compositores fuera de nuestras fronteras. Además, la mitad de la década coincide con el *boom* de los cortometrajes, cuyo número ha crecido a pasos agigantados debido a la promoción de los festivales y a las ayudas económicas que se conceden a estos proyectos desde 1994; esto proporciona a los músicos una magnífica plataforma de despegue e introduce en el mercado una mayor cantidad de productos con necesidades musicales.

Prolongaciones músico-cinematográficas

Como ya se ha mantenido en varias ocasiones, los primeros años de la década vienen marcados por la continuidad en algunas facetas de la creación. Esta continuidad se debe en parte a los directores que habían florecido en etapas anteriores pero que siguen trabajando en los años noventa, y como veremos, algunos están relacionados con cierta prolongación músico-cinematográfica.

Si Rodríguez Merchán habla de directores “recuperados” y de directores “veteranos”⁶⁹⁴ en el cine de los ochenta, en los noventa algunos de ellos aún continúan haciendo cine. En determinados autores se observa una tendencia a traer músicos de etapas precedentes, como Antonio Jiménez-Rico renovando a Gregorio García Segura en *Tres palabras* (1993), una cinta cuajada de boleros donde García Segura es también arreglista y director musical, y en *Sombras y luces (cien años de cine español)* (1996); y a Augusto Algueró en *Primer y último amor* (2002). También recurre a Pablo Cervantes para *Hotel Danubio* (2003), sin duda por encontrarse cercano a su habitual colaborador José Luis Garci. Otros directores veteranos no parecen tener una línea musical clara o no se anclan en el pasado. Es el caso de Luis García Berlanga, que en los años noventa reclama por primera vez a Bernardo Fuster y Luis Mendo para poner la música de sus películas *Todos a la cárcel* (1993) y *París-Tombuctú* (1999), quienes aparte de la música incidental se encargan de algunas de las canciones que aparecen, como “Todos a la cárcel”, o “A ninguna parte” y “Los loritos”. José Luis Borau repite en su colaboración con Álvaro de Cárdenas en *Niño Nadie* (1997) y en *Leo* (2000), mientras Jaime de Armiñán en *Al otro lado del túnel* (1994) le encarga también los arreglos musicales (la dirección musical de la película es de Carmen Santonja). Fernando Fernán-Gómez trabaja con Mariano Díaz en *Fuera de juego* (1991), y con Alexander Lubomirov Kandov en *Pesadilla para un rico* (1996), pero se decanta más por la ambientación con canciones, como en *Siete mil días juntos* (1994).

⁶⁹⁴ RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. *Raíces de una generación. Cine español 1982-1999*, en *Area abierta*, N.º. 1, 2001.

Ciertos realizadores que aparecieron en las décadas de los sesenta y setenta, poseen un peso específico en la década de los noventa y sus trabajos siguen apareciendo en la filmografía española hasta hoy mismo. En este grupo se observa un fenómeno especial que consiste en su querencia por uno de los compositores más relevantes de la cinematografía hispana: José Nieto. De esta manera, la directora Pilar Miró demanda la colaboración de este músico en sus películas *Beltenebros* (1991), *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), y *El perro del hortelano* (1996); y Josefina Molina en *Lo más natural* (1990).

Una de las colaboraciones más fructíferas entre un director y un músico a lo largo de toda la historia del cine español ha sido sin duda la de Vicente Aranda y el compositor José Nieto. En la década de los noventa Nieto se ha encargado de poner la música a todas sus películas: *Amantes* (1991), *El amante bilingüe* (1993), *Intruso* (1993), *La pasión turca* (1994), *Libetarias* (1995), *La mirada del otro* (1998), *Celos* (1999), *Juana la loca* (2001), *Carmen* (2003). Además a Aranda le gusta introducir en sus películas, muchas veces de forma diegética, canciones o fragmentos que cobran funciones de ambientación y a veces narrativas, como es el caso de un fragmento de "Luisa Fernanda" (con música de Federico Moreno Torroba), tema de *El amante bilingüe*.

Por su parte Manuel Gutiérrez Aragón es más desigual en sus elecciones. La colaboración con Pepe Nieto en *El caballero Don Quijote* (2002) fue productiva (aunque no siempre la relación ente ambos había sido ideal⁶⁹⁵) porque, según criterio del propio director, aparte de "buen músico es también buen cineasta". No en vano el anterior intento de musicar esta películas había estado en manos de Lalo Schiffrin, con el que Gutiérrez Aragón no se entendió, ya que Schiffrin trabajaba con estructuras preestablecidas, medía al segundo, y finalmente "la única mala crítica de la película era la música porque era muy hollywoodiense"⁶⁹⁶. En cambio con José Nieto tiene una mayor compenetración en cuanto a la idea de la música, en lugar de pedirle una música de época le pide "una música de película tal cual", y el resultado es satisfactorio. En otras producciones, este director opta por una música más ligada a lo popular y cuenta con la música del grupo Milladoiro (ganadores de un Goya y responsables de la música del documental *Los Gallegos* en 1990)

⁶⁹⁵ Ya habían trabajado juntos en *Camada negra* (1976), y *Sonámbulos* (1977).

⁶⁹⁶ Este director opina que a este tipo de músicos como Schiffrin "les falta corazón", al mismo tiempo que afirma: "Yo destrocé la música de Lalo" porque hacía cortes en medio de los bloques de música, los unía o los colocaba en sitios para los que no estaban previstos. Esto concuerda con su concepción de la música cinematográfica, muy a tono con esta generación de directores que continúan haciendo cine en los noventa: piensa que los americanos hacen un uso abusivo de la música de cine, que en nuestros días es casi es un hilo musical, mucha música a un volumen bastante bajo. Y a Gutiérrez Aragón le molesta esta postura desde el punto de vista artístico, ya que opina que hay que si se utiliza un elemento se debe jugar con él. Así, está de acuerdo en que una buena música para la película es aquella que se hace antes que la película, pero los productores no lo pagan... Declaraciones realizadas en el Congreso Internacional "Cervantes y el Quijote en la Música". Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 19-21 de octubre de 2005.

para *El rey del río* (1994), y en *Cosas que dejé en La Habana* (1997) elige una serie de canciones con sabor caribeño a cargo de José María Vitier. Más adelante colaborará con Xavier Capellas en *La vida que te espera* (2004).

José Luis García Sánchez es uno de los cineastas más dispersos en cuanto a sus elecciones musicales: ha trabajado con todo tipo de estilos y con compositores los más diferentes ámbitos y generaciones. Así, se acerca a la música de Alejandro Massó en *La noche más larga* (1991), Emilio Kauderer en *Tirano Banderas* (1993), Antoine Duhamel haciendo un homenaje a Isaac Albéniz en *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), Chano Domínguez en *Siempre hay un camino a la derecha* (1997), Carmelo Bernaola en *Adiós con el corazón* (2000), Fernando García Morcillo en *La marcha verde* (2001), Miguel Ángel Collado Saldaña en *Franky Banderas* (2004) y Antonio Meliveo en *María querida* (2004). Asimismo es un paradigma de la utilización de la música popular relacionada con los temas de las películas en ejemplos como *Pasodoble* (1988), o *Suspiros de España (y Portugal)* (1995), en la que Rosa León, con quien ya trabajara en *La noche más larga*, hace la selección musical.

La trayectoria de otro grupo de cineastas, inclasificables, tiene un matiz mucho más autoral e independiente, y por otro lado ha sabido adaptarse mucho mejor a la década en lo que a música se refiere. Son directores con una larga carrera que llegan incansables y con toda su potencia creativa al periodo que tratamos en esta sección. Uno de los más carismáticos es Carlos Saura, director especialmente interesado por la música que ha plasmado su pasión en los filmes de ensayo que dedica al arte musical y en lo que ha dado en llamarse el “musical flamenco”. Además de este tipo de obras, sigue realizando películas de ficción más al uso. En algunas de sus películas de los noventa mantiene una colaboración con Alejandro Massó que comienza en *El Dorado* (1988) y continúa en *Ay, Carmela* (1990), el documental *Maratón* (1993) y *Pajarico* (1997). En otras ocasiones prueba con opciones algo más diversas: Alberto Iglesias ya en 1993 con *Dispara*, o una colaboración con Manu Chao que firma muchos de los temas de *Taxi* (1996), aparte de Lalo Schiffrin, en quien confía en *Tango* (1998). Con este último músico estaba trabajando cuando fortuitamente dió con el compositor Roque Baño, del que no se desprenderá desde su película *Goya en Burdeos* (1999).

Bigas Luna, por su parte, mantiene una carrera músico-cinematográfica algo más heterogénea. Aunque su colaboración con Nicola Piovani abarca *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993), *La teta y la luna* (1994), también ha contado con colaboradores tan desiguales como Carlos Segarra para *Las edades de Lulu* (1990), Lucio Dalla para *Bámbola* (1996), Alberto Iglesias (además de los extractos “clásicos” preexistentes) para *La*

camarera del Titanic (1997), Alberto García Demestres para la adaptación de los muchos temas históricos en *Volaverunt* (1999), y con Piano Magic para *Son de Mar* (2001).

Algunos realizadores se encomiendan, para su personal cine, a un compositor de confianza. Es el caso de Mario Camus, quien después de tomar la música preexistente de Karl Philipp Emanuel Bach para su película *Después del sueño* (1992), comienza una de esas perdurables relaciones entre un compositor y un cineasta, y Sebastián Mariné se convierte en su colaborador en *Después del sueño* (1992), *Sombras en una batalla* (1993), *Amor propio* (1994), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997), *La vuelta de El Coyote* (1998), *La ciudad de los prodigios* (1999), o *La playa de los galgos* (2001).

José Luis Garci, impertérrito ante los avatares de la industria y dejándose llevar por los diferentes tiempos que pasan por nuestra cinematografía, mantiene un estilo personal algo anclado en un pasado utópico que incluye una concepción propia muy clara del elemento musical. En los noventa ha sido fiel a dos compositores: Manuel Balboa en *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997), y *El abuelo* (1998), y a Pablo Cervantes en sus películas más recientes *You're the one* (2000), *Historia de un beso* (2002), *Tiovivo c. 1950* (2004), *Ninette* (2005) y *Luz de domingo* (2007).

Directores adaptados

Pedro Olea ha pasado por la década adaptándose a las diferentes tendencias compositivas que predominaban en cada momento. Así, realiza la película *El día que nací yo* (1991) en la que la dirección musical es de Luis Cobos, para integrar las muchas canciones y coplas que aparecen en esta cinta; para *El maestro de esgrima* (1992) elige acertadamente por tema y estilo a José Nieto, quien también adapta el aria "Addio del passato" de "La Traviata" (de Giuseppe Verdi); y más adelante elige a Bernardo Bonezzi para *Morirás en Chafarinas* (1995), Nicola Piovani para *Más allá del jardín* (1996) y Ángel Illarramendi para *Tiempo de tormenta* (2003).

Gonzalo Suárez ha sufrido un proceso similar de adaptación a los tiempos: mientras en 1991 cuenta con Alejandro Massó para *Don Juan en los infiernos* (1991), trabaja después con Mario de Benito en *La reina anónima* (1992), Suso Sáiz en *El detective y la muerte* (1994), y encuentra un colaborador ejemplar con Carles Cases, compositor de *Mi nombre es sombra* (1996) y *El portero* (2000).

Los realizadores surgidos del Madrid de los ochenta, más cercanos al que será después llamado Joven Cine Español, se encuentran también musicalmente a medio camino entre los realizadores surgidos en décadas anteriores y los nuevos, pero su conciliación con los noventa se ve reflejada sobre todo en el uso de lo popular con mayor libertad e integración dentro del medio audiovisual. Precisamente, Fernando Colomo

introduce canciones de forma conveniente en la narración de *Rosa, Rosae* (1993), con música de Mariano Díaz; en *Alegre ma non troppo* (1994), que por el tema también integra música “clásica” bajo la dirección musical de Edmon Colomer; en *El efecto mariposa* (1995), cuya música la pone el grupo Ketama; en *Cuarteto de la Habana* (1999), con música incidental de Mariano Marín⁶⁹⁷; a la vez que colabora en dos ocasiones con el compositor Juan Bardem: en *Los años bárbaros* (1998) y *Al sur de Granada* (2003). Fernando Trueba es un asiduo del compositor francés Antoine Duhamel, con el que ha encontrado un magnífico entendimiento y estilo en *Belle Époque* (1992), *La niña de tus ojos* (1998), y *El embrujo de Shangai* (2002); aparte se sitúan sus documentales en torno al mundo de la música *Calle 54* (2000), *El milagro de Candeal* (2004) y la películas *Two much* (1995) con música de Michel Camilo.

José Luis Cuerda en los años noventa ha multiplicado su elección musical: desde la utilización de la música de Salvador Bacarisse y Federico Moreno Torroba en *La viuda del capitán Estrada* (1991); pasando por Javier Arias, David del Puerto y Jesús Rueda en *La marrana* (1992) y *Tocando fondo* (1993); Francisco Ibañez Irribarría en *Así en el Cielo como en la Tierra*; (1995) hasta fichar a su protegido Alejandro Amenábar para *La lengua de las mariposas* (1999) tras un intento de trabajar con Angel Illarramendi, y a Lucio Godoy para *La educación de las hadas* (2006).

Los años noventa y el comienzo del milenio, son también el momento álgido para una serie de directores que no se ha incluido dentro del Joven Cine Español por haber surgido antes, pero que en muchos casos llevan trayectorias paralelas a las de estos noveles. En su cine también han echado mano de los compositores de la nueva “generación”, en un proceso de adaptación a las nuevas figuras musicales que les ofrecía el mecanismo cinematográfico de nuestro país. Imanol Uribe, igual que otros directores que surgieron en los setenta, ha confiado de manera sistemática en el compositor José Nieto, con quien ha trabajado en *La luna negra* (1990), *El rey pasmado* (1991), *Días contados* (1994), *Bwana* (1996), y *Extraños* (1998). Pero a comienzos de la presente década colaboró con los más recientes Antonio Meliveo en *Plenilunio* (2000), y Bingen Mendizábal en *El viaje de Carol* (2002). Por su parte Montxo Armendáriz encarga la música a Luis Mendo y Bernardo Fuster en la película *Las cartas de Alou* (1990), mientras lo hace a Bingen Mendizábal en *Secretos del corazón* (1997). Emilio Martínez Lázaro no duda en utilizar estilos musicales eclécticos, y sus películas utilizan la música popular y las canciones como un recurso más dentro de la narrativa. En cuanto a la música incidental, se la encomendó a Michel Camilo

⁶⁹⁷ Aunque la música para esta película fue rechazada.

en *Amo tu cama rica* (1991) y *Los peores años de nuestra vida* (1994), y a Roque Baños en *Carreteras secundarias* (1997), *La voz de su amo* (2001), y los musicales *El otro lado de la cama* (2002) y *Los dos lados de la cama* (2005).

Compositores recuperados

Los años noventa del pasado siglo han dejado en el cine español un recuerdo de los grandes compositores de la Generación del 51 que en algún momento de su trayectoria dedicaron su obra al cine. Aunque sus composiciones para la gran pantalla son mucho más abundantes en las etapas anteriores, al final de sus carreras todavía aparecen películas con músicas de este grupo. Antón García Abril, tras cuarenta años como colaborador en la gran y en la pequeña pantalla (fue constante músico de Pedro Masó) realizó en 1990 la música de *El fraile* de Francisco Lara Polop, y la música incidental de la serie *Brigada central* en 1995. También Nino Quevedo cuenta con la música de Luis de Pablo para *Goya, historia de una soledad* (1991), y Carmelo Bernaola en el año 1991 aún presta su música a *Cómo levantar mil kilos* de Antonio Hernández, y José Luis García Sánchez la utiliza en *Adiós con el corazón* (2000).

La composición de los años setenta no dejó mucho rastro dos décadas después, sobre todo en lo que se refiere a los últimos años de dicha década, que Roberto Cueto llama “los años oscuros” por la decadencia general, tanto del cine como de su música⁶⁹⁸. No hay vestigio en la presente década ni en los noventa de José Solá, Waitzman o Alfonso Santisteban, aunque Augusto Algueró es el autor de la música *Primer y último amor* (2002).

Algunos directores que seguían realizando un cine anclado en épocas pasadas, como la comedia española de los setenta, ya algo obsoleta, continuaron apelando a sus compositores de confianza para realizar la música de sus películas. El irreductible Gregorio García Segura continuó con otro incansable, el director Mariano Ozores para las películas *Los obsexos* (1990), *Disparate nacional* (1990), *Jet Marbella Set* (1991), y *Pelotazo nacional* (1993). Además realizó durante estos años *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Tres palabras* (Jiménez – Rico, 1993), *Las cosas del querer II* (Jaime Chavarri, 1995) y *Hermana, ¿pero qué has hecho?* (Pedro Masó, 1995). El compositor Fernando García Morcillo desde los años setenta se dedicó al cine por interés comercial y realizó la música de películas fantásticas o eróticas. Sus últimas composiciones para el cine son para las películas de terror de Jacinto Molina (de nombre artístico Paul

⁶⁹⁸ CUETO, *op. cit.*, p. 33.

Naschy) tales como *El aullido del Diablo* (1988) y *La noche del ejecutor* (1992), y su último trabajo *La hermana* (1995), de Juan José Porto.

Algo más reciente es el valenciano Jesús Gluck, quien durante su larga trayectoria se maneja en muchos ámbitos del mundo musical: es productor, arreglista para artistas, pianista, y ha compuesto y trabajado para la televisión, para festivales nacionales e internacionales y para el cine. Comienza a componer en el cine en la década de los setenta, trabaja en los ochenta con José Luis Garci en *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978), *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *El crack 2* (José Luis Garci, 1983), y en este siglo aún realiza películas como *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002) y *Tánger* (Juan Madrid, 2004).

Primera mitad de los noventa⁶⁹⁹

Los años noventa se caracterizan por la inclusión de la música popular en el cine de una manera más fluida y más integrada con los demás estilos de la banda sonora musical. No obstante, en la primera mitad de la década de los noventa aún se observa, por parte de críticos y especialistas, una propensión a intentar legitimar a los compositores para música de cine como autores “buenos”, igual de válidos que los genios de la música clásica, siguiendo conceptos atados a la teoría del autor (que concibe la historia de la música como un recorrido formado por personajes) y a criterios cualitativos. Esto da lugar a un momento impreciso en las tendencias músico - cinematográficas, pues los críticos y los directores aún tienden a elevar el estilo sinfónico por influencia de las tendencias de composición norteamericanas; al mismo tiempo que aún son algo reticentes a lo popular (por considerarlo “comercial” la mayoría de las veces) y todo lo folklórico que recuerde al franquismo casticista.

A pesar de las muchas dificultades técnicas que todavía perviven en la banda sonora española, la música de cine alcanza su mayoría de edad en lo que a integración audiovisual se refiere. Gracias a compositores experimentados como José Nieto, se consolida una forma de composición que pretende ponerse al servicio de la narración de manera milimétrica, en una mayor imbricación con los sonidos de sala y los diálogos, pero al mismo tiempo desde una mayor comprensión de los personajes para extraer otra dimensión de la historia contada. Así pues, predomina una tendencia de integración audiovisual medida y contenida.

⁶⁹⁹ En esta sección, que dedicamos a los datos historiográficos de la música del cine español en el periodo 1990 a 2004, han sido de gran ayuda los datos de compositores y películas recogidos de los propios currícula de los autores. Muchos de ellos se encuentran en la página de socios de la asociación Musimagen, es decir, representan una fuente directa. <http://www.musimagen.com/bienvenidos.htm> [Última consulta: 6 de octubre de 2008].

La música de cine español a partir de los años noventa se caracteriza por unas circunstancias contextuales que dan lugar a una enorme versatilidad de los compositores. Por esta razón resulta imposible realizar esta recensión histórica organizándola según los estilos compositivos de cada músico, o agrupándolos ente sí por tendencias musicales, porque dependiendo de la película a la que preste su música, el autor varía de estilo compositivo. No obstante, sí encontramos algunos rasgos en común que en muchas ocasiones coinciden con la formación y procedencia de cada músico. Así pues, organizaremos la presente sección como una relación de autores, por ser la manera más objetiva, si bien los enlazaremos por cercanía estilística y cronológica.

En estos primeros años, el músico más presente es **José Nieto** (Madrid, 1943), que destaca tanto en el ámbito compositivo como en el ámbito técnico, puesto que se preocupa por la calidad de las grabaciones y trabaja en Dolby⁷⁰⁰. Este compositor, cuya dilatadísima trayectoria en el cine parte del año 1969, sirve de puente entre las décadas precedentes y el momento actual. Se caracteriza por ser un músico de colaboraciones duraderas: ha trabajado prolongadamente con directores como Jaime de Armiñán, en *Un casto varón español* (1971), *El amor del capitán Brando* (1974), *Nunca es tarde* (1977); Juan Antonio Bardem, en *El poder del deseo* (1975), *El puente* (1976); Manuel Gutiérrez Aragón (ya citadas); Fernando Colomo *La mano negra* (1980), *Estoy en crisis* (1982), *El caballero del dragón* (1985); o José Luis Cuerda *Pares y nones* (1982), *El bosque animado* (1987), *Amanece, que no es poco* (1988). En los noventa trabaja prolongadamente con Vicente Aranda, Pilar Miró, Josefina Molina, e Imanol Uribe, en películas ya citadas. Es reclamado igualmente por otros realizadores por ser el compositor más respetable y con más renombre del cine español de ese momento. De hecho ha recibido casi la mitad de los premios Goya de nuestro país, entre otros, y ha sido homenajeado en numerosas ocasiones (por ejemplo, en el Festival de cine de Valladolid, que saca también un libro biográfico, o más recientemente en Nueva York, en las jornadas del Spanish Cinema Now, del 6 al 26 de diciembre de 2002). También destaca por su labor pedagógica de la música de cine, su visión de la composición cinematográfica viene recogida en su libro *Música para la imagen. La influencia secreta*. Aunque su formación es jazzística y de músicas populares urbanas (fue batería de Los Pekenikes desde 1958), ha manejado todos los estilos compositivos. Antes de dedicarse a la composición para el cine fue también arreglista de

⁷⁰⁰ Alejandro Pachón en su sección “La Aldea Maldita” de la revista *Música de cine* (Nº 5, Julio 1992) hizo un repaso del panorama del momento por la música de cine en España. Se pregunta si “¿podemos afirmar la total inserción de nuestro cine en las coordenadas del “soundtrack” continental?”. Seguidamente diferencia varios tipos de compositores: “los austeros” (Nieto, Iglesias y Mendizábal), “los indecisos” (entre los que incluye a Mariano Díaz o “Kitflus”), y “los impertérritos” como Alejandro Massó.

artistas como Massiel, Julio Iglesias o Los Bravos, y de hecho se introduce en el cine cuando estaba produciendo a Vainica Doble, en la película *La Lola dicen que no vive sola* (Jaime de Armiñán, 1970). Desde entonces ha sabido adaptarse a los tiempos: en una época utilizó mucho los bloques compuestos para combo de jazz, pero su estilo más reciente, desde los mediados de los ochenta y en los años noventa, tiende hacia un sinfonismo melódico, pero moderado, adaptado siempre al argumento de la película.

Un estilo más heterogéneo y algo más utilitario se manifiesta también en estos años. Funcionalmente tiende más a la puntuación de las escenas, a la ambientación. Mayoritariamente pertenecen al grupo de compositores que empiezan su andadura en los años ochenta y tienen un momento álgido en los noventa. Estilísticamente enlaza con la sintonía, las canciones, y un melodismo popular no sinfónico; no en vano los noventa es una época de mezcla de géneros dentro de una misma música incidental, por lo que conviven muy diferentes estilos, el uso de los sintetizadores, etc. Una de las razones es también el impulso que adquieren otros medios audiovisuales, pues en este momento cobra gran importancia la música para series de televisión y las sintonías. Como ocurre hasta hoy día, los compositores alternan su trabajo para el cine con otro tipo de encargos para diferentes medios, así por ejemplo, trabajan para el medio televisivo Bernardo Fuster y Luis Mendo en la serie *Chicas de hoy en día*, Angel Muñoz Alonso en la serie de Manuel Summers *Cine por un tubo*, y Bernardo Bonezzi en *Farmacia de Guardia*. Muchos directores echan mano de estos autores para musicar sus películas de esta etapa: es el caso de Felipe Vega en *El mejor de los tiempos* (1990) y *El techo del mundo* (1995), en las que cuenta con Bernardo Bonezzi, y *Un paraguas para tres* (1992) con Angel Muñoz.

Por su versatilidad, puede englobarse en este estilo a **Bernardo Bonezzi** (Madrid, 1964). Junto con José Nieto, puede decirse que fue uno de los que despuntaron al comienzo de la década, copando casi el panorama músico – cinematográfico. De estilo ecléctico, procede del mundo de la música urbana y de la Movida, fundador en 1978 del grupo Los Zombis y colaborador de Almodóvar. Además de trabajar con otros artistas, para éste último y Fabio McNamara colaboró como arreglista y productor discográfico, y compuso la música de sus primeras películas *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Sin embargo, en su larga carrera su estilo también ha sabido adaptarse a las necesidades del cine. Es un efectivo melodista pero también ha introducido la instrumentación sinfónica, siempre sabiendo moverse entre las sonoridades del sintetizador, el pop, o el jazz. Ha escrito mucha música para comedias, al mismo tiempo que se ha introducido en algunas películas de género. Destaca su continuada relación con

el director Manuel Gómez Pereira en *Todos los hombres sois iguales* (1994), *Boca a boca* (1995), *El amor perjudica seriamente la salud* (1997), *Entre las piernas* (1999), *Desafinado* (2001); aunque también tiene colaboraciones reiteradas con otros cineastas: Rafael Monleón en *Baton Rouge* (1988), *Tretas de mujer* (1993), *Mirada líquida* (1997), y *Cuestión de suerte* (1997); Ricardo Alcázar en *No hagas planes con Marga* (1987), *El laberinto griego* (1992), *Corsarios del chip* (1996); el ya nombrado Felipe Vega; y en la segunda mitad de los noventa ha comenzado su trabajo con el más reciente director Agustín Díaz Yanes en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) y *Sin noticias de Dios* (2001).

Bernardo Fuster (Madrid, 1951) y **Luis Mendo** (1949), también están presentes en este momento musical. Proviene del grupo Suburbano, que forman con Jorge Fernández en 1979, y con el que grabaron numerosos discos, además de realizar producciones musicales. Desde la década de los ochenta se viene produciendo una alianza con directores que surgen con fuerza en aquel momento, como Emilio Martínez Lázaro, Colomo y Armendáriz, y mantienen sus colaboraciones con ciertos directores. En los noventa continúa su contribución a la película de Montxo Armendáriz *Las cartas de Alou* (1990), colaboran en los cortometrajes de Chus Gutiérrez, en *Makinavaja: Semos peligrosos* (1992) y su secuela *Makinavaja: El último chorizo* (1993) ambas de Carlos Suárez, en las dos películas de los noventa de García Berlanga, en las dos películas de Azucena Rodríguez de 1995, *Entre rojas* y *Puede ser divertido*, en *El tiempo de la felicidad* (1997) y *Clara y Elena* (2002), las dos de Manolo Iborra, y en películas de otros directores como Manolo Matgi (*Mar de luna*, 1994), Adolfo Aristarain (*La ley de la frontera*, 1996), María Ripio (*Lluvia en los zapatos*, 1998) o Luis Oliveros (*Pata Negra*, 2000). La labor de Mendo y Fuster no se ha limitado a la composición. Paradigmáticos de este momento de diversificación, estos autores colaboran en el cine como productores musicales y artífices de canciones: a ellos debemos la producción musical y grabación de las canciones de *Orquesta Club Virginia* de Manolo Iborra (1994), de la canción Los piconeros para *La niña de tus ojos* de F.Trueba (1998), la canción de *Los pasos perdidos* de Manane Rodríguez (2000), y la producción y arreglos de las canciones de *El otro lado de la cama* (2002) de Emilio Martínez Lázaro. Además, y aunque no vamos a enumerar aquí producciones que no nos conciernen, en estos autores es indispensable tener en cuenta la aplicación de mucha de su música a la televisión y al teatro.

Además de estas figuras de la composición española, se debe señalar a otros compositores cuya trayectoria está aún presente junto a la de los nuevos autores de los noventa pero que cronológicamente también comienzan a trabajar en el cine en los

ochenta. Algunos de ellos, de mayor edad, remontan sus comienzos a los años ochenta: es el caso de un grupo de compositores catalanes que han seguido en activo en el cine casi un cuarto de siglo, entre los que están Manel Camp, Pagán, Enric Murillo o Joan Vives.

Manel Camp (Manresa, 1947) empieza su vida musical en el ámbito de los arreglos y producción de artistas catalanes del tipo de Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Nuria Feliu o La Trinca. Conjuntamente su actividad incluye determinados grupos de *jazz* y otros estilos, pero desde la década de los ochenta y los noventa ha realizado la música de una decena de largometrajes catalanes. Algunos de ellos son *L'última frontera* (Manuel Cussó-Ferrer, 1992), *Monturiol, el senyor del mar* (Francesc Bellmunt, 1993), *Babaouo* (Manuel Cussó-Ferrer, 1997), *Gràcies per la propina* (Francesc Bellmunt, 1997).

Santi Arisa (Manresa, 1947) es un polifacético músico, considerado uno de los mejores baterías del panorama español, cantante, compositor y promotor, ha formado parte y fundado múltiples grupos de fusión *jazz*, *rock* y ha sido difusor de la música folk catalana mediante la recuperación y fusión de músicas tradicionales. Aparte de trabajos para televisión y para espectáculos, entre sus músicas de cine constan las películas *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1981), *El extranjero-oh de la calle del sur* (Jordi Grau, 1987), *Caín* (Manuel Iborra, 1987), *El Baile del Pato* (Manuel Iborra, 1989), *Orchestra club Virginia* (Manuel Iborra, 1992), *Subjudice* (Josep M^a Font, 1989), *Pepe Guindo* (Manuel Iborra, 1999).

Jordi Sabatés (Barcelona, 1948) pianista muy destacado, compositor, arreglista de artistas como Pau Riba, Ovidi Monllor, M^a del Mar Bonet, ha trabajado también para teatro, televisión y cine. Compone la música de *Los mares del sur* (Manel Estaban Marquilles, 1991) y se distingue por sus espectáculos de música en directo para películas clásicas del cine "mudo".

José Manuel Pagán (Lausane, 1949) lleva trabajando en el cine desde que compuso la banda sonora de *Lola* (Bigas Luna, 1985) y desde entonces ha trabajado con los más diversos directores, sobre todo del ámbito catalán: *Tic-tac* (1997), cuya música fue nominada al Goya, y *Souvenir* (1994), ambas de Rosa Vergés, y en películas de Carlos Balagué. Ha trabajado asimismo en otras como *Pon un hombre en tu vida* (Eva Lesmes, 1996), *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1996), *Amor de hombre* (Jose Luis Iborra y Yolanda García Serrano, 1997), y *Aro Tolbukhin en la mente del asesino* (Alfonso Villaronga, Lydia Zimmermann, Isaac P. Racine, 2002).

Joan Vives (Barcelona, 1953) es un compositor dedicado sobre todo al sector de la publicidad (junto a Joan Enric Garde es fundador de la productora de música para publicidad Classic & New), aunque también a trabajado en teatro y televisión. Pero también realiza algunas incursiones cinematográficas a lo largo de los años ochenta y

noventa, sobre todo en la comedia catalana con directores como Francesc Bellmunt, Ignasi Perez Farré, Miguel Iglesias, Josep María Forn (*Ho sap el Ministre?*, 1991) y Joaquín Oristrell (*¿De qué se ríen las mujeres?*, 1997).

Josep Mas (**Kitflus**) (Mollet del Vallès (Barcelona), 1954), se encuentra vinculado a la música popular como participante en múltiples grupos musicales y es arreglista de cantantes entre los que figuran Pasión Vega, Sergio Dalma, Lolita, Mecano, Los Amaya, Babel, Manzanita, Pedro Guerra. Colabora asiduamente con Joan Manuel Serrat como músico y arreglista desde los años ochenta. Después crea junto a Joan Surribas la productora KS y realiza las bandas sonoras para *Soldados de Plomo* (José Sacristán, 1983), *Capitán Escalaborns* (Carlos Benpar, 1990), *Lolita al desnudo* (José Antonio de la Loma, 1991), *Historias de la puta mili* (Manuel Esteban, 1993), *Maldita suerte* (José María Borrell, 1993), *Tres días de libertad* (José Antonio de la Loma, 1995). A ello se añaden sintonías televisivas de programas como "Rockopop", "Club Super 3" o "Poblenou". Actualmente, Kitflus trabaja en su productora Sulftik SL.

Toni Xuclá (Barcelona, 1955) es también compositor, productor y arreglista y ha trabajado en televisión y teatro. En el cine participa en *Pau i el seu Germà* (Marc Recha), *El somni de Maureen* (R.Guardiet), *La Sucursal* (Josep Font), *La plaça del Diamant* (Francesc Betriu), *L'escot* (T.Verdaguer). Cabe citar, además, al reconocido y premiado guitarrista y compositor catalán **Toti Soler** (Barcelona, 1949), quien ha realizado esporádicas intervenciones en el cine: *I viaggiatori della sera* (Ugo Tognazzi, 1980), *El hombre de neón* (Albert Abril, 1989), *El árbol de las cerezas* (Marc Recha, 1998).

En última instancia puede agregarse a **Joan Babiloni** (Manacor, 1952) cuyo trabajo más destacado hasta ahora se ha dedicado a la producción, y se le conoce como guitarrista y compositor, cofundador del sello Blau. En los últimos años está teniendo reconocimiento en el extranjero y ha compuesto la música para *Km. 0* (Juan Luis Iborra, Yolanda García Serrano, 2000) y *Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras)* (Albert Sagner, 2002).

Saliendo del ámbito catalán, se encuentra el valenciano **Enric Murillo**. Además de su ingente trabajo para publicidad y televisión ha compuesto música para películas como *Que nos quiten lo bailao* (Carles Mira, 1983), *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989), *La camisa de la serpiente* (Antoni Pérez Canet, 1996), *El hombre de la nevera* (Vicente Tamarit), *Mariposa negra* (2005) y la televisiva *Arroz y tartana*.

Pablo Miyar (Oviedo, 1961) comenzó en la música cursando estudios superiores en el Conservatorio de Madrid, por lo que desarrolla música de concierto sinfónica y de cámara además de su producción audiovisual, que ha enfocado a la composición para teatro, cine y televisión. Desde 1986 ostenta una plaza como Ambientador Musical en TVE, por lo que compone para gran número de documentales, cabeceras y series. Ha creado la

banda sonora de cuatro películas: *El vivo retrato* (Mario Menéndez, 1986), y con Antonio del Real *Corazón loco* (1997), *Cha cha chá* (1998) e *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero* (2001).

Al lado de esta, otras tendencias conviven en la banda sonora española. Algunos directores optan por música preexistente como José Luis Cuerda en *La viuda del capitán Estrada* que, como ya se ha dicho, utiliza composiciones de Bacarisse y Moreno Torroba y la interpretación de Narciso Yepes a la guitarra. Pilar Miro y Jordi Savall protagonizan una célebre asociación en *El pájaro de la felicidad* (Miró, 1993), para esta película Savall realiza una distinguida dirección musical e interpretación, pero también se quedó en el oído de la audiencia el tema "When I Am Laid in Earth", de la ópera "Dido and Aeneas", de Henry Purcell. La inclusión de este músico en el cine pasa por ser el primer español con un premio César a la mejor banda sonora, gracias a la película *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991) en la que realiza la selección e interpretación. Más adelante colabora también en la francesa *Jeanne la Pucelle* (Rivette, 1994). Otra colaboración destacable, ya a finales de siglo, es la de Albert García Demestres en *Volaverunt* de (Bigas Luna, 1999).

Alejandro Massó adquiere cierto protagonismo a comienzos de los años noventa. Tras aparecer en la década precedente en el mundo del cine, con una apretada filmografía a finales de la misma -realiza cuatro películas en el año 1988: *El Dorado* (Carlos Saura), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez), *Miss Caribe* (Fernando Colomo), y *Loco veneno* (Miguel Hermoso)-, entra en los noventa colaborando con Carlos Saura. Además pone la música a *Caídos del cielo* (Francisco J. Lombardi, 1990), *Los días del cometa* (Luis Ariño, 1990), *La noche más larga* (José Luis García Sánchez, 1991), *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991), *El beso del sueño* (Rafael Moreno Alba, 1992), *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chavarri, 1993), *La leyenda del viento del norte* (Juan Bautista Berasategui, 1992), y las producciones portuguesas '*Non', ou A Vã Glória de Mandar* (Manuel De Oliveira, 1990), *Álbum de familia* (Luis Galvão Teles, 1992), y *Elles* (Galvão Teles, 1997). Este músico se caracteriza por la adaptación de temas preexistentes en lo que él llama "música tratada", el uso de la música histórica y la aplicación de temas "clásicos" como música incidental, por ejemplo extractos del "Nocturno Op. 42.2" y la "Mazurca, Op. 50-2", de Frédéric Chopin, y el Concierto para piano N° 1 de Béla Bartók en *Caídos del cielo*. Esta vertiente ha sido muy criticada, tildándolo de plagiador, pues se afirma que versiona sin acreditar sus fuentes⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Por ejemplo, la música de Vaughan-Williams en *Don Juan en los infiernos* que "denuncia" Xalabarder en su página web. También Alejandro Pachón, en la crítica que realiza en *Música de cine* por esos años, cuestiona las prácticas musicales de este autor.

Paralelamente a estas tendencias los compositores que serán protagonistas desde la segunda mitad de los años noventa comienzan a aparecer en el paisaje del cine español: Alberto Iglesias, Bingen Mendizábal, Illarramendi o Carles Cases

Nuevos compositores para nuevos realizadores

La señalada renovación que se produjo en el cine español en los últimos años del siglo, no limitada al sector de los directores, tuvo una repercusión inevitable en la música de las películas. Todo ello se debió a la recuperación de la industria cinematográfica que llega de la mano de la Ley Alborch del 94, que con el apoyo a los nuevos realizadores jóvenes marca una cesura, propiciando una definitiva renovación generacional que tiene lugar de 1995 a 1999. Durante toda la década es constante la aparición de directores noveles, de los cuales casi ninguno pasa de los cuarenta años, tanto entre 1990-95 (unas ochenta películas de nuevos directores) como desde 1996.

Los directores vascos Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem y Álex de la Iglesia comienzan una transición ya en 1991-1992, favorecida por las ayudas del gobierno vasco y por la ayuda de productores como Querejeta. El año 95 es el año del estreno de Alex de la Iglesia, Agustín Díaz Yanes, Manuel Hueriga, Amenábar, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Mónica Laguna y Daniel Calparsoro. Y en esta década se estrenan también Fernando León de Aranoa, Miguel Albaladejo, Manuel Gómez Pereira, Álvaro Fernández Armero, Mariano Barroso, Salvador García Ruiz y Javier Fesser, los guionistas David Trueba, Mateo Gil y Joaquín Oristrell, y Alfonso Albacete y David Menkes, Félix Sabroso y Dunia Ayaso, y Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra.

Al mismo tiempo, el apoyo económico a las películas según amortización en taquilla hace a las producciones depender más del gusto del público, por lo que también hay una tendencia hacia un cine de carácter más popular, hecho por directores jóvenes para el gusto de una audiencia joven. Esto repercute en la utilización de estilos musicales relacionados con una audiencia más amplia, como los estilos de músicas urbanas, o los estilos utilizados en películas de difusión más amplia, como las producciones norteamericanas. En esta renovación es esencial el papel de los productores, algunos de los cuales son directores jóvenes metidos a productores, y la repercusión del cine en los medios.

Así pues, entre los compositores más destacados que se asocian a estos cineastas, la que se ha dado en llamar la nueva “generación” de compositores de música de cine español, figuran **Alberto Iglesias** (1955), **Eva Gancedo** (1958), **Lucio Godoy** (1958), **Carles Cases** (1958), **Alfonso Vilallonga** (1960), **Roque Baños** (1968), o **Pablo**

Cervantes (1977). A todos ellos los trataremos más detenidamente en el próximo capítulo del trabajo.

Por orden cronológico de incorporación al cine, distinguimos un primer grupo que se añade en esta década y siguen ocupando el medio hasta hoy, como Alberto Iglesias. En numerosas ocasiones, los estilos aplicados a la música compuesta para cine están directamente relacionados con los estudios realizados por los compositores, y sus propias trayectorias profesionales. De ahí que hasta cierto punto podamos distinguir ciertos músicos con una mayor querencia hacia la música de concierto, y otros hacia la producción musical.

Ángel Illarramendi (Zarautz, 1958), es uno de los compositores más brillantes y notables del panorama español en la época que nos ocupa. La formación de este músico es de corte clásico, estudia en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, y desde niño está muy involucrado en el mundo de la música, dando sus primeros pasos en la composición, pues en 1978 graba ya su primer disco. Su música aplicada comienza en el ámbito del teatro en la Escuela Vasca de Teatro "Antzerti", pero pronto comienza a componer para el medio cinematográfico. Desde siempre, ha compaginado la creación de música para la imagen con sus obras de concierto, de hecho en esta última figuran, entre otras muchas obras, seis sinfonías, los poemas sinfónicos "Espacio sonriente" y "Zarautz", su suite "Una historia reciente", una misa y una ópera de cámara. También ha abordado la composición para teatro, televisión, y documentales. En el cine no ha parado de componer desde que empezara el año 1984 para la película *Tasio* (Montxo Armendáriz) hasta nuestros días, por lo que ha visto el reconocimiento a su carrera en numerosos premios. Destaca su colaboración con el productor Elías Querejeta, y con su hija Gracia Querejeta, para quien ha compuesto la música de las películas *Una estación de paso* (1992), *El último viaje de Robert Rylands* (1996), *Cuando vuelvas a mi lado* (1999), y *Héctor* (2004). Su presencia en el cine español se ha visto incrementada aún más desde comienzos de este siglo: algunas de sus películas más relevantes son *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) y *Luna de avellaneda* (Juan José Campanella, 2004), *Tiempo de tormenta* (Pedro Olea, 2003), *Buen viaje, Excelencia* (Albert Boadella, 2003), *Sin fin* (Manuel Sanabria, Carlos Villaverde, 2006), *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006) y *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007). Añadiremos que su música para *La lengua de las mariposas* no llegó a colocarse en la película, con lo que fue editada en el disco "Una historia reciente".

Manuel Balboa (A Coruña 1958 - 2004), persona con verdadera vocación creativa y pasión por la música, alternó también su música para cine con la mucha música de teatro

que compuso (más de cuarenta obras), óperas como “Romeo y Julieta, famosos enamorados” o el encargo del Ministerio de Cultura “El secreto enamorado”, además de las obras concertísticas. Realizó música sinfónica sólo en los años 1995 y 1996, cuando le llegan encargos de la Real Filarmonía de Santiago y de la Sinfónica de Galicia, y de la Orquesta Nacional de España. Conjuntamente, tuvo una vertiente teórica con trabajos sobre el teatro musical y el repertorio del siglo XX español.

Su primer estreno se produjo en Pontevedra tan pronto como en 1980, con la obra *Intermezzo* para el pianista uruguayo Umberto Quagliata; pero su primera película no la realizó hasta 1990, *Martes de Carnaval* de Pedro Carvajal, para quien hará también *El baile de las ánimas* (para él su mejor película) y de la que surge la suite *Mares nocturnos*. En su formación es determinante el contacto en Madrid con Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Pablo Sorozábal y sobre todo el apoyo de Tomás Marco. Recibió el premio Daniel Montorio de la Sociedad de Autores, contando en el jurado con Tomás Marco, Carmelo Bernaola y Antón García Abril. Resulta muy interesante como autor, porque a pesar de estar imbuido del estilo de música “culta” contemporánea, su estilo se puede calificar de neorromántico o postromántico, algo que tiene mucho peso en el cine, y además su música tiene un argumento, lo cual también es muy adecuado para componer para el cine. Prefiere una orquesta de tamaño medio y los instrumentos “que proporcionan un elemento mágico y colorista, como el arpa, la celesta, la percusión...”⁷⁰².

Se le asocia con el cine por sus trabajos continuados para el director José Luis Garcí en *Canción de Cuna* (1994), *La Herida Luminosa* (1997) y *El Abuelo* (1998), pero además es autor de *Martes de carnaval* (Pedro Carvajal, Fernando Bauluz, 1991), su primera película, *El Baile de las Ánimas* (Pedro Carvajal, 1993), *Divertimento* (José García Hernández, 2000) e *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003).

De nuevo un compositor vasco, de los más destacados de nuestra época, se incorpora al cine en la década de los noventa: **Binguen Mendizábal** (Vitoria, 1962) inicia su relación con la música aprendiendo a tocar el violín, atraído por la música folk, y más tarde formaría parte del grupo de *rock* vasco Hertzainak. Su introducción en el cine se relaciona con Juanma Bajo Ulloa, director fundamental en su carrera, para el que compone la música del medimetraje *El reino de Víctor* (1989). Tras musicar otros cortos, da el salto a la gran pantalla con la película *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa 1991), a la que le sigue *Mi hermano del alma* (Mariano Barroso, 1993). Continúa su colaboración con Juanma Bajo Ulloa en *La madre muerta* (1993), que le sirvió de consagración. Su carrera comprende títulos como *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1993), *Cuernos de*

⁷⁰² Entrevista a Manuel Balboa. *Rosebud* N°8 – 9, Octubre 1998, pp. 49-54.

mujer (Enrique Urbizu, 1994), *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1995), *Cachito* (Enrique Urbizu, 1995), *Bajo la piel* (Francisco J. Lombardi, 1996), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *Vigo, passion for life* (Julian Temple, 1998), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *El arte de morir* (Alvaro Fernández Armero, 2000), *Visionarios* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2001), *Nos miran* (Norberto López, 2002), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Frágil* (2004), *Torapia* (2004), *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004), *Reinas* (2005), *La carta esférica* (2007). Repite con Juanma Bajo Ulloa en *Airbag* (1997), con Mariano Barroso en *Los lobos de Washington* (1999), con Francisco Lombardi en *Pantaleón y las visitadoras* (2000), *Tinta roja* (2000), y con Imanol Uribe en *El viaje de Carol* (2002). A estas películas se le añaden trabajos esotros ámbitos, destacando la música para la serie de televisión “La Regenta”. El estilo de Mendizábal privilegia las texturas de cámara y la composición para pocos instrumentos, aunque en su carrera ha sabido desenvolverse también con el sintetizador cuando ha sido necesario, de manera que resulta un compositor muy heterogéneo por lo diverso de las producciones para las que ha trabajado.

El músico francés **Pascal Gaigne** (Caen, 1958), afincado en San Sebastián, es un asiduo de nuestra cinematografía desde la década de los noventa. Su formación es desigual, pues comienza tarde en la música, tocando la guitarra y pasando por diversos estilos, desde el blues de Misissippi hasta el *rock*, pasando por la música “celta” con un grupo llamado Uria, a mediados de los setenta. También ingresa en una universidad experimental en Francia donde estudia una base musical con profesores modernos, y entra en un conservatorio de Toulouse donde trabaja la composición y la música electrónica. Comienza en el cine vasco, por contacto de Amaia Zubiria, cuando un director le pide a ella que haga la música de una película de televisión y ésta le pide que le ayude; a partir de ahí la productora le sigue llamando. Pero después su trayectoria le ha llevado a abarcar los más variados géneros y directores. Como resumen de su filmografía pueden señalarse *Loraldia, el tiempo de las flores* (Oscar Azpiorea, 1991), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Todo está oscuro* (Ana Díez, 1997), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), *Flores de otro mundo* (Izías Bollaín, 1999), *El otro barrio* (Salvador García Ruiz, 2000), *El ladrón de sueños* (Ángel Alonso, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), y *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

Sebastián Mariné (Granada, 1957), destacado pianista y docente en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” es el colaborador habitual de Mario Camus, a cuyas películas se limitan sus composiciones para largometrajes cinematográficos: *Sombras en una batalla* (1993), *Amor propio* (1994), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997), *La vuelta del coyote* (1998), y *El prado de las estrellas* (2007).

Juan Bardem (Madrid, 1956), es hijo del célebre director Juan Antonio Bardem. Su inclusión en el cine también comienza a mediados de los noventa con los jóvenes Menkes, Albacete, y su hermano Miguel Bardem en *Más que amor, frenesí* (1996)⁷⁰³. Después ha trabajado con Fernando Colomo en *Los años bárbaros* (1998), *Al sur de Granada* (2003) y *El próximo Oriente* (2006). Repite con su hermano en *La mujer más fea del mundo* (1999), *Noche de reyes* (2001), *Incautos* (2004), y con Albacete y Menkes en *Entre vivir y soñar* (2005). Otra de sus partituras destacadas es la que realiza para *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París, Daniela Fejerman, 2002).

Por otro lado, **Suso Sáiz** (Cádiz, 1957) proviene del mundo de la producción y los arreglos, donde ha trabajado con artistas como Aute y Javier Corcovado, o con Duncan Dhu. Empezó en el cine en el año 1994 con *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez), a la que han seguido otros títulos como la conocida *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998), o *Novios* (Joaquín Oristrell, 1999).

Mario de Benito (Guadalajara, 1958), ha aglutinado una extensísima filmografía a lo largo de las dos últimas décadas. Aunque su trabajo con el audiovisual no se limita al cine, y siempre ha estado relacionado con la producción (de ahí su reiterado uso de los sintetizadores), es uno de los compositores más recurrentes del último cine español. Para hacer una síntesis de su trayectoria conviene citar algunos de sus títulos más conocidos: *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990), *La reina anónima* (Gonzalo Suárez, 1992), *La vida láctea* (Juan Estelrich, 1993), *La leyenda de Balthasar el castrado* (Juan Miñón, 1994), *Dile a Laura que la quiero* (José Miguel Juárez, 1995), *Brujas* (Álvaro Fernández Armero, 1996), *A ciegas* (Daniel Carpalsoro, 1997), *Al límite* (Eduardo Campoy, 1997), *Un buen novio* (Chus Delgado, 1998), *El deseo de ser piel roja* (Alfonso Ungría, 2002), *Cosa de brujas* (José Miguel Juárez, 2002), *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), *La vida mancha* (Enrique Urbizu, 2003), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006).

Al mismo tiempo que todos estos nombres que acabamos de citar siguen en activo, nuevos nombres se le suman en importancia sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, dibujando un paisaje aún más abundante y heterogéneo.

Javier Navarrete (Teruel, 1956) es uno de los compositores más en boga del momento actual, tras estar nominado al Oscar 2007 a la Mejor Música Original por *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Los inicios de este compositor se vinculan

⁷⁰³ Antes había hecho *Bazar Viena* (A. Cuevas, 1989), pero no la considera suya por los cambios y cortes que hacen a su música.

a la música popular y a la electroacústica, formando un dúo con Alberto Iglesias. Su llegada al cine fue a comienzos de los noventa pero sólo trabaja con asiduidad en el medio desde mediados de esa década. El estilo electrónico es una seña de su música, aunque después ha despuntado como sinfonista. Quizá por eso se le vincula a películas fantásticas o de género de terror. Es asiduo del director Agustín Villaronga, con quien ha colaborado en *Tras el cristal* (1986), *99.9* (1997), y *El mar* (2000); así como de Antonio Chavarrías, poniendo la música de *Una sombra en el jardín* (1989), *Manila* (1991), *Susana* (1996), y *Volverás* (2002); y lo mismo con el director Oscar Aibar, firmando la música de *Atolladero* (1995), *Platillos volantes* (2003), y *La máquina de bailar* (2006); pero ha realizado otras películas, entre ellas *La bañera* (Jesús Garay, 1990), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Stranded* (Luna, 2002), y *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira, 2002).

Manuel Villalta (Tánger, 1956) es uno de esos autores que llegaron al cine algo tardíamente a mediados de los noventa, tras estar más relacionado con el mundo del *pop*, si bien también se ha vinculado con la televisión y el teatro. Se le relaciona con el género de la comedia, por ejemplo las que realiza con Félix Sabroso y Dunia Ayaso en *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996) y *El grito en el cielo* (1997), y en las más recientes *Planta 4ª* (Antonio Mercero, 2003) y *El oro de Moscú* (J. Bonilla, 2003). Además ha realizado *Nada en la nevera* (Fernández Armero, 1998), *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000), *El palo* (Eva Lesmes, 2001), *El forastero* (García Hurtado, 2002), y *Peor imposible, ¿qué puede fallar?* (David Blanco, José Semprún, 2002).

Con una corta filmografía, **Eduardo Arbide** (Filipinas 1960), está familiarizado con la composición para el medio audiovisual, la televisión, la publicidad, los documentales, la danza, el multimedia, el videoarte, y también el teatro, pero en cine su nombre se suele asociar al realizador Acheró Mañas, por una colaboración que empezó ya en sus cortometrajes y continuó en su trabajo en los largos *El bola* (2000) y *Noviembre* (2003). También ha compuesto la música de *Puro veneno* (Xavier Ribera Perpiñá, 1995), *Razones sentimentales* (Antonio Farré, 1995), *El faro* (Manuel Balaguer, 1998), *Lola vende cá* (Llorenç Soler, 2002), y *El juego de la verdad* (Álvaro Fernández Armero, 2004). También su música para el cortometraje *Lalia* (Silvia Munt, 1999) ha recibido premios en el Alcalá de Henares y Elche.

Luis Ivars (Alicante, 1960), presenta un largo recorrido en la práctica de la composición y de la música, en televisión, teatro y multimedia. Llegó al cine en 1996 con la película *Tabarka* (Domingo Rodes), con el que antes había colaborado en documentales. A su filmografía se añaden *Tiempos de azúcar* (Juan Luis Iborra, 2001), *Sagitario* (Vicente Molina-Foix, 2001) y *La dama boba* (Mamuel Iborra, 2006).

Con unos rasgos similares, **Juan Carlos Cuello** (Barbastro, 1961) también ha trabajado para la televisión, la publicidad (unos de sus más famosos anuncios es el de Mapfre) y trabaja en los estudios Sintonía de Madrid haciendo cabeceras y como arreglista. Estudia arreglos de música comercial e ingeniero y productor musical en el Berklee College of Music de Boston desde 1989 a 1991, y acarrea una amplia experiencia en la producción musical para el cine (*Abre los Ojos*, *Lágrimas negras*, *Cuarteto de la Habana*); aunque su primera música para un largometraje le llegó en 1992 con *Acción mutante* (Alex de la Iglesia, 1992), y hace luego *Cautivos de la sombra* (Javier Elorrieta, 1993), ha trabajado más asiduamente desde 1996, año en que realiza *El crimen del cine Oriente* (Pedro Costa), para después componer para *Hazlo por mí* (Ángel Fernández-Santos 1997), *Pídele cuentas al Rey* (José Antonio Quirós, 2000), *Valentín* (Juan Luis Iborra, 2003), y *Catársis* (Ángel Fernández Santos, 2003).

A estos músicos debe añadirse el trabajo de **Ramón Paus** (Castellón, 1956) que ha alternado su composición en teatro, televisión o publicidad con unos pocos títulos en cine como *Sombras paralelas* (Gerardo Gormezano, 1994), *Nadie como tú* (Criso Renovell, 1997) o *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999).

Víctor Reyes (Salamanca, 1962), empieza también como arreglista y productor de cantantes como José Luis Perales, Julio Iglesias o José María Cano, y ha trabajado considerablemente para televisión. Su carrera en el cine empieza a despuntar a finales de los noventa, aunque ya hiciera en 1991 *Ni se te ocurra...* (Luis María Delgado) y otra en el 96 *Como un relámpago* (Miguel Hermoso). Es colaborador habitual del también salmantino Antonio Hernández, para quien ha compuesto la música de *Lisboa* (1998), *El gran Marciano* (2000) y *En la ciudad sin límites* (2002). A esto hay que sumar otra serie de títulos, muchos concentrados en el año 2002: *Todas las azafatas van al cielo* (Daniel Burman, 2002), *Muertos de amor* (Docampo Freijoo, 2002), *Besos de gato* (Raúl Alcázar, 2002), *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2002) y últimamente ha compuesto la música incidental de *Concursante* (Rodrigo Cortés).

Xavier Capellas (Rubí, 1962) asimismo ha adquirido mucha relevancia en el cine español de los últimos años. Después de dos películas con Ventura Pons a principios de los noventa - *Put a misèria!* (1989) y *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1990) - no volvió a acercarse al medio hasta 1999, desde cuando ha llevado una trayectoria ascendente: *Goomer* (José Luis Feito, Carlos Varela, 1999), *Faust. La venganza es a la sang* (Brian Yuzna, 2000), *La vida de nadie* (Eduard Cortés, 2001), *Ouija* (Juan Pedro Ortega, 2002) en la que trabaja con Arnau Bataller, *Beyond Re-Animator* (Brian Yuzma, 2003), *La vida que te espera* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2004), *Hormigas en la boca* (Mariano Barroso, 2005), *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2005), *Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005), *Otros*

días vendrán (Eduard Cortés, 2005), *Una rosa de Francia* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2006) y *Ciudad en celo* (Hernán Gaffet, 2007).

El nombre de **Joan Valent** no es de los más conocidos dentro de la composición cinematográfica en España, a pesar de que en sus estudios de composición y dirección de orquesta en Los Ángeles tiene una asignatura que es Film Scoring (aunque en principio la elige para completar créditos⁷⁰⁴). En el cine español comienza musicando algunos cortos hasta que Pedro Guerra le pide que haga con él la música de la película *Mararía*. Alterna su labor para el cine con su grupo clásico de cámara (Art Ensemble, sexteto de cuerda, percusión, piano, flauta y un cuarteto de viento) y con arreglos para grupos *pop*, por lo que desde sus comienzos en el medio cinematográfico no cuenta con una amplia filmografía: *Superagentes en Mallorca* (José Luis Merino, 1990), *Mararía* (Antonio José Betancor, 1998), *Demasiado amor* (Ernesto Rimocho, 2000), *Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001), *El viaje de Arián* (Eduardo Rodríguez Bosch, 2001), *La caja* (Juan Carlos Falcón, 2007).

Finalmente, con una carrera desigual y heterogénea cabe nombrar a **Jordi Nogueras** (Argentona, 1961), guitarrista formado en el *jazz* y el *rock*, que ha trabajado en publicidad, televisión y cine; **Javier Cámara**, autor de la música de *Memorias del ángel caído* (Fernando Cámara, David Alonso, 1997), *Jara* (Manuel Estudillo, 1999) o *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* (David Alonso, 2003); **Aitor Amezaga**, quien ha trabajado mucho en televisión en el País Vasco y en teatro, publicidad y multimedia, además de colaborar en cerca de 80 discos de diferentes estilos, y que introducimos por ser autor musical de *Ione sube al cielo* (Joseba Salegi, 1999) y *Frio sol de invierno* (Pablo Malo, 2004); y a **Nacho Mastreta** (1964), muy ligado a las músicas populares urbanas, al sello Subterfuge y colaborador en películas como *Asfalto* (Daniel Calparsoro, 2000) o *El sueño del caimán* (Beto Gómez, 2001).

Además de éstos, cabe citar otros nombres: **Emilio Alquézar** (Barcelona, 1954) es autor de *Los porretas* (Carlos Suárez, 1996), *Dragon Hill* (Ángel Izquierdo, 2002) y *RH+* (Antonio Zurera, 2007); **Alfred García Demestres** compone *Volavérunt* (José Juan Bigas Luna, 1999), y trabaja en *Nos hacemos falta -Tilt-* (Juanjo Giménez Peña, 2002), o *Aguaviva* (2005). Se le unen **Xavier Maristany** con *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995) o **Ricardo Llorca** (Alicante, 1962), reconocido compositor contemporáneo, cuyo estilo se construye mirando hacia las músicas del pasado, pero que ha realizado también la música de *Todas hieren* (Pablo Llorca, 1997), *La espalda de Dios* (Pablo Llorca, 1999), y *Expiration Date* (Juan Carlos García, 2002). El andaluz **Luis Miguel Cobo**, realiza

⁷⁰⁴ Cf. *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000. Entrevista a Joan Valent, pp. 48-52.

música para varios cortometrajes y largometrajes como *Reflejos* (Miguel Ángel Vivas, 2002), grabada por la Orquesta de la Radio de Bratislava, y colabora con José Nieto, con Alberto Iglesias o con Lucio Godoy, además de realizar otras obras incidentales. Por su parte **Paco Ortega** (Úbeda, Jaén, 1957), productor, cantante y compositor vinculado al flamenco participa en las bandas sonoras de *Sobreviviré* (David Albacete, Alfonso Menkes, 1999), *Cleopatra* (Eduardo Minogna, 2003), *Atraco a las 3... Y media* (Raúl Marchand, 2003). No puede por menos de citarse otros nombres como los vascos **Santi Ibarretxe**, **Santi Vega**, a los que se añaden **Ibón Errazkin**, **Javier López de Guereña**, **Iñaki Salvador**, **Kike Suárez Alba**, **Aritz Villondas**. Y a los gallegos **Luis Paniagua** o **Eduardo Polonio**.

Es a partir del año 2000 aproximadamente cuando aumenta aún más la variedad estilística, y llegan aún más compositores, la sub-generación de músicos más jóvenes. Algunos de los compositores que citamos a continuación exceden los límites cronológicos de esta investigación, pues aparecen en el mundo de la banda sonora española después del 2004, y por tanto en un periodo de características algo diferentes. Pero los incluimos como medio de apuntar hacia las tendencias y nombres que dominarán en un futuro inmediato. Entre los músicos que se incorporan, los compositores del siglo XXI, cabe nombrar a Diego Navarro, Óscar Araujo, Sergio Moure, Marc Vaillo, Arnau Bataller, Francesc Gener, y Antonio Meliveo.

De los más recientes en aparecer, el malagueño **Antonio Meliveo** (1958), comienza su carrera en el cine en la película *Solas* (Benito Zambrano, 1999), y después su trayectoria ha sido continua en *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000), *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000), o *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006).

La carrera en el cine de **Francesc Gener** (Manresa, 1966), comienza ya en el nuevo siglo XXI. Su trayectoria anterior pasa por una formación en música moderna, jazz y arreglos tanto en España como en los Estados Unidos, lo que le lleva a fundar varios grupos y trabajar con muy diversos autores como Ana Reverte, Carme Canela, Deborah Carter o Adamo. Su trabajo musical abarca desde la producción y la dirección musical hasta la televisión y los arreglos para el cine. Ha sido colaborador habitual de Santi Arisa desde los años noventa. Pero su trabajo de composición en el cine le llega con *Sexo por compasión* (Laura Maña, 2000), a la que siguen otras películas como *Arachnid* (Jack Sholder, 2001), *Gossos* (Romà Guardiet, 2001), *Palabras encadenadas* (Laura Maña, 2002), *El lobo* (Miguel Courtois, 2004), o *Morir en San Hilario* (Laura Maña, 2005).

Álex Martínez (Barcelona, 1967) es sobre todo arreglista y orquestador, y comienza siendo ayudante de Roque Baños (por ejemplo en *Carreteras secundarias* (Martínez

Lázaro). Aunque también trabaja para televisión y compone música de documentales, sus largometrajes como músico comienzan en 2001 con *Tuno negro* (Pedro Luis Barbero y Vicente J. Martín), a la que siguen *Dos tipos duros* (Juan Martínez Moreno, 2003) y *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006). Por su parte, **Rafael Arnau** (Valencia, 1964), con una amplia experiencia en publicidad, es el autor musical de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003), *Real, la película* (Mario Gosalvez, 2005), y *Camino* (Javier Fesser, 2008). Por su parte **Mikel Salas** (Pamplona, 1970) es ya uno de los nombres con mayor proyección de la música de cine español, después de haber sido nominado al Goya. En su filmografía se incluye *Bajo las estrellas* (Felix Viscarret, 2007), *Bienvenido a Farewell-Gutmann* (Xavi Puebla, 2008), *Aqua. El riu vermell* (Manel Almiñana, 2006), *Cuento de Navidad* (Paco Plaza, 2005), *Romasanta. La caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004), *El segundo nombre* (Paco Plaza, 2002) o *Bagdad Rap* (Arturo Cisneros, 2004).

Algunos compositores jóvenes destacan por su procedencia y formación, aunque su filmografía no es aún muy extensa, pero prometen ser los compositores presentes en el cine español en los próximos años.

Sergio Moure (A Coruña, 1969) antes de hacer su aparición en la música de cine tuvo una formación de *jazz* y música moderna en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Desde entonces se ha dedicado a la producción, arreglos y composición para cortometrajes y teatro. En 2004 realizó la música de *Inconscientes* (Joaquín Oristrell) y *Cargo* (Clive Gordon, 2005). Por su parte **Arnau Bataller** destaca sobre todo por su formación en el extranjero, en la University of Southern California, que ha completado después en España. Sus grabaciones ya le han llevado a los estudios de La Paramount, Praga, y Varsovia, y su estreno en el cine le llega en 2004 con el largometraje *Ouija*. **Diego Navarro** (Tenerife, 1972) también tiene una formación muy destacada en el extranjero, en el Trinity College de Londres y en el Berklee College of Music de Boston. Combina la composición de música de concierto y cámara con la creación de bandas sonoras y cuenta con un amplio bagaje en la composición de encargos para el sector audiovisual (cortometrajes, documentales, spots publicitarios, etc.) y el teatro. En cine ha hecho la película de animación *La puerta del tiempo* (Pedro Eugenio Delgado, 2002). De la música de videojuegos proviene el compositor **Óscar Araujo** (Vic, 1976), que después ha pasado al cine a través de la película de animación *El Cid. La leyenda* (José Pozo, 2003) y posteriormente ha realizado *Gisaku* (Baltasar Pedrosa, 2006) y *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007). **Marc Vaillo** (Barcelona, 1975) hasta la fecha ha compuesto música de publicidad, cortometrajes y

documentales, y su debut en el cine ha sido a través de la película *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2005).

En los últimos tiempos a menudo se ha oído hablar del compositor revelación **Fernando Velázquez** (Getxo, 1976), por ser el autor de la música de la premiada *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y nominado al Goya. Empezó su formación en Getxo, Bilbao y Vitoria, y estudió composición en Madrid. Es autor musical de teatro y televisión, además de una veintena de cortometrajes entre los que destacan los cortos *Mis vacaciones* y *El hombre esponja* del propio Juan Antonio Bayona, o *7:35 de la Mañana* de Nacho Vigalondo. Asociado al cine de terror, ha compuesto la música de *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006), *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006), *Savage Grace* (T.Kalin, 2007) o *La zona* (Rodrigo Pla, 2007).

A estos se suman otros compositores a tener en cuenta en el futuro: **Maximilano Valero** es el autor de la música para las películas de Jose Enrique March *La estancia* (2004) y *Escuchando a Gabriel* (2007); **Miguel Malla** acumula ya una filmografía muy destacada desde que hiciera *Días de fútbol* (David Serrano, 2003) y posteriormente *La suerte dormida* (Ángeles González-Sinde, 2003), *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Juan Cavestany, Enrique López Lavigne, 2004), y *Días de cine* (David Serrano, 2007); **Rudy Gnutty** cuenta ya con varias películas como *10+2* (Miguel Pujol, 2000), *Cámara oscura* (Pau Freixas, 2004), *Road Spain* (Jordi Vidal, 2008) y **Josep Sanou** ha musicado *Fausto 5.0.* (Álex Ollé, 2001) y *Nubes de verano* (Felipe Vega, 2004); por último, un jovencísimo **Lucas Vidal** (Madrid, 1984) que se ha licenciado en música de cine en el Berklee College of Music de Boston, y tiene ya experiencia en la grabación cinematográfica con orquesta para el largo de animación *Cathedral Pines* (D.Horgan, 2007). Puede añadirse a **Jorge Magaz**, con formación en Comunicación audiovisual, a la vez que en orquestación, armonía moderna y composición. De esto puede derivar su amplia experiencia en cortos y trabajos para televisión y su colaboración en orquestación con los últimos trabajos de Alberto Iglesias. Ha compuesto el largo *En ninguna parte* (Miguel Ángel Carcano, 2005) y conviene enfatizar el dominio de las referencias musicales y la cita músico-cinematográfica que queda demostrado en el cortometraje *McGuffin* (Juanma Rodríguez Pachón, 2005).

A este grupo de compositores hay que añadir un grupo de músicos cuya labor se ha enfocado más hacia la orquestación y a la ambientación. Es el caso de **José Barroso**, compositor en colaboración con Eva Gancedo de *Nueces para el amor* (2001), y orquestador en películas como *Lagrimas negras* (Ricardo Franco, 1999), *La reina Isabel en persona* (Rafael Gordon, 2000), *Cascabel* (Daniel Cebrián, 1999), o *Arderás conmigo*

(Miguel Ángel Sánchez, 2002). **Mariano Marín** tiene una larga relación con el cine: además de orquestar y componer tiene una larga experiencia como pianista acompañante de películas de cine “mudo”. Pero como compositor y arreglista ha colaborado con Alejandro Amenábar en sus películas *Tesis* (1995) y *Abre los ojos* (1997), así como en *Cuarteto de la Habana* (Fernando Colomo, 1998), *Rahuy* (Oscar Vega, 1999), *Descongélate* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2003) y *Para entrar a vivir* (Jaume Balagueró, 2006) en colaboración con Roque Baños.

Cabe citar, por último, algunas experiencias compositivas de características particulares. Es el caso de David Nicolau (**An Der Beat**), compositor de música electrónica, *house* y música de baile que hace la banda sonora de *Lisístrata* (Francesc Bellmunt, 2002). Los sevillanos **Grupo Lavadora** son un grupo ecléctico de músicos sevillanos, incluyendo al director Santiago Amodeo, unidos en principio para hacer banda sonora. La falta de presupuesto para pagar los derechos les impulso a realizar las canciones para la película *El factor Pilgrim* (Santiago Amodeo, Alberto Rodríguez, 2001), a la que han seguido las películas *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) y *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004).

Características musicales

La década de los noventa es para la música de cine español una etapa de eclecticismo de estilos y heterogeneidad musical. La concepción de la música por parte de los cineastas deja de relegarla un segundo lugar creativo para ponerla de relevancia en primer término. A esta preocupación de los directores por el elemento musical, se añade la llegada de músicos de muy diversa procedencia, cuya formación en el mundo del audiovisual integra la música como un recurso imprescindible. Tras la etapa de los ochenta, en la que el cine estandarizado de “calidad europea” da lugar a una música muy homogénea en su funcionalidad, los noventa aportan una enorme variedad en los usos en la integración de la música en las historias.

Las características de los propios cineastas y de las películas determinan a su vez los rasgos de la música que usan. En primer lugar, la individualidad de cada película (y de cada director) demanda a cada banda sonora musical un lenguaje que se adapte exclusivamente a la cinta, según la voluntad del propio director, y según las demandas de cada historia en concreto. Esto da lugar a que el compositor deba presentar una versatilidad asombrosa de una historia a otra, o bien consolidar su creación para el cine en un determinado género cinematográfico o en una determinada colaboración con un cineasta. Esto último, según los propios músicos, no es lo más corriente en un el medio en el que para sobrevivir es necesario aceptar todas las ofertas que se les ofrezcan.

Otro rasgo esencial es la variedad de las procedencias de los músicos, que provienen de los más diversos estilos: desde la música electrónica o electroacústica, el *jazz*, el *pop*, la música de concierto, etc. De la misma manera que los cineastas, muchos de ellos comienzan su carrera audiovisual a través de cortometrajes y los que no, en publicidad, multimedia, teatro, etc.; pero en general son autodidactas en lo que se refiere a la combinación de la música con la imagen, por lo que introducen sus composiciones en la película de manera intuitiva. Valgan algunas excepciones que demuestran la falta de estudios específicos que existía hasta hace poco en nuestro país, falta que se está subsanando en los últimos años. Así, existe una cantera de músicos cuya formación se ha realizado en el extranjero: es el caso de Xavi Capellas, el primer compositor español que es diplomado en *Film Scoring* en el Berklee College of Music de Boston⁷⁰⁵ (1987). Eva Gancedo y Alfonso Vilallonga estudiaron simultáneamente en este mismo centro, aunque no en esta especialidad. A estos le siguen Roque Baños, Juan Carlos Cuello, Zacarías Martínez de la Riva, y Alex Martínez. Arnau Bataller ha estudiado música de cine en la University of Southern California con una beca concedida por la SGAE a tal fin en 2002. Por su parte Joan Valent estudió composición y dirección de orquesta en Los Ángeles, y una asignatura necesaria para obtener los créditos, *Film Scoring*, fue la que le aportó la técnica para poder aplicar su música al cine y al audiovisual como lo hace en la actualidad⁷⁰⁶.

Al igual que los nuevos directores reciben influencias de los géneros audiovisuales en los que se han formado (publicidad, televisión, videoclip, el cómic, etc.), también los músicos son musicalmente autorreferenciales⁷⁰⁷ y, por ejemplo, reciben los clichés musicales de los géneros televisivos o cinematográficos. De ahí deriva una concepción unitaria de la música del audiovisual. A ello se suma el hecho de que la mayoría debe trabajar en otros medios además del cine, por lo que las fórmulas musicales se transfieren de un medio a otro, involucrándose continuamente.

La temática predominante del cine contemporáneo, centrado en su mayor parte en historias que suceden en el presente, con un cariz apolítico, ha propiciado un estilo musical alejado de referencias historicistas y pintoresquismos. En su lugar, se prefiere un estilo

⁷⁰⁵ De ello da cuenta una reseña en el diario El País, del 25 de junio de 1987.

⁷⁰⁶ Cf. Entrevista con Joan Valent, en *Rosebud* Nº16-17. Otoño 2000, pp. 48-52.

⁷⁰⁷ Carlos Colón observó una recuperación del cine a mediados de los años setenta con la llegada de lo que llama cine *autorreferencial*. Dicho cine se nutre de la nostalgia, de un conocimiento de la evolución cinematográfica anterior y de materiales del cine clásico. Cf. COLÓN PERALES, C. *Historia y teoría de la música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. A lo largo de esta Tesis usamos muy a menudo el término *autorreferencialidad* para referirnos no sólo a este tipo de cine, sino también a la música y a los compositores, que se nutren del conocimiento de la música de cine previa y de la evolución musicocinematográfica.

musical que al oyente le resulta significantemente neutro, o lo que es lo mismo, no remite a un momento histórico ni a un lugar concreto; esto se logra mediante una armonía tonal, característica del postromanticismo. Asimismo, la profusión del mundo urbano y los temas relacionados con la juventud empujan hacia estilos como el *jazz* o el *pop* por sus rasgos connotativos, más que hacia el folklore; y la preponderancia de temática basada en el desarrollo de personajes también influye en la forma de introducir la música, que tiende a subrayar los sentimientos de dichos personajes, igual que el conjunto de la narración.

Si algunos especialistas encontraban en las películas de estos años una estética estandarizada, la respuesta musical a este hecho es, a su vez, una cierta homogeneidad en la forma de insertar la música. Esto crea una paradoja en una época caracterizada por la heterogeneidad de autores y estilos, pero dominada por unas predisposiciones de producción con miedo a realizar experimentos musicales. De esta manera, se van homogeneizando las formas de introducir la música, las funciones que cumple en la película, e incluso los estilos asociados a cada género, casi inamovibles, salvo en los casos en los que el director tiene una voluntad creativa que integra la música como un elemento a tener en cuenta.

La música en el cine español contemporáneo ha experimentado una mejora técnica abismal de unos pocos años para acá. A ello ha contribuido el presupuesto que se dedica a la música pues, desde siempre, la música era uno de los últimos pasos de la postproducción, lo cual sin duda repercutía en el escaso presupuesto que se le dedicaba y por tanto en su calidad. Aunque esto sigue ocurriendo, el interés de los realizadores y los productores en las condiciones de la parte sonora ha beneficiado a la grabación y a las mezclas. Esto, en realidad, es una tendencia general de nuestro cine, que cuida en extremo la factura, tanto de la parte visual como de la sonora, a pesar de continuar utilizando narraciones convencionales para limitar los riesgos. Así, la música se convierte en un reclamo más en cuanto a la calidad técnica de una película, a la vez que beneficia sin duda el aprecio de la música por parte del público. Si anteriormente la equipación de las salas y la necesaria preponderancia del diálogo impedían al oyente disfrutar de la parte musical de una película, la mejora de todas las condiciones técnicas influye directamente en el aumento del aprecio por la música de cine.

Todo el proceso de creación de la música se ha visto beneficiado por los medios técnicos. Muy lejos quedó la composición cronómetro en mano, pues desde mediados de los años ochenta aproximadamente los compositores se ayudan de ordenadores, sintetizadores y tecnología MIDI. Esto no sólo simplifica el proceso de composición, sincronización o edición, sino que además permite a los compositores mostrar maquetas de la música a los directores antes de grabarla, lo que evita grabaciones innecesarias o

malos entendidos. También el proceso de sincronización con la imagen es mucho más sencillo y exacto, por cuanto existen programas de edición digital como el *ProTools*. Los compositores cinematográficos encuentran una gran ventaja en todos estos medios, sobre todo teniendo en cuenta el poquísimo tiempo que se les suele dejar para componer la música, que es el último paso antes de acudir a los estrenos, etc. Mario de Benito se expresaba de esta manera en una entrevista realizada en 1997, al ser preguntado sobre los medios técnicos con los que contaba en la actualidad:

Son una maravilla. Yo estoy encantado con este tipo de medios. El trabajo de componer es el mismo, pero ayudan enormemente. Por ejemplo, en vez de tener que escribir la partitura con papel y lápiz, el ordenador escribe la partitura y luego hago las modificaciones sobre ella [...] Además, el ordenador permite realizar la sincronización con mayor facilidad.⁷⁰⁸

El proceso de composición empieza a tomar un carácter menos individual. Mientras lo normal anteriormente era un camino en solitario del compositor, en algunas ocasiones hoy se cuenta con orquestadores, que aceleran el proceso, de manera que el compositor se limita a elaborar los temas y dar las pautas maestras de la armonización e instrumentación. También existe la figura del productor musical, que elabora la mezcla musical e introduce los arreglos pertinentes en la producción.

Asimismo se ha asistido a una mejora en cuanto a la situación legal de los compositores, desde que existe la asociación Musimagen para salvaguardar sus derechos y sobre todo desde que en 1987 la SGAE exige copia del contrato al registrar las bandas sonoras. Musimagen es una asociación cultural⁷⁰⁹ dedicada a difundir y defender los derechos de los músicos de audiovisual, e impulsora de la Federación Europea de Compositores de Música para Audiovisual que se constituyó en Madrid, entre el 23 y el 25 de noviembre de 2006. Pero además, y sobre todo, trabaja en la mejora de la seguridad social de los compositores audiovisuales a través de la creación de cooperativas. El golpe de efecto más grande en la protección de los autores lo dio en 2004 al denunciar a Antena 3 y TVE por las prácticas abusivas impuestas sobre los compositores, que obligan a los músicos a ceder el 50% de los derechos de autor a la editorial del medio que le contrata, e impiden la edición a los músicos dedicados a la televisión y a los editores independientes. Además de a estas cadenas, el Ministerio de Economía ha ampliado el expediente sancionador a Telecinco, Televisión de Cataluña y la productora audiovisual Globomedia.

⁷⁰⁸ *Rosebud* N°5. Septiembre 1997. Entrevista a Mario de Benito. Pp. 26-29.

⁷⁰⁹ Reconocida en Registro de Asociaciones en el 2000, con el número 166327.

Al mismo tiempo, ha mejorado la calidad de las grabaciones. A lo largo de estas dos décadas se ha creado la tendencia de hacer las grabaciones con orquesta en los países del este, porque se consigue una gran calidad en la textura tímbrica y en la interpretación, por unos costes menores de lo que supondría hacerlo en España. Lluís i Falcó afirma que de los primeros músicos en grabar fuera de nuestras fronteras fueron Joan Vives y Manel Camp en 1988 para grabar *El complot dels anells*, con la Scottish Philharmonic Orchestra en Escocia⁷¹⁰. Más adelante lo han hecho otros muchos: José Nieto es un habitual de la Orquesta de la Radio de Bratislava, a la que dirige para *El maestro de Esgrima* (1992), *Libertarias* (1995), o *El perro del Hortelano* (1996); Illarramendi de la National Polish Radio Symphony Orchestra con quienes graba en Katowice (Polonia); o Alberto Iglesias, quien hizo la grabación de *Pasajes* en Bucarest. Pero lo más habitual para todos los compositores es grabar en Praga, por ejemplo Bernardo Bonezzi graba *El amor perjudica seriamente la salud* (1996) en los Estudios Smecky de Praga con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga. Otros optan por la grabación en Londres como Alberto Iglesias para *Tierra y Amenábar* en *Los otros* y en *Mar adentro*.

La influencia de las sinergias mediáticas

Otro de los factores que caracterizan la etapa que nos ocupa son los procesos de concentración que experimentan todos los sectores de la industria cinematográfica. Además, la sinergia entre medios, la intervención en el cine de las televisiones y productoras ligadas a canales de televisión, la desaparición de los exhibidores independientes, etc., son procesos en los que se ven involucrados los compositores.

Por otro lado, progresivamente se incrementa la competencia en el mercado audiovisual, lo que hace de la banda sonora musical uno más de los elementos a tener en cuenta en la estructura de mercado que rodea al producto audiovisual. En mercados más amplios que en el nuestro (el caso paradigmático es el de Estados Unidos), la promoción suele ser un estadio previo al planteamiento del film, a través de estudios de mercado que analizan la rentabilidad de cada producto. Ello incide en los intereses comerciales de la banda sonora musical como producto independiente: por supuesto, la banda sonora musical juega un papel determinante en las estrategias de marketing. En cambio en España la promoción aún sigue siendo un estadio posterior, por lo que la sinergia entre medios cobra vital importancia para la publicidad de las películas y sus productos derivados). Esto, en nuestro país, repercute en que las ediciones discográficas de la música

⁷¹⁰ LLUÍS I FALCÓ. "El compositor de cine en España: la Generación del 98". En *Revista de Musicología*, XXVIII / N° 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 1051-1078.

de cine se hagan a posteriori; y en que en la concepción de la música aún primen intereses estéticos más que comerciales. Esto no quiere decir que no exista una inserción con fines comerciales, por ejemplo en el uso de canciones de música popular, pero su interés mercantil todavía es limitado.

Aparte de esto, los procesos de concentración y el pequeño tamaño del mercado español hacen muy difícil a los nuevos músicos acceder a los circuitos. Según explica Álvarez Monzoncillo, “las limitaciones que impone el mercado hacen que el personal creativo que no haya sido expulsado del mercado en el primer intento, no pueda vivir exclusivamente del cine y reoriente su creatividad hacia la televisión y la publicidad, ya que estos mercados son más continuos, frente a la temporalidad del cine”⁷¹. Efectivamente, uno de los rasgos de esta “generación” de compositores es su participación en diversos medios, alternando el trabajo en el cine con la publicidad, la televisión, o el multimedia (aparte de otras actividades que pueden realizar para el teatro o para la música de concierto). Un caso paradigmático es el de Alberto Iglesias, para la publicidad de Balay, que dirigió precisamente Julio Médem, pero no se salvan de esta condición otros como Eva Gancedo, Mario de Benito, Juan Carlos Cuello, Joan Vives, Suso Saíz, Bernardo Bonezzi y un largo etcétera.

Por suerte, mientras se cierran unas puertas se abren otras, y los noventa supusieron también la entrada de nuevos formatos y por tanto de nuevas necesidades de compositores. Además de la creación cinematográfica al uso, ahora la ley ampara nuevos formatos y soportes: el decreto de 1997 aporta ayudas a los cortometrajes, y la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual de 2001 también concede ayudas a proyectos de nuevos realizadores en otros soportes. De la misma manera que las nuevas tecnologías y los formatos más accesibles dieron cabida a creadores anteriormente sin medios, estas nuevas condiciones hacen posible que nuevos compositores prueben suerte. Ni que decir tiene que internet, el mercado del videojuego, el cortometraje, o el multimedia, son un campo de pruebas hoy día ineludible para cualquier futuro compositor cinematográfico.

⁷¹ ÁLVAREZ MONZONCILLO, *op. cit.*, p. 121.

La difusión de la música en el cine. Asociacionismo, coleccionismo y eventos sociales

Como ya se señaló en el apartado sobre el Estado de la Cuestión, la aceptación y el aumento de interés por la música de cine en España ha provocado, a lo largo de la última década del siglo XX y los primeros años del nuevo siglo, una repercusión social que constituye una de las características más relevantes del periodo. Esta revaloración general de las bandas sonoras se ha visto reflejada en una serie de eventos, asociaciones y publicaciones, sin duda directamente relacionados con el alto nivel de coleccionismo y el reclamo de este tipo de música.

Respecto a las publicaciones divulgativas⁷¹², inaugurando la década funcionó la revista *Música de Cine*, editada en Valencia desde 1990 hasta 1996 y promovida por su director Antonio Domínguez. En el número 5 de esta revista, que empezó como un fancine, comienza el convenio con la Fundación Municipal de Cine de Valencia para ayudar a su edición. A ésta le siguió la publicación también valenciana *Rosebud Banda Sonora* que apareció en 1996. Una corta vida tuvo *BS Magazine*, dirigida por Roberto Cueto en 1995, así como *Film Music*, dirigida por Sergio Hardasmal, la versión española de *Film Score Monthly* de edición malagueña, y que permaneció activa con diez números de 2001 a 2002. Asimismo ha de señalarse la publicación derivada de la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema (ahora Asociación para la Divulgación de la Música para el Audiovisual), llamada *Secuencias de Música de Cine*, que ha sacado su último número en octubre de 2007 con un monográfico a la música para audiovisual en Cataluña⁷¹³.

Entre las citadas asociaciones, la pionera en el territorio español fue la Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores (ABABS) surgida ya en el año 1989. La revista *Música de Cine*, en su número 2⁷¹⁴, da cuenta de este nacimiento: "Nace la primera asociación legal de amigos de las bandas sonoras", de la mano de Juan Melchor Arbona y Juan Carlos Palos, a pesar de que (como se cuenta en el número 4 de la misma publicación) estos "coleccionistas" llevan reuniéndose desde siete años antes. A esta le siguió la ya mencionada Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema (ACDMC), reconvertida en Asociación para la Divulgación de la Música para el Audiovisual (ADMA) y con continuidad hasta nuestros días, y la asociación Stacatto en Figueres (Girona) en 1994, vinculada al Museo del Cine.

⁷¹² Ya se citaron en el capítulo dedicado al "Estado de la cuestión", en el punto 4, consagrado a las revistas.

⁷¹³ Se encuentra información sobre estas revistas en la red: www.Rosebudbandasonora.com/ [Última consulta: 3 de junio de 2007], www.megamultimedia.com/filmmusic/numeros/num10/default.html [Última consulta: : 3 de junio de 2007].

⁷¹⁴ *Música de cine* N° 2, p. 15.

Lluís i Falcó mantiene que el núcleo más representativo de la divulgación de la música de cine en España es Cataluña, Valencia y Baleares, aunque hay que añadir el grupo sevillano (Grupo de Investigación en Historia de la Imagen en Movimiento y Música audiovisual) aglutinado en la universidad de Sevilla y dirigidos por Colón Perales, que a su vez organiza los Encuentros de Sevilla⁷¹⁵. Y es cierto que el fenómeno del coleccionismo y los aficionados, en estado embrionario anteriormente, y que en los noventa sufre un gran proceso de ampliación, surge en estos núcleos, si bien en seguida se expande por toda la península.

En el ámbito de los eventos relacionados con la composición para cine el Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia posee una vital importancia histórica, ya que aglutina de manera continuada e institucionalizada tanto a aficionados como a compositores y expertos en música cinematográfica. Este encuentro se crea a partir de una idea de Antonio Domínguez, y desde 1992 hasta 2000 se incluye en el marco de la Mostra del Cinema del Mediterrani, organizado por la Fundación Municipal de Cine. Al mismo tiempo se programan conciertos de música de cine en el Palau de la Música y Congresos de Valencia, por donde pasan grandes compositores cinematográficos tanto españoles como extranjeros.

El I Congreso de Música de Cine de Valencia tuvo lugar del 17 al 19 de octubre de 1992, y en él participaron Gerald Fried, Pino Donaggio, Mario Nascimbene, Nicola Piovani y José Nieto, además de Bianca Lavagnino en un homenaje a su padre, Angelo Francesco Lavagnino. El segundo encuentro se produjo del 1 al 3 de octubre de 1993, con la presencia de Lalo Schifrin, Wojciech Kilar, Carlo Savina, Carlo Rustichelli y Antoine Duhamel (junto a su habitual colaborador, el director Fernando Trueba); también asistieron Bartolomé Espadale, director de los Estudios Sintonía, y José Vinader. Lalo Schifrin dirigió un concierto interpretado por la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música, en el que los asistentes pudieron presenciar el estreno de la suite realizada con su música para la serie *El Quijote*. El III Congreso de música de cine de Valencia se celebró como ya era habitual en el mes de octubre, del 14 al 16 de 1994. Esta vez los invitados fueron Armando Trovaioli, Alberto Iglesias, Bingen Mendizábal, Antonio Pérez Olea y Joan Pineda, Bruno Coulais y Jean-Claude Petit. Zbigniew Preisner, que estaba previsto en un primer momento, finalmente no pudo asistir. Además se realizó un homenaje a José Padilla por Eugenia Montero, y el concierto interpretado por la Orquesta de Valencia a manos de Trovaioli en el

⁷¹⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep. VII. Música de participació i de noves tecnologies. En VV.AA. *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Ediciones 62, 2001, pp. 224-32.

Palau de la Música el día 15 de octubre: “Armando Trovaioli. Apuntes para un autorretrato musical sobre el pentagrama”. En el IV Congreso, del 13 al 15 de octubre de 1995, estuvieron presentes los compositores Michel Legrand, Riz Ortolani, George Fenton, John Addison, Juan Bardem, Rafael Beltrán Moner, Alain Jomy y Mario de Benito. El concierto de nuevo interpretado por la Sinfónica de Valencia, esta vez tuvo a Michel Legrand como protagonista. El siguiente mes de octubre, el V Congreso Internacional de Música de cine de Valencia recibió entre sus ponentes a Mario de Benito, Carles Cases, Teddy Bautista, Suso Sáiz, Patrick Doyle, Pierre Jansen, y Goran Bregovic, a lo que hay que añadir un homenaje al veterano compositor Miguel Asins Arbó al que no pudo asistir pues se encontraba ya con mala salud. Los conciertos de este 1996 corrieron a cargo de Luis Bacalov y Michael Kamen. El VI Congreso de Música de Cine, como ya era de esperar, se celebró del 16 al 19 de octubre de 1997. Destacó el “Foro de Compositores de Cine Español”, en el que participaron Luis Ivars, Eva Gancedo, Ángel Illarramendi, Bernardo Bonezzi, Mario de Benito, Francisco Ibáñez Iribarria, y Manuel Balboa. Entre los invitados extranjeros cabe subrayar al musicólogo Sergio Miceli, además del homenaje a Piero Piccioni y un esperado concierto de Maurice Jarre al frente de la Orquesta de Valencia. En el VII Congreso, y como novedad, se introdujeron los premios a la Mejor Banda Sonora Española (que ese año recae en *La mirada del otro* de Pepe Nieto) y el Premio a la Mejor Banda Sonora Europea (para *Don Juan* de Bruno Coulais). Entre otros invitados se contó con la presencia de Sergio Miceli, Bruno Coulais, José Nieto, José Manuel Pagán, Carlo Siliotto, y Francis Lai, quien ofreció esta vez el concierto. El turno del VIII Congreso lo tuvo el concierto de Bill Conti con la Orquesta de Valencia, el 16 de octubre, al que se añadió la consabida intervención de compositores como Juan Bardem, Javier Navarrete, Antonio Meliveo y Francesco de Masi. Finalmente, y tras algunas duras críticas a la organización del congreso, la Mostra de Cinema del Mediterrani organiza la IX y última edición del Congreso de Música y Cine de Valencia en el año 2000, que contó sólo con una mañana de conferencias con Álvaro de Cárdenas, Angel Illarramendi, Alberto Iglesias, Luis Ivars y José Solá. El concierto de Gabriel Yared fue estupendo. Después de esta edición se cancela el congreso y también el concierto que se hacía, si bien Valencia continúa conservando un poco el espíritu de estas reuniones desde que en el año 2000 se realiza la primera mesa redonda con jóvenes compositores españoles dentro del Cinema Jove. En la segunda edición, del 2001 junio participan Eva Gancedo, Pascal Gaigne, Luis Ivars y Alberto Tarín.

Otro eje decisivo en la difusión de la música de cine en nuestro país son los Encuentros Internacionales de Música Cinematográfica y Escénica de Sevilla (como también se destacó en el Estado de la Cuestión), que juegan un papel precursor en los

encuentros y sobre todo en la programación de conciertos, su principal actividad, por la que pasarán compositores tan relevantes como Elmer Bernstein, Wojciech Kilar, Maurice Jarre, Jerry Goldsmith o Morricone. La labor organizativa corre a cargo de Carlos Colón y José María Mellado. Su inauguración tuvo lugar en noviembre de 1986 con un concierto de Antón García Abril con la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Álvarez Quintero, que realizó un concierto con su música y otro con música de Joaquín Turina. En el año 1987 Carmelo Bernaola dirigió obras suyas y de Jesús Guridi, en mayo del 88 el protagonismo lo tuvo el concierto de Ennio Morricone, y en el III Encuentro la intervención concertística la protagonizaron José Nieto, Carlo Savina en homenaje a Nino Rota y Maurice Jarre, además de contarse con la presencia de Alex North, Morricone, y Antón García Abril. En los IV Encuentros Internacionales de Música de Cine de Sevilla de 1990 se pudieron presenciar, en el Teatro Lope de Vega, conciertos de la Sinfónica de Madrid con Gabriel Yared, de John Zorn y su banda sobre temas de Alex North, y temas de Miklos Rosza bajo la batuta de Carlo Savina. Los V Encuentros de Sevilla, en mayo 1991, se trasladaron al recién inaugurado Teatro de la Maestranza, en el que se sucedieron los conciertos de la Philip Glass Ensemble, la London Arts Orchestra con música de Gershwin y Bernstein, y David Raksin con la orquesta Sinfónica de Sevilla en homenaje a Alex North. Uno de los platos fuertes de Sevilla se pudo presenciar los días 21 y 23 de octubre de 1993, en los conciertos que Jerry Goldsmith en el Teatro de la Maestranza, en los que, entre otras piezas, la Orquesta Sinfónica de Madrid toca la *première* mundial de la música compuesta por Alex North para *2001 Odisea en el espacio*. La siguiente edición programó conciertos de Michael Nyman (Auditorio de la Cartuja) y Win Mertens (Teatro Central Hispano), óperas de Philip Glass y un concierto sobre George Gershwin, desde el 12 de mayo al 10 de junio. Los X Encuentros contaron con la presencia de Howard Shore, por primera vez delante de una orquesta, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, para interpretar su música. Además se programa un concierto homenaje a Nino Rota, y otro a John Williams interpretado por Leo Brower y la Orquesta del Gran Teatro de Córdoba. La XI edición (noviembre de 1997) además de la destacadísima presencia de Patrik Doyle en la sala, realizó un concierto dirigido por Mark Watters dedicado a Dimitri Tiomkin y otro a la música de Doyle, contribuyó a la difusión de la música de cine español con el concierto de la Orquesta de Córdoba con Leo Brower donde se interpretaron suites de películas con música de Bingen Mendizábal como *Alas de Mariposa*, *La madre muerta*, *Cachito*, *Bajo la piel*, *Éxtasis*, *Secretos del corazón*, o la serie *La Regenta*. En los Encuentros de Sevilla del 2, 4 y 7 de noviembre 1998 se pudieron presenciar, respectivamente, la recuperación de la partitura de Roberto Chapí (trabajo de Luciano Berriatúa) para la película *La revoltosa* (Florian Rey, 1924); el esperado concierto de Jerry Goldsmith y la Orquesta Sinfónica de

Sevilla dedicado a Bernard Herrmann, y otro concierto con sus propias obras. Morricone volvió a Sevilla 11 años después, desde que acudiera en mayo del 88, y realizó cuatro conciertos en La Maestranza: el 3 y 4 de noviembre en la sala Manuel García del Teatro de la Maestranza dirige dos conciertos de cámara, de música de cine el primero y otro con su música contemporánea de Morricone; y los días 5 y 6 repite el mismo concierto con algunas de sus obras cinematográficas más emblemáticas, similar al que realiza en Roma dos años antes. En estos últimos contó con las voces de Dulce Pontes y Angelo Branduardi, aunque como no puedo contar con una soprano optó por retirar también los coros (su sustitución en *La Misión* por un órgano fue muy criticada). A este encuentro acudió también el musicólogo Sergio Miceli, especialista en Morricone y amigo personal, quien realizó una serie de cuatro ponencias a lo largo de toda la semana⁷¹⁶. Otra intervención interesante en los Encuentros, por ser de un compositor español (si bien es cierto que se esperaba a Michael Danna y Bruce Broughton) fue el concierto ofrecido el 1 de noviembre del año 2000 en la sala principal del Teatro de la Maestranza por la Carles Cases Music Band, con el propio Cases a los sintetizadores y el piano. En la segunda parte se le une la Orquesta de Cámara Andaluza dirigida por Michael Thomas. Significativa en este concierto es la presencia de los directores Ventura Pons y Antonio Verdaguer, con los que trabaja reiteradamente este compositor. La cantera de compositores españoles continuó en Sevilla con conciertos de Roque Baños y al año siguiente con el sonado concierto de Alberto Iglesias, con una primera parte de composiciones autónomas (*Presto, Cautiva*), una la segunda con obras compuestas para el cine de Medem y Almodóvar. Ese mismo año, noviembre de 2003, se pudo asistir a otros conciertos innovadores en la Maestranza: el que ofrece Yann Tiersen; la proyección de *El Caballo de Hierro*, primera película de John Ford con música en directo compuesta por Dan Kaplan; y otro dedicado a la canción francesa en el cine cantado por Paloma Berganza.

Por su fuera poco, últimamente asistimos en España a un “boom” del interés por la banda sonora que se ve reflejado en los festivales. El caso más paradigmático es el Soncinemad, siendo el 2007 su segunda edición⁷¹⁷. El carácter de este festival es cercano al del Congreso de Úbeda, del que luego trataremos, por intentar atraer la atención de los aficionados con la presencia de grandes “estrellas” de la composición cinematográfica, alternando con ponencias y comentarios de los autores sobre su trabajo y la aportación de otros profesionales relativos al medio, y los conciertos programados como parte

⁷¹⁶ La primera tuvo que aplazarse para el último día 5, por causas ajenas a la organización.

⁷¹⁷ No se celebra, sin embargo, la tercera edición en 2008.

fundamental del atractivo del encuentro. El primer Soncinemad del año 2006 (30 de junio 2 de julio) congregó a compositores de la talla de los españoles Lucio Godoy y Roque Baños, junto a Christopher Young, Hans Zimmer, Harry Gregson-Williams, Trevor Jones y Dario Marianelli. Los conciertos ofrecidos en el Teatro Monumental corrieron a cargo de Harry Gregson-Williams con la Orquesta Sinfónica de Chamartín y el Coro Talía, y un concierto muy esperado en el Teatro Monumental de Madrid el 1 de julio de 2006 con la Orquesta y Coros de RTVE, dirigido por Trevor Jones con suites de *Máximo riesgo*, *Merlín*, o *El último mohicano*. De ahí derivan los discos que edita RTVE, como la grabación de este último concierto. En este año 2007 se contó con la presencia de Christopher Gordon, Christopher Young, Ángel Illarramendi, Shigeru Umebayashi (compositor de Wong Kar-Wai), Gabriel Yared, Carles Cases, Trevor Jones. Además se programó para el 30 de junio un concierto sinfónico de Alan Silvestri, y un concierto extraordinario el 29 de junio al que se tituló "Música de cine en Kinépolis", interpretado por la Orquesta Carlos III con piezas de Cases, Illarramendi, Gordon, Yared y Young.

Otro ejemplo es el Congreso Internacional de Música de Cine "Ciudad de Úbeda", que tiene lugar a finales del mes de julio desde el año 2005, y que se celebró ya por IV vez en julio de 2008. Entre los asistentes más relevantes, en la primera edición contaron con los compositores traídos desde fuera de nuestras fronteras Brian Tyler, Don Davis, John Frizzel, y los músicos españoles Ángel Illarramendi, Diego Navarro, Sergio Moure, Frances Gener, y Pablo Cervantes. En la II edición la cantera de compositores cinematográficos se amplió a John Frizzell, Bruno Coulais, John Debney, John Ottman, un esperado Basil Poledouris, y además se contó con la presencia de la viuda de Jerry Goldsmith. En esta edición participaron asimismo los españoles Oscar Araujo, Xavi Capellas, Pablo Cervantes, Sergio Moure, Diego Navarro, o Fernando Lázaro. En la III edición repitió John Debney, y al mismo tiempo estuvieron presentes Bruce Broughton, John Powell, David Arnold, John Scott, o los nacionales Roque Baños y Pascal Gaigne (aunque éste de origen francés). Finalmente, el IV Congreso recibió en julio de 2008 a Bruce Broughton (Presidente de Honor), Patrick Doyle, Joel Mcneely, Christopher Slaski, John Scott, así como a los españoles Fernando Velázquez, Marc Vaíllo, Roque Baños, Carles Cases o los directores Albert Espinosa, Juan Antonio Bayona y Jaume Balagueró. Al mismo tiempo el alcalde de Úbeda entregó un premio a Alberto Iglesias por toda su carrera. Igualmente, en todas las ediciones suelen participar otros asistentes relacionados con el mundo de la producción y de la música para audiovisual, como en este último caso Robert Towson, productor discográfico y directivo de un sello tan vinculada a la banda sonora como es Varèse Sarabande, y otros como Richard Kraft, Laura Engel, Ray Costa y Nancy Knutsen. No pueden faltar, como es habitual en este tipo de encuentros, los premios anuales Premios

GoldSpirit, y sin duda el evento que más expectación causa: el concierto que se celebra cada año en el Patio del Hospital de Santiago, dirigido por los compositores asistentes con piezas de su trabajo musical para la gran pantalla.

Como queda demostrado, uno de los capítulos fundamentales en la difusión de la música cinematográfica lo constituyen los conciertos que se han ofrecido a lo largo del territorio español en el periodo que nos ocupa. Aparte de los ya señalados en Valencia y Sevilla, desde comienzo de la década de los noventa la proliferación de conciertos con repertorio cinematográfico crece de forma proporcional al interés por esta música por parte de los aficionados y el público en general. Una reseña aparecida en la revista *Música de Cine* N^o 4, señalaba la emisión en TVE de un concierto de música de cine, el que se realizó expresamente en el Teatro Monumental de Madrid, con la orquesta de RTVE dirigido por José Nieto, el 11 de julio de 1990, de intención divulgativa con temas conocidos y otros del propio Nieto, lo que da una idea de la repercusión y de la voluntad de difusión de esta música⁷¹⁸.

Así, a lo largo de la década y hasta el día de hoy se han sucedido una larga serie de conciertos relacionados con este repertorio, contando en algunos de ellos con los más relevantes compositores nacionales e internacionales que han dedicado parte de su obra al cine. Entre ellos, en el sur del país Málaga fue el escenario del concierto de José Nieto y la Orquesta Ciudad de Málaga (18 de julio de 1997), y Granada, el año siguiente, de los que ofrece la Orquesta Ciudad de Granada en el Auditorio Manuel de Falla, uno (29 y 30 de mayo de 1998) con la proyección de la película *El maquinista de la general* sincronizada a la música compuesta por Carl Davis (aunque finalmente Davis no puede dirigir por motivos de salud); y el segundo (5 y 6 de junio) con obras de Herrmann, Rozsa, Steiner, Rota, o Morricone, dirigidas por Alain Paris.

Entre los más importantes conciertos ofrecidos en Madrid, pudo asistirse al recital que ofreció Ryuichi Sakamoto en un festival de música de la firma Johnny Walker en julio de 1996 en Madrid, en el que con un trío de piano, violín y cello ofreció un concierto titulado "The Film Soundtracks". Y cabe destacar, como concierto simbólico de la música de cine español, el que dedicó Eva Gancedo a Ricardo Franco, en la Fnac de Madrid en

⁷¹⁸ También son muy importantes para la difusión de la música cinematográfica los programas de radio coordinados por Ana Vega Toscano en Radio Nacional como el antiguo "Despierta: Música y Cine". Otro ejemplo de programa radiofónico dedicado exclusivamente a este repertorio fue el conducido por Xavier Cazeneuve y Josep Lluís i Falcó de 2004 a 2005 programa *El Setè Sentit* (Catalunya Música). A través de <http://www.radioklara.org/> o de <http://scoremusica.blogspot.com/> puede accederse y descargar un programa específico sobre banda sonora realizado en Valencia [Última consulta: 23 de septiembre de 2008].

julio de 1998, en un homenaje al realizador fallecido con el que tanto colaboró. En él dirigió a un conjunto de cámara interpretando parte de la música de *La buena estrella* después de la proyección de la película.

La Seminci (Semana Internacional de Cine de Valladolid), en colaboración con José Nieto, realiza una labor de recuperación de los clásicos españoles. La iniciativa surge en 1986 con la proyección de *La aldea maldita*, de Florián Rey, con música compuesta por Nieto a la manera del cine “mudo”. Más recientemente, en el 2000 dirige dos conciertos con obras de Quintero, García Leoz y Parada, tres clásicos del cine español de posguerra, que Nieto había recuperado en sendos compactos bajo el denominador común de "Clásicos del Cine Español", entre 1998 y 2000. Por su parte el Festival de Teatro Clásico de Mérida en el 2001 proyectó un concierto con música Ennio Morricone, que dirigió su hijo Andrea y *Gladiator* de Hans Zimmer en 2002.

Al otro extremo de la Península Ibérica destacan conciertos como el que ofrece Wojcierch Kilar en Gerona en el auditorio Narcís de Carreras, organizado por la asociación Staccato, y con la presencia del homenajeado el 25 de octubre de 1997; el concierto de la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por Lalo Schifrin, en el velódromo de Anoeta en el año '98, ante cerca de 3000 personas, después del estreno de *Tango* de Saura (en el que se interpreta un arreglo sinfónico de la música); o el de la Orquesta Sinfónica del Vallés en el Palau de la Música de Barcelona con el título “Clàssics de Película” en junio de 1998; otros conciertos se han dedicado en Bilbao a Ennio Morricone, y en Gijón a John Barry (no fueron ninguno de los dos).

Pero quizá la ciudad que más conciertos sobre música de cine ha presenciado ha sido Barcelona. La OBC (Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya) es la intérprete de muchos de ellos: entre ellos, el 29 y 30 de julio 1997 se realizan sendos conciertos con Lalo Schifrin con un grupo de *jazz* y la Orquesta Sinfónica de Barcelona, ambos con repertorio variado que incluía música de cine y algunas de sus composiciones; también con la OBC, Maurice Jarre realiza dos recitales en Cataluña, uno en Lleida y dos en Barcelona, durante diciembre del '98; otros de los más sonados fueron los de Goldsmith en Barcelona, dos conciertos el 10 y 11 de diciembre de 1999 en el recién inaugurado Auditori de Barcelona, con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC); Elmer Bernstein, el 22 y 23 de marzo de 2001; y de nuevo Jerry Goldsmith, sustituido dos veces en la dirección por Rachel Worby. A estos hay que añadirles otros recitales ofrecidos por Manel Camp, Alfonso Vilallonga (como el espectáculo *Film Music* que realiza en el Mercat de les Flors de Barcelona en el 2003), y no puede olvidarse la difusión de Carles Cases con su *Film Music Band*, fundada en 1999 y reconvertida en *Carles Cases Music Band*.

Premios Goya

Además del interés social y los eventos que se han mencionado, el reconocimiento de la creación musical en el cine español ha sido institucionalizado en este periodo a través de los Premios Goya, en la categoría Mejor Banda Sonora (o premio a la Mejor Música Original), y desde 2000 en la categoría Mejor Canción. Estos premios aparecen con la creación en 1986 de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Según las normas de la Academia, a la categoría de mejor música sólo pueden acceder aquellas películas con un mínimo de 60% de música original respecto al total de música incluida en la película (descartando las que tengan más de un cuarenta por ciento de música preexistente). Ante ciertos equívocos y polémicas, se opta por pasar este mínimo a un 75% cuando se crea la categoría de mejor canción.

A partir de su creación se otorgó el premio Goya a la música de *La mitad del cielo* de Milladoiro en 1986, a *El bosque animado* de José Nieto en 1987, a *Pasodoble* de Carmelo Bernaola en 1988, y a *Montoyas y Tarantos* de Paco de Lucía en 1989. Desde la década que nos ocupa, los Premios Goya a la Mejor Música original han sido para José Nieto por *El rey pasmado* (Imanol Uribe) en 1991; de nuevo para José Nieto por *El maestro de esgrima* (Imanol Uribe) en 1992; para Alberto Iglesias por *La ardilla roja* (Julio Médem) en 1993; repite José Nieto con *La pasión turca* (Vicente Aranda) en 1994; para Bernardo Bonezzi por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yáñez) en 1995; para Alberto Iglesias por *Tierra* (Julio Medem) en 1996; para Eva Gancedo por *La buena estrella* (Ricardo Franco) en 1997; para Alberto Iglesias por *Los amantes del círculo polar* (Julio Médem) en 1998; de nuevo para Alberto Iglesias por *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar) en 1999; para José Nieto por *Sé eres quién* (Patricia Ferreira) en el 2000; para Alberto Iglesias por *Lucía y el sexo* (Julio Médem) en 2001; y otra vez para Alberto Iglesias por *Hable con ella* (Pedro Almodóvar) en 2002; por primera vez para Juan Bardem por *Al sur de Granada* (Fernando Colomo) en 2003; al también director Alejandro Amenábar por su película *Mar adentro* en 2004; para la música de *Habana Blues* (Benito Zambrano) en 2005, cuya autoría comparten Antonio Leyva, José Luis Garrido, Equis Alfonso, Dayan Abad, Descemer Bueno, Kiki Ferrer y Kelvis Ochoa; para Alberto Iglesias por *Volver* (Almodóvar) en 2006; y para Roque Baños en 2007 por *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro). Como puede observarse, los compositores con mayor número de reconocimientos, por aplastante mayoría, son José Nieto y Alberto Iglesias.

En cuanto a los Goya a la Mejor Canción, el año 2000 fue para Manuel Malou por la canción "Fugitivas" en la película del mismo nombre (Miguel Hermoso); en el 2001 se lo llevó la canción "Tu bosque animado" de Luz Casal y Pablo Guerrero, en la película *El bosque animado: Sentirás su magia* (Ángel de la Cruz, Manolo Gómez); el año 2002 el

Goya fue para Roque Baños por su canción “Sevillana para Carlos” de la película *Salomé* (Carlos Saura); el año 2003 para la canción “Humans like you” de Chop Suey en la película *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet); el 2004 para “Zambie mameto” de Carlinhos Brown/Mateus en *El milagro de Candéal* (Fernando Trueba); el 2005 el ganador es Manu Chao y la canción “Me llaman Calle” de *Princesas* (Fernando León); el 2006 la canción “Tiempo pequeño” de Lucio Godoy con letra de Bebe, incluida en la película *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda); y por último en 2007 “Fado da saudade” de Fernando Pinto do Amaral y Carlos do Carmo en la película *Fados* (Carlos Saura).

Otro reconocimiento es el que realiza la SGAE en los Premios de la Música de la SGAE, cuando en 1998 aparece la categoría Mejor Banda Sonora.

Cursos

Un signo inequívoco del estatus y el interés adquirido por la música para la imagen, hasta ahora casi siempre desdeñada, son los cursos de formación que a lo largo de toda la geografía española se han ido desarrollando. Si a principios de los noventa se puede decir que casi brillaban por su ausencia, sobre todo desde los primeros años del presente siglo han proliferado de forma exponencial. El carácter institucional de muchos de ellos, y la introducción de asignaturas relacionadas con la composición para la imagen en planes de estudios académicos, hablan de la legitimación del estudio específico de la música de cine, y lo que es aún más relevante, da a los futuros compositores la oportunidad de obtener una educación concreta para el medio audiovisual. Esta es una característica determinante de este momento histórico de la música del cine español.

Según Josep Lluís i Falcó⁷¹⁹, el primer curso de música de cine en España fue impartido por Rafael Martínez Torres en 1959 en el Real Conservatorio de Madrid, y a él asistieron entre otros Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Antonio Pérez Olea, o Ángel Arteaga. Pero desde los años noventa el pionero en la didáctica de la música cinematográfica es el reputado José Nieto, que además de su prolífica labor compositiva, desde mediados de los años ochenta ha desarrollado una dilatada carrera docente, impartiendo cursos en muy diversas entidades como el Aula de Música de Barcelona, y en la especialidad de sonido en la Escuela Cinematográfica y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM).

Los cursos más destacados por su carácter institucional y por nacer como verdadera novedad en un panorama árido en lo que al estudio de la música de cine se refiere, son los

⁷¹⁹ LLUÍS I FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. En *Revista de Musicología*, XXVIII / N° 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 1051-1078.

surgidos en la Fundación Autor /SGAE en Madrid, y en Zarautz a comienzos del nuevo siglo. La mayor contribución de estos cursos es que dota de voz a toda esta “generación” de músicos, que toman la palabra frente a futuros compositores, difundiendo así su comprensión del audiovisual y sus métodos compositivos. El “Taller de Sonido y Música Para Cine” (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo De Bellas Artes), dirigido por Eduardo Armenteros y José Miguel Martínez, consiste tanto en el acercamiento a procedimientos compositivos específicos para el audiovisual (la secuenciación, la ubicación de los bloques, el análisis de secuencias de géneros concretos, los monográficos a compositores internacionales de importancia, las funciones de la música en la imagen, etc.) como en conferencias impartidas por profesionales del medio, no sólo compositores sino también montadores, directores o técnicos. Así, en su primera edición de octubre a noviembre de 2001, además de Roque Baños, Alberto Iglesias y Eva Gancedo, se contó con el realizador José Luis Cuerda y con el director de orquesta Tomás Garrido, especialista en la dirección de grabaciones para cine. En el tercer encuentro en el 2003 (octubre – diciembre) asistieron Eva Gancedo, Roque Baños, Pepe Nieto, Bingen Mendizábal, Lucio Godoy, y la montadora Teresa Font. En la edición de 2005 además de dos invitados especiales para las Clases Magistrales, Patrick Doyle y Stephen Warbeck, impartieron conferencias Roque Baños, Zacarías Martínez de la Riva, Antonio Meliveo, José María Vitier, Manuel Villalta y Claudio Ianni, a los que se añadieron Roberto Cueto (historiador y especialista), José Luis Crespo (ingeniero de sonido), y el director Carlos Saura (director). Y el sexto Taller colocó en su plantilla de lujo a los compositores Jesús León, Álvaro Páez, José Nieto, Jorge Magaz y Pascal Gaigne, los montadores Nacho Ruiz Capillas y de nuevo Teresa Font, el ingeniero de sonido Ernesto Santana, además del director de orquesta Claudio Ianni que repitió en esta edición. La guinda la colocó una clase magistral de Dario Marianelli. Otros nombres importantes que han participado en este taller han sido Víctor Erice, y los compositores Antón García Abril, Luis de Pablo, Ángel Illarramendi, aparte de otros relevantes extranjeros en el IV Taller como Bruno Coulais, el cubano Edesio Alejandro, o Jean-Claude Petit. También se ha dedicado un espacio al acompañamiento de cine “mudo” interpretados por Alejandro Moreno, Manuel Ariza y Álvaro Guijarro. Al mismo tiempo, este curso hace un especial hincapié en la composición práctica y dota a los alumnos activos de los medios para componer la música incidental de un cortometraje puesto a su disposición. Tras el montaje y mezclas en el Estudio Multimedia de SGAE, los alumnos tienen la oportunidad de ver sus primeras obras interpretadas y grabadas (por la Orquesta de Cámara de alumnos del Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial y por la Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Comunidad de Madrid en otra ocasión) para luego ser sincronizadas y exhibidas con el cortometraje.

El Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz se organizó en el marco del Seminario Internacional de Jazz, por iniciativa de la asociación Musimagen y la Concejalía de Cultura. Su primera edición tuvo lugar del 24 al 30 de julio de 2000. En este primer encuentro, que fue un seminario de tipo más técnico que el de ediciones siguientes, se contó con la presencia de Ángel Illarramendi (vecino de Zarautz), una de las últimas aportaciones didácticas del compositor Carmelo Bernaola y con Carles Cases. Al II Curso de Composición de Bandas Sonoras “Film scoring” (del 30 de julio al 5 de agosto de 2001), asistieron Carles Cases, Eva Gancedo, Alberto Iglesias, y Luis Ivars, así como el III curso (del 29 de julio al 4 de agosto 2002) tuvo conferencias de Eduardo Armenteros, Tomás Garrido, Joan Vives, Pascal Gaigne, Juan Bardem, Luis Ivars, Daniel Monzón y Roque Baños. La IV edición del 2003 se planteó de forma más práctica, para que los alumnos pudieran llevar a cabo todo el proceso de composición y grabación de su música (con la orquesta de cámara de Musikene), además de las conferencias de Alberto Iglesias, Roque Baños, Manuel Villalta, Claudio Ianni y Luis Ivars.

Como ya se ha observado, la asociación Musimagen y la SGAE son las mayores promotoras de iniciativas didácticas sobre música y cine. Su trabajo no se ha limitado a Madrid y Zarautz, sino que su labor se extiende por distintos puntos de España, como el curso “Film Scoring” impartido por Eva Gancedo, Luis Ivars y Roque Baños del 15 al 18 de noviembre del 2001 en la Sala SGAE de Valencia; en la misma el SGAE en Valencia se celebra ya el III Taller de bandas sonoras (junio de 2008) impartido por Arnau Bataller. En otros puntos de España citemos un Seminario de Composición de Música para Cine, dirigido por Sergio Moure en La Coruña en abril del 2007; o también el más reciente “Curso de Música para la Imagen” organizado por la Fundación Audiovisual de Andalucía y la Fundación Autor, en el Casino de la Exposición en Sevilla entre los meses de marzo y mayo de 2007, y que reunió diversos talleres, tanto uno teórico a cargo del compositor Pablo Cervantes, como encuentros con compositores y especialistas (Claudio Ianni, Antonio Meliveo, María de Arcos, Javier Cámara, Lusi Ivars y Bernardo Fuster), además de un taller de Sibelius.

En la misma línea se encuentran los Cursos “Manuel de Falla” dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, celebrados desde el 2003. A principios de julio de 2003 el curso de composición fue impartido por los ya asiduos Eva Gancedo, Alberto Iglesias, Carles Cases, Lucio Godoy y Antonio Meliveo. Y de forma similar, en julio del 2004 intervienen Cases, Gancedo, Godoy, Illarramendi y Mendizábal. Asimismo se intenta traer a directores con los que han trabajado estos músicos: Gonzalo Suárez, Fernando Bauluz, Miguel Albaladejo y Gracia Querejeta.

Por citar alguna otra iniciativa, resultó de especial interés el curso práctico Barcelona Composers Lab del Sundance Institute que tuvo lugar en octubre de 2002 con los profesores Rolf Kent, Peter Golub y Trevor Jones. Y los últimos años están viendo prosperar un sinnúmero de coloquios y cursos de música de cine, caso del Mucipego8 que se realiza en Pego (Alicante), en julio de 2008, y cuenta con Eva Gancedo, Jorge Magaz y Tomás Garrido, después de haber tenido a Pascal Gaigne, Xavi Capellas o Arnau Bataller en la primera edición. Asimismo, la II Semana Internacional de Cine de Cuenca "Mujeres en dirección" acogió en noviembre de 2007 un seminario dirigido por Eva Gancedo, en el que participaron Jorge Magaz, Juan Manuel Alonso, Ernesto Santana, Arnau Bataller, y Juan Ángel Saiz. También se ha unido a esta expansión el Congreso de Música de cine de Úbeda, que en la IV edición de 2008 organiza un Taller de Música para el Audiovisual con charlas de Conrado Xalabarder, Kevin Kaska, Bruce Broughton, Joel McNeely, John Scott, Fernando Velázquez, Christopher Slaski y Roque Baños.

Ante la imposibilidad y poca utilidad de relatar aquí todos los cursos que han ido surgiendo por iniciativas individuales, nos parece interesante resaltar la introducción de la temática músico – cinematográfica en prestigiosos cursos universitarios y cursos de verano. Como meros ejemplos de ello, se puede reseñar el congreso que tuvo lugar del 9 al 13 de noviembre de 1998, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, "Herrmann, Hitchcock, Welles: Relaciones Creativas"; o uno de los Cursos de Verano de la ciudad de San Sebastián dirigido por Carlos F. Heredero (el 10 de septiembre de 1999), con el título "Las artes clásicas y el cine: promiscuidad y mestizaje", en el cual intervino el musicólogo José Luis Téllez y el compositor José Nieto. También se incluyó una ponencia titulada *La banda sonora en Andalucía y su proyección internacional*, que impartieron Antonio Meliveo y Pablo Cervantes, en la jornada dedicada a Patrimonio musical y Medios de comunicación de III Congreso de Patrimonio Musical de Andalucía (febrero de 2007). El más reciente se enmarcó en los Cursos de Verano de la Universidad Autónoma, del 16 al 18 de julio de 2007, dirigido por Alfredo Vicent y Eduardo Armenteros, y con el conciso título "La música y el cine". Como conferenciantes, José Miguel Martínez, María de Arcos, Roberto Cueto, Eneko Vadillo, Eva Gancedo, y Jorge Magaz.

Queda claro, por lo tanto, que durante los últimos años en España se ha formado un pequeño circuito de cursos relativos a la música de cine, donde muchos de los compositores de nuestra época ya se han convertido en asiduos conferenciantes. A lo largo los eventos músico-cinematográficos españoles se reiteran importantísimos impulsores de esta labor, como Eduardo Armenteros, José Miguel Martínez, y la directiva de Musimagen, y repiten nombres de músicos – profesores que ceden su tiempo a una contribución

pedagógica. El carácter de algunos de estos cursos, no obstante, se encuentra cercano a otro tipo de eventos como el Soncinemad o el Congreso de Música de Cine de Úbeda más enfocados al contacto directo con los protagonistas de la música cinematográfica que a la formación propiamente dicha (aunque éste último otorga a los asistentes dos créditos de libre configuración válidos para los estudios universitarios). Por otro lado, a causa de la corta duración de las intervenciones y de la heterogeneidad del público, muchas veces los compositores se limitan a la narración de sus experiencias personales, sin tiempo de ahondar en explicaciones estrictamente compositivas.

Por último, queda señalar la lenta inclusión de la música para la imagen en los programas académicos. Los conservatorios cuentan ya con alguna inserción de música para audiovisual. Así, por citar sólo algunos, Arnau Bataller imparte la asignatura de Composición para Medios Audiovisuales en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) desde 2004, Alejandro Román da Composición para Medios Audiovisuales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Eduardo Armenteros es profesor de Composición para Medios Audiovisuales en el Conservatorio P.A. Soler de San Lorenzo del Escorial, María de Arcos imparte Música de cine en el Conservatorio Profesional Francisco Guerrero de Sevilla, Héctor Fouce impartió una asignatura con el nombre La música en el cine y el audiovisual en el Conservatorio Superior de Aragón.

En universidades, Eva Gancedo es ahora profesora asociada a la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad de Valladolid en Segovia (aunque no imparte música de cine, después de ejercer mucho tiempo en la Escuela de Música Creativa de Madrid); Marc Vaíllo es profesor de Bandas Sonoras en la Universitat de Vic; Conrado Xalabarder imparte la asignatura Bandas Sonoras en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra; Julio Arce es docente en la Universidad Complutense de Madrid de Música y Medios de Comunicación, Cine, Radio y Televisión; Juan Ángel Saiz es profesor de Historia del Cine y de Música de Cine en la Universidad Politécnica de Valencia; sin olvidar la labor docente de Jaume Radigales en la Universidad Ramón Llull y de Josep Lluís i Falcó en la Universidad de Barcelona. Finalmente, destaca Matilde Olarte como impulsora desde hace una década de la asignatura Música y Cine en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Salamanca.

Discografía

La década de los noventa ha sido sin duda el momento de mayor proliferación de la discografía relacionada con la banda sonora musical. Bien es verdad que desde mediados de los setenta hasta este momento ya se había editado la música de algunas películas, pero la gran mayoría de las veces la labor se había centrado en grabar las canciones que

aparecían en las películas, y que desde los años sesenta españoles conformaban un mercado con un lugar muy aceptable dentro de las ventas de música. Pero desde el momento que nos ocupa, la cantidad de bandas sonoras musicales editadas, en comparación con periodos anteriores, es enorme. Hoy día la edición de la banda sonora es un hecho muy corriente, aunque no se trate de un compositor muy reconocido.

La importancia de la discografía en el mundo de la música de cine de este periodo lleva a Josep Lluís i Falcó a afirmar que el grupo de compositores cinematográficos que surge en este momento conforman lo que podría llamarse la Generación del CD, Generación del compacto, o Generación digital, porque su principal característica, y la que los diferencia de anteriores músicos de cine, es precisamente su circunstancia discográfica. No sólo presenta el hecho de que los compositores de generaciones precedentes tengan muy pocos discos o ninguno, sino también que son insignificantes cuantitativamente en relación con su producción total. Además, los miembros de la generación que empieza a componer desde el año 1982 al 2000 nunca han editado en vinilo.

Sin embargo, y aunque esta característica es un hecho irrefutable, desde nuestro punto de vista esta circunstancia deriva de un proceso más general que engloba tanto los movimientos industriales que se han sucedido a lo largo de la década, como el cambio en la consideración social e interés por la música de cine. Por otro lado, la edición discográfica tampoco deriva de motivos internos de la composición de música de cine, sino externos. El aumento de las actividades de ocio relacionadas con la banda sonora, la cantidad de aficionados, o la aceptación de la música de cine en el ámbito “popular” (a la que nos referiremos más adelante), se ve reflejado en su mayor visibilidad en los medios de comunicación, así como en la aparición generalizada de discos a la que nos estamos refiriendo. La edición discográfica de bandas sonoras es, pues, uno más de los factores de todo un proceso que tiene que ver con la industria, con su desarrollo y con la difusión de los productos de ocio que viene dado por las características sociales del momento actual (igual que la edición de libros no deja de aumentar)

Respecto a los sellos discográficos que se asocian con la edición de música de cine español, Visual Music surge en 1992 de la mano de Bartolomé Espadalé y los Estudios Sintonía de Madrid. Así aparece en una reseña de la revista *Música de Cine*, en abril de 1993 (Nº 8), como Sintonía S.A., el primer sello discográfico español dedicado a la música para audiovisual, si bien Lluís i Falcó habla de Vinilo como el primer sello en editar bandas sonoras españolas. En 1996 Juan Ángel Sáiz, director de la revista y la tienda *Rosebud* crea Saimel, al mismo tiempo que José María Benítez y Miguel Carmona fundan Stripper, con sólo tres ediciones, a la que seguirá como continuación sólo con Benítez JMB, reconvertido en Karonte.

Sería imposible enumerar aquí todas las ediciones discográficas que han ido apareciendo en este espacio de tiempo. Señalaremos solamente que las primeras ediciones que recogen música de cine español de esta época no son españolas, como señala también Lluís i Falcó⁷²⁰, pues el sello francés Milan sacó en *cassette*, LP y CD *Las cosas del querer* en el año 1989, el mismo año en el que aparece, en los mismos tres formatos, la música que compone Ennio Morricone para la almodovariana *Átame* con RCA. También la discográfica Milan edita en CD *El sueño del mono loco* de Trueba con música de Antoine Duhamel. Destacan, asimismo, las ediciones aparecidas a raíz de los Encuentros de Sevilla (Diputación de Sevilla y la Fundación Luis Cernuda) y que son pioneras en el interés por difundir este repertorio en España: en ellas aparece, por ejemplo, los conciertos de Carmelo Bernaola y de Ennio Morricone en Sevilla⁷²¹. Y uno de los eventos discográficos más importantes de este periodo lo protagonizan las ediciones que dedica la SGAE a los compositores clásicos del cine español: el primero a Juan Quintero, el segundo a Jesús García Leoz, y el tercero a Manuel Parada⁷²². También se ha convertido en un hecho habitual que los compositores de música para cine saquen ediciones recopilatorias de su música para el audiovisual, desde Manuel Balboa (*Música cinematográfica*, edita Trompa), Bernardo Bonezzi (*15 Años de cine*, que incluye la canción “Gran ganga” con Almodóvar, edita Visual), Pascal Gaigne (*Un sueño de luz*), hasta los más conocidos de José Nieto, Alberto Iglesias o Eva Gancedo.

⁷²⁰ LLUÍS I FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. *Op. cit.*

⁷²¹ *Música cinematográfica de Joaquín Turina* (LP y MC): El abanderado / Eugenia de Montijo / Luis Candelas / Noche en blanco / Primavera sevillana.

Bernaola / Guridi (CD): El emigrado / Angustia / Amaya / Mara / La malquería / Marieta / La multitud / La clave / Tormento / Plinio / Lauaxeta / Nueve cartas a Berta / Los paraísos perdidos / Pasodoble (Bernaola) / Verano Azul.

⁷²² *Clásicos del cine español* vol. 1: Juan Quintero (CD): Locura de amor/ Pequeñeces / Mare Nostrum / Alba de América; *Clásicos del cine español* vol. 2: Jesús García Leoz (CD): Balarrasa / Surcos / La sirena negra / Niebla y sol / ¡Bienvenido, Mr. Marshall!. 1998; *Clásicos del cine español* vol. 3: Manuel Parada (CD): No-DO / Los últimos de Filipinas / El escándalo / Maribel y la extraña familia / Raza.

III.4. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA *POP* EN EL CINE ESPAÑOL

El cine se nutre del mundo sonoro que le rodea, por eso es un lugar de convivencia de gran variedad de estilos musicales, desde la composición incidental de corte “clásico” hasta las músicas populares urbanas.

La simultánea evolución histórica del cine y la música popular urbana es quizá la razón de una atracción evidente entre ambos, y la razón de que sigan caminos paralelos que se entrecruzan. Las implicaciones del *rock* con el cine son muy diversas, desde la incorporación de elementos de la música popular a la composición incidental, hasta las bandas sonoras compuestas por canciones *pop* o *rock*, sin olvidar las óperas *rock*, las apariciones de músicos en la gran pantalla o la influencia que el video-clip ha tenido en ambas direcciones. A su vez es sorprendente la estadística sobre la filmografía que utiliza el *rock* como base del argumento: biografías de músicos, melodramas con músicos, documentales, etc.⁷²³

En cuanto a la impronta que el *rock* ha dejado en la composición de la banda sonora musical para películas, se distinguen dos aportaciones importantes, dos nuevos tipos de compositores que se han incorporado a este oficio. Por un lado los compositores de cine procedentes del *pop*, como el compositor Pepe Nieto, que pertenecía a los Pekenikes. Y por otro lado los artistas del *rock*, del *pop* y de la canción de autor que han compuesto para cine, quienes consiguen una simbiosis entre sus estilos personales y las exigencias de la banda sonora. Entre los ejemplos más celebres a escala internacional destacan Eric Clapton, Bob Dylan, Vangelis, Mike Olfield, Queen. En el periodo que nos ocupa del cine español varios son los músicos dedicados al *pop* y el *rock* que se han acercado a la composición para el cine: entre ellos está Teo Cardalda para *El seductor* (José Luis García Sánchez, 1995) y *Gran slalom* (Jaime Chavarri, 1995); Najwajeon y Mastretta para las películas de Daniel Calparsoro *Asfalto* (2000) y *Guerreros* (2002); Manolo Tena para *Porqué lo llaman amor cuando quieren decir sexo* (Gómez Pereira, 1993) y *Hasta aquí hemos llegado* (Yolanda García Serrano, 2002); Michel Camilo para las películas de Emilio Martínez-Lázaro *Amo tu cama rica* (1991) y *Los peores años de nuestra vida* (1994).

Otros muchos músicos y grupos de *pop* que han prestado su música para el cine: podemos destaca a Coque Malla (*Todo es mentira*, Álvaro Fernández Armero, 1994),

⁷²³ Es interesante para profundizar en estas diferencias el libro SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003; así como GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *El rock. Historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Madrid: El Drac, 1994.

Carlos Segarra (*Las edades de Lulú*, José Juan Bigas Luna, 1990), Mikel Erentxun (*El anónimo... ¡Vaya papelón!*, Alfonso Arandia, 1990), Jaume Sisa (*Tiempos mejores*, Jorge Grau, 1995), Los Enemigos (*Tengo una casa*, Mónica Laguna, 1996; *Se buscan fulmontis*, Alex Calvo Sotelo, 1999), Fangoria (*La lengua asesina*, Alberto Sciamma, 1996), Jorge Drexler (*Retrato de mujer con hombre al fondo*, Manane Rodríguez, 1997), Rosendo Mercado (*Dame algo*, Héctor Carré, 1997), Fito Paez (*Martín (Hache)*, Adolfo Aristarain, 1997), Barricada (*Suerte*, Ernesto Tellería, 1997), Pedro Guerra (*Mararía*, José Antonio Betancor, 1998), John Cale (*Antártida*, Manuel Hueriga, 1995), José María Sanz “Loquillo” y Gabriel Sopena (*Mujeres en pie de guerra*, Susana Koska, 2004), Manu Chao (*Taxi*, Carlos Saura, 1996; *Princesas*, Fernando León de Aranoa), Pata Negra (*Bajarse al moro*, Fernando Colomo, 1989; *Mi ministro ruso*, Sebastián Alarcón, 1991), Hechos contra el decoro (*Barrio*, Fernando León de Aranoa, 1998), o Ketama (*El efecto mariposa*, Fernando Colomo, 1996)⁷²⁴.

Desde los años setenta la banda sonora musical consistente en canciones de *pop* y *rock* se ha convertido en una práctica común. Este tipo de ilustración sonora en el cine muestra cómo canciones u otros estilos musicales pueden realizar las mismas funciones que una partitura incidental. Concretamente la película *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) contribuyó a la extensión de este fenómeno, no sólo dando a la banda sonora una nueva dimensión y popularizando este nuevo formato, sino también beneficiando a la industria cinematográfica con el triunfo comercial de la banda sonora musical. Puede decirse que el *pop* en el cine casi ha sobrepasado la música incidental en los últimos cincuenta años ya que, gracias a la democratización general del arte, también la música de cine ha sido desmitificada y todo tipo de música puede jugar el mismo papel que un acompañamiento cinematográfico clásico.

La inclusión de canciones *pop* en el cine no debe entenderse como un fenómeno separado de las otras músicas que aparecen en pantalla, sino que cada canción está imbricada dentro del conjunto de cada película, y a su vez se relaciona con los demás estilos. Sin embargo, el caso de las músicas populares urbanas, por su forma de integración en pantalla y por su particular capacidad para transmitir connotaciones culturales adicionales, nos parece digno de un epígrafe separado que sintetice su paso por el cine español.

Las particularidades del caso español son un ejemplo de las connotaciones culturales que porta la música popular en el cine. En cada uno de los ejemplos pueden vislumbrarse las características españolas y el momento especial de nuestra historia musical. Dichas

⁷²⁴ VER ANEXO II.

connotaciones son reflejo de la complejidad de los significados sociales del *pop*, así que se puede rastrear una evolución desde que autores como Scorsesse hicieran referencia a un concepto más general de la cultura del *rock*, hasta las alusiones minoritarias, referencias más concretas y diversificadas que pueden apreciarse en el cine de nuestros días. Ciertamente la enorme posibilidad de elección de los autores muestra la premeditación en el uso de este tipo de música.

La evolución de la música *pop* en el cine español⁷²⁵

Como en otras cinematografías, una de las grandes novedades musicales en el cine español fue la llegada de la música *pop*, en nuestro país vehiculada por los festivales de la canción.

La aparición del *rock* en el cine a escala internacional se produce en los años cincuenta sobre todo en los Estados Unidos. Son un tipo de películas dedicadas a la naciente clase adolescente, que surge en la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial, y a la que pronto todos los medios de comunicación dedicarán todos sus esfuerzos para captar audiencia. Estas películas plantean una temática relativa al tiempo de ocio, y refleja un nuevo modelo social que se apropia de formas concretas de música, de baile, o de vestimenta. Este grupo generacional busca una identidad propia diferenciada de la anterior, que se ampara en ídolos y en el estereotipo de joven rebelde.

Para captar a este nuevo público, el cine incorpora las estrellas radiofónicas, que aparecen también en televisión. El pionero es Bill Haley y los Comets, con *Rock around the clock* en los créditos de inicio de *Semilla de maldad* (*Blackboard jungle*, Richard Brooks, 1955), a la que seguirán películas como *The girl can't help it* (Frank Tashlin, 1956) con Eddie Cochran, Little Richard y Fats Domino, o las del productor Sam Katzman, *Rock around the clock* (Fred F. Sears, 1956), *Don't knock the rock* (Fred F. Sears, 1956), *Rock, rock, rock!* (Will Price, 1956), *Let's rock* (Harry Foster, 1958), *Go Johnny Go* (Paul Landres, 1959), o *Twist around the clock* (Oscar Rudolph, 1961). Prolifera a partir de

⁷²⁵ En este apartado se ha consultado bibliografía como DOMÍNGUEZ, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos (1958-1975)*. Madrid: SGAE, 2002; DOMÍNGUEZ, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004; GALERO, J.L. y otros. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991; GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad (1). Desde sus orígenes hasta el soul*. Barcelona: Robinbook (Ma non troppo), 2003; GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad (2). Desde los Beatles hasta los años '70*. Barcelona: Robinbook (Ma non troppo), 2003; GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara, 1999; LAIGLESIA, Juan Carlos de. *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa, 2003; MÉNDEZ RAMOS, Sabino. *Corre, rocker. Movida personal de los 80*. Madrid: Espasa, 2000; ORDOVÁS, Jesús. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza, 1987; PARDO, José Ramón. *Historia del Pop Español*. Madrid: Guía del ocio, 1987; PARDO, José Ramón. *Enciclopedia "Pop Nacional"*. Orbis Fabbri, 2000. También se han consultado bases de datos de películas y músicos.

entonces el cine de promoción de cantantes, siendo Elvis Presley el primer caso de cantante *rock* actor desde que debutara en *Love me tender* (Robert D. Webb, 1956), o el inglés Cliff Richard, con películas como *Expreso Bongo* (Val Guest, 1959). El cine es al mismo tiempo el reflejo de los nuevos estilos musicales, como el *twist*, el *pop* relacionado con el surf y las películas de playa.

El *pop-rock* fue introducido en el cine español en los años sesenta, más tarde que en otros países debido a la represión política y la fuerte tradición del folklóre en España. No puede olvidarse que el *rock'n'roll* alcanzó España sin la misma energía que los países anglosajones, descafeinado y sin la esencia de la música negra, y en lugar de ello fue introducido a través del filtro de los cantantes blancos. En ese momento España era un país cerrado, por ejemplo *Rock around the clock* o *The blackboard jungle* nunca llegaron a estrenarse y los discos más importantes de los cantantes que en otros países estaban revolucionando el contexto y forma musicales ni siquiera llegaban a tener mucho éxito en nuestro país.

El concepto de música *pop*, *rock*, música ye-ye o música moderna era extremadamente confuso en ese momento. La “canción española moderna” se mezcla con otros estilos, canción ligera o la llamada entonces canción melódica. Es más, la apertura española a otros países comenzó por los festivales del Mediterráneo y los primeros cantantes lo que hacían era versionar los éxitos italianos o franceses, que a su vez eran adaptaciones de canciones anglosajonas. Consecuentemente, el *pop* en el cine sólo evocaba una naciente modernidad y una concepción muy indefinida de la juventud, siguiendo el modelo anglosajón del cine de los cincuenta. La cultura *rock* y ye-ye fue una influencia externa que muestra la tímida apertura musical inicial en el tiempo de la dictadura de Franco.

De la misma manera que en America, en España hubo una larga lista de películas realizadas para el fenómeno de *fans* y para la promoción de estrellas de la canción (aunque en España esta tradición se remonta a la canción folklórica y el cine de la *copla*). De ahí deriva toda una serie de películas protagonizadas por las estrellas españolas de la canción. Tenían una inocencia inofensiva y un vigor juvenil reprimido por el régimen, pero precisamente por ello el espíritu es fiel al surgimiento de la música *pop* en el cine español. Este tipo de cine fue simultáneo a otras películas musicales españolas de tipo folklórico ligero: a las películas de cantantes niños como Marisol, Rocío Dúrcal, y Ana Belén, hay que sumar otros artistas de la canción tradicional como Manolo Escobar o Peret, melódicos como Julio Iglesias y Raphael. Entre estas podemos citar *Un rayo de luz* o *Tómbola* interpretada por Marisol (Luis Lucía, 1960 y 1962), *Canción de juventud* o *Rocío de la Mancha* interpretada por Rocío Dúrcal (Luis Lucía, 1962), *Digan lo que digan* interpretada

por Raphael (Mario Camus, 1967), *Festival de Benidorm* (Rafael J. Salvia, 1960) con Los 5 Latinos, *Melodías de hoy* (José María Elorrieta, 1960) con Elder Barber⁷²⁶, e *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965), donde Conchita Velasco canta la popular canción *Chica ye-yé*.

El Dúo Dinámico fueron las primeras estrellas españolas de la “música moderna”. Sus *fans* eran llamadas “las dinámicas”, y ellos seguían a la perfección el estándar de buen español necesario en el régimen franquista, por lo que rodaban películas de estilo patriótico. Su música combinaba la influencia de baladas y *rock* americano, con la del espíritu italiano y francés, pero para ser políticamente correctos, y por las confluencias musicales, incluso introdujeron el folklore en canciones como *Esos ojitos negros*, *María del Pilar*, *Balada gitana*, etc. Por supuesto, existen películas protagonizadas por El Dúo Dinámico, como por ejemplo *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1960), *Noches del universo* (Miguel Iglesias, 1964), *Búsqüeme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964), *Escala en Tenerife* (León Klimovsky, 1964) y *Una chica para dos* (León Klimovsky, 1966).

Otras películas captaban la atmósfera de la España de los conjuntos. También incluían influencias del folklore andaluz y de la música étnica española. En esta categoría aparecen películas como *Los gatos negros* (José Luis Monter, 1963) interpretada por Los gatos negros y Soledad Miranda, *Noches del Universo* (Miguel Iglesias, 1964) interpretada por Los Sírex y El Dúo Dinámico, *Megatón ye-yé* (Jesús Yagüe, 1964) por Micky y los Tonys, *El último sábado* (José Balaña, 1966) de nuevo con Los Sírex, *Los chicos con las chicas* y *iDame un poco de amor!* interpretadas por Los Bravos (Javier Aguirre, 1967; José María Forqué, 1968), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) con Los Canarios, *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969) con Los Iberos o *Long- Play* (Javier Setó, 1968), un biopic *pop* sobre el grupo Los Pasos.

En los últimos años de la década de los sesenta se hicieron una gran cantidad de películas relacionadas directamente con la nueva música *pop*, como *Los felices 60* (Jaime Camino, 1964) interpretada por Raimon, *Escala en Hi-Fi* (Isidoro Martínez Ferry, 1963), un musical *pop*, *Hamelin* (Luis María Delgado, 1967) en la que Miguel Ríos interpretaba el papel principal, *La viudita ye-yé* (Juan Bosch, 1967) que interpretaban Mary Santpere y Bruno Lomas, *Chico, chica iBoom!* (Juan Bosch, 1969) también con Bruno Lomas, *En un mundo diferente* (Pedro Olea, 1968) interpretada por Juan y Junior, o *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1967), película sobre la promoción de tres estrellas ye-yé, en este caso Bruno Lomas, Massiel y Micky.

⁷²⁶ HUERTA, *op. cit.*, p. 133.

Paulatinamente España desarrolló un *rock* más influido por estilos internacionales, y el cine prestó atención real al *rock* de los setenta como punto de partida estético. El precedente internacional de este cambio se había producido ya en los años sesenta gracias a la evolución estética traída por las películas de los Beatles con el realizador Richard Lester. *Qué noche la de aquel día!* (1964) y *Help!* (1965) suponen la introducción de la estética *pop* más televisiva y un nuevo tratamiento del músico *pop*⁷²⁷, que afectan también a la concepción cinematográfica en España. A partir de este momento cambian las formas de narración fílmica, es muy clara la influencia de la televisión, el cine se interesa por el proceso de creación del mundo de la música, y los propios espectadores cambian de actitud, porque se sienten partícipes, como queda claro en *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). De ahí que, con la ideología hippie, a mediados de los sesenta proliferen el documental musical, unido en gran medida al sector *underground*. En estas películas de directores como Richard Leacock y Don Allan Pennebaker, existe una voluntad de plasmar la fuerza de las estrellas en directo y las experiencias colectivas.

Los documentales españoles son deudores de este movimiento músico-cinematográfico, algunos de ellos construyeron la banda sonora con música popular del momento interpretada por las estrellas de *rock* más importantes. Entre estas películas podemos citar los documentales *Raphael en Raphael* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1975), *Canet Rock* (Francesc Bellmunt y Ángel Casas, 1977) y *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969), que promocionaba a Juan Pardo, Ángeles, Fórmula V, José María Íñigo contando la historia de un grupo.

Por otro lado, los años setenta aportaron a la música un nuevo matiz social. Mientras en Estados Unidos la guerra de Vietnam se asoció a la música *rock*, a su manera España también vivió unos años musicales más politizados. Paralelamente a las canciones del verano, el flamenco-*pop* y la canción ligera, nuevas tendencias llegaron al escenario español, personificadas en los cantautores y las reivindicaciones nacionalistas como la Nova Cançó. Por consiguiente, las películas con este tipo de autores tenían una especial connotación social: Joan Manuel Serrat fue el protagonista de *Palabras de amor* (Antoni Ribas, 1969), *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Rovira-Beleta, 1969), y *Mi profesora particular* (Jaime Camino y Juan Marsé, 1973); en *El libro del buen amor* (Tomás Aznar, 1975) aparece Patxi Andion, y también son representativas *Tatuaje* (Juan José Bigas Luna y Vázquez Montalbán, 1977), *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán Gómez, 1977) con Luis Eduardo Aute, *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1975) con música de

⁷²⁷ Otras películas de los Beatles son *El submarino amarillo* (George Dunning, 1968) de animación, *Sgt. Pepper's Loely Hearts Club Band* (1977), y el documental *Let it be* (1970).

Serrat, y el documental *La Nova Cançó* (Francesc Bellmunt, 1976). Igualmente, el cantante Víctor Manuel fue el protagonista de *Morbo* y *Al diablo, con amor* (Gonzalo Suárez, 1972 y 1973).

En los primeros ochenta la música *pop* continúa dejando su impronta en la pantalla y aparece una interesante colección de películas relacionadas con la música popular: *Nos va la marcha* (Berastegui, Gómez y García, 1979) donde aparecen grupos contemporáneos como Mad, Topo, Leño, etcétera, es un exponente del *underground* español llamado “el rollo”; *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), interpretado por Burning trata el tema de la delincuencia juvenil, un sujeto que se convierte casi en un subgénero en esta época; *Adolescencia* con Ramoncín y Nacha Pop (Germán Lorente, 1981); *3 por 4* con Carlos Velat, Santi Arisa, Pau Riba, Jaume Sisa (Manuel Iborra, 1982); *Bésame tonta* (Fernando González, 1982); *Sal gorda* (Fernando Trueba y Óscar Ladoire, 1983) en la que aparecen grupos populares de los ochenta; *A tope* (Tito Fernández, 1984), un extraño documental interpretado por Loquillo, Alaska y Dinarama, Nacha Pop, Vídeo, Objetivo Birmania, Derribos Arias, Aviador Dro, Golpes Bajos, Gabinete Caligari; y finalmente *Gritos... a ritmo fuerte* (José María Nunes, 1985) interpretado por Loquillo, Decibelios, Rebeldes, Tutti ; y finalmente *Sufre mamón* (1987) y *Suéltate el pelo* (1988) de Manuel Summers, interpretada por los Hombres G.

La década de los ochenta fue a su vez un momento el que el cine tuvo una estrecha relación con el mercado, aunque este efecto no fue tan pronunciado en el caso de España. La película era un método publicitario del producto musical y viceversa, de manera que, por ejemplo, se encuentra gran número de películas con el título inspirado en la canción principal de la banda sonora: es el caso de *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, dirigida por Fernando Colomo en 1978 y en la que aparece el grupo Burning. La práctica generalizada de comercializar tres discos diferentes comienza entonces, el primero sería el que contiene las canciones, el segundo la banda sonora musical (más bien la música incidental preparada para su edición discográfica) y por último un disco con canciones o temas “inspirados” en la película.

A finales de los setenta aparece el movimiento *punk*, que en el ámbito internacional también afecta a una generación de directores que aplican al cine los presupuestos ideológicos y estéticos, un espíritu combativo y rebelde nacido en el cine independiente. Sus influencias musicales quedan patentes en sus películas⁷²⁸. En relación con este espíritu

⁷²⁸ Entre los creadores internacionales puede citarse a Frank Roddman, Allison Anders, Julien Temple, Jack Hazan y David Mingay, Jonathan Demme, Alex Cox, John Waters, Penelope Spheeris o Spike Lee.

el evento más relevante de la vida cultural de la España de los ochenta es la “Movida”, esa especie de renacimiento de la cultura española que aconteció tras cuarenta años de dictadura franquista, una transformación en cuyo desarrollo la música jugó un papel esencial. El surgimiento de una cultura hedonista, derivada de la desilusión y la normalidad democrática, trajo consigo un proceso colectivo caracterizado por la influencia del *punk* (Ramones, Sex Pistols, Clash), el mundo del *underground* y Andy Warhol. En dicho momento el cine toma sus referencias del cine de vanguardia, que mezcla el *glam rock* con el *punk* y la provocación, los documentales en Super 8, un sentido del humor satírico sobre el sexo y la violencia, y donde se necesita un conocimiento especializado de las referencias de culto.

No puede hablarse de música popular en el cine español sin mencionar a Pedro Almodóvar. Además de su faceta de director, es también una figura representativa de la música de la Movida, de hecho, grabó un Long-Play y dos Maxi-singles (*Cómo está el lavabo de señoras*, *SatanaSA* y *Gran Ganga*) con Fabio McNamara y Bernardo Bonezzi. Además, aparecen actuaciones de Almodóvar en sus primeras películas, como *Suck it to me* en *Laberinto de pasiones* (1982). El cine de sus primeros tiempos (como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1978) consistía en una mezcla de elementos genuinamente hispanos y *pop* americano, la nueva libertad sexual y el mundo urbano. La música de sus películas es también ecléctica, pero las canciones preexistentes actúan como elementos narrativos y dramáticos, en el caso de la copla utilizada en el sentido sentimental, pero también porque es un estilo al que se asocian connotaciones adicionales sobre el mundo gay. Por ejemplo en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997), ambientada en el Madrid de los setenta, la copla es un fondo musical contrastante, pero emplea la letra de forma metafórica, usando la música como un contrapunto pero siempre con una excusa en el guión.

En la presente generación los directores y músicos tienen nuevas cualidades culturales un lo que se refiere a un buen conocimiento del pasado y de los años dorados de la música *pop*. Conciben la imagen como generadora de música, y tienen conciencia de la cultura del video musical y de su presencia dentro de los medios de comunicación globales.

Conceptos básicos y connotaciones culturales de la música *pop* en el cine

Uno de los aspectos más destacados del estudio de la música popular se refiere a su vertiente de cultura visual. La imagen del músico, o del universo que lo envuelve, alude a los conceptos tradicionalmente relacionados con la música popular urbana como pueden ser la juventud, el desencanto, el enfrentamiento generacional, la rebeldía, el espectáculo, la colectividad, o el concepto de libertad. Sirve además para potenciar la identificación y la

creación de identidades que van intrínsecamente ligada a este tipo de música. En este sentido, el cine es uno de los mejores testimonios de los contextos que rodean a las músicas populares urbanas, puesto que retrata el espíritu de épocas, generaciones y bandas partiendo de las historias narradas, y de esta manera rescata la expresión social que es el *rock*. Igualmente, el cine ha participado del indiscutible espíritu mediático del *pop-rock*, actuando como medio de difusión fundamental para la cultura del *rock*, ya desde el momento en el que los primeros artistas del *rock'n'roll* utilizaron el cine como elemento de promoción a la manera en que hoy se utiliza el video clip.

La banda sonora musical consistente en música popular urbana ha sido objeto de duras críticas por los puristas de la música de cine. Stilwell comenta la paradoja de cierta música en pantalla que tiene la mala suerte de ser popular, porque la tendencia es a despreciarla⁷²⁹. Sin embargo, aunque predomina la idea de que el *rock* en el cine surgió siempre para comercializar la película o la banda sonora, hay que tener en cuenta que la música popular añade significados de gran riqueza y connotaciones sociales específicas. Ciertamente hay casos en los que la elección musical está determinada por la difusión comercial que puede tener la banda sonora, pero de cualquier forma es necesario recordar que la elección comercial generalmente está acompañada de una elección estética. Algunos autores como Scorsesse incluso demuestran que las canciones comparten una voluntad narrativa. Al mismo tiempo la comercialización y difusión de las composiciones incidentales para el cine enlaza con la actitud posmoderna de la música como producto de mercado de nuestra cultura.

No puede olvidarse que el *rock* y el cine comparten su pertenencia a la industria de consumo. Las primeras manifestaciones del *rock* en el cine, mediante las innumerables apariciones de estrellas en los años cincuenta, se dieron por interés económico. Además la industria del ocio está interrelacionada, existe una conexión entre industria discográfica y cinematográfica, pues las *majors* controlan el mercado audiovisual. Así, unos sectores aprovechan para publicitar otros, y las mismas agencias representan a actores, directores, músicos, al mismo tiempo que las recopilaciones de canciones de música *pop* resultantes de películas se convierten en éxitos de marketing, y de hecho a veces es difícil distinguir que producto, película o CD, prevalece sobre el otro.

⁷²⁹ STILWELL, Robynn J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996". In *The Journal of Film Music*. Volume 1. Number 1., The International Film Music Society, Inc., 2002, p. 46.

Asimismo, la facilidad de la música para integrarse con otros medios le proporciona posibilidades especiales. Según las teorías de John Mundy, el cine, la televisión y el videoclip transforman toda música en un bien de consumo *popular*⁷³⁰. Esto ocurre de hecho con la música *pop* o con las canciones que aparecen integradas en pantalla, pero esta aseveración se puede trasladar a la música incidental, que también se transforma en música popular debido a esta integración y se consume como música popular. E igualmente no podemos restringir la difusión de las bandas sonoras a un mercado de jóvenes cuando los gustos musicales no son una cuestión de edad y la aparición de una música “clásica” preexistente puede disparar sus ventas de discos. En este sentido puede afirmarse que toda música de cine es música popular debido a que comparte las características de consumo de la música en la sociedad actual.

La cultura de masas y el fenómeno de los medios de comunicación han cambiado los modos de acercamiento a la obra. Walter Benjamín ya hablaba de que la reproducción técnica y fotográfica eliminó el carácter mágico y ritual que envolvía la experiencia de la contemplación de la obra de arte. Desde ese momento el hombre necesita de la técnica para acercarse a la realidad. Asimismo, Adorno teorizaba cómo la democratización de la obra de arte conduce a su desmitificación, lo que en cuestiones de obras musicales equivaldría a que la música que se instala dentro de los mecanismos de la industria se inscribe en una estética creada que no hace más que consolidarla como mercancía; desde la perspectiva adorniana este hecho desemboca en un perjuicio de la escucha porque desmerece la verdadera esencia de la obra. En el caso de la música, esto se traduce en un cambio en los hábitos de consumo, en los nuevos espacios para la música, en los nuevos modos de escucha (que dan lugar por ejemplo participar en el concierto), en la democratización del hecho musical, en la difusión a gran escala a través del disco y los medios, en el rápido acceso a la música desde este momento, que permite acceder a la música sin necesidad de desplazarse a un auditorio, en la rapidez del éxito de los productos musicales y en la consiguiente demanda continua de productos. Fruto de todo ello, la música incidental en el cine se concibe como un producto posmoderno porque desliga un estilo musical (ya sea el estilo sinfónico posromántico o cualquier otro) de un momento histórico concreto y superado, convirtiéndolo en un estilo descontextualizado y atemporal, susceptible de recibir así nuevos significados. De nuevo todos estos cambios redundan en la consideración de la música de cine como música popular.

⁷³⁰ MUNDY, John. *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester University Press, 1999.

La riqueza simbólica de las asociaciones extra-fílmicas puede presentarse tanto en música popular como en música incidental o seria. Aún así, la música popular es más proclive a aportar al cine significados que no aportan otros estilos cinematográficos como el sinfónico, que tienden a resultar estéticamente neutros, por lo que no se comporta de la misma manera que la música incidental. Pocos usos del *pop* son capaces de mantenerse neutrales o al margen de la asociación cultural, incluso cuando es utilizada de forma imparcial, la música *pop* siempre lleva significados implícitos añadidos. No sólo aporta connotaciones expresivas sino que, dado nuestro conocimiento de los códigos asociados a la música, también aporta connotaciones culturales y accede a registros particulares de nuestro conocimiento cultural. Según Grossberg⁷³¹, la música popular en pantalla está ideológicamente predeterminada, cargado (*pre-loaded*), alude a una serie de prácticas. Si bien estas prácticas pueden ser utilizadas por el espectador o no; con la música preexistente se corre el riesgo de que las conexiones intertextuales no sean hechas por toda la audiencia, pero siempre se pueden utilizar varios de los niveles significativos de los que está embebida la música, de manera que hay diferentes niveles de reconocimiento.

La música popular rompe con el principio de inaudibilidad enunciado por Claudia Gorbman⁷³². Esta ruptura parece haber surgido naturalmente, porque el *pop* o el *rock* como fondo sonoro fueron introducidos en el cine relacionándolos directamente con la cultura *pop*. Ello prueba que la música puede contribuir a la película sin estorbar a la parte narrativa, y que el uso de un estilo diferente del postromanticismo no es tan peligroso. Sin embargo en ocasiones el director consigue cierta neutralidad utilizando la música urbana como un *background* (con función estructural) sin darle una atención especial. Un ejemplo de ello es Tarantino, quien en ocasiones sitúa la música con una incoherencia narrativa, como un comentario irónico o como contrapunto, pero que en otras ocasiones también utiliza la música como música incidental al uso, por ejemplo insertando música de los años setenta como fondo sonoro. En el actual mundo sonoro del cine los estereotipos musicales se han perdido, de la misma manera que en la cultura de masas todo tipo de estilo musical, “popular” o “clásico”, puede desempeñar las mismas funciones.

La música popular siempre ha apelado de una forma muy directa a la implicación del espectador. Como señala Rick Altman, antes de 1910 ya solía haber canciones populares, a veces unidas a la película en el título o por las letras. Después se fue abandonando lo popular para dejar paso a composiciones clásicas sin letra unidas por ritmo, armonía o connotaciones emotivas, en parte porque las canciones populares dependen del

⁷³¹ Cit. en MUNDY, John. *Popular music on screen. From hollywood musical to music video*. Manchester University Press, 1999, p. 5.

⁷³² Cf. capítulo dedicado a las teorías de la música en el cine.

conocimiento del público y animan más a cantar y a montar escándalo, al contrario que lo clásico. Las canciones populares daban lugar más anomalías mientras con la música clásica parecía que el efecto emocional salía directamente de las situaciones narrativas⁷³³.

Usos de la música *pop* en el cine español

Los encuentros entre el *pop* y el cine son variados y han aparecido de diferentes formas en lo que llevamos de historia cinematográfica. Sintéticamente pueden resumirse en cinco los tipos de implicaciones:

- Películas que incluyen una relación argumental con la música.
 - La historia trata la biografía de músicos (biopics)
 - El entorno de un género musical concreto
- Óperas *rock* y el género del musical.
- Películas interpretadas por músicos, que se convierten en actores.
- Documentales que tratan la figura de los músicos o grupos, y los conciertos.
- Películas que incluyen *pop* en su banda sonora musical.

Estas implicaciones pueden verse utilizadas simultáneamente en una misma película. Siguiendo aproximadamente estos tipos de implicaciones, y analizando el corpus de películas españolas del periodo de estudio que utilizan música *pop*, para la elaboración de este trabajo hemos detectado diferentes usos de esta música en el cine. Como el trabajo se centra en las películas de ficción no vamos a considerar los documentales sobre música. En cambio, y teniendo en cuenta las connotaciones de carácter nacional y las implicaciones de identidad local, hemos clasificado los distintos usos de la música popular en las películas españolas de la siguiente manera⁷³⁴:

1. Musical - *pop*: *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002 y 2005);
2. Retrato de ambientes relacionados con culturas musicales: *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999); *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995); *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), *The Mix* (Pedro Lazaga, 2003).
3. Descripción de identidades locales (realismo social): *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *Princesas*

⁷³³ Rick Altman. "El sonido de cine. Todo él". Pp. 41-42. En *Iris The State of Sound Studies/ Le son au cinéma, état de la recherche*. . N°27, Spring 1999, pp. 31-48.

⁷³⁴ Estos ejemplos serán analizados posteriormente en los apartados de esta tesis IV.2.1. Revisitación de géneros musicales; V.2.2. La música como generadora de identidades y su reflejo en el cine: ficciones sobre músicos.

(Fernando León de Aranoa, 2005), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *El bola* (Acheró Mañas, 2000), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Se buscan fulmontis* (Álex Calvo Sotelo, 1999).

4. Difusión para músicos, grupos de *pop* o *rock* en la pantalla: *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996).
 5. Parodia de las connotaciones identitarias: *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), *Isi & Disi* (Chema de la Peña, 2004), o *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Enrique López Lavigne, Juan Cavestany, 2004).
1. A medida que se han ido asentando en España los estilos derivados del *pop* y el *rock* han creado referencias más específicas de nuestro país. Existen aquellos musicales cuya banda sonora está formada por canciones *pop* españolas, reutilización de éxitos conocidos (si bien esto no es nuevo) para captar a jóvenes y los que antes eran jóvenes mediante el efecto nostalgia, las más destacadas *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama*, ambas de Emilio Martínez-Lázaro (y que se analizarán más detalladamente más adelante).
 2. En otras, la música aparece como protagonista de excepción en películas que retratan ambientes españoles relacionados con culturas musicales, como *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) o *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995). En cierta medida, las películas que cuentan la historia de un grupo de *pop* son un buen termómetro para explorar la sociedad contemporánea, porque cada tipo de música en el cine se asocia a ambientes o problemas sociales concretos.
 3. En los últimos años existe un gran número de películas españolas que realizan retratos de identidades particulares, y en este sentido la música también puede ser un descriptor de identidades y entornos locales. Por ejemplo en *Barrio* (Fernando León), la música ilustra la cultura popular de los suburbios de las grandes ciudades: su banda sonora está compuesta con canciones asociadas a este ámbito, que traen a la memoria el estrato social de las clases populares más bajas.
 4. Muchos músicos han sentido atracción hacia la gran pantalla. En la industria cinematográfica ellos son una garantía del éxito comercial, como se ha visto en las películas realizadas para el fenómeno *fans*. En estas películas aparecen fragmentos de

conciertos casi siempre para aproximarnos a la figura y presencia del artista. En todo caso, la transformación de los músicos en actores no suele tener buenas connotaciones, principalmente porque en su mayor parte no han tenido actuaciones muy satisfactorias. Si la película no tiene una calidad suficiente, el músico pierde credibilidad, porque se enfrenta con el principio de autenticidad de la música. Esto ocurre con algunas películas promocionales con grupos de *pop* o *rock* de los ochenta, como *Sufre mamón y Suéltate el pelo* (Manuel Summers, 1987) con Hombres G, o recientemente *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), una parodia gore interpretada por un grupo de *rock*. Estos ejemplos se multiplican desde comienzos de la década de los noventa, como en *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), con Pata Negra, representante del flamenco *pop* actual, hasta la reciente película de José Luis Cuerda, *La educación de las hadas* (2006), en la que la cantante Bebe se convierte en actriz, además de ponerle letra a la canción final.

5. Las connotaciones identitarias de la música popular han sido parodiadas en numerosas ocasiones, utilizando la música como elemento de la comedia, en películas como *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), *Isi & Disi* (Chema de la Peña, 2004), o *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Enrique López Lavigne, Juan Cavestany, 2004).

III.5. EPÍLOGO: LA MÚSICA DE CINE COMO “MÚSICA POPULAR”. UN ACERCAMIENTO A LA RECEPCIÓN DE LA BANDA SONORA

Las ideas sobre música y cine, rastreadas hasta ahora en escritos (en el capítulo anterior), tienen una plasmación actual en ámbitos bastante más cotidianos, relacionados con la recepción, los críticos, los aficionados y los propios músicos. Metodológicamente, esta tesis aborda un estudio crítico de las corrientes de pensamiento que se han formado en torno a la música cinematográfica, y un acercamiento historiográfico al contexto concreto de la música en el cine español; a esto se sumará un análisis de la construcción de identidades mediante la música en el cine español, cercano a los estudios culturales, y finalmente va a analizarse la relación específica de varios cineastas y músicos españoles, en la que predomina el razonamiento estético.

No obstante, la *recepción* de la música de cine es uno de los conceptos más interesante en el discurso músico-cinematográfico, justamente porque el cine es una de las formas de expresión más populares (en el sentido de que llega a gran cantidad de personas, si la comparamos con otras formas artísticas más minoritarias), y porque su expansión tiene tanto alcance como las músicas populares urbanas. Concretamente la música de cine se beneficia de una amplia recepción, dado que su consumo va ligado a la difusión del cine mismo. Aún así, los acercamientos académicos resultan complejos, y en ocasiones se ha señalado la falta de estudios sobre este aspecto, precisamente por una dificultad de medir la recepción y las audiencias que ya se pone de manifiesto en las críticas vertidas hacia los métodos de Philip Tagg, o en la obra de Anahid Kassabian.

Aunque el estudio pormenorizado de estadísticas, estudios sobre audiencias, encuestas sobre la recepción, u otro tipo de métodos, supera las pretensiones de este trabajo, no queríamos pasar por alto el punto de vista del receptor-espectador sin realizar, por lo menos, un pequeño acercamiento. Por eso, por medio de un trabajo “de hemeroteca”, nos vamos a centrar a un grupo muy concreto y característico de personas: los coleccionistas y aficionados a las bandas sonoras en el entorno español del periodo que abarca el trabajo, traduciendo los debates y discusiones que plantean. El espíritu de este tipo de público se ve perfectamente plasmado en las publicaciones divulgativas que periódicamente han ido apareciendo en el panorama español, especialmente a partir de mediados de la década de los noventa. Estas publicaciones conforman un documento excepcional para medir el pulso de la recepción popular ante los acontecimientos relacionados con la música de cine que se han ido sucediendo en España.

A través de las revistas especializadas se observa también la evolución del aficionado a lo largo de este periodo. Es indiscutible que el número de aficionados ha aumentado a

marchas forzadas a lo largo de estas dos últimas décadas⁷³⁵. Pero además se puede rastrear el interés en las bandas sonoras musicales por los medios materiales con que cuentan los aficionados, y la apariencia estética de dichos medios. Así, se pasa de revistas casi domésticas, como *Música de Cine* y las primeras *Secuencias* de la ACDMC, a otras mucho más profesionales y elaboradas, como los últimos números de *Rosebud*, los números especiales, etc.

La primera iniciativa de llevar a cabo una publicación periódica surge en mayo de 1989 en los III Encuentros de Música de Cine de Sevilla. A raíz de esta idea nace el primer número de *Música de Cine* bajo la dirección de Antonio Domínguez, una loable decisión a la que quizá debemos la difusión y el apoyo que se ha ido después proporcionando al mundo de la música de cine en nuestro país.

En esta primera aparición de la revista ya se vislumbran algunas de las líneas que seguirán vigentes en todas las publicaciones sobre banda sonora. En los contenidos cabe destacar la crónica sobre la actualidad de la banda sonora en España, y artículos concretos sobre aspectos históricos, en secciones como Tiempo de Historia, Clásicos de archivo, o estudios sobre autores concretos. También aparece el Consultorio del Profesor Melodicus, que atiende a cartas de los lectores. Otra constante en estas revistas serán las entrevistas a compositores de música de cine, y en un lugar destacado las reseñas de discos.

Efectivamente, en las revistas de este estilo abundan las críticas a bandas sonoras, de forma destacada en *Rosebud* Banda Sonora. En general utilizan un estilo bastante descriptivo y subjetivo, abundando la adjetivación a veces de manera un tanto gratuita puesto que no es el rigor lo que se busca. Al mismo tiempo, existe, ligada a los comentarios sobre bandas sonoras, la lamentación continua de que no se editan las bandas sonoras en España, y de la poca atención que se le presta en otro tipo de publicaciones. Los firmantes de estas crónicas también suelen quejarse por aquellos CDs que aparecen con ediciones limitadas, como algunos casos del sello Varese Sarabande, por resultar de difícil acceso.

Estas críticas son un motivo y un reflejo de las discusiones entre aficionados, planteadas en torno a las ediciones discográficas, a las que otorgan muchísima importancia. Dicha importancia se debe a que en cierta manera es su forma de conexión, pues subraya el coleccionismo, que es uno de los rasgos de especificidad como colectivo. En este punto se distingue ya una de las características sociales que rodea al universo de la

⁷³⁵ Aunque no cita su fuente, Conrado Xalabarder, en el N^o7 de *Rosebud* (Junio 1998), asevera: "Suele afirmarse que, en España, el número de aficionados a la música de cine oscila entre los dos y los tres mil, en base al número medio de ejemplares de bandas sonoras que pueden llegar a venderse en el mercado". P. 62. En los últimos diez años este número ha aumentado de forma exponencial, a juzgar por la afluencia a conciertos, festivales, congresos, y sobre todo por las visitas a las páginas de Internet y la participación en foros.

música en el cine en España (y existe en otros países), que es la identificación como colectivo. En este colectivo se englobarían los aficionados a las bandas sonoras, que continuamente se refieren a sí mismos como “coleccionistas”, y que son asiduos compradores, intercambiadores y asistentes a los conciertos y congresos de música de cine.

La defensa de la música española

A pesar de que en general entre los aficionados ha predominado el interés por los compositores extranjeros, uno de los temas más interesantes que plantea el estudio de estas publicaciones es la consideración que se tiene de la música del cine español.

Frente a la abundancia de referencias a las músicas foráneas, se mantiene una tímida pero constante presencia del producto nacional. En los primeros números de la revista *Música de cine* destaca sobre todo la sección de Alejandro Pachón “La aldea maldita”, que opina sobre compositores españoles y cuestiones “actuales” de la banda sonora sobre todo desde una perspectiva española, como la música en las series de televisión (hablando, por ejemplo de la música en *Los jinetes del Alba*, de Pepe Nieto, o *La huella del crimen* con música de Bonezzi). Por otro lado Josep Lluís i Falcó casi desde sus inicios realiza una labor histórica y de recuperación, con estudios sobre aspectos de la música y músicos del cine español que casi podrían ocupar otro tipo de publicaciones de carácter menos divulgativo: por ejemplo trabaja “Los cantantes líricos españoles en el cine” (*Música de cine* nº5, p.38), o la figura de Manuel Parada (*Música de cine* Nº6, p.38-39).

Esta dicotomía, la tensión entre la preferencia de lo americano y lo europeo/español, la defensa de lo nacional frente a la música de películas extranjeras, está presente tanto en la secciones de cartas y opinión de las revistas especializadas, como en la sección Trabajos en Curso de la revista *Rosebud*, desde mediados de los noventa. En esta sección se anuncia las obras que se están componiendo, con un especial interés en tener noticias de los compositores españoles. La cantera de músicos españoles reseñados va aumentando poco a poco, si bien al comienzo predominan casi exclusivamente las reseñas de Pepe Nieto. En los comentarios sobre el cine español se incide en que no hay necesidad de una gran orquesta para lograr la expresión. Los autores de la revista potencian las bandas sonoras españolas y critican mucho comentarios como el de Víctor Reyes en el congreso de Valencia⁷³⁶, de manera que algunos lectores incluso se quejan de que las críticas hacia lo español son siempre buenas, aunque la calidad de la música no lo sea, por el hecho de ser españolas.

Como muestra, valga el encabezamiento que aparece en el número 5 de esta revista:

⁷³⁶ Víctor Reyes hace un comentario en el que menosprecia el producto nacional a favor del americano.

Abrimos como siempre la sección de Trabajos en Curso con los compositores de nuestro país, aunque somos conscientes, como nos habéis indicado en algunas cartas, que los que despiertan mayoritariamente vuestro interés son los americanos y concretamente los grandes nombres que todos conocemos. Os insistimos sin embargo en la alta calidad de los trabajos de nuestros compositores, y como ya hemos hecho en otras ocasiones os invitamos a que os arriesguéis de vez en cuando y busquéis entre las bandas sonoras de películas españolas y europeas, porque tenemos claro que podéis encontrar sorpresas muy agradables.⁷³⁷

En general, en esta y en otras secciones, aunque los comentarios de las películas son de autores americanos (y por tanto las ventas), existe una defensa muy fuerte de lo propio como algo tan válido como el producto musical extranjero. Resulta pertinente señalar, que a los compositores españoles se les suele llamar “jóvenes compositores”, aunque muchos de ellos superen los cuarenta años.

Así pues, la defensa de la música de nuestro cine y la edición de sus bandas sonoras musicales es inquebrantable durante todo este periodo de tiempo. Resulta interesante un editorial escrito por José Nieto en el segundo número de la revista *Música de Cine*. Desde la perspectiva actual, no sólo destaca por la personalidad de quien lo enuncia, sino por lo temprano de estas declaraciones. Hoy puede leerse desde el conocimiento del desarrollo posterior que ha experimentado la banda sonora española, que ha mejorado enormemente tanto en consideración como en medios materiales.

Cuando se compara la popularidad o simple conocimiento por parte del público entre los compositores de música cinematográfica extranjeros y los españoles, siempre se dice que la de éstos es evidentemente menor que la de aquéllos [sic] por la falta de ediciones discográficas de las bandas sonoras españolas.

Si bien esto es en parte verdad, creo que el primer motivo de ello es la falta de interés por la banda sonora, que ya desde la producción, es proverbial en nuestro cine y que, por supuesto, lleva aparejadas su mala y hasta en ocasiones inaceptable calidad técnica⁷³⁸

En referencia a las quejas por la falta de aprecio de la música de cine en nuestro país quizá habría que reconocer un cierto derrotismo, que ha ido desapareciendo a medida que mejoraban los medios, las ediciones y la valoración de los compositores. A mediados de la década de los noventa, hablando de la figura de José Nieto, aún se comentaba que “en

⁷³⁷ *Rosebud* N°5, p. 4.

⁷³⁸ *Música de Cine*, N° 2, p. 3.

EEUU estaría considerado uno de los más importantes músicos de la actualidad, pero que por vivir y trabajar en nuestro país tiene que ver cómo tan sólo unos pocos aficionados son capaces de disfrutar con su música”.⁷³⁹

En la misma línea, aparecen comentarios de alabanza a los españoles, y queja por su poca valoración, en las críticas de ediciones discográficas. La exaltación de los músicos españoles, que es continua en toda la década, es más destacada en los críticos de generaciones veteranas, y en ocasiones puede resultar chocante por la vehemencia del lenguaje y la original expresión. En una crítica a la banda sonora editada en LP *Guarapo*, del músico canario Juan José Falcón Sanabria, con la Sinfónica de Tenerife, el firmante Ruiz de Villalobos afirmaba: “Nunca se hablará, se escribirá y se insistirá lo suficiente en la música de cine que se compone en nuestro país. Por todos es conocida la práctica inexistencia de bandas sonoras editadas, pese a la impresionante calidad de nuestros compositores, de películas españolas”⁷⁴⁰. Y de manera similar, Antonio Domínguez hacía la crítica de los LPs de Jordi Nogueras, y de *Tele Films Hits* de Pepe Nieto que había sido editado en Francia, atestiguando “que se edita para vergüenza de propios y extraños en el país vecino, que parece, sí sabe valorar, apreciar y difundir nuestra magnífica cultura musical”. Asimismo, a principios de los noventa, Alejandro Pachón en su sección La aldea maldita se queja de que sólo editan “soundtracks” el sello Vinilo y los Encuentros de Sevilla. En años posteriores persiste aún esta constatación sobre la edición de CDs en España: por ejemplo, en el número 1 de *Rosebud* (1996), el compositor Bingen Mendizábal era entrevistado por Carlos Durbán y Juan Ángel Saiz. El autor de la entrevista informa de que este músico tiene cuatro CDs, “todo un logro en un país como el nuestro, en el que la edición de música cinematográfica es prácticamente un milagro”⁷⁴¹.

Todos estos comentarios no vienen sino a confirmar la tesis de que el (re)surgimiento de la banda sonora en el cine español en lo que llamamos “la generación del 89” está directamente relacionado con la edición discográfica. La consideración, conocimiento y aceptación de nuestros compositores y creaciones para el cine no se da hasta que en España se consolida la edición de las músicas de nuestro cine.

⁷³⁹ *Rosebud* N° 2, p. 26.

⁷⁴⁰ *Música de cine* N° 2, p. 4.

⁷⁴¹ *Rosebud* N°1, pp. 26-29.

Rasgos de grupo

De ahí que la aparición a mediados del siglo XX de un nuevo tipo de melómanos, los aficionados a la música de cine, haya suscitado no pocos recelos entre las otras tribus musicales y se haya creado en torno a ellos (a nosotros) un estigma de rareza, a veces incluso estimulada por los propios afectados. La pregunta académica es: ¿Puede ser normal alguien que asume como propio el *leitmotiv* de un personaje de ficción y que oye discos en los que hay temas de *jazz*, canciones románticas y música wagneriana, juntos y revueltos, o es más bien como uno de esos asesinos de las películas de Mario Brava que colecciona muñecas sin ojos o trajes de novia con manchas de sangre?⁷⁴²

Este párrafo ha sido extraído del libro ya citado de Alejandro Pachón, *Música y cine: géneros para una generación* y representa muy bien la sensación de extrañeza y escepticismo con la que se mira al aficionado a la banda sonora, por unos rasgos específicos que lo definen y que tomados aisladamente pueden parecer incoherentes. En todo caso, este libro es la obra que mejor recoge el panorama de los aficionados en España pues, apelando a la *nostalgia* (en el sentido más postmoderno y menos sentimental del término), realiza una retrospectiva, y explica el camino de referencias músico-culturales “de cómo los de mi generación hemos podido pasar de los discos dedicados, el pick up portátil y la *Escala en Hi-Fi* a Jerry Goldsmith y Hans Zimmer”⁷⁴³.

El punto de encuentro ideal para tomar el pulso a los ambientes relativos a los aficionados a la banda sonora musical, son los encuentros y congresos. El congreso pionero de Valencia presenta muchas similitudes con otro más reciente que se celebra en Úbeda; en ambos, los coleccionistas y aficionados piden una cercanía con los autores, se emocionan cuando los compositores acceden a improvisar al piano algún fragmento de sus obras, prefieren las anécdotas a las conferencias demasiado técnicas, y se sienten realmente satisfechos escuchando en concierto las melodías más conocidas de la música de cine.

A lo largo del tiempo que dura el congreso de Valencia, en las revistas puede rastrearse la evolución del evento, cómo se va deteriorando en la organización, pero sobre todo en el ánimo de los congresistas, que cada vez son más exigentes. El I Congreso Internacional de Música de Cine se celebró en Valencia del 17 al 19 de octubre de 1992. En él participaron Gerald Fried, Pino Donaggio, Mario Nascimbene, Nicola Piovani y José

⁷⁴² PACHÓN RAMIREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007, p. 20.

⁷⁴³ *Idem*, p. 24.

Nieto. Además se realiza un homenaje a Angelo Francesco Lavagnino en el que participa su hija Bianca. La crónica de este congreso, escrita por Salvador Ángel Batlle, que aparece en el número de enero de 1993 de la revista *Música de Cine*, se deshace en halagos ante “un acontecimiento cultural único en nuestro país.... [...] la utopía de todo buen aficionado”.⁷⁴⁴ Sin embargo, el aprecio del evento va descendiendo, y existe una diferencia abismal en cuanto a los comentarios dirigidos al último Congreso de Música de Cine de Valencia del año 1999. Esta edición recibió una brutal crítica a causa de la organización: el concierto de Bil Conti “tuvo un planteamiento equivocado, puesto que ofreció una extraña combinación de temas suyos con popurries de temas muy conocidos que fueron de Indiana Jones hasta Disney”, lo cual no pareció digno de un concierto “serio”.⁷⁴⁵ Además se critica que la organización no programe una ponencia Bill Conti, la actitud “inaceptable” hacia el compositor Francesco de Masi, o que Juan Bardém no fuese avisado que tenía que dar una conferencia además de recoger un premio. Aparte de eso, algunas ponencias levantaron ampollas: no las de Javier Navarrete y José Solá, pero sí las de Víctor Reyes y Antonio Meliveo. Lo que más polémica levantó fue que Reyes, según el cronista, “acabó su ponencia con un elogio de la música estadounidense, que le llevó a afirmar que en Europa no se hacía buena música de cine y que el único camino válido era el de la música espectacular”⁷⁴⁶, con lo que Antonio Meliveo estaba bastante de acuerdo.

El Congreso de Música De Cine de Úbeda, con un carácter más de festival que de congreso teórico, es un foro aún vigente en nuestros días. En él se concentran los aficionados a la banda sonora, que empiezan a ser legión, y que tienen unas características muy particulares: en su mayoría son jóvenes de entre 18 y 35 años, mayoritariamente varones. No todos tienen conocimientos musicales ni están familiarizados con la música de siglos pasados, sin embargo revelan una clara predilección por las bandas sonoras sinfónicas y de estilo post-romántico, en su mayoría muestran admiración por compositores como Goldsmith y John Williams, y en cambio se crean debates en torno a las composiciones, por ejemplo, de Hans Zimmer. La importancia se concede a la música aislada de la película⁷⁴⁷. Lo interesante de este evento es que es representativo de un tipo de aficionado que abunda mucho en nuestro país, caracterizado por un gran conocimiento de bandas sonoras musicales y cuya actitud de aficionado es similar a cualquier fan de un grupo de *pop* o *rock*, pero estos admiradores de la música de cine son seguidores de un

⁷⁴⁴ *Música de cine* N° 7 Enero 1993, p. 19.

⁷⁴⁵ *Rosebud* N°14, Junio 2000, p. 96.

⁷⁴⁶ *Rosebud* N°14, Junio 2000, p. 97.

⁷⁴⁷ De hecho entre los asistentes a este festival se oían comentarios del tipo “y la película tampoco está mal”, lo que da idea de la importancia que tiene para estos aficionados la música aislada de la película.

star-system compuesto por compositores de música sinfónica (lo cual es impensable en nuestros días fuera del ámbito de la música de cine). Prueba de ello son los conciertos multitudinarios que se celebran en Úbeda, que congregan a un enorme aforo de público joven.

Todos estos rasgos se ven reflejados también en las publicaciones periódicas a las que hacemos referencia en estas páginas. Por ejemplo, un editorial del año 1999, explica el fenómeno de la atracción de los jóvenes (que en su mayoría reniegan de la “música clásica”) a la sala de conciertos si se trata de escuchar música de cine, puesto que las connotaciones que rodean a esta música tienen un carácter popular que nada tiene que ver con cierto elitismo con el que se concibe la música que se programa para los conciertos sinfónicos o de cámara.

El cine cuenta con la ventaja del referente de la película y del enorme éxito que muchas de ellas han tenido, hasta convertirlas en parte de la cultura popular, incluida su banda sonora[...]. *Titanic*, *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Star Trek*, *Novecento*, *La misión* o los grandes clásicos (*Ben-Hur*, *El Cid*, *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, etc.) son capaces de emocionar con facilidad al público de una sala de concierto, conocedor del film y de la música, y son capaces también de hacer entrar por primera vez a esa sala a un público joven, que de otra forma difícilmente llegará a estar vinculado a la música orquestal.⁷⁴⁸

Por supuesto, uno de los alicientes de los conciertos es la presencia de los compositores, que son muchas veces los que dirigen la orquesta. La devoción por los músicos es una constante de los aficionados: como en cualquier otro estilo de músicas populares urbanas, los compositores de música de cine forman un *star system* con una caterva de seguidores incondicionales y ávidos de estar cerca de sus ídolos musicales, a los que tratan como estrellas. En todos los encuentros en España, estos “fans” tratan de acercarse a ellos, y conseguir autógrafos. De hecho, en muchos de los congresos es el fin principal, como se subraya en un comentario a la conferencia que Miceli impartió en el VII Congreso de Música de Cine de Valencia. En él ya se comenta que la carga teórica “no es el tipo de ponencia que atrae a los aficionados, más pendientes de los músicos que de los aspectos teóricos de la música de cine [...]”⁷⁴⁹, lo cual es bastante fácilmente comprobable en cualquiera de estos encuentros.

En las publicaciones que estamos tratando se pueden encontrar testimonios de lo más pintoresco, muchas veces en un lenguaje muy coloquial, con una cercanía a los autores

⁷⁴⁸ *Rosebud* N°12-13. Septiembre 1999, p. 3.

⁷⁴⁹ *Rosebud* N°10-11, p. 86.

que denota la familiaridad de los seguidores con sus ídolos y el ambiente de cordialidad entre los aficionados. Por ejemplo, hablando de un encuentro con Elmer Bernstein cuando vino a un concierto en Barcelona el 2001, uno de los aficionados escribía: “Seguían llegando novedades, vía emilio, vía teléfono... “Hemos estado en su camerino”... “Un chaval le ha presentado 29 carátulas de sus CDs para firmar y Elmer con sus 78 años, las ha firmado una tras otra y aplaudía la gesta”. Ese es Elmer”.⁷⁵⁰

Y de ahí surgen también quejas, sospechas, y rencillas. En la crónica que hace Antonio Domínguez del concierto que ofrece Jerry Goldsmith en Sevilla en octubre de 1993, ya se lamenta de que los “especialistas” eran tratados como “fans”, de que no se podía entrar al camerino más que de uno en uno, y “que íbamos solamente a ver la actuación de una “estrella”, sin ninguna posibilidad de hablar con él, y mucho menos de obtener una foto, siendo las revistas contadas y reducidísimas para algunos medios de comunicación privilegiados”.⁷⁵¹ También en los Encuentros de Sevilla, los seguidores se quejaron de que no les daban tiempo para el “encuentro” con los compositores (en este caso se contaba con la presencia de Ennio Morricone), y sospechaban que los organizadores “quieren “acaparar” a los invitados, para ser los únicos que tienen ocasión de hablar con ellos”.⁷⁵²

Antonio Domínguez sintetiza muy bien esta idea del afán coleccionista y mitómano que muchas veces no tiene que ver tanto con la música como con el compositor – estrella, o con la edición discográfica, y que por tanto desvirtúa a la creación musical en sí misma para poner de relieve aspectos superficiales

La música de cine pasa de ser arte a ser industria porque el fenómeno de la banda sonora es, actualmente, mundial. Los coleccionistas adquieren los discos por su autor, dejando a un lado el contenido musical. El comprador adquiere un Morricone o un Williams, como ocurre con el aficionado a la música clásica, comprando un Mozart o un Beethoven.⁷⁵³

Juan Ángel Saiz hace lo propio en un editorial publicado en años más recientes en *Rosebud*:

⁷⁵⁰ *Rosebud*, N° 18-19, p. 116.

⁷⁵¹ *Música de cine* N° 11, Marzo 1994, p. 45.

⁷⁵² *Rosebud* N°10-11, p. 95.

⁷⁵³ *Música de cine* N° 7, p. 26.

Quizá en muchas ocasiones se acaba valorando más la presencia del compositor, convertido ya en mito, que la misma música que compone, alterándose de forma significativa, y posiblemente equivocada, la valoración que se hace de la música de cine y de los compositores que la escriben. [...] A veces, es cierto que padecemos más un “afán” de coleccionista que una verdadera pasión melómana y nos dbejamos llevar más por el nombre que por el contenido [...] nos hace confundir el hecho de disfrutar con la música con el de poseer tal o cual edición limitada... y si es difícil de conseguir, todavía mejor.⁷⁵⁴

Enlazando con esta “mitomanía”, otra característica del aficionado a las bandas sonoras es la intensa vivencia de los conciertos. En particular han dejado huella los conciertos arriba citados de Enio Morricone en el Teatro de la Maestranza. En la crítica del concierto celebrado el día 7 de noviembre con sus obras, el crítico se deshace en halagos para el concierto, en el que hubo hasta tres bises, y donde “el sentimiento del público en general es que se ha asistido a un gran evento musical, a un concierto mágico donde queda demostrada la maestría de uno de los grandes músicos actuales”.⁷⁵⁵

Al mismo tiempo, los seguidores de las bandas sonoras son muy aficionados a los premios. Por eso se presta atención a los premios Oscar, los Goya a la mejor música original, y a todos los festivales de cine que otorguen premios a la música. Por si esto fuera poco, la revista *Rosebud* en 1999 sacan sus propios premios a las mejores bandas sonoras, que son concedidos por votación popular, en los apartados “español”, “europeo”, y “no europeo”. Y en toda revista o sitio de Internet se conceden puntuaciones para las bandas sonoras, estableciendo un ranking.⁷⁵⁶

Debates recurrentes

Todos los eventos y publicaciones relativos al ámbito social de la música de cine, son un reflejo de unos debates reiterados y recurrentes en este tipo de foros. Podemos resumir estos temas de debate en los siguientes:

- Los plagios y autoplagios
- La música europea frente a la música estadounidense
- La música de cine escuchada sin las imágenes.
- Las ediciones discográficas.
- La escasez de esta música en conciertos

⁷⁵⁴ *Rosebud* N°20-21 Octubre 2003, p. 5.

⁷⁵⁵ *Rosebud* N°10-11, marzo 1999, p. 92.

⁷⁵⁶ En algunos concursos obtienen la puntuación como en el Festival de Eurovisión, repartiendo puntos del 1 al 10 a diez películas distintas.

- La falta de aprecio de la música de cine por los aficionados a la música clásica⁷⁵⁷

Tanto entre los aficionados como entre los compositores, se plantea de forma insistente la cuestión de la escucha de la música de cine separada de la película, que a su vez enlaza con el tema de la edición discográfica. Este debate se planteaba ya en el I Congreso Internacional de Música de Cine, que se celebró en octubre de 1992⁷⁵⁸.

José Nieto representa una de las secciones, la que defiende que la música de cine no debe ser sacada de contexto:

La música de cine tiene valor junto a la imagen para la cual ha sido creada. Puede tener valor por sí misma, pero un valor equívoco. [...] creo que la música de cine no debe sobrevalorarse, que no debe sacarse de contexto, creo que la música de cine se hace para la imagen, en función de sus elementos, y la música tiene su sentido completo en el medio para el cual ha sido creada.⁷⁵⁹

De la misma manera, Mario Nascimbene también opina que la banda sonora debe escucharse junto con la visión de la película, lo mismo que Sergio Bassetti, que considera la edición discográfica como un mero documento sonoro del trabajo cinematográfico.

Una de las opiniones más reveladoras en este sentido la aporta Carmelo Bernaola, en un Seminario de Música de Cine impartido en Zarautz en el año 2000 (del 24 al 30 de julio), casi a manera de testamento de su ideario músico-cinematográfico. Bernaola protagonizó una polémica relacionada con la música de cine actual, porque en su opinión algunos de los nuevos compositores realizan su música para cine pensando más en la edición discográfica que en la propia película, lo cual en su opinión va en detrimento de la unidad de la música con la cinta⁷⁶⁰. Y, lo mismo que Nieto, aunque de manera algo más tajante, piensa que no es una música para ser escuchada separada de las imágenes puesto que su composición se hizo para ellas, lo que estaría en contra de la edición del CD⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ También se señalan en el Editorial del *Rosebud* N° 6, p. 3.

⁷⁵⁸ Crónica en *Música de cine* N° 7, en enero de 1993.

⁷⁵⁹ *Música de cine* N° 7, p. 23

⁷⁶⁰ Ya se ha esgrimido esta opinión como una de las diferencias entre la generación de compositores que surge en los años noventa y sus antecesores. Además Carmelo Bernaola no está a favor de la edición discográfica, pues la escucha de la música de cine es conveniente hacerla al tiempo de ver la película. *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000, p. 92.

⁷⁶¹ *Rosebud* N°16-17, p. 92.

Algo más sarcástico se muestra Alejandro Massó al opinar sobre el fenómeno de las ediciones discográficas, aprovechando también para mostrar escasa estima hacia la música de cine y hacia sus coleccionistas:

Es un fenómeno nuevo en el que yo he tenido bastante suerte. La causa es que la música de cine es una música fácil, que se oye sin dificultad, similar a la música ligera. Los discos son una subexplotación de la música de cine que no se justifica. Normalmente la banda sonora no funciona sin imagen, hay que falsear los cortes para meterlos en un disco. Incluso se graban los temas pensando en el disco. Gran parte de esas bandas sonoras no tienen interés alguno, ese coleccionismo es una actitud fetichista, similar a la del que junta “pins” o cromos. Hay gente que lo colecciona todo, sin importarle la calidad⁷⁶².

Estas opiniones se colocan radicalmente en contra de los ideales de los aficionados, puesto que la inclinación de estos últimos se centra más en la banda sonora musical en sí misma que su interacción con la película. Al mismo tiempo, crea una diferencia entre los compositores de generaciones precedentes y los surgidos en los años noventa. Las ediciones discográficas son un paso hacia la popularización de la música de cine, pero también son una característica generacional, no tanto en la composición en sí misma, como en una proyección discográfica posterior que viene dada por condiciones externas. En general, todo compositor cinematográfico actual está muy dispuesto a poner su música para cine en un CD. Así pues, la aceptación de las ediciones de discos por parte de los compositores más recientes es un rasgo diferenciador.

También se generan debates en el ámbito de los compositores cinematográficos. Entre ellos la discusión a favor o en contra de los directores que además firman como músicos (el caso más claro es el de Alejandro Amenábar). En este sentido, pueden escucharse comentarios sarcásticos acerca de ellos, como que existe entre los autores que firman la música “gente que compone y hay otra gente que silba”. La diversidad de opiniones abarca músicos que se encuentran de acuerdo con la posibilidad de que los directores componga, como el ejemplo de Alberto Iglesias, y otros que en general se muestran reticentes, como Roque Baños, Joan Valent, o Carles Cases.

Otra gran controversia trata sobre si el músico debe plegarse al director y hacer lo que le manden, o si prevalece su creación musical y su estilo, como pensaba por ejemplo Manuel Balboa. A ello se añade el debate sobre los derechos de autor de los compositores para audiovisual, cuyos derechos se ha dedicado a defender la asociación Musimagen, ya

⁷⁶² Declaraciones de Massó en *Música de cine*. Nº 11 Marzo 1994, p. 62.

que muchos derechos se los quedan las productoras, sobre todo en Televisión que hacen contratos al 50% de los derechos de autor. Finalmente podemos citar la elección de la instrumentación, porque en los últimos años se puso de moda ir a Praga a grabar con una gran orquesta; sin embargo algunos compositores se decantan por lo “europeo”, es decir, películas con menos música y texturas más pequeños. A este respecto el compositor Luis Ivars comenta: “Ahora está de moda ir a Praga y grabar con una orquesta grande. Es lo que hacen también los americanos, que a la mínima oportunidad colocan una gran orquesta”.⁷⁶³

Preferencias musicales

En los debates que surgen en torno a la banda sonora están también presentes algunas de las ideas embrionarias de lo que serán nociones más profundas de la música de cine. La mayoría son las ideas de las que parte la generación precedente a la surgida en los años noventa, que tiene concepciones diferentes en lo que se refiere la edición discográfica y también en la idea de subordinación de la música a la película y en la creación musical.

En muchos de los comentarios escritos sobre este tema (desde la primera bibliografía) es habitual encontrar textos de carácter cercano al “romanticismo”, al idealismo, y a la conciencia de la música como un lenguaje unido a los sentimientos, a la expresión de la emoción, al alma. Así ocurre también en las publicaciones españolas. Una exaltación en toda regla de esta vertiente la encontramos en medio del fervor despertado por el I Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia. La memoria del encuentro destila romanticismo e idealismo adscrito a la música como lenguaje elevado:

Siempre se ha hablado de la música como una comunicación espiritual de primer orden, como una manifestación de los sentimientos de forma directa, que sale del corazón. Y así se calificó a la música cinematográfica, tanto por parte de Nicola Piovani, como por Gerald Fried, valoración que fue apoyada por los asistentes.⁷⁶⁴

O bien:

La música no es arquitectura, ni pintura, ni escultura... Es mucho más. Y ahí reside el problema. No se puede medir ni calibrar... Se debe sentir. La respuesta, y no hay otra, es que la música sobrepasa el listón científico, anteponiendo la euforia sentimental a la rigidez técnica.⁷⁶⁵

⁷⁶³ *Rosebud*, N°18-19, p. 54.

⁷⁶⁴ *Música de cine*, N° 7. Enero 1993, p. 22.

⁷⁶⁵ *Música de cine*, N° 7, p. 24.

Y otra muestra:

Existen, creedme, muchísimas razones por las cuales la música de cine o cualquier otra, sobrepasa todas las frías fronteras de la teoría para conmover en lo más profundo del alma. ¿Se puede teorizar sobre una cuestión que es más espiritual que humana, más de sentimiento que de pensamiento?⁷⁶⁶

Dentro de las preferencias musicales de los aficionados se ve una clara tendencia hacia el melodismo, las bandas sonoras con melodías muy definidas y fácilmente recordables. En una crítica a la película *Torrente el brazo tonto de la ley* aparecida en el número 7 de *Rosebud*, Alex López nos regala comentarios como estos: “en el disco la música adolece de tener una alta componente incidental [sic], sin una línea de melodía reconocible que permita disfrutar de la escucha...”⁷⁶⁷, al mismo tiempo que añade que se trata de un CD “poco atractivo para los aficionados a la música de cine, más propensos a buscar discos completamente orquestales y menos incidentales en sus contenidos”. De éste y de otros muchos comentarios se deduce la querencia hacia las melodías y las texturas orquestales sinfónicas.⁷⁶⁸

La textura sinfónica es una de las preferencias de los aficionados, es decir, el sonido de gran orquesta en el que predominan la masa de cuerdas, la presencia de los vientos y los golpes de percusión. Por eso rechazan los conciertos donde se carezca de los medios instrumentales adecuados, como en un concierto de Francis Lai en el VII Congreso de Música de Cine de Valencia. En la crónica aparecida en *Rosebud* N°10-11 (en marzo de 1999) se publicaba:

La utilización de una pequeña orquesta amplificada, con apenas una veintena de componentes y abundancia de teclados sustituyendo a lo deberían haber sido una orquesta sinfónica, y la errónea elección de los temas interpretados, en la mitad de los casos canciones incluidas en los films, hicieron que el concierto no interesase a casi ninguno de los asistentes al congreso.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ *Música de cine*, N° 7, p. 26.

⁷⁶⁷ *Rosebud*, N° 7, p. 31.

⁷⁶⁸ Puede reflexionarse también sobre el término “incidental” utilizado en estos caso, que incluye un matiz peyorativo y parece aludir simplemente a aquella música de fondo que se introduce para rellenar el campo sonoro, pero que no añade información narrativa, como un *leitmotiv*, y sobre todo no “llena la pantalla” con esa presencia melódica y sinfónica que tanto agrada a los aficionados. También cabría reflexionar sobre otra terminología aparece a menudo en estas publicaciones y que da lugar a error, como “diegetizante” y “soundtrack”, y sobre la costumbre de usar el término anglófono *score* en lugar de partitura; al mismo tiempo, habría que cuestionarse lo que entienden los críticos y aficionados por música “incidental”, “descriptiva”, “funcional”, etc.

⁷⁶⁹ *Rosebud* N°10-11, p. 88.

Los conciertos son un buen barómetro de las preferencias musicales de los aficionados a las bandas sonoras, que se decantan por el estilo compositivo postromántico predominante en muchas bandas sonoras. Por ejemplo, entre los días 2 al 7 de noviembre de 1998, Ennio Morricone realizó cuatro conciertos en el Teatro de la Maestranza, en el marco los Encuentros de Sevilla. Uno de ellos realizado en la sala Manuel García mostraba la música contemporánea compuesta por el autor. La crónica del concierto de música contemporánea se muestra reticente a una fácil aceptación de este estilo, pues como dice el cronista, “sin duda lo experimental de las mismas puede dejar perplejo e incluso hasta indiferente al seguidor u oyente habitual de los trabajos del compositor”⁷⁷⁰; igualmente, en otra crítica al concierto se comentaba que “se aleja demasiado del tipo de música que estamos acostumbrados a encontrar en sus bandas sonoras”.⁷⁷¹

Precisamente la prominencia de lo que llaman “sinfónico”, supone un intento de equiparar la música de cine con estilos más apreciados en ámbitos culturales “elevados”. Por eso se insiste en que es la gran olvidada y que no se la valora lo suficiente. Dicha actitud defiende que la música de cine estaría en el “espacio vacío”, a medio camino entre la “clásica y la popular”.

No es fácil definir el lugar que la música de cine ocupa entre los demás estilos presentes en la sociedad. La búsqueda de una definición de este espacio es otra de las constantes, patente a lo largo de toda la década de los noventa y hasta nuestros días. Antonio Domínguez en la presentación del primer número de *Música de Cine* tomaba prestadas las palabras de Morricone en los Encuentros de Sevilla: “La música de cine no es jazz, no es pop, no es música clásica; sin embargo es todo eso junto. Es un arte en pleno desarrollo, propio de nuestra cultura y del tiempo en que vivimos. Es la música del siglo XX”⁷⁷². De esta forma este iniciador definía el impreciso pero merecido y amplio espacio que la música de cine ocupa en la música contemporánea.

Esto no exime que en algunos circuitos del aficionado a la banda sonora musical se siga denostando las bandas sonoras compuestas por canciones, porque muchos se sienten indignados ante el hecho de que se haga más caso a las bandas sonoras de canciones que a las “instrumentales”. Por ejemplo, el libro de Heriberto y Sergio Navarro⁷⁷³, escrito también en el tono “periodístico”, crítico o de coleccionista pone de relieve las películas en

⁷⁷⁰ *Rosebud* N° 14, Junio 2000, p. 93.

⁷⁷¹ *Rosebud* N° 14, Junio 2000, p. 95.

⁷⁷² *Música de Cine* N° 1, p. 2.

⁷⁷³ NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, p. 39.

las que los temas de música incidental se ven perjudicados, “cuando los intereses comerciales no los han sustituido por una serie de canciones interpretadas por grupos de moda. Aunque el comercio de las bandas sonoras y la inclusión de canciones ha existido desde varias décadas antes, ésta ha sido una tendencia desarrollada hasta el abuso en los años ochenta y noventa”.

Algo similar opinaba ya el crítico músico-cinematográfico Alejandro Pachón, quien hablaba sobre la música popular en el cine en un artículo titulado *Música enlatada*: “Ya se ha dicho que una de las peores tendencias de las bandas sonoras en el mundo es la música ligera de éxito. Algunos compositores incluso justifican este maritaje (¿adulterio?) de sus partituras originales con canciones “hit” bajo el pretexto de que cualquier música que se inserte en una película es música cinematográfica”. Y aunque continúa reconociendo las veces en que estos temas están bien insertados se mete con lo tópico y con la pereza, con lo populachero y castizo, y desprecia con todas sus fuerzas *Sangre y arena*, “especialmente en las secuencias animadas por las famosas sevillanas “A bailar, a bailar, a bailar...”⁷⁷⁴.

Por otro lado, es frecuente considerar la música de cine como una alternativa a la música contemporánea, una música popular. Esto se debe a que en muchos sectores se piensa que la música contemporánea no consigue una comunicación con el público actual⁷⁷⁵, y la música de cine viene a llenar ese espacio vacío, paralelo a los espacios completos por estilos como el *rock* o el *pop*.

Como epílogo, y a modo de curiosidad, puede reseñarse las dificultades que una revista de estas características debe sufrir para poder salir a la luz. La revista *Música de cine* volvió a aparecer en su número 18 en octubre de 1996, después de un año, porque en 1995 se acabó el apoyo institucional que le prestaba la Mostra de Valencia. En este número el ya citado director Antonio Domínguez, cediendo el testigo al nuevo director José María Benítez, concede una entrevista en la que desvela algunos de los desencuentros derivados de la revista, alegando que algunas personas han intentado ocupar el puesto de la revista mientras no estaba. Pero para Domínguez, “Música de Cine, guste o no, es todo un mito en este país”. No cabe duda de que el reducido ámbito de los coleccionistas, a raíz de su propagación, también sufre de los enfrentamientos entre miembros, casi siempre entre los fundadores y los nuevos incorporados, “esa especie de sectas en forma de asociaciones que están acabando con la amistad y la buena voluntad entre coleccionistas”.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ *Música de cine* N° 2, pp. 10-11.

⁷⁷⁵ Así lo manifiesta José Nieto en *Música de cine* N° 7, p. 26.

⁷⁷⁶ *Música de cine* N°18, pp. 44-45.

Estos testimonios ilustran un panorama de luces y sombras en el limitado sector de las publicaciones creadas por y para los aficionados a las bandas sonoras musicales de nuestro país, un documento irremplazable para definir las preferencias y caracteres de los receptores más especializados de nuestro ámbito de estudio.

CAPÍTULO IV.
SIGNIFICADOS IDENTITARIOS
EN LA MÚSICA DEL CINE ESPAÑOL

IV. SIGNIFICADOS IDENTITARIOS EN LA MÚSICA DEL CINE ESPAÑOL

Este capítulo está enfocado hacia el contexto cultural que rodea la música cinematográfica. En él trata de responderse a algunas preguntas que surgen del análisis contextual: cómo construye la música significados identitarios presentes en el cine, hasta qué punto está la música “mediatizada”, cómo se rearticulan las músicas preexistentes que tienen ya significados añadidos, o cuál es la influencia del *background* musical de los directores en la música de sus películas.

En la sección dedicada a la metodología se puso de manifiesto que no es pretensión de este trabajo introducirnos de lleno en el estudio del consumo. Sin embargo, sí pretende abordarse el ámbito de la recepción a través del estudio de la construcción de identidades en el cine español, pues el estudio del consumo tiene como uno de sus fines reflejar el contexto en el que se inscribe. Por esta razón el estudio de las identidades articuladas por el cine es una forma ineludible de acercamiento al consumo.

Sirva la primera parte del capítulo como introducción no sólo al concepto de identidad nacional presente en la música de cine español, sino también como parte introductoria a algunas de las secciones del apartado IV.2. Esta segunda parte está dedicada a los significados relativos a identidades sociales (no sólo nacionales) transmitidos por la música en el cine español desde los años noventa. En ella analizaremos ejemplos de algunos de los subgéneros cinematográficos característicos de este periodo⁷⁷⁷.

Si en la parte analítica formal (en el capítulo V) se estudia de forma conjunta la relación música – imagen, en este acercamiento es igualmente imposible sustraerse de la

⁷⁷⁷ Existen diferentes posturas en torno a la existencia o no de *géneros* en el cine. Según el Diccionario de la Real Academia género es "en las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido". Por lo tanto, la existencia de géneros supone la presencia de rasgos comunes en las películas que tradicionalmente se engloban en un género. Sin embargo, algunas perspectivas relativizan la existencia su existencia en el cine, entre otras razones por la imposibilidad de encontrar rasgos comunes en todas las películas que se engloban en un género cinematográfico, por ser éstos excesivamente amplios o por ser excesivamente móviles y cambiantes. Sin ir más lejos, el cine musical como género resulta una cuestión polémica, ya que en realidad todo el cine es musical. Algunos casos muy concretos sí son considerados tipologías genéricas, como es el western, porque parte de una concepción inicial completamente cinematográfica, y por tener una función histórica específica. Pero, en general, la existencia de casos que se adapten estrictamente a un canon resulta una utopía, más aún si se tiene en cuenta que dichos modelos están en continuo cambio; así que, más bien, podría hablarse de épocas o de tipologías.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la categorización de géneros es una realidad que se emplea desde la producción de una película hasta su consumo, que funciona en los espectadores y también funciona en el proceso de creación, porque se toman como referencia estereotipos ligados a categorías genéricas. Así pues, al igual que aceptamos la existencia de géneros musicales (que van más allá de los estilos, porque implican un imaginario), nos parece útil el empleo de estas categorías a nivel discursivo, aún siendo conscientes de los problemas que esto implica.

relación establecida entre la música y su contexto filmico, por lo que es necesario conciliar la exposición del concepto de identidad nacionalidad en música, con la explicación de qué se entiende por cine nacional. En este caso no puede pretenderse comenzar analizando el contexto, para analizar después la música, puesto que estamos hablando de un producto cinematográfico que forma un todo, el cine, en el que la imagen no se coloca en la música *a posteriori*. Sin embargo, la música sí puede ayudar a identificar a qué audiencia está dirigida la película, y sobre todo la música de cine tiene que reflejar las identidades negociadas en las propias películas. No en vano algunas de ellas son testimonio de estereotipos identitarios como los que se tratarán más adelante: el *fan* de la música, el joven que pertenece a un grupo de música, los treintañeros nostálgicos de los años ochenta pero educados en un cine de caracteres internacionales, etc.

IV.1. CARACTERÍSTICAS “NACIONALES” DE LA MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA

La elección de un corpus de estudio delimitado por la procedencia nacional de los músicos y directores responsables de las películas, empuja al presente trabajo a acometer la compleja tarea de analizar los aspectos relativos a la nacionalidad en la música de cine. Afortunadamente, los estudios revelan a la música como uno de los mejores vehículos para hacer establecer conexiones con nociones culturales y para erigirse en referente de significados relativos a una determinada identidad cultural.

Así pues, en este apartado se pretende encontrar las diferencias específicas de la música del cine español, los puntos en común que plantea la composición cinematográfica en España como conjunto, poniendo de manifiesto de dónde proceden sus características.

En lo que respecta al cine, todo “españolismo” musical está directamente relacionado con el propio cine, mayoritariamente con los temas de las películas, y con la exaltación de la identidad nacional que se ha hecho en ellas. Dado que, como se ha dicho hasta ahora, la identidad está en proceso, la identidad nacional no se refleja solamente en los primeros años del cine y en la etapa franquista (en los que la exacerbación de ciertos clichés nacionales es evidente), sino que lo “español” existe también en la manera de integrar los discursos del *pop* y la modernidad en la identidad nacional española, su transformación posterior, su imbricación con los contextos locales, etc.

Para encontrar las características definitorias de estos años, partimos de la premisa de que existe una común autorreferencialidad entre los compositores cinematográficos españoles, cuya conciencia del cine como lenguaje audiovisual nace del conocimiento de productos nacionales e internacionales, y de formas compartidas de interacción de música e imagen. Al mismo tiempo, las necesarias características técnicas comunes de los sistemas de producción dan lugar a estéticas similares. Esta confluencia es la responsable de ciertas similitudes entre unos compositores y otros respecto a la inserción funcional de los bloques musicales.

Por otro lado, como punto de partida, es necesario tener en cuenta el concepto de identidad nacional. La identidad nacional no es un concepto adscrito a la música de manera espontánea, sino que la música es el elemento en torno al cual se articulan una serie de discursos alusivos a lo nacional. De ahí que el estudio de este concepto en música pueda realizarse analizando las identidades que articula; para eso es necesario despegarse

del propio texto y acercarse a cuestiones como la recepción y el contexto, de los que dependen los significados agregados a la música.

Determinante como definición estética del conjunto del film, la música contribuye a caracterizar identitariamente una película concreta, pues por un lado articula connotaciones de identidad mediante códigos implícitos, y por otro lado la audiencia refleja sus propios rasgos de identidad en esa música, en un proceso de ida y vuelta.

Desde nuestro punto de vista, la identidad nacional en nuestro sujeto de estudio surge de la suma de tres factores fundamentales, conceptos que serán tratados más en profundidad en este capítulo:

- Los rasgos “nacionales” heredados de la tradición, en continua evolución.
- La reinterpretación “a lo nacional” de los objetos culturales que provienen del extranjero.
- La conciencia de España como parte de Europa y parte del contexto global, de la que surgen características “nuevas”.

Puede comprobarse que hasta los años noventa la inserción de músicas en el cine, incluyendo las músicas populares, presenta referencias mucho más claras a “lo español”. Sin embargo, en nuestro periodo, la música de cine tiende a esquivar ese carácter nacional mediante una aparente neutralidad estilística, de manera que a primera vista puede parecer que la especificidad nacional es una excepción. La razón más inmediata, a primera vista, consiste en que los autores beben creativamente de lo que tienen al alcance de la mano, dentro de un panorama mucho más internacionalizado, ya que en los años noventa lo “nacional” se integra en un contexto más mediático, más global, difiriendo del entorno cerrado sobre sí mismo que era la España de años precedentes. Y sin embargo, los caracteres nacionales también pueden rastrearse en este nivel. No en vano, los discursos musicales en España en numerosas ocasiones se han movido entre el casticismo y la tradición, por un lado, y el aperturismo y la recepción de las tendencias internacionales, por otro, lo que ha llevado casi siempre a una integración de todas esas tendencias “a nuestra manera”.

En este capítulo vamos a intentar conciliar estos dos frentes, definiendo por un lado las características nacionales “tradicionales” que aún perviven, pero que a causa de cierto rechazo que experimentan han debido ser rearticuladas a través de la ironía, la nostalgia, o la parodia, o bien se han relegado a referencias pintoresquistas. Y por otro lado, las nuevas características dadas por el momento histórico, que no dejan de ser también rasgos que configuran la identidad nacional actual.

IV.1.1. Introducción: el concepto de identidad nacional en el cine contemporáneo. Europeización y glocalización

Introducción teórica al concepto de identidad nacional

El célebre teórico Stuart Hall marcó la diferencia entre la visión esencialista del concepto *identidad* y la antiesencialista. Según la primera, la identidad hace alusión a un “verdadero yo” colectivo determinado por la historia y la simbología establecida en torno a él; el antiesencialismo, en cambio, concibe que la identidad no es esencial, no puede apelar a un estado inamovible, sino que se establece a partir de las diferencias, y en un proceso en devenir⁷⁷⁸. Por lo tanto, la identidad es una descripción del “yo” con la que nos identificamos emocionalmente, pero que no puede concebirse como algo fijo y universal, sino como una construcción discursiva, un proceso. Además, las identidades son siempre fenómenos sociales e históricos, y la construcción de las identidades tiene un carácter eminentemente cultural, inconcebible fuera de una estructura cultural, por lo que sus representaciones son también culturales. De ahí que la teorización de la identidad esté relacionada con las experiencias políticas.

La clave de la identidad está determinada por la similitud o diferencia de factores como la raza, la clase, la religión, el género, la nación, la edad, etc., pero estos factores a su vez son eventuales, procesuales, por lo que el significado identitario no está nunca completo, se establece a partir del concepto de *différance*. Por esta razón cuando se apela a una identidad concreta, más bien se hace alusión a un momento fugaz del devenir de sus significados⁷⁷⁹. Esto no quiere decir que exista una relación necesaria entre una agrupación concreta de dichos factores y la identificación con un discurso delimitado, por lo que no todos los jóvenes, blancos, españoles, por poner un ejemplo, presentan una misma identidad. Por otro lado, la complejidad de la identidad se cifra en la propia dislocación que se da en un mismo sujeto, es decir, un único sujeto no posee una única identidad estable sino que es el resultado de la imbricación y negociación de las diferentes ideas, identificaciones, voluntades, representaciones, etc. que convergen en su persona. Así pues, se parte ya de la base de un carácter voluble y contradictorio de las identidades, de su continua deconstrucción y reconstrucción, de la *imposibilidad de la identidad* (en términos de Stuart Hall⁷⁸⁰) porque ya no se concibe a la persona con una identidad estable sino con múltiples identidades.

⁷⁷⁸ Cf. BAKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2003, pp. 59-60.

⁷⁷⁹ Cf. argumentos resumidos en BARKER, *op. cit.*, en pp. 30-31, pp. 59-62, y p. 276.

⁷⁸⁰ Cit. en BARKER, *op. cit.*, p. 19. Consúltese también HALL, Stuart. "¿Quién necesita identidad?" en Hall, S. y du Gay, P. [comp.], *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 13-39.

Al mismo tiempo, esta serie de particularidades discursivas atribuidas a un sujeto en cuestión, tampoco se encuentran unificadas alrededor de un centro unido, lo que se concibe como el “yo”, porque ese centro es deudor de la vital importancia del lenguaje como formador de identidades. Así, ha de tenerse en cuenta la idea de que el lenguaje no es representacional sino que es un medio a través del cual se da una forma a la entidad particular, a través del que se conforma el “yo”, y que contribuye a articular los discursos identitarios.

El concepto de identidad ha tomado una relevancia capital en los últimos años en los estudios culturales. La articulación de las identidades se produce en un proceso de ida y vuelta en el que los productos culturales son reflejo de las identidades que representan, pero al mismo tiempo la recepción, el consumo de esos productos, rearticula en el discurso identitario los significados creados en dicho proceso. Las audiencias son una parte fundamental en la creación de los significados, por eso es necesario no estancarse en el análisis de un texto, sino analizar también los contextos que pueden determinar su recepción, desde qué lugares son emitidos esos signos, y las negociaciones de significado instituidas entre los sujetos y el texto.

Un ejemplo concreto lo constituyen los medios de comunicación y el cine, que son unos de los productos culturales más distintivos de nuestra cultura, y por tanto las representaciones identitarias se producen en ellos en un alto grado. Pero sus significados vienen determinados por su recepción cotidiana, es decir, los mensajes, imágenes, etc. que recibimos a través de los medios son reelaborados según la vivencia cotidiana, en una continua retroalimentación de medios de comunicación y cultura⁷⁸¹.

En el caso concreto de la música en el audiovisual también se produce este fenómeno de ida y vuelta productor de significados. La creación de identidades, como ya se ha dicho, está directamente relacionada con la recepción: los procesos de identificación que se producen al ver y oír el texto, en este caso. En dicho proceso, la música activa en el oyente mecanismos de asociación a unos significados que a su vez son negociados y rearticulados por él. En este doble camino, del espectador al texto, el receptor introduce lo que Anahid Kassabian llama *identificaciones de asimilación*, procesos de identificación que conectan las posiciones de sujeto que se sugieren en el transcurso fílmico narrativo con sus propias subjetividades⁷⁸². Este fenómeno se ve incrementado por el hecho de que los oyentes se ven

⁷⁸¹ De ahí derivan los ejemplos que se verán más adelante en la reelaboración de canciones originariamente en inglés interpretadas en español, al traslado de lo extranjero “a la española”, o el retrato de la cultura popular que muestran algunas comedias como *Pocholo y Borjamari*, *Isi Disi*, etc.

⁷⁸² KASSABIAN, *op. cit.*, pp. 111-113.

insertos en una cultura en la que ya han establecido previamente un contacto y un conocimiento de la música de cine, con sus mecanismos de asociación a una secuencia determinada, los estilos musicales que acompañan a un género preciso, y los significados adscritos a tal o cual música. Además, la audiencia que asiste a una película también tiene conocimientos precedentes de los significados asociados a los diferentes estilos musicales fuera del contexto cinematográfico.

Todo ello configura un panorama en el que es el espectador juega con una gran cantidad de experiencias previas que derivan en los significados últimos que adhiere a un texto músico-cinematográfico en un momento determinado. La gran cantidad de variables, al mismo tiempo, provoca que un compositor, cuando concibe una música para una secuencia, no esté realizando más que un ejercicio de probabilidad, no siempre efectivo, en el que cada espectador se ve abocado a unas determinadas asociaciones musicales según iconos sonoros previamente establecidos u otras muchas condiciones, pero en todo caso tiene la última palabra en el establecimiento de esa identificación, en la aceptación o no de dichas asociaciones, dependiendo de su propia experiencia⁷⁸³.

Igualmente, el concepto de *identidad nacional* funciona de manera procesual y los discursos que se articulan en torno a él son de naturaleza compleja, así que las identidades nacionales no son tampoco esenciales, sino se van transformando por las características contextuales.

La identidad nacional lleva implícito un carácter social y político muy ligado al debate de los nacionalismos, y por ende a los nacionalismos musicales. Como punto de partida, puede limitarse la definición de identidad nacional a la identificación con una nación o nación-estado. Se representa, como cualquier identidad cultural concreta, mediante ciertos productos culturales, una simbología, unos mitos, y unos discursos concretos, que establecen una realidad de referencia. E igual que la identidad entendida de forma genérica, la identidad nacional presenta una dimensión temporal, aunque los discursos nacionalistas se amparen en la concatenación de unos hechos transcurridos a lo largo de la historia, en la pervivencia de las tradiciones y por tanto en la continuidad temporal de la nación. Su fuerte condición histórica marca también el carácter contingente de la identidad nacional, que no surge espontáneamente en un grupo de personas, sino que está condicionada por características culturales, sociales, etcétera⁷⁸⁴.

⁷⁸³ Estos procesos de identificación han sido ampliamente teorizados y estudiados en el trabajo de Anahid KASSABIAN, *op. cit.*

⁷⁸⁴ Sobre las ideas expuestas en este párrafo, Cf. BARKER, *op. cit.*, p. 116.

El concepto de nacionalismo y de nación se ha definido de varias maneras, desde la opción de resaltar su carácter político, geográfico, o étnico, hasta una visión que destaca más bien el carácter cultural e ideológico, que se ampara en la conciencia de un pasado simbólico común, y de una lengua. En su origen, el nacionalismo es un concepto con una vertiente eminentemente colectiva, pero desde los inicios de su implantación también se ha adjudicado una identidad nacional individual, con la que cada persona aisladamente se sentiría constituida. De manera que el nacionalismo tiene un carácter ideológico, aunque va ligado a estructuras sociopolíticas.

La implantación del concepto es relativamente reciente en la historia y paralela a los ideales de la época contemporánea; se fraguan en el siglo XIX en el que ya Ernest Renan escribe *¿Qué es una nación?* en 1882, y descarta conceptos como dinastía, raza, lengua, religión, intereses comunes o geografía como inadecuados para legitimar una nación⁷⁸⁵. Su definición apunta en cambio hacia una nacionalidad relacionada con un alma común, un principio espiritual. Si bien estas nociones arrastran una ideología romántica, desembocarán en una idea de nación que subraya la idea de unidad en torno a una cultura, como la definición que aporta Ernest Gellner de nación: “una unidad de cultura que es políticamente deseada por los ciudadanos”⁷⁸⁶.

Benedict Anderson se ha erigido como uno de los teóricos más destacados en su reflexión sobre el concepto de nación, definiéndola como una “comunidad política imaginada – e imaginada tanto inherentemente limitada como soberana”⁷⁸⁷. Al mismo tiempo, señala algunas de las paradojas más patentes del nacionalismo moderno: el conflicto entre el poder político del nacionalismo frente a su poca base filosófica y su casi incoherencia ideológica⁷⁸⁸; lo reciente de la configuración de las naciones frente a su percepción de una antigüedad utópica; y un discurso universalizador en torno al concepto de nacionalidad que choca profundamente con las manifestaciones particulares de cada nacionalismo. A ello hay que añadir que la idea de nación unificada políticamente encierra una contradicción en sí misma: la idea de una cultura levantada e institucionalizada por el

⁷⁸⁵ Cf. ELEFTHERIOTIS, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe*. New York: Continuum, 2001, p. 26.

⁷⁸⁶ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 27. La cita está extraída por este autor de GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*, Oxford: Basil Blackwell, 1983.

⁷⁸⁷ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (original *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991; en francés ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national*. Paris: La Découverte, 2002). Cit. en ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 27 y Cf. BARKER, *op. cit.*, pp. 116-17.

⁷⁸⁸ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 28.

Estado se enfrenta a la raíz popular del discurso nacionalista, que se vanagloria de actuar en nombre del pueblo⁷⁸⁹.

Pero, al igual que nos decantábamos por una visión antiesencialista de la identidad, también la identidad nacional y la nación misma han de verse como conceptos en proceso, y no como comunidad estable, ya que las visiones que se tienen de presente, pasado y futuro no son nunca estáticas, sino en constante revisión y renegociación. Por lo tanto una de las características de la identidad nacional es precisamente el dinamismo y el cambio⁷⁹⁰.

Al mismo tiempo, se han vertido muchas críticas hacia las ideas preconcebidas de la nacionalidad. Si se había puesto de relieve la importancia del concepto de *diferencia* en la construcción de lo nacional como una separación frente a la “otredad”, desde las perspectivas postcolonialistas se ha puesto en un primer plano la diversidad y la diferencia como características de identidades nacionales, enfrentadas con la tan manida unidad nacional, así como el carácter impuro y de construcción de la nacionalidad. En esta línea son paradigmáticas las teorías de Homi Bhabha entorno a las identidades híbridas, y la impureza de la producción cultural, a su vez punto central del postmodernismo y el postestructuralismo⁷⁹¹. Una de las claves de esta teoría denuncia la construcción narrativa de la unidad nacional, dentro de la cual todas las representaciones aluden a significados compartidos⁷⁹². Stuart Hall, por su parte, afirma que el reconocimiento de la particularidad, y el saber aceptar desde qué posición se realiza el discurso, es trascendental para un buen entendimiento de la identidad nacional, aunque siempre ha de reconocerse que dicho entendimiento está “políticamente motivado”⁷⁹³.

Hall y Bhabha distinguen entre diversidad y diferencia cultural. Por un lado la identidad nacional sería un medio para unificar la diversidad cultural, ya que la representación de la nacionalidad siempre tiene un fin determinado por el momento y el lugar desde el que se realiza; en palabras de Hall, “en vez de pensar las culturas nacionales como algo unificado, deberíamos pensarlas cual dispositivo discursivo que representa la diferencia como unidad o como identidad”⁷⁹⁴. Por otro, la diferencia es un proceso

⁷⁸⁹ Cf. *idem*, p. 27. Veremos que estas paradojas del nacionalismos están presentes en géneros musicales como el flamenco usado en el cine, que apela a esa antigüedad utópica a pesar de ser de reciente construcción y estar en continua evolución; o en la copla, o el género lírico, institucionalizados por el Estado franquista como géneros españoles, pero basándose en la idea romántica del pueblo como raíz de la que surge la esencia de lo nacional y en la supuesta expresión libre del pueblo a través de la música.

⁷⁹⁰ Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁹¹ Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁹² BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990. Cit. en BARKER, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁹³ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹⁴ HALL, Stuart. “The Question of Cultural Identity”. En HALL, HELD & Mc.GREW (eds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. Citado en BARKER, *op. cit.*, p. 121.

dinámico por el que se originan nuevas identidades, y se establecen nuevos significados elaborados desde nuevas posiciones. Dimitris Eleftheriotis señala que se entiende “diferencia cultural como el proceso de la *enunciación* de la cultura como adecuado para la construcción de sistema de identificación cultural”, lo que permite hablar de similitud, de textos situados en las mismas posiciones marginales⁷⁹⁵. Por tanto, el término *diferencia* incide en el lugar de la enunciación, mientras que el de *diversidad* cultural que separa unas culturas de otras.

Tanto el cine como la música contribuyen a la formación de la identidad nacional. A la vez, como productos culturales, son representativos de una identidad extraída en un lugar y un momento concretos. Respecto a la música, Josep Martí ha determinado tres conceptos básicos que resultan necesarios para el establecimiento de una relación entre un grupo identitario y una determinada música: proceso, conciencia y contraste. El proceso es la evolución por la cual un elemento musical adquiere el carácter nacional, la conciencia es el conocimiento de la correspondencia entre esos dos elementos, y el contraste la relación de diferencia que se establece con otros elementos musicales dispares⁷⁹⁶.

Aunque la correlación entre concepto y música no es necesaria sino construida y, como ya se ha dicho, toda identidad está en proceso, no es menos cierto que la elección de los elementos sonoros que se identifican con lo nacional tampoco es casual, suele tener una razón de ser, como la referencia a un entorno popular o un rasgo histórico. Aun así, el nivel de nacionalismo de un producto cultural u otro no es algo cuantificable, y los nacionalismos musicales no se identifican con estilos musicales concretos. Muy al contrario, el nacionalismo no es un fenómeno tanto estético como una voluntad de carácter ideológico, delimitada por la función social que desempeñe esa música, o sus implicaciones políticas.

A partir de estas pautas vamos a intentar analizar algunas de las correspondencias que un producto cultural como la música de cine presenta con la identidad nacional española, con sus diferentes grados de eclecticismo, y con las diversas tendencias de “modernización” de un componente que nació basándose en la ideología romántica del cine clásico. Así, en las siguientes secciones se profundizará en cómo han evolucionado los discursos alusivos a la nacionalidad en la música de cine y las relaciones establecidas en este periodo con esa identidad nacional en proceso.

⁷⁹⁵ ELEFTheriotis, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁹⁶ MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés: Deriva Editorial, 2000, pp. 119-20.

Retóricas de la diversidad

Con este razonamiento, quiere dejarse patente que la época contemporánea establece una dialéctica en la que la idea de universalidad e identidad nacional no están reñidas, lo mismo que ocurre con los términos “similitud” y “diferencia”, que tienden a ser dependientes el uno del otro.

No puede abordarse este estudio sin por lo menos citar la influencia de la globalización en la construcción de identidades actuales. El proceso identitario resulta más complejo en el medio globalizado, pues la noción de cultura en si misma ha experimentado variaciones desde que lo geográfico ha dejado de ser una barrera, y el tránsito de sonidos, músicas e imágenes es constante gracias a las nuevas tecnologías de la información⁷⁹⁷. No en vano la “generación” de autores de la que se trata en este trabajo se define por lo híbrido de sus identidades, y por una propensión a la apertura ligada de manera patente al cosmopolitismo de las sociedades occidentales.

En este sentido, el cine es uno de los productos que mejor establecen la reciprocidad cultural entre los textos y las audiencias, a la vez que aportan tácticas para la construcción de identidades; semejante producto ha visto multiplicarse las tendencias culturales que en él discurren, debido a esa creciente globalización. Señal inequívoca de este hecho son los cambios en la jurisdicción cinematográfica de los noventa, pues propiciaron la apertura del mercado y la entrada generalizada de los productos americanos, vistos como algo beneficioso y un incentivo a la competencia. Eso a su vez apoyó la apertura a variadas influencias de la música de cine, que ya desde los años ochenta había comenzado a multiplicar abrumadoramente sus estilos. En el otro lado de la balanza se sitúan los planes proteccionistas del cine español, que surgen en defensa de lo que consideran cierta invasión cultural por parte de las películas procedentes, en su mayor parte, del mercado norteamericano.

No obstante, la globalización debe ser entendida en toda su amplitud: no es simplemente el triunfo y difusión global de los poderes occidentales, sino que existe también un alto grado de aleatoriedad y de intercambio de movimientos culturales, económicos, filosóficos, étnicos, que viajan de un lado a otro, en ocasiones sin un porqué preciso y con un resultado también imprevisto⁷⁹⁸. Además, la progresiva homogeneización global se ha asimilado con el imperialismo cultural y capitalista del que se deduce la imposición de una cultura nacional y una consecuente pérdida de la diversidad. Y sin

⁷⁹⁷ Cf. el concepto de cultura como un “modo de vida integrado” de Raymond Williams, cit. en BARKER, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹⁸ Sobre esta idea Cf. BARKER, *op. cit.*, p. 68.

embargo, y como se verá en algunos de los ejemplos de música de cine en España, la diferencia y la autonomía no siempre están reñidas con la globalización y la homogeneización cultural, ni relegan ciertas identidades nacionales a la subordinación⁷⁹⁹.

La contraposición de conceptos siempre enfrentados pierde su poder desde el momento en que uno es consciente de que los significados de estos términos han sido contruidos dentro del propio discurso globalizador. Así, los tan debatidos procesos de heterogeneización y homogeneización presentan tensiones que en cierta forma siempre tienden a equilibrarse y, sobre todo, en palabras de Robertson, “estas dos tendencias han llegado a ser rasgos de la vida en la mayor parte del mundo de finales del siglo XX”⁸⁰⁰, es decir, la simultáneamente de ambos procesos es una característica esencial de nuestra era. Lo mismo ocurre con la tensión nacionalismo – cosmopolitismo, local - global, pues el significado del término “local” ha sido proyectado con vistas a intereses particulares, como por ejemplo los mercados “locales”. La diversidad ha entrado a formar parte del discurso, de manera que el mero hincapié sobre él no hace sino recalcar su vinculación a lo global, y cuanto más se define la identidad como particular, más se inserta en el discurso. De nuevo citando a Robertson: “la expectativa de la declaración de identidad está incorporada en el proceso general de globalización”⁸⁰¹.

Europa y la indefinición de los cines nacionales

En su obra *Popular Cinemas of Europe*⁸⁰² Dimitris Eleftheriotis aborda, desde nuestro punto de vista de forma certera, el problema de la definición del cine *européico* y de la definición de los diferentes cines nacionales.

Resulta complejo intentar definir Europa y el cine europeo, dado lo variable del término, y lo cambiante de su significado en distintos periodos. Los discursos políticos que defienden Europa, hablan de ella como una cultura y una idea, basada en una serie de acontecimientos del pasado (el Renacimiento, la Ilustración, la Revolución francesa, el progreso industrial, etc.); algo que, por su parte, critica el postcolonialismo, ya que excluye otros procesos históricos. Esta crítica provoca a su vez una reflexión que da lugar a la autocrítica, un rasgo también muy europeo, al mismo tiempo que conduce a la defensa de

⁷⁹⁹ BARKER, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁰⁰ ROBERTSON, Roland. “Globalization: Time/Space and Homogeneity/Heterogeneity”. FEATHERSTONE, LASH & ROBERTSON (eds.). *Global Modernities*. Newbury Park & London: Sage, 1995. *Cit. en* BARKER, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁰¹ ROBERTSON, Roland. *Globalization*. Newbury Park & London: Sage, 1992. *Cit. en* BARKER, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁰² ELEFTHERIOTIS, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe*. New York: Continuum, 2001.

una declarada diversidad cultural. Eleftheriotis define este proceso como el responsable del “multiculturalismo ilustrado” por el que los europeos buscan su sitio en el mundo⁸⁰³.

La nacionalidad es un concepto que ha cobrado mucha importancia en el contexto de la Europa de los últimos años, debido a la ampliación de la Unión Europea, los procesos de unificación, y la emergencia de movimientos nacionalistas. Desde un punto de vista político y social las naciones experimentan tensiones y procesos contradictorios entre la idea de unidad y diferencia, pues por un lado se hace necesario aclamar la diversidad y por otro también existe la necesidad de encontrar un punto de encuentro, un sustrato social, moral, cultural de experiencias compartidas⁸⁰⁴.

Este ideario netamente europeo tiene repercusiones en los productos culturales, y concretamente en el cine europeo las mayores dificultades radican en las tensiones entre unidad y diversidad. Este mismo autor se pregunta: “¿debemos entender las películas europeas como expresiones de un grupo de actitudes y valores estéticos, morales, filosóficos y culturales compartidos o, controvertidamente, como una expresión de la diversidad de esos valores a lo largo de Europa?”⁸⁰⁵. Esta pregunta es la que plantea conflictos a las industrias nacionales, que se debaten entre desarrollar un cine auténticamente *nacional* o crear películas de valores compartidos, que sobrepasen las fronteras del país, en lo que se refiere a la distribución, pero también a su producción.

Normalmente, para describir un cine nacional se toma como referencia un canon, en el que se suele privilegiar el cine de arte. Aún así, la elección del canon es muy controvertida. En primer lugar, porque dentro de lo que consideramos cines nacionales a menudo se integran obras que reconocen y ratifican identidades tradicionalmente excluidas del canon de cultura nacional. A ello se añade el problema de que es prácticamente imposible encontrar películas “puras”, cuyo origen sea nacional del todo, más aún si destacamos la importancia actual de las coproducciones. Lo mismo ocurre en cuestión de la música, donde resulta evidente la inexistencia de aquello que se llama “pureza”, puesto que es imposible encontrar características objetivas.

Por otro lado Higson opina que “es inadecuado reducir el estudio de las cinematografías nacionales sólo a la consideración de películas producidas por y en una nación-estado en particular”⁸⁰⁶, y en su lugar propone el estudio de una *film culture* nacional más que el estudio de un cine nacional. Compartimos estas consideraciones desde el punto de vista metodológico, aunque más que por una *film culture*, habría que

⁸⁰³ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.* p. 8.

⁸⁰⁴ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰⁵ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.* p. 9.

⁸⁰⁶ *Cit.* en ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 33.

decantarse por varias *film cultures*, es decir, las diferentes variantes de una cinematografía que abarca autores y músicos tan dispares como Isabel Coixet y Alfonso Vilallonga junto a Carlos Saura y Roque Baños, y que incluye también el cine más “popular” (en términos de Eleftheriotis). A esto se añade en España una complicación adicional como es el debate de las nacionalidades, y de la definición de un cine “español”, “vasco, o “catalán”.

Simultáneamente, desde la perspectiva económica, en Europa no son inusuales las cinematografías nacionales que están experimentando una crisis, aunque como ya se ha explicado, más bien deberíamos hablar de industrias crónicamente débiles. Debido a esto, se ha echado mano de la financiación de varios países en coproducción, y últimamente es muy habitual la financiación por entidades locales y mediáticas, de manera que la coproducción está establecida como un recurso importante para la supervivencia del cine europeo. Al mismo tiempo en el cine español ha aumentado mucho el número de coproducciones con Latinoamérica, lo que también plantea la cuestión de la identidad hispana.

Tradicionalmente se ha clasificado a los cines por el espacio de producción, un criterio que tiene mucha presencia en el consumo cotidiano, aunque en el ámbito académico se suele tomar con más precaución. Sin embargo, hoy es difícil atar los cines a un espacio geográfico, y pueden aplicarse otros criterios de clasificación como la nacionalidad de los actores, del equipo, el idioma, el espacio geográfico en que se rodó, o la corriente estética⁸⁰⁷. Así pues, los cambios económicos producidos en el cine llevan en cierta forma a la disolución de lo nacional, porque las industrias que quedan restringidas a un solo país en la mayoría de los casos resultan insuficientes para sobrevivir económicamente⁸⁰⁸.

Por estas razones, concebimos que el análisis de los productos fílmicos debe hacerse teniendo en cuenta estos rasgos. En primer lugar, es necesario pensar cada película en un contexto amplio, que es por definición transnacional; no se puede definir el cine por su pertenencia a un país⁸⁰⁹. Por tanto, la aproximación puede precisamente realizarse a través del estudio de las tensiones, contradicciones y diversidades insertas en cada película.

⁸⁰⁷ Un caso claro son las películas de Isabel Coixet, que rueda en inglés, con actores extranjeros (o ambivalentes como Leonor Watling) y en localizaciones no situadas en España, pero con producción española, últimamente con la productora El Deseo.

⁸⁰⁸ Estos problemas han sido expuestos también en la introducción al volumen SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007. Concretamente Nancy Berthier en su artículo “Crítica cinematográfica y nacionalidad” advierte sobre el hecho de que toda la estructura, tanto de producción como de difusión y recepción, se sigue planteando en términos de nacionalidad.

⁸⁰⁹ Aún así las adscripciones nacionales siguen siendo una de los reclamos publicitarios y tácticas comerciales que están más presentes. No hay más que pensar en las colecciones que se nos ofrecen bajo las etiquetas de “cine francés” o “cine italiano”, como por ejemplo una colección de bolsillo aparecida en España en el 2000.

Además, concretamente en el cine realizado en Europa se ha potenciado un discurso que enlaza con las teorías del autor, es decir, aquellas que confían en un autor – individuo creador cuya identidad va más allá de vinculaciones nacionales, y donde el cine es su medio de expresión artístico.

La teoría del *auteur* no es la que defendemos en este trabajo, pero sí creemos en la individualidad de los productos o en lo que antes llamamos *film cultures*, que son fruto de la interacción de varios agentes entre los que se encuentran, como parte esencial, el director y el compositor, quienes a su vez introducen elementos identitarios híbridos extraídos de sus contextos personales.

Otra garantía de supervivencia son las películas que son capaces de cruzar fronteras nacionales, lo que también acelera el proceso de unificación, contribuyendo a aportar una solución financiera a los problemas de la industria cinematográfica europea. En este sentido hay que añadir que la diferencia “vende” en el extranjero, y que de nuevo puede observarse una prueba de la indisolubilidad nacional – global en las abundantes películas con temática sobre la diferencia (destinadas en principio a audiencia y crítica nacionales) que sin embargo resultan un atractivo inequívoco para audiencias internacionales, y las que se proyectan estos rasgos como un recurso táctico⁸¹⁰. De manera que “lo español” no aparece sólo en las películas destinadas a la audiencia de España.

Hasta ahora se habían considerado capaces de cruzar barreras nacionales, por un lado, las películas de los grandes autores europeos; y por otro lado, los *blockbusters* que exploraban temas universales, con estilo y valores de Hollywood. En las primeras se introduce la diferencia cultural como una estrategia de marketing; y en el segundo ejemplo se subordina lo particular y diferente a lo general y similar. En estas películas los conceptos son estáticos, no se ven cuestionados. Sin embargo, existen otras películas donde se incide en la diferencia, planteando el interés de la “otredad”. Estas películas también traspasan las fronteras; la clave está en que la propia diferencia puede ser similar a otra, por ejemplo en las posturas políticas que adquiere⁸¹¹.

Así pues, las estrategias para un cine europeo transnacional pueden ser establecidas alrededor de la dicotomía *diversidad / diferencia*, y en la dialéctica ente universalidad y nacionalidad. Por ejemplo, algunas películas se sitúan en un contexto nacional específico, pero evitan indagar en profundidad en los conflictos culturales, como las que llamamos películas del realismo tímido que aparecen a finales de los noventa, más vinculadas a la

⁸¹⁰ Sobre este argumento, Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁸¹¹ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, pp. 52-53.

plasmación de la universalidad. Asimismo, las comedias son un buen soporte narrativo para transgredir identidades nacionales, y una tipología propensa a la asociación al contexto nacional; pero, al mismo tiempo, son comprensibles a nivel transnacional, poniendo en entredicho el presupuesto de Agnus Finney⁸¹² por el cual la comedia está firmemente anclada en el contexto nacional⁸¹³.

Variedades musicales en Europa

En toda cinematografía la música resulta un elemento primordial, espejo de las controversias estéticas que se dan en el cine europeo. Si se observa el contexto europeo como un espacio cultural unitario, siempre aparecen contradicciones entre los lenguajes musicales europeos, y las connotaciones identitarias específicamente nacionales, restringidas a un determinado espacio socio-mediático. Por tanto puede decirse que la uniformidad estilística de la música de cine europeo, reside en las comunes heterogeneidades, especificidades musicales referidas a significados alusivos a contextos culturales intranacionales, si bien muchos otros estilos resultan neutros en el sentido de que no hacen alusión específica a la nacionalidad, y otro muchos cruzan fronteras reconstruyendo significados.

Al mismo tiempo, resulta paradójica la transformación y la evolución connotativa que ha experimentado la música cinematográfica europea, en un viaje de ida y vuelta en el que la música de Europa vuelve a Europa. La música de cine partió del contexto europeo, de los postulados post-románticos germánicos, concepciones musicales que en gran parte fueron asimiladas y perpetuadas por el cine norteamericano y sobre todo por los estudios hollywoodienses, y cuyos significados asociados al cine se han trasladado de vuelta al cine europeo, de manera que la música de cine regresa a Europa cargada de evocaciones añadidas que ha ido recogiendo de su viaje transoceánico. Pero al mismo tiempo llega a una Europa plagada de pluralismos musicales que la reconocen ajena, y donde en ocasiones no encuentra sino desarraigo en las pequeñas producciones europeas.

En este panorama, a lo largo de toda nuestra historia músico-cinematográfica, se han podido encontrar películas españolas con factura “a la americana”, películas españolas donde sólo la música está inspirada o tiene más rasgos del sinfonismo hollywoodiense, y películas españolas que integran los tópicos musicales de raíz española.

En el cine español, una de las dialécticas más interesantes que se establecen en el nivel musical es la que implica los términos *pintoresquismo* y *universalidad*. Algunos

⁸¹² FINNEY, Angus. *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassell, 1996.

⁸¹³ A estas y otras tipologías que giran en torno a la diversidad y la diferencia pertenecen los ejemplos de películas españolas que ilustran este capítulo.

compositores de música de cine, conciben ciertos bloques musicales en una especie de pintoresquismo, porque realizan una música descriptiva, con carácter de ambientación, que recurre a tácticas compositivas apoyadas en clichés musicales, en nuestro caso con los giros (melódicos, armónicos, rítmicos, etc.) asociados a la idea de música española. Estos recursos apelan a la otredad, a la lejanía. Se equipara esta forma de componer con el “folklorismo” o con el “exotismo” de la época de los nacionalismos musicales, en la que estos estereotipos eran introducidos en el lenguaje tardorromántico⁸¹⁴.

El papel de la música en la conformación de identidades toma más relevancia que nunca en el medio cinematográfico, por ser éste uno de los principales referentes de la cultura de masas. Marvin D’Lugo comenta la importancia de los medios de comunicación para la construcción de una identidad sonora en un ámbito transnacional, y para ello pone como ejemplo la figura de Carlos Gardel en la conformación de la identidad hispana a comienzos del cine “sonoro”⁸¹⁵. De la misma manera que ahora, las sinergias mediáticas (lo que en aquel momento fue la conexión entre el teatro musical, la industria discográfica, la radio y el cine) son esenciales para la construcción de un sonido que traspase fronteras. Según este artículo el proceso de transnacionalidad fue el siguiente:

La distribución de los filmes musicales, fortalecida por la difusión radiofónica sobre todo, determinó el desarrollo de un mercado que no respetó las fronteras políticas y contribuyó a la formación de un público hispanohablante cuya perspectiva cultural dejó de formarse exclusivamente en torno a valores locales o nacionales⁸¹⁶.

⁸¹⁴ Resultaría interesante examinar más a fondo los distintos momentos de la historia de la música española en los que se ha producido esta tensión entre la idea de universalidad, y la de casticismo / españolismo. Salvando las distancias, existe cierto paralelismo entre estas tensiones de las que estamos tratando - la universalidad (representada en cine por el estilo neutro, el posromántico sinfónico del Hollywood clásico) y el españolismo (que recurre a “otros” cantos populares y alusiones culturales) -, y las tensiones que se produjeron en el siglo XIX español y principios del XX en época de los nacionalismos musicales. Así, también se ha advertido en muchas épocas de los peligros de la música proveniente del extranjero (la disputa entre la música francesa y la italiana), y del peligro de tornar la mirada al exterior. De nuevo es el caso de los comienzos del XX, donde se reprochaba a algunos de nuestros músicos de la generación del 27 de componer de cara al exterior.

⁸¹⁵ D’LUGO, Marvin. “Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 147-62. D’Lugo explica cómo Gardel tuvo un éxito internacional en la comunidad hispana no tanto por su personalidad como por la construcción mediática, elaborada (como la de otros artistas) por los discos y la radio antes que por el cine.

⁸¹⁶ *Idem*, p. 154.

Porque la transnacionalidad, la hibridación, la visibilidad de la diferencia, cobra su mayor sentido en la época de los medios de comunicación de masas, en la que aparece lo que John Mowett llama “el sonido de la música en la era de su reproducibilidad electrónica”⁸¹⁷, confirmando nuevas formas de comprensión y escucha de los significados musicales.

⁸¹⁷ MOWETT, John. “The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility”. En LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (eds.). *Music and society. The politics of composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 173-79.

IV.1.2. La identidad nacional en el cine español

La identidad nacional en España y su búsqueda en el cine

Para comprender cómo interactúa la idea de identidad nacional con la creación músico-cinematográfica creemos necesario introducir de qué manera las nuevas características culturales y sociales a escala mundial son asimiladas por nuestro país y por nuestro cine, porque consiguientemente determinan la música que en él se emplea.

La idea de identidad nacional española ha experimentado una notable evolución en nuestra historia más reciente. Desde la época democrática se ha luchado contra aquella visión de España que terminó de asentarse durante el régimen franquista y que, aún en la democracia recién estrenada, mostraba la imagen de un país “exótico”, casi a la manera en la que lo que describían los viajeros del siglo XIX. Este modelo de españolismo se perpetuó en una España atrasada, alejada de lo que se consideró la normalidad europea, que se arrastraba tras los pasos del desarrollo y el capitalismo que se había alcanzado en muchos otros países europeos, y que no pudo adquirir los ideales políticos del concepto de Europa hasta el tercer cuarto del siglo XX. A esto hay que añadir que durante el franquismo se habían potenciado valores anacrónicos dentro de la nueva Europa que se estaba formando, como la idea de una nación española basada en el pasado glorioso del Imperio y en el pueblo católico de nobles valores. En años posteriores al primer franquismo, en los años sesenta, se pasó a vender la España del “Spain is different” a causa de las necesidades turísticas: se ofrecía entonces un país de playa y sol, que convirtió al español en un personaje alegre y despreocupado.

En la democracia hubo que luchar contra la idea de identidad nacional ligada a estos términos y reconstruir su significado. Desde entonces, los discursos entorno a la identidad española manejan conceptos como el europeísmo, el descentralismo y la diversidad regional, el avance económico como potencia mundial, y la relativa juventud de nuestro país como estado demócrata. Al mismo tiempo, la velocidad de los acontecimientos ha hecho prevalecer durante estos últimos treinta años la idea de España como un país en proyecto⁸¹⁸, cuya consecución sólo llegará cuando se construya una identidad nueva que

⁸¹⁸ Seguin opina que mientras para otros países lo nacional es una elaboración del pasado (Francia), o una construcción en presente (EEUU), en España “sólo podía considerar lo nacional como una proyección, un proyecto nunca alcanzado”, algo que ha permanecido siempre, por lo que la identidad española es más un devenir. Esta opinión es claramente parcial y catastrofista, pero puede resultar útil para comprender algunos rasgos del carácter del cine español. SEGUIN, Jean-Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, p. 4.

niegue el discurso que el franquismo levantó sobre la identidad nacional. Por tanto, el discurso actual sobre identidad nacional integra la conciencia de un discurso anterior que sabemos ficticio.

No obstante, se pueden encontrar algunos conceptos que han sobrevivido en el propio cine, iconos alusivos a la identidad española que se han adaptado a los nuevos tiempos. Por ejemplo la oposición entre casticismo – universalismo está todavía presente, si bien como ya se ha señalado, se ha transformado en una más de las disyuntivas entre conceptos opuestos (local – global, nacional – cosmopolita) que definen la globalización. Por otro lado, al pintoresquismo andalucista se le ha sumado la alternativa de Madrid, una ciudad a la que se concede importancia como ciudad netamente española cercana a la actualidad cotidiana, pues desde los años ochenta es un símbolo de la España moderna frente al Madrid castizo de otras épocas. Si antes se exaltó como capital para potenciar el centralismo característico del franquismo, Madrid se revela ahora como un centro en el que destaca la pluralidad, y que vuelve la mirada hacia la diversidad, sobre todo haciendo alusión a sus barrios y suburbios.

El “*Spain is different*” ha tomado también un nuevo cariz. El sentido de la diferencia se entiende dentro de las tendencias nacionalistas integradas en el proceso de globalización, donde la heterogeneidad es al mismo tiempo un signo de homogeneidad. Los españoles de los noventa están orgullosos de ser ese país distinto que ha sabido llevar su situación histórica hacia la modernidad, en lo que puede llamarse el orgullo de la transición, sin traicionar su propia identidad colectiva.

Mientras en los ochenta el proceso de modernización mira hacia lo intelectual que estaba coartado en las décadas anteriores, en los noventa se vuelve a mirar con simpatía a los signos nacionales más populares, a los que paulatinamente se va liberando del peso de la tradición franquista. Así pues, aunque en estos años continúa en cierta medida el intelectualismo, se da una revaloración postmoderna del populismo. La música es una buena muestra de ello: por ejemplo, por un lado las clases burguesas intelectuales vuelven al gusto por el flamenco, pero prefiriendo un discurso tradicional ligado a lo “jondo”, mientras se rechaza el flamenco más “popular”; pero por otro lado, desde los años ochenta se revaloriza la copla y se regenera el nuevo flamenco, bien aceptado por los jóvenes de clase media. Como en casi todos los géneros musicales “locales”, es dentro de España donde se establecen los debates; mientras, fuera de nuestras fronteras, el flamenco se valora más que nunca.

Por lo tanto, si bien en algunos momentos de la historia los estereotipos nacionales eran una imperiosa necesidad política, hoy no lo son de la misma manera, pero siguen

constituyendo una forma de conexión con el público, gracias al sentido de cohesión que aportan el pasado y la nostalgia colectiva a una sociedad cada vez más diversificada.

Los medios de comunicación han sido (y son) un recurso fundamental para la construcción de la identidad nacional en España. El cine, en concreto, ha servido para formar y fortalecer la conciencia nacional desde sus comienzos: es a la vez conformador y reflejo de identidades, pues favorece la construcción del imaginario cultural y su consolidación. Mediante la elección de unos elementos y la exclusión de otros se conforma un conocimiento delimitado de las realidades próximas: uno de los ejemplos más claros en nuestra historia es la utilización del cine como un medio de propaganda del régimen franquista. Con esto nos referimos al cine histórico, patriótico⁸¹⁹, pero también a un tipo de películas donde la música popular ocupó un importantísimo lugar por sus connotaciones, como fue el cine de la copla.

Así pues, en cada momento histórico las culturas nacionales oficiales tienden a legitimar un canon cinematográfico. En el citado caso del cine de la etapa franquista dicho canon introdujo formas populares (aunque normalmente se tienden a excluir del modelo nacional), pero cada etapa elige diferentes modelos. Por ejemplo, las reformas de los años ochenta españoles dieron lugar a un canon de películas artísticas nacionalmente admitidas, lo que se llamó cine “de calidad”, que presentaba una estética institucionalizada más cercana a las tendencias europeas.

En uno de sus artículos, el analista cinematográfico Josep Lluís Fecé hace referencia al “Documento del cine”, catorce puntos firmados por miembros de la Academia del Cine para pedir ayudas, y en el que se afirma que el cine sirve para mantener la “identidad cultural nacional” y que es “una potente herramienta para la promoción de la imagen-país y del idioma/s español/es de cara al exterior”⁸²⁰. Pero, sin embargo, dicho documento no deja claro en qué consiste esa identidad. Y es que la definición de la identidad cultural nacional en nuestro cine es una tarea compleja. Las características identitarias y la “españolidad” del cine resultan un tema conflictivo en el periodo de los últimos quince años, sobre todo porque en los años noventa los temas tratados por las películas se alejaron de la realidad sociocultural de España, limitando, por tanto, las referencias que tradicionalmente se asocian a lo nacional.

⁸¹⁹ El estudio de la música incidental al servicio de las películas del régimen franquista resulta muy interesante. En este sentido, Laura Miranda se encuentra realizando un estudio exhaustivo sobre el compositor Manuel Parada en su Tesis de Doctorado, aún en proceso, en la Universidad de Oviedo.

⁸²⁰ LLUÍS FECÉ, Josep. “La excepción y la norma. Reflexiones sobre la *españolidad* de nuestro cine reciente”. En *Archivos de la Filmoteca*. “El último cine español en perspectiva”. Nº 49. Febrero 2005, p. 85.

Unos pocos autores como Carlos Losilla han lamentado que el cine español haya tratado alguna vez de encontrar una identidad nacional, que debía ser, por tanto, colectiva. Para este autor la mejor época fueron los años setenta, desde el momento anterior a la muerte de Franco hasta la llegada del socialismo. Después de ese periodo, se pagó el precio de la llegada de la democracia sacrificando los individualismos cinematográficos: “la búsqueda de una identidad colectiva a costa de innumerables identidades individuales, ese es el precio que debimos pagar por empezar a ser un país como los demás”⁸²¹. Esta opinión resulta una excepción, pues la mayoría de los estudios pretenden encontrar unas características comunes que permitan hablar de un carácter nacional en nuestro cine. En los argumentos de Losilla pesan las teorías del *auteur* y cierta añoranza del cine antisistema que dejó de ser políticamente necesario hacia los años ochenta. Pero este punto de vista resalta una de las contradicciones que perviven en el cine actual: la dicotomía entre la identidad nacional colectiva y las identidades individuales⁸²².

Por otro lado, el artículo ya citado de Jean-Claude Seguin “El cine en la formación de la conciencia nacional”⁸²³ cuestiona la formación verdadera de un cine nacional español. Para este autor, en sus comienzos el cine español tuvo poca vinculación real con la historia; en su lugar se tendió a realizar un cine de nación representada (los toros, el flamenco, el ejército), más que a elaborar un discurso consciente. Este tipo de representación de lo nacional duró largo tiempo, y en ella se elaboraron “los primeros arquetipos de la españolada”. En opinión de Seguin, esa recurrencia a los estereotipos, y sobre todo a la idea que se tiene de España desde el exterior, se debió a que “no existió un real proyecto nacional que pudiera sentirse como una forma nueva de pensar España”⁸²⁴. Por tanto, y resumiendo su tesis, Seguin opina que en España falta la idea de nación y que todo lo que se realiza son intentos vanos: “el cine fue así un fiel reflejo de esta incapacidad de alcanzar el modelo, y fue buscando en formas “tradicionales”, costumbrismos, españoladas, algo que pudiera funcionar como fragmentos identitarios”⁸²⁵.

Pero, desde nuestro punto de vista, Seguin plantea una visión demasiado estrecha, en la que un proyecto ideológico es condición *sine qua non* para la consecución de la

⁸²¹ LOSILLA, Carlos. “Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”. En *Archivos de la Filmoteca*. “El último cine español en perspectiva”. N.º 49, Febrero 2005, p. 128.

⁸²² Precisamente lo que intentamos poner de manifiesto en esta tesis es que no existe un cine español con una identidad definida sino, como prefiere Losilla, un grupo de identidades individuales formadas en coautoría, donde el director es una parte fundamental en la creación de la película, pero cuya estética final es sobre todo un trabajo colectivo (y en ella juega una parte esencial la música).

⁸²³ SEGUIN, Jean-Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 4-10.

⁸²⁴ *Idem*, pp. 4-5.

⁸²⁵ *Idem*, p. 10.

identidad nacional. Según su teoría, todo aquello que no se integre en esta voluntad es superficial, lo que le lleva a aseveraciones como ésta: “Lo folclórico, o sea, lo ya muerto, las guitarras y las castañuelas, las charangas y las panderetas, fueron los restos de un naufragio nacional, los simulacros de una ambición identitaria”⁸²⁶. La superficialidad con la que este autor trata el folklore (como algo muerto) es también uno de los lastres más perniciosos de la crítica cinematográfica, pues no comprende en toda su dimensión el papel de lo popular, y por extensión de la música popular, como constructora de significados identitarios. Al fin y al cabo, España no se propuso necesariamente encontrar un modelo ideológico, sino que se remitió a representaciones contemporáneas, modelos cotidianos y expresiones presentes, fueran éstas modelos creados dentro o fuera dentro del país.

La cultura popular supone una pieza clave para la construcción de la identidad nacional, puesto que es también un factor esencial para la articulación de significados adscritos a estereotipos culturales.

Esto queda claro en la formación del “espíritu nacional del cine español” que se forja en los años veinte, siendo la etapa republicana una de las decisivas para el asentamiento de estos iconos en el cine. El artículo “Cultura popular e identidad nacional” de Joaquín Cánovas pone de relieve muchos de estos extremos⁸²⁷: la recurrencia a lo popular es un pilar esencial en la formación del cine español, pues se acude a lo popular tanto en la adaptación de textos literarios (más de la mitad de las películas lo son) como de obras musicales y teatrales, a los que los espectadores son muy aficionados.

Este es el cine que queda impregnado de todos los estereotipos ligados a lo español, como el andalucismo y el pintoresquismo, que habían sido construidos durante el siglo XIX, en parte por los viajeros extranjeros, y que son utilizados en otras manifestaciones culturales burguesas. Rafael Utrera⁸²⁸ aplica a estas películas los conceptos de “falseamiento”, “exageración” y “espectacularidad”, puesto que se tiende a caer en la amplificación de los tópicos recurrentes, a la manera de un “subrayado folklorista”, tanto en el cine hecho en España como en las “españoladas” hechas más allá de las fronteras españolas. Cabe destacar que incluso en la época más álgida del retrato de la España exótica, en nuestro cine la identidad nacional se ha contemplado como un conjunto de

⁸²⁶ *Idem*, p. 9.

⁸²⁷ CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. “Cultura popular e identidad nacional”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 26-35.

⁸²⁸ Cf. UTRERA, Rafael. “Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género”. En CÁNOVAS, Joaquín (et al.); GUBERN, Román Gubern (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000, pp. 255-69.

variantes regionales. Por otro lado, el cine suma un factor adicional, y es que es un medio muy propicio para una difusión uniforme de estos elementos constitutivos del discurso de identidad nacional, porque al mismo tiempo “amplifica su influencia debido a su mayor poder de penetración en todas las clases sociales”⁸²⁹.

El debate que se formó en torno al cine nacional y la *españolada* es uno de los más reveladores de toda la historia de la cinematografía española, y se puede comparar, salvando las distancias, con el debate que surgió sobre la ópera española⁸³⁰. En este debate se pueden distinguir diferentes tendencias, muy influidas por la situación política, y sobre todo por las ideas de patriotismo, nacionalismo, y tradición. El término *españolada* se utiliza profusamente en toda la crítica cinematográfica del momento, en publicaciones como *El cine*, *Nuestro Cinema* o *Primer Plano*, en ocasiones para denostar las películas con exceso de tópicos superficiales, pero otras veces se usa el término sin acritud, como un ideal a lograr, queriéndose conseguir la mejor *españolada*; hasta que el gobierno franquista establece que la *españolada* es contraria a la *españolidad* y al cine español auténtico.

Los argumentos a favor y en contra se intercalan en muchas tendencias, las posturas se mezclan, siempre mediante la crítica de algunas películas y la voluntad de una mejor consecución de los ideales de cada postura. En términos generales, se busca un modelo de película española, y se critican los tópicos exagerados, tanto en películas nacionales como extranjeras. La película rodada por extranjeros perpetúa los tópicos que en realidad se han forjado en el exterior por literatos, músicos y viajeros, imagen que difunden por toda Europa y Estados Unidos; estas películas son ampliamente denostadas, y en general se rechaza la *españolada* hecha por extranjeros. Otras veces se opina “que la *españolada* digna debe hacerse pero, en nuestro cine, está por hacer”⁸³¹, o que el verdadero cine nacional es el que trata temas universales pero desde la perspectiva de España.

La consecución real del cine nacional es llevada a cabo por los realizadores, dentro de los cuales encontramos, a su vez, diversidad de tendencias y opiniones. Por ejemplo José Buchs defiende las formas derivadas del teatro y el teatro musical. Por su parte, Florián Rey opta por la adaptación al cine de la tradición, y es un autor que ha dejado múltiples opiniones sobre la *españolada*: a lo largo de su trayectoria apela a “los valores raciales” o “el sustrato nacional” como elementos indispensables en la película nacional, o escribe un

⁸²⁹ CÁNOVAS, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁰ Este debate es comentado por Cánovas y Utrera en los artículos citados CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. “Cultura popular e identidad nacional”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 26-35; UTRERA, Rafael. “Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género”. En CÁNOVAS, Joaquín (*et al.*); GUBERN, Román Gubern (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000, pp. 255-69.

⁸³¹ Palabras por Juan Piqueras, director de *Nuestro Cinema*. Citado por UTRERA, *op. cit.*, p. 263.

artículo titulado precisamente “Españolada” en el que tilda de españolada a las películas extranjero que tienen un carácter superficial, contraponiendo como ejemplo de buena factura sus propias películas⁸³². El cineasta Benito Perojo supone un caso mayor de disensión y crítica del “auténtico cine español”. Su cosmopolitismo le supuso serios problemas y críticas de los más tradicionalistas, hasta que fue reconocido por su adaptación de *La verbena de la Paloma* (1935), que sí se considera una buena representación del cine nacional.

El cine de esta época ha sobrevivido en el imaginario colectivo como la consecución de un ideal de cine nacional, y es tomado como referente de españolidad cinematográfica, favorecido por la elevada presencia de elementos populares. Sin embargo los cánones de “españolismo” van evolucionando, y aunque éste pueda ser tomado como uno de los modelos, cada momento de la historia del cine tiene sus propias formas de construir la identidad nacional.

Identidad nacional en el cine español contemporáneo

Durante los últimos quince años, el cine español también ha incorporado los elementos a su alcance para construir una identidad nacional contemporánea. En el ámbito cinematográfico, como en otros campos, se ha producido una rearticulación de los rasgos nacionales, insertándolos en un discurso de cultura global, internacionalidad, y *glocalización*⁸³³. Así, se produce un cruce de miradas que contribuyen a construir la visión de España, mostrándola desde diferentes perspectivas: España vista desde la propia España, la España mostrada hacia el exterior, la visión de lo exterior que se tiene desde España, y finalmente la España que es vista desde el exterior.

De cara al extranjero, la imagen proyectada es la de un cine español con rasgos de exotismo y características privativas, pero al mismo tiempo con rasgos de universalidad. Esto se debe, entre otras razones, a que en nuestro tiempo se ha perdido la necesidad de hacer un cine nacionalista español. Por encima de ello, se quieren resaltar otras particularidades del contexto histórico, como es la diversidad y la pertenencia a la Europa contemporánea. En este sentido, el planteamiento de la identidad en ciertas películas encierra precisamente el cuestionamiento de la identidad nacional única y la reivindicación

⁸³² REY, Florián. *Españoladas*. Vértice, nº 71, febrero 1944. Cit. en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Caja de ahorros la Inmaculada, Zaragoza, p. 360. Y a su vez citado por UTRERA, *op. cit.*, p. 263.

⁸³³ El término *glocal* hace alusión a la interacción entre lo *global* y lo *local*. Se aplica tanto al ámbito económico como al cultural, definiendo la *glocalización* cultural como la articulación de las identidades locales con la cultura global. Se considera *glocal* a la comunidad o individuo que es capaz de incorporar y gestionar el rango de diferencia entre lo global y lo local, “pensar globalmente y actuar localmente”. Esto implica la comprensión de la especificidad local dentro de las leyes globales y la adaptación de productos de consumo globales a los mercados locales, potenciando sus particularidades.

de las múltiples nacionalidades dentro del país. Dichas películas muestran una especificidad regional que ya se puso de manifiesto en el cine de los años treinta, y que Marsha Kinder identifica como un reflejo de macro-regionalismo y micro-regionalismo; con estos términos alude a una construcción ideológica como el nacionalismo pero referida a áreas a la vez más pequeñas y más grandes que una nación⁸³⁴. Esto se ve beneficiado por el momento en que España se incorpora a Europa tras el franquismo, un momento que a gran escala se está replanteando la unidad de múltiples naciones dentro de los Estados. Estas películas, realizadas en su mayor parte por cineastas vascos y catalanes, plantean nuevos modelos que son en sí mismo una reflexión identitaria sobre el cine.

Dentro de nuestra cinematografía la diversidad del panorama nacional se ve plasmada en los diversos espacios locales representados en las películas. Así, además de la vinculación de determinados directores de cine con entornos locales concretos, encontramos la representación espacial de ciudades, por supuesto a la cabeza Madrid y Barcelona, de entornos más circunscritos como barrios concretos de Madrid, así como comunidades autónomas o ámbitos regionales más amplios. De manera estructurada presentamos a continuación algunos ejemplos:

⁸³⁴ KINDER, Marsha. *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993, p. 14.

Madrid

Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002) y *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2005), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Tiovivo c.1950* (José Luis Garci, 2004)

Interacción clara entre el Madrid urbano y lo exterior a él en películas de Almodóvar como *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), o *Hable con ella* (2001).

Barcelona

Películas de Ventura Pons como *El porqué de las cosas* (1994), *Caricias* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Morir (o no)* (1999), etc.

Barrios madrileños

Manolito Gafotas (Miguel Albaladejo, 1999), *Isi & Disi* (Chema de la Peña, 2004), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)

Castilla rural

El 7º día (Carlos Saura, 2004), *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999).

Galicia

Mar adentro (Alejandro Amenábar, 2004), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002).

Asturias

You're the one (José Luis Garci 2000), *Historia de un beso* (José Luis Garci, 2002).

Almería: *800 balas* (Alex de la Iglesia, 2002)

Levante: *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002).

País Vasco

Vacas (Julio Medem 1992), *Alas de Mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991), *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997).

El cine de los noventa ha incluido, a su vez, otro tipo de diversidades. Un artículo de Anne-Marie Jolivet, así como el libro de Isabel Santaolalla *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*⁸³⁵, ponen de manifiesto cómo la representación del “otro” étnico, o de otra raza, no apareció problematizado en el cine español hasta los años noventa, años en que pasó a ser incorporado como parte integrante de la realidad nacional. Si en el pasado la identidad nacional se establecía por oposición a la otredad, el paisaje dibujado desde entonces muestra la multiplicidad de tipologías de la sociedad actual, incorporando el extranjero, al otro marginado, dentro del contexto multicultural de la sociedad española retratada.

La identidad española actual se define por la expresión de una conciencia de España como parte de Europa y del contexto global. Así pues, la idea de identidad nacional debe comprenderse dentro del discurso global, que en este caso favorece el presente discurso europeísta, promoviendo la diversidad española y la lucha contra el centralismo político, en el proyecto de un país marcado por el fin de la dictadura hace tan solo treinta años. Consecuentemente, el cine inserto en el discurso global integra la expectativa de la declaración de identidad. Según esta expectativa se prevé que cada cinematografía marque sus señas de identidad, pues la idea del cine europeo no pasa por una conciencia de uniformidad sino, al contrario, por aglutinar los cines de la diferencia, subrayando los estereotipos de cada nacionalidad. La diversidad es parte del discurso global, de manera que las tensiones entre unidad y diversidad, homogeneidad y heterogeneidad, están siempre presentes en nuestro cine.

Por otro lado, en opinión de Lluís Fecé⁸³⁶, en los años noventa se produjo una ruptura de la españolidad, reflejada sobre todo en las películas para jóvenes. Según Lluís, la crítica ha reaccionado con desconcierto ante el panorama del cine que se ha hecho a partir de los noventa, buscando excepciones que afiancen el concepto de españolidad⁸³⁷. De manera que se afirma que la españolidad aparece en el cine de algunos autores, siguiendo aún las teorías sobre el autor, que todavía pesan en el análisis de cualquier cinematografía exterior a la industria de Hollywood. Secundando esta línea, Nancy Berthier⁸³⁸ señala que desde los

⁸³⁵ JOLIVET, Anne-Marie. “El “otro” y su representación filmica. Hacia nuevos planteamientos nacionales”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 37-48. SANTAOLALLA, Isabel. *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

⁸³⁶ LLUÍS FECÉ, *op. cit.*, p. 87

⁸³⁷ Valeria Camporesi trata los términos “españolidad” y “españolada” y como cambian de significado más según las ideas de la Institución que según la idea del público. *Cf.* LLUÍS FECÉ, *op. cit.*, p. 89.

⁸³⁸ “Crítica cinematográfica y nacionalidad”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 12-25.

años noventa la crítica ha retratado un cine español en crisis, y aunque más adelante la industria del cine mejora, la crítica continúa la tendencia negativa.

Por su parte, Carlos Losilla, con su habitual pesimismo, manifiesta que el cine español no tiene, en realidad, una tradición y una identidad, como sí ocurre con el cine de otros países. Desde su punto de vista, los directores de los noventa tampoco han contribuido a construir esa identidad. En ello influye el hecho de que el cine español de este periodo no toma como referente a la realidad española, sino que plantea un presente falseado y universos cuyo modelo no se encuentra en la realidad directa sino en referentes audiovisuales. En palabras literales de Losilla:

Esa es la fórmula que continúan explotando la mayoría de nuestros nuevos realizadores, aquellos surgidos en la primera mitad de los noventa a la sombra del fenómeno Almodóvar: utilizar la realidad que les rodea sólo como excusa para ofrecer una imagen de su entorno en el fondo tan falsa como la de hace cuarenta años⁸³⁹.

De esta particular manera, Losilla incide en uno de los caracteres del cine español contemporáneo: la ausencia de una visión homogénea de la realidad española. El dislocamiento de esa realidad se ve agudizado, además, por las referencias artísticas de los cineastas, más cercanas a géneros audiovisuales como la publicidad, la televisión, el cómic, el videoclip, los cines de género, etc., que a la realidad directa.

Al mismo tiempo la temática está más diversificada, tiende a lo presente, a la carencia de conciencia social marcada, y en cambio hace referencia al mundo urbano y a conflictos emocionales. En efecto, en la última década del siglo pasado, el triunfo de la apolitización y el capitalismo a los que llevan los ochenta, desemboca en la neutralidad de la temática en el cine, porque ya no es necesario promocionar la España moderna. Los temas tuvieron que adecuarse al cine más destinado a los jóvenes, potenciales consumidores, a los cuales atraen más tramas relacionadas con relaciones personales y conflictos generacionales.

Estos caracteres, al mismo tiempo que las propias circunstancias históricas que los músicos y realizadores, empujan hacia un mayor internacionalismo. No quiere decirse con esto que no pervivan ciertas formas presentes en el cine precedente, como el costumbrismo, pero se encuentran en continua dialéctica con las particularidades presentes. El cine se quiere abrir, internacionalizarse, romper fronteras. Y empiezan a aparecer numerosas tipologías, como demuestran películas de terror, de género fantástico, y autores como Isabel Coixet o Alejandro Amenábar.

⁸³⁹ Tomado de Carlos Losilla, citado en HUERTA, *op. cit.*, p. 162.

Así, llegamos a la conclusión de que la identidad nacional en el cine español contemporáneo se encuentra en los nuevos “géneros”. Concretamente las tipologías en las que nos detenemos en este trabajo son un buen ejemplo de reconstrucciones del discurso identitario nacional: la revisitación del cine de copla, el musical contemporáneo, la comedia parodia de identidades sociales, las películas cuyos protagonistas son músicos, el “realismo tímido”. Curiosamente, las tipologías que mejor definen el cine español contemporáneo tienen mucho que ver con la música. De manera que, recíprocamente, la españolidad de la música se encuentra en estos géneros, porque la mayoría de ellos implican una conexión musical, en la que la música establece significados identitarios. Por lo tanto, son géneros que definen una identidad nacional al mismo tiempo que muestran nuevos significados articulados por la música en la España contemporánea.

IV.1.3. Rasgos tradicionales de “españolismo” en la música de cine.

La identidad española en el cine actual, aparte de definirse por una conciencia de España en el contexto global, pasa por la reinterpretación de los rasgos nacionales tradicionales, en continuo proceso. Así pues, a continuación se presenta un panorama de estos significados identitarios en la música de cine español, para mostrar cual es el recorrido trazado hasta nuestros días. Somos conscientes de que intentar resumir la identidad nacional en la música de cine de todo un siglo en el espacio que aquí le dedicamos es una tarea manifiestamente imposible. Por eso en las páginas siguientes nos limitamos a señalar algunas características que resultan útiles para concretar y para circunscribir “lo nacional” a la época que nos ocupa en esta tesis.

Los rasgos musicales que suelen entenderse asociados al concepto de españolismo han recorrido un largo camino, desde que comenzaran a asentarse en la mitad del siglo XIX, aproximadamente, hasta nuestros días. Las diversas situaciones sociopolíticas de este largo periodo hicieron necesario un reflejo de la identidad nacional en la música, lo que dio lugar a la progresiva creación de géneros que se han integrado en la articulación del discurso nacionalista (la zarzuela, el flamenco, la copla, el cuplé, etc.). Después de la democracia los estereotipos musicales han persistido, pero sus formas de articulación han variado, teniendo que negociarse los significados de unos estilos que en sí mismos también encierran dicotomías discursivas.

En lo que a la música se refiere, definir exactamente qué es lo que se entiende por “español” es una tarea difícil. No obstante, a lo largo del siglo XX han perdurado una serie de estereotipos sonoros que aluden a la identidad española. Entre ellos son ya tópicos una instrumentación y timbres concretos (guitarra, castañuela, percusión), los ritmos de baile que conectan con danzas folklóricas (fandango, habanera, jota), el ritmo sincopado, los cambios de tiempo y las hemiolias, el vibrato y la interpretación vocal del cante jondo, los floreos y las ornamentaciones en el calderón antes de la caída en la cadencia. En el aspecto melódico lo más característico es la escala andaluza, el uso del VI grado disminuido, las 2^a aumentadas, y la mezcla de escalas mayores con escalas modales, lo que lleva a estructuras armónicas también derivadas de la escala andaluza.

Por lo demás, tradicionalmente se ha tomado la parte por el todo y se ha asumido el andalucismo como identificativo de nacionalidad musical española, hecho impulsado en parte por ideas provenientes del extranjero. Esta posición sesgada falsea la realidad de la identidad nacional, constituida por múltiples “Españaes”, y por múltiples regiones. Al igual que el cine marca rasgos regionales, en todo el siglo XX musical pervive el término

regionalismo. Aún así el andalucismo se sigue asimilando a la personalidad española por presentar unos rasgos muy marcados, cercanos a la visión del orientalismo.

La aparición de las características tradicionalmente españolas en la música del cine nacido de los noventa está determinada por el tipo de películas que se realizan en dicho momento. En el cine español contemporáneo, y concretamente en la época a la que se circunscribe este estudio, los estilos musicales son asimilados de forma homogénea por cada una de las películas, ya que el cine magnifica los caracteres de espectáculo y uniformiza las referencias culturales de cada uno de los estilos para ponerlos al servicio de cada producto fílmico concreto. Por esa razón, y ante una enorme posibilidad de elección estilística, las referencias populares se colocan de forma más anecdótica.

Muchas de las referencias culturales que la música de cine ha recogido del contexto específico español pertenecen al ámbito de los estilos musicales que se engloban dentro de las músicas populares. Estos estilos favorecen la asociación cultural basada en nuestro conocimiento de los códigos: no sólo aportan connotaciones expresivas a la película (papel desarrollado en gran parte por la música incidental), sino también connotaciones culturales, posiciones ideológicas, y acceden a registros particulares de nuestro conocimiento social. La elección de estas músicas está, por ello, condicionada por el sistema social contiguo y depende de los códigos culturales aprehendidos por el espectador en ese contexto específico, al tiempo que restringe el acceso a la audiencia no familiarizada. Por esta razón la música popular determinada de un lugar concreto contextualiza, ayuda a delimitar el contexto en el que se desarrolla la película, pero también lo sella en un espacio local.

Asimismo, la habitual inserción en el transcurso de la película de canciones preexistentes de variados estilos populares proporciona a algunos autores un extraordinario vehículo de connotaciones añadidas o información adicional a la historia narrada, en algunos casos en argumentos referidos exclusivamente al universo de la música popular, y en otros casos jugando con los significados culturales, el subconsciente cultural del público, las asociaciones y los códigos preestablecidos. Al mismo tiempo, en historias actuales o que acontecen en el siglo XX, transporta al espectador a su propia memoria personal, accediendo de una manera mucho más acentuada a recuerdos personales. A la vez, el itinerario recorrido por la música popular en el cine ha dejado un poso en los nuevos directores. Entre las referencias a las que echa mano se encuentra precisamente las músicas de raíz popular de las películas de épocas pasadas pues, como ya se ha explicado, la autorreferencialidad es una de las facetas más destacadas de este grupo de directores y músicos.

La continuidad de las películas musicales “a la española”, integrando canciones de estilos tradicionales, ha tenido su sitio en el cine español de los últimos años. Baste citar películas como *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990) o *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993). Esta última incluye canciones como "Minera de Heredia", "Lejana", "Te cambio mi bulería" con música de Juan Manuel Cañizares; "Una cantaora", de Quintero, Quiroga y León; y canciones creadas por Ricardo Pachón y José Roca. En la misma línea, *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), incluye canciones tradicionales como "Con las bombas que tiran", "Lola la Piconera" y "Me embrujaste", de Quintero, León y Quiroga, "Dime que me quieres", de León y Quiroga, o "El día que nació yo" de Quintero, Guillén y Mostazo. Como característica actual, existe un cambio de mirada tanto de los críticos como de los investigadores hacia estos productos, desechando la visión negativa que existía en décadas precedentes, que cuestionaban la calidad y asociaban dichas películas a connotaciones franquistas, lo que ponía en tela de juicio su valor como objeto de investigación.

Asimismo, las películas ambientadas en el pasado español suelen aprovechar para hacer una llamada a la nostalgia a través de la música, caso de *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), que nos recuerda temas como "Agua, azucarillos y aguardiente" (de Ramos Carrión, Chueca, Lauret Mediato), "Mi jaca" (Perello, Mostazo) interpretado por Estrellita Castro, "María de la O" (de Quiroga, León, Valverde), y otras tan explícitas como el "Cara al sol", el himno nacional, "La internacional" o "A las barricadas". Por su parte Jaime Chávarri es autor de *Las cosas del querer* (1989) y *Las cosas del querer II* (1995), *Camarón* (2005), y *Sus ojos se cerraron* (1997) sobre la figura de Carlos Gardel.

La inserción del flamenco es una referencia cultural muy clara del cine español. Infinidad de películas ambientadas en entornos del mundo gitano, el mundo de la copla o simplemente como color local introducen canciones flamencas. De épocas recientes podemos citar *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Don Juan, mi querido fantasma* (Antonio Mercero, 1990), *Dispara* (Carlos Saura, 1993), *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), o *El 7º día* (Carlos Saura, 2004). *Demasiado corazón* (Eduardo Campoy, 1992) tiene música adicional de Amador Losada y Antonio Carmona, y canciones de Aurora, Ketama, Rafael Riqueni, Ray Heredia, Tomatito. *Gitano* (Manuel Palacios, 2000), incluye un sinnúmero de canciones interpretadas entre otros por Pepe Habichuela Azúcar Moreno, José Mercé y Vicente Amigo, Antonio Carmona, Tomatito, Juan Habichuela, Rosario, Los Losada, Enrique Morente, y Navajita Plateá.

En otras como *Sobreviviré* (Alfonso Albacete, David Menkes) con música de Paco Ortega, hay mezcla canciones de diferentes estilos y canciones cercanas al "nuevo flamenco", seña de identidad hispana de nuestro tiempo. Lo mismo se da en *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000), o *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)

Mención aparte merece el musical flamenco, subgénero español llevado a su mayor exaltación por Carlos Saura, y que en ocasiones da lugar a películas de gran experimentación creativa, pues como afirma el propio Saura permite en gran medida experimentar con la luz, o la cámara, lo cual es más complicado en el cine de ficción.

Desde los años ochenta, se ha dado un incremento de canciones de estilos adscritos a las músicas populares urbanas, lo que aporta más posibilidades para introducir nuevos códigos, a la vez que amplía el espectro de modos de definir identidades concretas. Es importante señalar que la articulación y rearticulación de significados procedentes de diversos estilos no es una novedad en nuestro cine: desde que el *pop* hizo su aparición en España, los rasgos sonoros nacionales se infiltraron en toda clase de estilos, muchas veces sin una especial necesidad social. Ya en la década de los sesenta y setenta comienza a haber una voluntad de internacionalización y exportación del producto autóctono con acento español, pero con talante de modernidad, aparte de una vertiente de integración y recreación del *pop* por medio de la ironía, lo exagerado, lo espectacular, una línea que permanece muy presente a partir de los años noventa.

En el apartado de historia de la música de cine en España, se puso de relieve cómo en la inserción de canciones preexistentes predominaba la tendencia hacia la “españolidad” y el casticismo, a causa del régimen franquista. Incluso en los estilos de música *pop* que aparecen a partir de los años sesenta, la fuerte tradición del folklore corre paralela a la implantación de los nuevos estilos musicales que llegan del extranjero, y las películas para *fans* a su vez enlazan con las películas de las folklóricas y de la copla. El toque folklórico, flamenco o los rasgos más tradicionales de la identidad nacional se incorporan a muy diversos estilos, pero su adscripción al *pop* es uno de los acontecimientos más curiosos de la música del siglo XX español. Poco a poco los estilos musicales importados se introducen en el cine de forma más directa, si bien continúa de forma paralela la llamada canción ligera y el flamenco *pop*. Las películas interpretadas por cantautores en los años setenta introducen el folklore de cada región con un carácter localista, retratando espacios sociales concretos. Es en los ochenta cuando se establece una relación más clara entre industria musical y cinematográfica, pero lo más destacado es la manera en que el cine plasma el ambiente cultural de la época de la Movida, que a su vez toma a las folklóricas y lo castizo como material para su reelaboración *kitch*. Ejemplo de ello es el cine de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1978; *Laberinto de pasiones*, 1981) en el que se mezcla Alaska con Antonio Molina, y se procede a un uso de la copla de manera sentimental.

Evolución de las músicas populares en la historia del cine español

Desde los inicios del cine. Películas de folclóricas, copla y zarzuela.
Años 60. Convivencia de la nueva “música moderna” o “música ye-ye”, con el folklore y la copla.
Años 70. Asentamiento y apropiación de los nuevos estilos. Películas interpretadas por cantautores, con carácter localista, utilizando el folklore de cada región.
Años 80. Plasmación en el cine de los ambientes y música de la Movida, que a su vez retoma la copla con connotaciones <i>kitch</i> .

Este panorama, sintetizado en este cuadro, demuestra que la influencia de la música *pop* y *rock* siempre ha coexistido con lo castizo, flamenco, y tradicionalmente español. Desde los años sesenta el cine español ha visto imbricarse la canción *pop* española con la continuación del cine de flamenco y copla que nace en los comienzos del cine, conviviendo ambos en muchas películas.

Respecto a la música incidental, uno de los primeros géneros cinematográficos específicos fueron las adaptaciones de zarzuelas al cine. Además, la zarzuela siempre formó parte de la música del cine “mudo” en el acompañamiento musical. Carlos Colón afirma que “la música de cine española bebe por igual de la zarzuela, la copla y la música sinfónica”⁸⁴⁰. A partir de los años 30 la música incidental del cine español precisamente se caracteriza por el carácter nacionalista, y el musical de la copla y la zarzuela, que contó con autores como Jacinto Guerrero. La composición cinematográfica de estos años mira hacia el sinfonismo clásico que predominaba en otros países, pero, lo mismo que en la música sinfónica de concierto, España buscaba equipararse a los países extranjeros creando un sinfonismo nacionalista, una “tradicción sinfónico-casticista”⁸⁴¹; así pues, los compositores para cine no dejan de tener influencias de los modelos americanos y europeos, pero buscan un españolismo basado en el folklore nacional. Como ya se ha señalado anteriormente, el propio Joaquín Turina colabora con el cine de 1941 a 1949 (*Primavera Sevillana*, *Eugenia de Montijo*), así como Jesús Guridi (*Marianela*, *Sucedió en Damasco*) o Ernesto Halffter (*Bambú*, *Don Quijote*). Esta tendencia es también la predominante en los años cuarenta, que con los años de posguerra no está muy dispuesta a la experimentación ni la

⁸⁴⁰ Citado en CUETO, *op. cit.*

⁸⁴¹ CUETO, *op. cit.*, p. 30.

renovación. El maestro Quiroga es un gran autor de coplas y zarzuelas, y el trío de estilo sinfónico más importante formado por Manuel Parada, Jesús García Leoz, y Juan Quintero también presentan rasgos del sinfonismo casticista.

No es hasta finales de los años cincuenta cuando se produce un cambio estilístico, acorde aunque más tardío, con un cine más realista y crítico. Ejemplo de ello las composiciones de Miguel Asins Arbó para *Plácido* (Berlanga, 1961) y *El verdugo* (Berlanga, 1962), que al igual que el neorrealismo italiano introducen el folklore español de manera más consciente y crítica⁸⁴². La vertiente ligera de la música de cine que se da en otros países aparece en España al mismo tiempo que se introduce el *pop*. Así, las influencias de la llamada “canción ligera” dan lugar a lo que hoy se recuerda como la música de “dabadabadá”⁸⁴³, asociada con nombres como Augusto Algueró, Gregorio García Segura o Alfonso Santiesteban⁸⁴⁴. Realmente resulta uno de los subgéneros que crearon un estilo característico a lo largo de la historia de la inserción de la música *pop* en el cine español, una música específicamente española, asociada a las comedias del destape de los años setenta, y la comedia de situación. La tendencia más experimental se da en películas ligadas a la Escuela de Barcelona, donde intervienen compositores destacados de la Generación del 51, Carmelo Bernaola, Cristóbal Hallfiter y sobre todo Antón García Abril. Ellos, junto a Luis de Pablo y Montsalvatge, crean modelos cercanos a los nuevos cines europeos. Su inserción del folklore tiene que ver con los ya citados realismos y los modelos franceses e italianos⁸⁴⁵.

Por otro lado, las particularidades generales del cine de los noventa, provocan una música incidental dominada por la ausencia de referencias a identidades nacionales, heredada de la época post-franquista que quiere reaccionar contra la identificación folclórica y todo lo estereotipado. Por esta razón la música incidental del cine español sigue un camino diferente de otras cinematografías. Como ejemplo por antonomasia, la música fílmica en Estados Unidos tiene su máximo paradigma en la música de la época clásica de Hollywood, caracterizada por el sinfonismo de estilo post-romántico; los años sesenta y setenta suponen una ruptura estilística para esta escuela, pero a partir de mediados de los setenta se sucede un periodo de autorreferencialidad desde el que se recupera el estilo sinfónico, que perdura en el cine de nuestros días. En España, en cambio, la evolución sucede de diferente manera: tras los nacionalismos musicales, sobreviene una época dominada por el cine franquista, con profusas referencias nacionales a la música popular y

⁸⁴² Cf. CUETO, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴³ Cf. CUETO, *op. cit.*

⁸⁴⁴ La película *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999) recrea este tipo de música para ambientarla en los años 70.

⁸⁴⁵ Cf. CUETO, *op. cit.*, p. 32.

el sinfonismo casticista. Después de la transición a la democracia, la creación músico-cinematográfica española no vuelve al pasado autorreferencial, puesto que dicha autorreferencialidad tiene connotaciones políticas. En su lugar, recurre a los estereotipos del sinfonismo hispano y a los géneros de la tradición española, vuelve su mirada al exterior, a las tendencias internacionales que, por otro lado, siempre han estado presentes en la música incidental de nuestro cine.

Desde los años noventa la inserción de la música “nacional”, la que tradicionalmente se entiende como música de raíz española, ha pasado mayoritariamente a relegarse a los momentos en los que cumple una función de ambientación, aludiendo a la localización de la acción fílmica en ambientes españoles, como en la película *Al sur de Granada* con música de Juan Bardem (Fernando Colomo, 2003). Los compositores más relevantes de la época contemporánea han compuesto música “a la manera de”, basándose en giros españoles, referencias de color, tímbrica, ritmos, cadencias... insertas en la música incidental, lo que aporta al público conocedor de los códigos las connotaciones necesarias para ser transportado a una época y lugar concretos.

Este recurso musical se utilizaba ya en los nacionalismos y en la corriente de pintoresquismo que se dio en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, que tomaba algunos estereotipos musicales para integrarlos en la composición y convertirlos en una seña de identidad diferencial. En los nacionalismos musicales, la especificidad nacional aportaba a la música de estos países cierta relevancia y suponía una llamada de atención hacia sus obras, frente a un centro gravitatorio dominado por las tendencias alemanas, francesas, italianas... Hoy día, época de multiculturalidad, también es una forma de hacer una llamada de atención hacia la procedencia de la música. Como contrapartida, esta especie de pintoresquismo tiene que hacer frente al matiz añadido de “anormalidad”, de excepción, de alusión a los márgenes, que emana de este tipo de prácticas musicales.

El compositor José Nieto es uno de los mayores exponentes de introducción de referencias musicales “españolas” en la música de cine de los últimos años. Esto se debe, evidentemente, a la temática de algunas de las películas en las que trabaja, pero igualmente se debe a una concepción muy concreta de la función de ambientación musical, histórica o local. Este compositor (como otros muchos) concibe que el estilo musical post-romántico es connotativamente neutro para la audiencia, es decir, no remite a ningún tiempo o lugar determinados, por lo que es un estilo susceptible de introducir estereotipos sonoros

asociados a terrenos concretos, y de hacer guiños musicales que un público iniciado en esos códigos puede entender⁸⁴⁶.

Entre los ejemplos más evidentes puede citarse *Carmen* (Vicente Aranda, 2003) y *El caballero Don Quijote* (Gutierrez Aragón, 2002). Ninguna de ellas tiene música explícitamente hispana (flamenco, sinfonismo casticista, etc.), sino que utiliza una textura orquestal, y sobre ella coloca elementos musicales que refieren a un colorismo localista. *Carmen* evita hacer referencia a las composiciones precedentes que se hicieran sobre este libreto (aquí convertido en guión), la más conocida la obra de Bizet; en su lugar, subraya los propósitos dramáticos marcados por cada secuencia, e introduce una nota anecdótica de “nacionalismo”. Añade la canción “Cuando me maten” (con letra y música del propio Nieto), tema flamenco en forma de nana, pero en la que sustituye los instrumentos típicos del flamenco por un timbre “clásico”.

Por su parte *El caballero Don Quijote* también está compuesta en estilo orquestal post-romántico, y la música diegética creada para la película se relaciona con el argumento y se convierte en el motivo de Dulcinea. En la película *Días contados* (Uribe, 1994) las connotaciones españolas también aparecen con función de ambientación para ilustrar las secuencias con localizaciones en Granada, como una válvula de oxígeno entre los tonos grisáceos, más sórdidos, de la música que ilustra Madrid.

En cambio, en la película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1995) el tema del conflicto civil español, no incita al compositor a imitar compositivamente giros españoles, más asociados en nuestros días con el bando nacional; en su lugar, utiliza el himno republicano, la Varsoviana anarquista (la canción que más veces ha utilizado), por ser lo que él llama música dramática: una música con carga significativa no tomada en la película, sino implícita en ella con anterioridad⁸⁴⁷.

A pesar de estos ejemplos, no es necesario plantear la referencia musical a la identidad nacional en términos de nacionalismo y extranjerismo, sino que cada música está inserta en una voluntad audiovisual de ambientación. Un ejemplo es Roque Baños, quien realiza composiciones con claras connotaciones españolizantes (en su trabajo para Carlos Saura, por ejemplo la conocida “Sevillana para Carlos” de *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2001), mientras tiene otra vertiente absolutamente alejada de ellas, lo que demuestra la recepción de influencias diversas sin una voluntad especialmente pro-nacional o anti-nacional.

⁸⁴⁶ Esta concepción del compositor la hemos podido comprobar en las conferencias de Pepe Nieto que hemos tenido ocasión de presenciar, como también en su libro NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª edición 1996).

⁸⁴⁷ Explicado por el propio Nieto en la conferencia realizada en el Taller de Composición de Bandas Sonoras, SGAE, 2003.

Es más, una película ambientada localmente en España se inscribe a menudo en los límites de lo que suele llamarse música “de época”, en concreto en las acciones que transcurren en la España anterior al siglo XIX, precisamente el momento en el que aún no han surgido los nacionalismos y no se han conformando los estereotipos “nacionales” contemporáneos. El mismo Roque Baños para la película de Carlos Saura *Goya en Burdeos* (1999) realiza una música incidental basada en música española de los siglos XVII y XVIII (que se añade a la música preexistente de Boccherini)⁸⁴⁸. Del mismo compositor, la película *Alatriste* (Agustín Díaz Yanez, 2006) consta de varios temas con reminiscencias españolas. El propio autor relata que el director le pidió expresamente una música muy española para el tema de amor, mientras el tema de *Alatriste* se llama “El héroe abatido” aludiendo a que el protagonista es un héroe pero con muchas derrotas a lo largo de su vida personal, por lo que compone un tema épico, triste, muy comprometido, que evoca lealtad, y para el que usa una cadencia de la música del XVII español⁸⁴⁹.

José Nieto comenta su forma de trabajar la ambientación temporal:

Cuando tengo que componer la partitura de una película de “época”, lo primero que trato de hacer es buscar referentes musicales sobre los que, en caso necesario, basar, más o menos lejanamente, al menos una parte de su música. Sobre todo porque lo más seguro es que en algún momento de la película, haya que utilizar parte de esa música para ilustrar secuencias en las que aparezcan músicos, se cante o se baile⁸⁵⁰.

Según estas ideas, para la película *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996) José Nieto utiliza música napolitana del siglo XVII “tanto popular como culta”; se inspira en la música de la época para algunos temas, hace un arreglo de una gallarda que convierte en coral, y una versión instrumental del tema popular “Angelare”⁸⁵¹.

Así pues, en la actualidad no existe una vocación que favorezca especialmente los géneros musicales típicamente españoles, ni una querencia volcada sobre el nacionalismo musical basado en el folklore, sobre el flamenco o la copla, ni sobre la música *pop* y el *rock* surgido de contextos españoles.

El panorama músico cinematográfico en nuestro periodo de estudio no permite hablar de nacionalismo español en la música de cine, porque no se dan todos los factores

⁸⁴⁸ Estas películas se tratarán más detalladamente en el apartado dedicado al binomio Roque Baños – Carlos Saura.

⁸⁴⁹ Conferencia impartida en Soncinemad 2006 por Roque Baños.

⁸⁵⁰ Del comentario que acompaña al CD *El perro del hortelano*.

⁸⁵¹ En la cinta aparecen, además “Ballo de’cigni” de Giacomo Spiaro, y “Li’ffigliole”, del que introduce un motivo en los títulos de crédito *Idem*.

que serían necesarios: en primer lugar, el compositor, el director, o los agentes musicales no comparten esa voluntad ideológica, como sí se entendió por ejemplo a principios del siglo XX en España. Tampoco existe un pensamiento que sirva de base ideológica para el conjunto de hechos musicales. Hemos de tener en cuenta que lo que hace reconocibles los rasgos nacionales en la música suelen ser características estéticas de la propia música, sus rasgos estilísticos. Pero el nacionalismo musical en el cine no se queda en la simple utilización de materiales musicales, también es necesaria una determinada manera de integrarlos en la película, un determinado rol de la música en el entorno, y una conexión con elementos sociales externos a la película. La recepción, los elementos estéticos y el contexto son elementos definitorios para determinar el grado de implicación con la identidad nacional. En todo caso, la búsqueda del nacionalismo en el cine español también es una pervivencia de teorías románticas.

En definitiva, no puede afirmarse que se haya llegado a una disolución de las señas de identidad españolas ligadas a la música en el cine, sino que dichas señas de identidad se han transformado. Los pasados modelos de españolismo musical han quedado obsoletos y la identidad nacional debe buscarse también en la trasgresión y reinención de los clichés localistas. A ello contribuye la adaptación a la nueva comprensión de las tradiciones y el enriquecimiento proporcionado por la integración social de nuevas identidades. En la actualidad han cambiado los estereotipos culturales nacionales que se plasmaban en las letras de las canciones y en los personajes de las películas, al igual que han cambiado los tipismos, pintoresquismos y los tópicos de personajes populares, dando lugar a un nuevo imaginario.

Evolución de la identidad “nacional” en la historia del cine español.

- **Cine “mudo”.** Adaptaciones de zarzuelas al cine, y zarzuela como acompañamiento del “mudo”.
 - Emilio Serrano; Tomás Bretón

- **Años 30-40.** Sinfonismo nacionalista, musical de copla y la zarzuela. “Tradición sinfónico-casticista” paralela al nacionalismo de la música de concierto.
 - Joaquín Turina (*Primavera Sevillana, Eugenia de Montijo*); Jesús Guridi (*Marianela, Sucedió en Damasco*); Ernesto Halffter (*Bambú, Don Quijote*).
 - Manuel Parada (sintonía del NO-DO, *Raza*); Jesús García Leoz (*Mi vida en tus manos, Bienvenido Mr. Marshal, Surcos*); Juan Quintero (*Locura de amor, Alba de América*); Maestro Quiroga, autor de coplas y zarzuelas.

- **Años 60 – 70.**
 - Utilización del folklore español de manera más consciente y crítica.
 - Miguel Asins Arbó (*Plácido, El verdugo*).
 - Influencia de la “canción ligera” y música de “dabadabadá”.
 - Augusto Algueró (*Festival en Benidorm, Vuelve San Valentín*); Gregorio García Segura (*Navidades en junio, Confidencias de un marido*); Alfonso Santiesteban (*No es bueno que el hombre esté solo, Cebo para una adolescente*); Antón García Abril (*Sor Citroen*)
 - Renovación estilística
 - Carmelo Bernaola (*Nueve cartas a Berta, Españolas en París*); Cristóbal Halffter (*La paz empieza nunca, y A las cinco de la tarde*); Antón García Abril (*El perro, Los pájaros de Badem-Badem, sintonía de El hombre y la tierra, y de Fortunata y Jacinta*).

- **Años 80-90.** Ambientación.
 - Desde los años 90 la inserción de la música de raíz española se relega a los momentos en los que cumple una función de ambientación.
 - Se compone música “a la manera de”, basándose en giros, referencias de color, tímbrica, ritmos, cadencias, etc. de música española insertas en la textura orquestal de la música incidental.
 - *Goya en Burdeos y Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 1999), de Roque Baños; *Alatriste*, Roque Baños; *El perro del hortelano* (Pilar Miró), *Carmen Días contados* y *El caballero Don Quijote*, de José Nieto.

CONCLUSIONES

- La identidad de la música de cine español se formaba con los géneros típicamente españoles (el nacionalismo basado en el folklore, el flamenco, la copla y la música *pop* y el *rock* que alude a contextos españoles).



**Disolución de las señas tradicionales de identidad española
ligadas a la música en el cine.**

- La pluralidad de estilos y posibilidades de elección han hecho que los signos de identidad nacional tradicionales sean **rearticulados** y se tomen como elementos aislados influidos por el contexto
 - Aún existen connotaciones identitarias específicamente nacionales, restringidas a un determinado espacio socio-mediático.
 - Los estilos populares, tanto el *pop* como el flamenco o el folklore, han sido asimilados de forma homogénea por el cine, que por su vocación hacia un público diverso y su carácter de espectáculo, uniformiza las referencias culturales hasta **desvirtuar** sus significados primigenios.



Generación post-autorreferencial.

IV.1.4. Características contemporáneas de la música de cine español: la “generación” postmoderna.

Rasgos postmodernos: características estéticas actuales particulares de España

El discurso que alude a la identidad nacional de la música de nuestro cine se construye con una suma de elementos relativos a la tradición, otros elementos relativos a la reinterpretación nacional de los rasgos culturales provenientes del extranjero, y por último elementos novedosos que se relacionan con la conciencia de que España forma parte de Europa. Estos factores vienen dados por las nuevas circunstancias globales históricas, a la vez que culturales y tecnológicas. En la presente sección pretendemos revelar las características nacionales “nuevas” de la música de cine español.

Todo cambio contemporáneo en la creación musical presenta una estrecha relación con otras facetas culturales de España, en un momento dominado por características del periodo postmoderno. Las huellas de la cultura de los noventa contribuyen a definir las particularidades de los compositores y la peculiar aplicación de la música al cine del periodo.

Chris Barker sintetizaba la presencia de lo postmoderno en televisión en una serie de características, tantas veces vinculadas al discurso de la postmodernidad: la autoconciencia y la autorreflexión estética; la yuxtaposición, el montaje y el bricolaje (collage); la paradoja, la ambigüedad, la incertidumbre; el desvanecimiento de las fronteras de género, estilo e historia; la intertextualidad (cita de un texto dentro de otro), y la cita a otras convenciones de género y de otros estilos⁸⁵². Estas características son aplicables a todo tipo de objeto cultural, y cristalizan también en la música de cine. A su vez, se encuentran directamente vinculadas con las características creativas específicas de esta “generación” de compositores, que se pusieron de relieve en la sección relativa a la historia de la música de cine español, y que de forma resumida enumeramos seguidamente:

- Eclecticismo de estilos y heterogeneidades musicales.
- Estilo musical significativamente neutro y mayor relevancia de estilos como el *jazz* o el *pop*.
- Versatilidad de los compositores.
- Músicos de muy diversa procedencia y trayectoria (*jazz*, *pop*, electrónica, electroacústica, música de concierto, etc).

⁸⁵² BARKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2003, pp. 104-105.

- Concepción unitaria de la música para audiovisual.
- Autodidactismo a la hora de aplicar la música al cine.
- Aplicación a la composición de avances técnicos y nuevas tecnologías.
- Mejora en la calidad de las grabaciones. Amplio rango tímbrico.
- Carácter menos individual de la composición.

Al mismo tiempo, podemos añadir a esta lista la alta presencia de lo popular, que adquiere una legitimidad derivada de la cultura de consumo, la generalización de los medios de comunicación como radio, televisión o Internet, y deudora también de los difusos límites entre arte y mercado. Así, la música popular experimenta un proceso de elevación, reconocimiento y estilización muy presente en nuestro cine, cayendo también las reticencias en el uso de una música que anteriormente se relegaba a determinados momentos de la película.

Entre las particularidades de nuestro tiempo, una de las más relevantes para nuestro análisis es la importancia de la cultura visual, de la imagen⁸⁵³. Las tecnologías de la visión son, según autores como Martin Heidegger y Michel Foucault, sistemas para mantener el orden social y el control, mecanismos de carácter político⁸⁵⁴. Consecuentemente, la concepción unitaria del audiovisual, en el que el sonido está irremisiblemente unido a la imagen, también es resultado de la época contemporánea. La convergencia provoca que el propio cine pierda su especificidad, al mismo tiempo que se generaliza y asienta el término *audiovisual*, sinónimo de ese marco más amplio en el que se inscriben diferentes medios. Es en este universo del sector audiovisual donde debemos situar la creación musical en el cine, en la disyuntiva entre la música que siempre acompaña la mirada y la subordinación a la imagen. Por otro lado es un síntoma claro de la llamada sociedad de la información, de las culturas del simulacro de las que hablan Jean Baudrillard y Umberto Eco, y de la democracia de la comunicación que presentaba Marshall McLuhan en su concepción de la aldea global.

La manera en que se concibe lo espacio-temporal en nuestros días está dominada por un particular sentido de *lo narrativo*; fundamental si tenemos en cuenta que, como ya señaló Lyotard, la función principal que lo narrativo adquiere en las sociedades

⁸⁵³ Barker cita a Lash (1990) como el autor que enuncia el deslizamiento de lo “discursivo” a lo “figural” como el núcleo del giro posmoderno”. BARKER, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁵⁴ Cf. el comentario que Dimitris Eleftheriotis realiza acerca de la película *Until the End of the World* (Wim Wenders), donde trata el futuro de las “tecnologías de la visión”, vislumbrándose este aspecto como uno de los más destacados en dicho momento. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 20.

postmodernas consiste en mantener la cohesión de la sociedad⁸⁵⁵. De nuevo, Eleftheriotis comenta la visión que aporta Frederic Jameson sobre una cultura contemporánea inmersa en un presente perpetuo. La conocida perspectiva de este último autor ha calificado a nuestra cultura de esquizofrénica, ya que implica “la disolución de una estructura temporal continua (una frase o una historia, por ejemplo) en numerosos ejemplos fragmentados en los cuales el presente emerge “abrumadoramente vívido y material”. La consecuencia, expuesta por Jameson, es que esta irrupción tan vívida del presente imposibilita la construcción de una perspectiva histórica, y que semejante percepción rechaza la idea de la vivencia inserta en un desarrollo temporal⁸⁵⁶. Toda esta fragmentación y atemporalidad repercuten en la construcción de la identidad nacional producida por la temática, estéticas, personajes o tramas de las películas, y por supuesto, influye en los estilos y usos de la banda sonora cinematográfica.

El peso de Hollywood en la música de cine en España

La práctica actual de la música de cine en España hereda, como la mayoría del cine occidental, una gran influencia anglosajona – americana (referida a la clara importancia del sinfonismo de corte postromántico que se estandarizó en el Hollywood clásico), evidentemente relacionada con el peso de la industria americana, pero que como método compositivo hace tiempo que se generalizó inconsciente y mayoritariamente.

Películas como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) o *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2001), compuestas por Roque Baños, o *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) con música del propio Amenábar y Mariano Marín, son sólo algunos de los múltiples ejemplos recientes. *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 1999) es un paradigma claro de la composición de Roque Baños con la orquesta “a lo Williams”: si el argumento de la película intenta convencer de que recurrir a la fantasía es un buen medio para soportar la realidad, precisamente la música cumple el papel de subrayar la parte de la fantasía, de lo legendario, por lo que la música es una exaltación lírica, épica, del concepto de heroicidad. Sin duda este tipo de temática favorece el empleo de una textura sinfónica, y del uso paralelo de la música.

Análogamente en algunos autores se perpetúan los conceptos de inaudibilidad y de sutura de la construcción filmica que este estilo lleva asociados. El caso más claro es el del veterano compositor José Nieto, que no duda en afirmar: “Ante la pregunta ¿y tú de verdad

⁸⁵⁵ ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁵⁶ Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 18.

crees que la buena música de cine es la que no se nota? Yo siempre respondo que sí, con la condición de que también la buena dirección es la que no se nota”⁸⁵⁷.

No obstante, no debe exagerarse tampoco la perpetuación de otros conceptos pretéritos, como la cuestión del paralelismo. Si bien algunos autores son capaces y pretenden conseguir la ilustración musical milimétrica de cada uno de los acontecimientos vistos (Roque Baños, por ejemplo, es un maestro en este sentido), no es una necesidad ni una imposición. Las críticas hacia ese tipo de uso se han superado en buena medida porque la aplicación del *mickeymousig* o ilustración sincrónica dependerá siempre de que la película que se ilustra tenga sus referentes en el cine clásico y en su correspondiente música. El músico Alberto Iglesias habla de que el principio de relación de la música con la imagen es la similitud, y de cómo esa verticalidad a veces se ve como un error en la música de cine, porque se entiende que se pretende reproducir lo mismo con diferentes lenguajes. No obstante, según matiza este compositor, esto es una gran constante en toda nuestra tradición musical, donde la música ansía contar cosas que en principio no puede contar, pero que siempre intenta evocar⁸⁵⁸.

El tema de la comparación de los compositores españoles respecto a los norteamericanos resulta recurrente en los foros de música y cine. En la segunda edición del Cinema Jove de junio de 2001, participaron en un coloquio Eva Gancedo, Pascal Gaigne, Luis Ivars y Alberto Tarín. La calidad de los compositores españoles era defendida, allí como en otros foros, como equiparable a la de los estadounidenses, alegándose que “en España y prácticamente en toda Europa el problema no es que haya buenos músicos, que los hay y del mismo nivel que los americanos, sino de medios”⁸⁵⁹.

Las novedades musicales son vistas con muchas reticencias sobre todo por productores y directores, educados audiovisualmente en una serie de procedimientos de la música de cine muy estandarizados. Estos procedimientos también son aceptados por los compositores, de manera que la introducción de elementos no escuchados previamente en otras bandas sonoras, en ocasiones resulta un problema más que una innovación. Las tensiones entre homogeneidad y variedad quedan claras en la integración de elementos musicales no pertenecientes al estilo de sinfonismo postromántico o bien a la construcción melódica tonal que abunda en la composición de la música de cine. Así pues, la inclusión suele aparecer “en pequeñas dosis”: el uso (tan habitual en los últimos años) de instrumentos no occidentales o étnicos para aludir a ambientaciones concretas; el

⁸⁵⁷ *Música de cine*. N° 7 Enero 1993, p. 28.

⁸⁵⁸ Conferencia realizada por Alberto Iglesias en el Taller de Composición de Bandas Sonoras, SGAE, 2001.

⁸⁵⁹ *Rosebud* N°18-19. Verano 2001, p. 124.

atonalismo y el dodecafonismo para situaciones narrativas de tensión o “de miedo”, que se convirtió en un cliché audiovisual; las armonías modales, del *jazz*, del flamenco, etc.; el uso de la electroacústica y los sonidos electrónicos, muy habituales para efectos ambientales. Todo ello suele aparecer inserto en una sonoridad que alude a la neutralidad significativa, es decir, se introduce en un ambiente musical que no trae consigo connotaciones explícitas de tipo histórico, identitario, y en general que no alude a características contextuales, sino que permite profundizar en aspectos emocionales⁸⁶⁰. Las excepciones a esta neutralidad, tales como la introducción de instrumentos “exóticos” integrados en la estructura sinfónica, se conciben como ambientación.

Estas nociones quedan ratificadas por los propios compositores. Por ejemplo, en el citado coloquio sobre música de cine en el marco del Cinema Jove en 2001, la crónica aparecida en la revista *Rosebud* da cuenta de que “los compositores presentes estuvieron de acuerdo en que la música de cine no es un buen campo para experimentar, pues en general no es lo que se le pide al músico”. El músico Luis Ivars añade a este comentario que “no es que se repitan los tipos de música, es que se repiten los tipos de películas”, a lo que se añaden las cuestiones del limitado tiempo para componer, y una conciencia de subordinación de la música a la película⁸⁶¹.

A lo largo de nuestro periodo de investigación, en los foros y congresos a los que hemos tenido ocasión de asistir, hemos comprobado posturas similares en cuanto al posicionamiento de los músicos frente a la industria que los acoge. En general, es unánime entre los aficionados la admiración por célebres compositores de bandas sonoras musicales de producciones norteamericanas. Esta admiración, que es en muchos casos compartida por los músicos, sin duda influye en la composición. Por su parte, los estamentos de la producción cinematográfica española conducen a un cierto encorsetamiento en estilos y recursos musicales, avivado por la falta de conocimiento de los mecanismos músico-cinematográficos por parte de muchos de los directores, por la carencia de riesgos que los productores se encuentran dispuestos a sumir, y por la subyugación del compositor a este circuito. Por tanto, aunque la composición para el cine ha ganado en estima entre los músicos (frente a compositores precedentes que afirmaban que las composiciones para el cine les servían sólo “para comer”), hoy tampoco se promueve dentro de este sector un gran desarrollo artístico ni búsquedas estéticas innovadoras. Al mismo tiempo, el cine

⁸⁶⁰ Por supuesto, somos conscientes de que afirmar la neutralidad de una música es muy controvertido, pues toda música lleva asociados significados generados por sus signos culturales, de la misma manera que el lenguaje no es neutral. Saussure ya explicaba que los signos forman significados por medio de las convenciones culturales que existen en su contexto concreto.

⁸⁶¹ *Rosebud* N°18-19. Verano 2001, p. 124.

narrativo impone una estructura narrativa, pero también una estética y un estilo convencionalizado.

Por lo demás, si el estilo postromántico se difundió fue porque resultaba accesible en mercados muy diferentes, estableciéndose así como estándar internacional. Pero no debe olvidarse que existe una tensión entre esta música que se reconoce como propia dentro de una cinematografía, y los rasgos musicales que se asocian tradicionalmente a lo nacional, en nuestro caso el timbre de guitarra, los ritmos de danzas folklóricas, las armonías modales y la cadencia andaluza, por poner sólo algún ejemplo.

Ruptura Hollywood/Europa

A pesar de la fuerte presencia de la construcción musical melódica y tonal, y de los conceptos anclados a ella, por otro lado aún prevalece la idea de que el cine realizado en los Estados Unidos tiende a abusar de la cantidad de música, “mientras que en Europa se tiende a poner menos música y dejar una mayor libertad al público, que de esta manera se ve menos dirigido por el efecto de la música”⁸⁶².

En algunos casos es cierto: puede apreciarse una distancia entre la música asociada a las grandes producciones, que por cuestiones de industria son mayoritariamente americanas, y las de menor presupuesto y temática más localista, que estadísticamente usan menos minutos de música. En ocasiones el peso de esta herencia creativa produce un conflicto entre bandas sonoras que utilizan grandes masas orquestales o un melodismo muy marcado, y se encuentran insertas en películas más intimistas y con menos medios técnicos que necesitarían una música de instrumentación más reducida y melodías más discretas, como es el caso, en nuestra opinión, de *Carreteras secundarias*, con música de Roque Baños (Emilio Martínez-Lázaro, 1997).

Sin embargo, tanto el uso de los estilos musicales cercanos a lo hollywoodiense, como este pensamiento generalista sobre la música del cine europeo, indica cierto retraso respecto a los estudios teóricos sobre el cine, en los que ha dejado de pensarse Hollywood como cine “universal”, y predominan los nuevos planteamientos de los estudios sobre cines nacionales, sin considerarlos ya como unificados y singulares, sino con muy diferentes variantes internas.

En efecto, desde nuestro punto de vista, el esquema que opone música de Hollywood/música europea–experimental resulta hoy inválido. Los esquemas tradicionales de acción/reacción y de polos opuestos son demasiado reduccionistas y no resultan válidos en un panorama tan heterogéneo como el de la composición para el cine

⁸⁶² Coloquio con compositores del Cinema Jove. *Rosebud* N°18-19. Verano 2001, p. 124.

español. El caso español se mueve en las tendencias influidas por el sinfonismo del cine clásico, pero al mismo tiempo conserva algunas características musicales más eficaces para lo que tradicionalmente se ha entendido como cine europeo (término tan difícil de definir como lo es el concepto de Europa), y se adaptan de manera más diversificada tendencias compositivas locales. A esto hay que añadir las propias tendencias industriales y de producción del cine; por ejemplo, las productoras europeas ya se atreven con películas de mayor presupuesto pues en muchos casos son coproducciones. Es el caso de productos del género de terror y ciencia ficción (España es un caso claro en los últimos años⁸⁶³), que habían sido tradicionalmente de producción norteamericana, y cuyos estereotipos musicales son muy variables, si bien se acercan a la atonalidad, al diseño de sonido basado en efectos electrónicos, y suelen incluir textura sinfónica. Junto a estas circunstancias se puede señalar también la mayor internacionalización de los músicos españoles de cine de esta generación, que participan en películas tanto americanas como europeas. Señalemos como ejemplo al célebre Alberto Iglesias, compositor de *El fusil de madera* (Pierre Delerive, 1996), *Comandante* (Oliver Stone, 2003), *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005), *The Kite Runner* (Marc Foster, 2007); o la participación de Roque Baños en *El maquinista* (Brad Anderson, 2004), sin contar con las coproducciones entre España y otro país que incorporan un músico español.

Por otra parte, resulta bastante efectivo recurrir a Hollywood para definir el cine europeo, y por extensión su música. Ya que la diversidad viene a ser el rasgo más repetido para aludir a la identidad europea, la definición de cine europeo se suele establecer por negación, aludiendo a las diferencias en la industria, la calidad, y la resistencia frente al capitalismo del cine europeo frente al americano⁸⁶⁴.

La eterna lucha de las industrias cinematográficas nacionales contra el poder industrial de Hollywood es un argumento recurrente para profundizar en esta oposición de pares. Por ejemplo, Caparrós cita la reivindicación tantas veces propuesta, esta vez en los Encuentros Audiovisual Español de 1993: “Ante la colonización es necesario establecer una política que garantice a los creadores el derecho a expresarse en imágenes y proteja nuestra identidad”⁸⁶⁵. De lo cual se deduce que en este caso la identidad se construye más por oposición a lo externo que por características explícitas españolas.

La tradicional confrontación entre el cine de Europa y Hollywood, ha traído implícita la confrontación entre lo culto (que se entiende más relacionado con lo europeo) y lo

⁸⁶³ Entre otras, *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 2001), *Ouija* (Juan Pedro Ortega, 2004), *Fragiles* (Jaume Balagueró, 2005), [Rec] (Jaume Balagueró, 2007), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007).

⁸⁶⁴ Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁸⁶⁵ CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 15

popular, vinculado a Hollywood. Asimismo, es habitual la asociación del *art cinema* y el contexto europeo, y el cine llamado “comercial”/*mainstream* o de entretenimiento y la industria americana, algo similar a lo que ocurre con la música. Pero de nuevo, esta confrontación de pares opuestos tiene cada vez menos sentido en una época postmoderna de democratización del arte, de supresión de la distinción culto / popular, y legitimación de la cultura popular en los estudios académicos. Además, concretamente el cine de producción externa a los Estados Unidos adquiere casi instantáneamente la categoría de *art cinema*, aunque no cumpla las características formales o de recepción, distinciones que no se aplican cuando se trata de una película extranjera. Pero esta etiqueta debe ser replanteada en cualquier producción europea, más aún teniendo en cuenta sus actuales características de producción⁸⁶⁶.

Un caso español en el que esta dificultad se ve patente es el cine de Carlos Saura, encasillado fuera de nuestras fronteras como *auteur*, y desde luego, su cine tildado de *art cinema*. Sus películas más vistas corresponden a los musicales flamencos, pero también realiza otras que encuadra en la ficción cotidiana española, en ambientes locales. La música en estas películas resulta contradictoria a la hora de encontrar la correspondencia entre los términos popular/*art music* pues en ellas se utiliza una música de raíz popular pero estilizada, como es el flamenco “jondo” (contando además con los artistas flamencos más reputados), pero indistintamente en los dos tipos de películas. Al mismo tiempo se utilizan canciones de estilo flamenco que en la recepción se acercan más a lo popular, cercanas a los estilos de consumo masivo como el *pop*. Asimismo existe la dicotomía entre un rechazo (que hoy prácticamente ha desaparecido) dentro del país a este género asociado con la España franquista y una aceptación externa por ser reconocida como marca de autor y de arte elevado.

Variedad y versatilidad

Hoy día en España la diversidad de cada compositor da lugar a un panorama lleno de matices y estilos diversos. Al mismo tiempo, la música de una película depende también del gusto del director o del productor, tanto como del compositor, así como de otros factores como la estética, la temática y las necesidades específicas de cada película. Estos elementos influyen en la música mucho más que posturas teóricas definidas⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Sobre esta consideración de *art cinema* Cf. ELEFTHERIOTIS, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁶⁷ En esta sección vamos a tener en cuenta sobre todo la parte de elección estética, en su sentido de elección estilística y creativa, pero desde el punto de vista industrial la elección de un compositor puede estar también determinada porque se le adjudique una connotación de *auteur* que favorece el tipo de producto que se quiere ofrecer al mercado, o porque el

La variedad y versatilidad de los músicos del cine español tiene que ver con sus diferentes procedencias. La mayoría de los compositores dependen de sus propias influencias previas a su faceta de composición para cine: Carles Cases o Roque Baños provienen del *jazz*; Bernardo Bonezzi se formó en la cultura de la Movida; Alberto Iglesias y Javier Navarrete en la música electroacústica, etc. Rastrear los inicios creativos de algunos de estos músicos da idea de la tónica general en la formación estilística de los autores de los noventa y principios de siglo, que consiste sobre todo en una mezcla de influencias.

Muchos de los compositores de cine han tenido relación con el mundo de la música *pop*. Por ejemplo Eva Gancedo, tiene una formación clásica y estudia música de cine en Boston; pero la música popular actual forma parte de su carrera musical, en la participación en formaciones de *pop* como Ledux o Vía Bombay y en la colaboración con músicos como Manzanita, Niña Pastori, y Manolo Tena. Otro claro ejemplo es el prolífico Pascal Gaigne, que empezó su carrera haciendo *blues* de Misissippi y otros muchos estilos, a lo que une una formación en música experimental en Francia, composición y música electrónica en un conservatorio de Toulouse; de hecho, se introdujo en España a mediados de los 70 con un grupo vasco llamado Uria. Asimismo, en la actualidad son muchos los que alternan su faceta de compositores cinematográficos con la participación en otros estilos muy distintos, caso de Joan Valent, quien alterna el cine con un grupo de cámara, pero también hace arreglos de *pop*.

Otros compositores llegaron a la música de cine desde el mundo de la industria musical, muchos de ellos desde el campo de la producción. Así, Mario de Benito durante varios años trabajó con Teddy Bautista (en el ballet “Dinamo-Danza”), de quien opina que es un genio porque fue uno de los introductores del sintetizador en España. Su trabajo como productor está vinculado a la compañía Virgin a principios de los años ochenta, por la que llegó a su primer trabajo en el cine, *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990). El proceso de acceso a este primer proyecto sigue una sucesión lógica de hechos: según relata el propio compositor, se le ofreció a la casa Roxy Music producir un tema musical para la película, pero a esto se añadía la necesidad de componer la música incidental, por lo que Juan Márquez, director de la compañía, le ofreció el proyecto⁸⁶⁸. Esta directa forma de acceso de los productores a la composición resulta bastante común. De forma similar, puede citarse a Juan Carlos Cuello, quien estudió arreglos de música publicitaria en el Berklee College of Music de Boston desde 1989 a 1991, y se especializa como ingeniero y

compositor esté vinculado a una determinada productora que le encarga poner música a películas muy diversas entre sí, como Roque Baños.

⁸⁶⁸ *Rosebud* N°5. Entrevista a Mario de Benito. Septiembre 1997, pp. 26-29.

productor musical, por lo que paralelamente al cine compone anuncios publicitarios y cabeceras, y trabaja en los estudios Sintonía de Madrid.

Otra de las razones que explican la variedad estilística reside en que los planteamientos creativos de los autores no son en absoluto homogéneos. Hasta el momento de enfrentarse con el objeto fílmico, en la mayoría de los casos el punto de partida creativo del compositor no está ni siquiera esbozado. Para afrontar la composición de una película, los autores tienden a tomar un punto de partida anecdótico a la hora de crear los temas musicales, es decir, parten de la interiorización de la propia película, se inspiran en los personajes o en la recreación musical de ambientes o situaciones, bien sea inspirándose en la lectura del guión, viendo el copión, o adentrándose en la construcción de determinadas sensaciones que le traslada el director.

El compositor español José Nieto opina que antes de abordar una banda sonora musical resulta necesaria una reflexión previa para decidir cuál va a ser la perspectiva de la composición:

La música puede expresar o enriquecer ambientes, provocar emociones derivadas de la confrontación entre los distintos personajes, es decir de la historia, pero también puede abrirnos las mentes de esos personajes para mejor percibir su estado de ánimo y sus propias emociones, o lo que es lo mismo, para dejarnos saber más de ellos⁸⁶⁹.

Este proceso de creación da lugar a variantes y estilos tan diferentes como diferentes son las películas entre sí.

Si la variedad y la versatilidad son una constante entre los miembros de una misma generación de compositores, e incluso en un mismo compositor, lo mismo ocurre en una sola película, que puede admitir muy diversos estilos, influencias, timbres, etc. en un mismo tema. Esta ambigüedad es una característica intrínseca, y está presente incluso al intentar definir cuales son las características de aquello que “suena a música de cine”. Precisamente lo que en ocasiones le aporta rasgos propios es la apertura a influencias estilísticas diversas, su volubilidad, eclecticismo, polifuncionalidad, y la forma libre. La compositora Eva Gancedo⁸⁷⁰ achaca esa sonoridad que nos hace reconocer a una música como perteneciente al cine precisamente a su capacidad para mezclar todo tipo de influencias en una misma composición, y jugar con las posibilidades de utilizar instrumentación moderna con una armonía clásica, sistemas de multitónica, politonalidad, etc.

⁸⁶⁹ “Estudio sobre José Nieto. Finisterre”, en *Rosebud* N°10-11. Marzo 1999, pp. 50-51.

⁸⁷⁰ Conferencia en el Taller de Composición de Bandas Sonoras, SGAE, 2003.

Al igual que no existe homogeneidad compositiva entre los diferentes autores de la presente generación, a menudo la homogeneidad ni siquiera es un rasgo reconocible en las obras de un mismo compositor. La versatilidad musical se observa en la figura de Alberto Iglesias: en ocasiones, el tipo de película le permite desarrollar una música alejada del sinfonismo del cine clásico, como en las películas de Julio Medem (*Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra*, *Los amantes del círculo polar*, *Lucía y el sexo*); en otras películas, como las de Almodóvar *Carne Trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999) o *Volver* (2006), está más influido por la opinión del director, quien en este caso es un incondicional de la música de Bernard Herrmann. Pero, simultáneamente, Iglesias es un ejemplo claro de cierta individualidad y autoría músico-cinematográfica, de hecho, él opinaba en la década pasada que la variedad estética que presentaban los distintos músicos no era sino una ventaja que ampliaba el abanico de elección por parte de los directores. Así pues, la variedad puede beneficiar que se valore a cada compositor por sus rasgos definitorios.

Este ejemplo y otros muchos demuestran que la versatilidad presente en los músicos españoles plantea una dialéctica entre el concepto de autoría y las limitaciones impuestas por condicionantes externos, que determinan muchas de las características de la música. Es decir, esta dicotomía plantea la cuestión de la autoría de la música de cine, o hasta qué punto los condicionamientos no hacen al autor perder el control sobre su obra.

El I Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia sirve como ejemplo de una cuestión recurrente, que se plantea a menudo en los foros sobre la música de cine. Este tema consiste en la limitada libertad creativa con la que cuentan los compositores. La crónica de principios de los años noventa ilustra una queja que se perpetúa hasta el día de hoy:

Se habló de la frecuente imposición, por parte de productores y directores, de un determinado lenguaje o estilo, bien sea por razones comerciales o por cuestiones de limitación sonora para conservar el carácter del conjunto cinematográfico⁸⁷¹.

Los condicionamientos externos son, por tanto, una realidad común, que se impone muy a menudo en la música de cine, y que ha de ser tenida en cuenta en el análisis. El contexto y, en este caso, el texto fílmico completo han de ser tenidos en cuenta como elementos que influyen en la creación. Pero, desde nuestro punto de vista, los elementos externos son igual de determinantes que en otros géneros musicales, como la ópera y la música escénica. De manera que las condiciones compositivas no tienen porqué estar

⁸⁷¹ Crónica en la revista *Música de cine*. N° 7 Enero 1993, p. 23.

reñidas con la perspectiva autoral, y caben los planteamientos creativos renovadores, si bien somos conscientes de que la industria del cine en ocasiones impone condiciones ciertamente duras para los creadores. Tampoco puede perderse de vista que el audiovisual es una obra colectiva, y que la música es una parte del conjunto, aunque una parte con entidad y autoría.

Asimismo, las imposiciones suelen venir dadas en el estilo de la música y en ocasiones en cuestiones de tímbrica, pero en general la capacidad de interacción semántica de la música suele estar controlada por el compositor. La interacción sintáctica, determinada por ejemplo por los lugares en que aparece la música, tiene más que ver con la estructura de montaje y es un factor controlado en gran parte por el director. Algunos compositores, caso de José Nieto⁸⁷², hacen especial hincapié en que sea el propio músico el que decida las funciones de la música en cada película y sus lugares de aparición, pues es el propio autor el que mejor puede discernir la capacidad de acción de su creación sonora. Sin embargo existen en nuestra escena musical otros compositores, como Carles Cases o Pablo Cervantes, que componen la música sin visionar el copión o sin ver las escenas, la entregan y a partir de este momento el director en postproducción es quien decide dónde y cuando colocar los temas en la película.

Por otro lado, la dedicación de los profesionales a la composición para el cine en España se ve influida por la forma de afrontarla, tan diversa como las personas que la integran. Así, cada músico hace una valoración personal de la música de cine y de la relación que esta producción tiene con el resto de su obra artística.

Algunos compositores conciben su composición para el cine como una extensión más de su personalidad creativa. Uno de los casos más extremos es el del malogrado Manuel Balboa⁸⁷³, cuyo estilo además se adecua perfectamente a la gran pantalla pues, aunque formado con nombres de la música culta contemporánea más cercanos a la electroacústica y a la atonalidad, su estilo compositivo puede calificarse como postromántico. Compone siempre para orquesta, “lo que podría denominarse música clásica”⁸⁷⁴, un estilo al que no renunció en ninguna de sus composiciones y, por supuesto, utiliza en el cine. A nivel conceptual Balboa defiende la capacidad de la música para expresar “estados del alma indefinidos y percibidos directamente por el sentimiento de cada uno y por la imaginación

⁸⁷² *Idem*, p. 23.

⁸⁷³ Afirma Balboa: “Intento que mi música de teatro o de cine sea una prolongación de mi música de concierto o de mi idea de la música”. P. 50 en la entrevista a Manuel Balboa aparecida en *Rosebud* N°8 - 9. Octubre 1998, pp. 49-54.

⁸⁷⁴ *Idem*, p. 50.

y la sensibilidad de cada persona”⁸⁷⁵, por lo tanto pone en un primer plano la capacidad evocadora de la música.

Otros compositores, en el otro extremo, opinan que la música de cine es “sub-música”. Es el caso de Alejandro Massó, quien añadía que “para moverse en ese terreno hay que ser ante todo camaleónico”⁸⁷⁶; una afirmación curiosa para un compositor y musicólogo ampliamente criticado por sus adaptaciones de música preexistente, músicas de época, o lo que llama “música tratada”.

En el terreno de la valoración de la música de cine se encuentra la estéril polémica, recurrente entre los integrantes el gremio, consistente en defender o criticar a los cineastas que son, a un tiempo, compositores “sin saber música”. Con esta afirmación, los críticos se refieren a la falta de formación en notación musical, armonía y orquestación, si bien obvian un gran conocimiento del lenguaje musico-cinematográfico derivado de la escucha. A menudo la crítica viene dada por considerar que estos compositores-directores usurpan un papel que en todo caso debería ser ocupado por un compositor “profesional”.

En España el paradigma de esta polémica se personifica en la figura de Alejandro Amenábar, cineasta que compone no sólo la música de sus películas sino también la de otras cintas. La más sonada de estas polémicas se dio en torno a la música de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), pues se le acusó de desbancar a Ángel Illarramendi como compositor de esta película. La música, ya grabada, apareció posteriormente en un CD de Illarramendi llamado *Una historia reciente*. Sin embargo los defensores de Amenábar argumentan que el compositor originario no mostró al director las texturas con las que iban a ser grabadas finalmente las músicas, sino que se las mostró al piano, con lo que el resultado final no fue el esperado. Así, Amenábar compuso una banda sonora más cercana a la concepción del director, más sutil y con una instrumentación reducida, con flauta, armónica y acordeón, cercana a la música popular.

Al mismo tiempo, Lucio Godoy, productor musical en muchas de las músicas de Amenábar reconoce que en las maquetas que el cineasta realiza para preparar la música ya está presente la mayor parte de la composición, incluyendo las texturas, que comenta después con el productor musical. De manera que Amenábar no sólo inventa las melodías de sus películas, sino también la orquestación y todos los matices, que diseña con instrumentos *midi* (toca de oído el teclado) para luego ayudarse de un orquestador y de un productor musical para el resto del proceso. Donde menos decisiones toma este director es

⁸⁷⁵ *Idem*, p. 49.

⁸⁷⁶ Declaraciones de Massó en *Musica de cine*. Nº 11 Marzo 1994, p. 62.

en el uso de las cuerdas, por lo que escribe toda la cuerda junta y a partir de ahí los orquestadores realizan su trabajo.

El conocimiento musical de Amenábar se basa en una enorme colección de bandas sonoras musicales y de una persistente costumbre de escucha. Por eso su tendencia apunta hacia la composición del cine norteamericano sinfónico, pues reconoce que el primer músico de cine que oyó y el que más le ha influido ha sido John Williams. La voluntad de hacer la música de sus películas responde un afán de controlar todos los aspectos del proceso fílmico, ya que siempre ha pensado que él es la persona que mejor comprende cada una de sus obras⁸⁷⁷.

En todo caso la diversidad en las prácticas, la versatilidad compositiva de todos estos autores, emana de unas posibilidades de elección que se han disparado. La pluralidad de estilos y de tendencias ha conducido a una multiplicidad de códigos. Así, las influencias entre unos medios de comunicación y otros, y diversos factores como los avances tecnológicos van transformando el oído del público.

Autodidactismo y tecnología

Uno de los rasgos de los músicos españoles es el autodidactismo en cuanto a la aplicación de su música al cine, porque en España no existían estudios específicos (carencia que, como hemos explicado, se está paliando). Así, mientras en Estados Unidos existen escuelas de composición específica, lo que aporta cierta uniformidad al tono general de la música de cine americano, en España las formas de imbricación de la música y las texturas son más variadas, porque cada compositor debe descubrir sus propias soluciones.

La tendencia general consiste en componer varios temas principales desde los que se desarrolla el total de la música incidental. Aún pervive la composición basada en varios temas musicales melódicos, más que en el diseño de sonido. Sin embargo esto empieza a ser restrictivo de cinematografías alejadas de las tendencias canónicas norteamericanas, pues, como afirma Christopher Young⁸⁷⁸, mientras en España la melodía sigue siendo importante, en California en la actualidad ya no tiene tanto peso y predomina la importancia del diseño de sonido.

La propia evolución de la narrativa del cine condiciona los procesos compositivos. En este sentido, Antón García Abril⁸⁷⁹ señalaba en el año 1992 que el hecho de que el cine que

⁸⁷⁷ Aunque en el *making off* de *Mar Adentro* (extra en el DVD) admite que la próxima vez va a intentar trabajar con un compositor.

⁸⁷⁸ En su conferencia en el SONCINEMAD de 2006.

⁸⁷⁹ *Música de cine*, N° 5. Julio 1992, pp. . 43-46.

se empezó a hacer en esa época tuviera menos variedad en los temas musicales se debía a la evolución misma del cine:

Antes se hacía un cine mucho más discursivo, mucho más de desarrollo, incluso en la misma partitura se percibían zonas de desarrollo con distintos temas, distintos personajes, distintos colores orquestales. Para cada personaje existía un color, una orquestación, una instrumentación distinta. Hoy no, hoy se va al unitema, diría yo, un tema que se repite, que se trata de distintas formas; pero no hay nada más que un tema.

Desde nuestro punto de vista, este cambio deriva de un cine consolidado en los años ochenta que favorecía la unidad temática musical, y se afirmó en una vertiente compositiva. Pero no la única, porque la evolución narrativa de otros géneros ha dado lugar a otras propuestas musicales.

En la actualidad sigue demandándose la composición de *leitmotiven* distintos para cada personaje principal o situación fundamental de la película, un tema que suele ser melódico pero puede ser tímbrico. Sobre dicho tema se realizan variaciones (instrumentales, melódicas, armónicas) que se adaptan a cada secuencia narrativa, según las necesidades. Un caso claro es la música para películas de Roque Baños, Alejandro Amenábar, o Ángel Illarramendi. Aún así, existen variantes, por ejemplo la colocación de temas asociados a situaciones que aparecen repetidamente en la película, casi sin variación, como en las músicas de Pablo Cervantes para Garci. O bien la alternancia en la misma película de temas melódicos, que suelen tener un ritmo marcado, con otros temas musicales basados en las texturas, y más relacionados con efectos de sonido y con el diseño del sonido en sí mismo, caso de Alberto Iglesias y Lucio Godoy.

En todo caso, lo que da especificidad a la composición incidental para cine español no son tanto las técnicas compositivas como las condiciones de producción. Así pues, los avances técnicos que se suceden precisamente en estos últimos años son uno de los factores más influyentes en la práctica de trabajo habitual de los compositores. La altísima precisión en la sincronización música-imagen y en la adaptación de la música a cada escena, por lo tanto, no dejan de ser una característica actual, algo que sin duda ha traído la técnica. De manera algo exagerada, Bingen Mendizábal afirmaba en 1996: “Antes se preparaban dos o tres temas genéricos y un par de efectos con un trombón, y luego el montador se las apañaba como podía. Ahora escribes una música específica para cada momento de la película e indicas con exactitud las entradas y las salidas”⁸⁸⁰. Algo que

⁸⁸⁰ *Rosebud* N°1, 1996. Entrevista Bingen Mendizábal, por Carlos Durbán y Juan Ángel Saiz, p. 28.

también existía anteriormente, pero el montaje con programas informáticos específicos permite una precisión milimétrica.

En líneas generales, en cuestión tecnológica se denuncia el atraso de nuestro país con respecto a otros más avanzados, sobre todo respecto a los medios técnicos estadounidenses. Sin embargo, la evolución experimentada a lo largo de década y media es patente. José Nieto, quien siempre ha denunciado el atraso español, hablaba en 1993 de que en España no existía un montador de sonido, ni un diseñador de sonido, ni existía orquestador, etc.⁸⁸¹; un panorama que se ha transformado a lo largo de los años, apareciendo todos estas figuras.

La relación con la industria también es diferente si se compara con la norteamericana. Joan Valent, compositor con experiencia en Estados Unidos, afirma que la concepción industrial es distinta allí, pues “en EEUU la realización de una banda sonora se hace desde un punto de vista puramente industrial”⁸⁸². En España, por el contrario, sigue predominando un punto de partida creativo dependiente de director y compositor.

Hasta hace poco tiempo en nuestro país era complicado, por cuestiones económicas, poder contar con grandes orquestas. Hoy, sin embargo, ya es una práctica de lo más habitual, sobre todo desde los comienzos de éste siglo⁸⁸³.

A mediados de los años noventa, en el V Congreso Internacional de Música de cine de Valencia aún se comentaba, en la ponencia de Mario de Benito, la dificultad que existía en España para poder hacer trabajos con mucha instrumentación, por falta de recursos⁸⁸⁴. Como otros compositores, él trabaja combinando los sintetizadores con instrumentos reales grabados, que no es un lastre, sino que otorga posibilidades expresivas adicionales:

Siempre los combino, ya que no hay posibilidad de trabajar en nuestro cine de otra manera. Por una parte los proyectos tienen un coste que a veces es limitado. Pero también hay que tener en cuenta que todos los elementos ayudan. Hay momentos en que el sonido de la orquesta es maravilloso, pero a veces un sonido de sintetizador te permite crear un ambiente que no hay otra forma de conseguir. Además yo creo en la música de nuestra era. Hay que combinar elementos y olvidarse de puritanismos⁸⁸⁵.

⁸⁸¹ *Música de cine*, N° 7. Enero 1993.

⁸⁸² Entrevista a Joan Valent. *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000. pp. 48-52.

⁸⁸³ Recordemos las bandas sonoras musicales grabadas con la Orquesta de la Radio de Bratislava, la National Polish Radio Symphony Orchestra, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga, o la London Symphony Orchestra. Y también hemos de recordar el uso de orquestas en todo el cine de los años 40 y 50 en España.

⁸⁸⁴ Este compositor comentaba que personalmente, aunque sacrificara medios instrumentales, prefería “implicarse en proyectos que aunque sean más complicados y con menos presupuesto, permiten una mejor labor creativa, a través de una mayor relación con el director y la producción de la película”. *Rosebud* N°2, p. 38.

⁸⁸⁵ *Rosebud* N°5. Septiembre 1997. Entrevista a Mario de Benito, pp. 26-29.

La carencia de medios en producciones modestas aún perpetúa una cierta tendencia a componer para agrupaciones de instrumentos reducidas o para MIDI. Por supuesto, la elección de estas texturas también tiene que ver con las dimensiones de otros recursos estéticos en la película, la temática y el género cinematográfico (en Europa es menor el número de superproducciones de gran presupuesto). Sin generalizar, podemos afirmar que las características industriales de las cinematografías europeas han llevado a realizar películas con menos medios económicos y que este hecho tiene relación con una conciencia del cine europeo más propenso hacia la temática intimista, realista y el desarrollo de personajes. Este tipo de géneros, a su vez, inducen hacia el uso de agrupaciones instrumentales de cámara, antes que hacia el despliegue de gran orquesta sinfónica.

Algunos compositores españoles, como Bingen Mendizábal, se caracterizan precisamente porque tímbricamente prefieren componer para una agrupación de pocos instrumentos (aunque también ha grabado con orquesta), como se observa en *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997). Es también claro el ejemplo de Lucio Godoy, en su música para películas como *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) y *Manolito Gafotas* (Miguel Albadalejo, 1999); en *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda, 2006), por citar más concretamente, utiliza flauta, clarinete, guitarra, bandoneón, flauta dulce y unas pocas cuerdas. Es una elección estética, pues él mismo comenta que hasta ahora no ha participado en películas que no requieran más magnitud⁸⁸⁶.

Puede concluirse que la práctica de la composición para cine se mueve en una indefinición en la adaptación a las diferentes teorías, y se cifra en la versatilidad de los autores. Así pues, la creación responde a las necesidades creativas de cada película. Esto da lugar a una diversidad como la que encontramos en la cinematografía española.

Tanto en la música popular como en la música incidental en el cine se ha superado la era postmoderna de hibridación consciente, de articulación de significados diversos carente de contenido, para pasar a una generación actual post-autorreferencial; esta elige elementos específicos para cada película de forma más libre y más concreta.

⁸⁸⁶ Según las declaraciones de Lucio Godoy en su conferencia de SONCINEMAD del 2006, a la que pudimos asistir.

IV.2. ANÁLISIS. SIGNIFICADOS SOCIOLÓGICOS E IDENTITARIOS EN LA MÚSICA DEL CINE ESPAÑOL

El presente capítulo profundiza en las relaciones que la música de cine tiene con el concepto de identidad. Si en la sección precedente se ha realizado un acercamiento a la manera en que se construye el discurso sobre la identidad nacional a través de la música de cine, en la presente sección vamos a presentar una serie de ejemplos que sirvan para indagar acerca de la relación de la música cinematográfica española con la construcción de identidades sociales, incluyendo la construcción de la identidad nacional.

Para ello nos aproximamos a diferentes subgéneros cinematográficos relacionados con la música. Son subgéneros que surgen o se consolidan como productos muy característicos de España en esta generación, porque enlazan con las particularidades concretas del cine de este momento (explicadas en la sección dedicada al contexto cinematográfico y en la primera parte de este capítulo). El uso de la música en ellos es muy revelador acerca de su naturaleza y del momento de evolución en que se encuentran los significados musicales.

En primer lugar, se analiza la revisitación de la copla en el cine, para mostrar cómo ha llegado dicha tradición al cine contemporáneo; en segundo lugar, el estudio se centra en las nuevas interpretaciones que se hacen del musical en el cine español. Seguidamente se trata el tema de la construcción de identidades sociales a través de la música, mediante el análisis de aquellas películas que se ambientan en el mundo de la música y cuyos protagonistas son músicos, en su mayoría jóvenes vinculados con el *rock*; añadimos a esto un subgénero de la comedia, últimamente en boga, protagonizado por lo que llamamos “*fan* de la música”, pues el rasgo predominante para la construcción del personaje son sus inclinaciones musicales. Finalmente, se trata el empleo que de la banda sonora se hace en películas cuyo argumento versa sobre problemas sociales como la marginación, la prostitución, el desempleo, los problemas derivados de las estructuras de género, etc. por ser ésta una tipología de cine muy característica de las paradojas que se dan en el cine de los noventa y mitad de la presente década.

La elección de estos ejemplos tiene que ver con la constatación de que en las películas españolas a veces no se retratan tanto identidades nacionales cuanto identidades culturales (determinadas por el género, la clase, la raza, etc.), sobre todo en las películas que hacen hincapié en contextos locales muy concretos, por ejemplo en los diferentes retratos de los barrios. En estas películas se maneja continuamente la diferencia entre el centro y la periferia, bien sea la confrontación entre lo *underground* y lo comercial, el centro urbano y

los barrios, etc., lo que por supuesto se refleja en las músicas que ambientan cada uno de estos lugares imaginarios.

Pero al mismo tiempo es necesario no perder de vista que el cine, en muchas ocasiones, ofrece visiones estereotipadas y simplistas de las identidades culturales, pues el mecanismo cinematográfico cuenta con unos tiempos de desarrollo muy limitados, restringidos a la duración de una película.

El estudio de estos ejemplos resulta igualmente interesante por cuanto tiene de reflexión social. El sociólogo Anthony Giddens establece un debate sobre la identidad social como una manera de pensarnos a nosotros mismos, y llama *autoidentidad* a una especie de narrativa propia, la concepción de uno mismo en el marco de su biografía⁸⁸⁷. Por otro lado, estos productos fílmicos están cercanos al retrato de la tercera de las formas de identidad cultural que definía Stuart Hall en “La cuestión de la identidad cultural” (1992): el sujeto postmoderno, un sujeto compuesto de diferentes identidades, fragmentadas, en movimiento y en ocasiones antagónicas⁸⁸⁸. Así, estas películas contribuyen a construir la manera de pensarnos a nosotros mismos a la vez que refleja las distintas identidades culturales.

Resulta muy interesante la lectura que hace Ángel Quintana del cine de los noventa, porque ayuda a comprender la naturaleza de las tipologías fílmicas que tratamos en este capítulo⁸⁸⁹. En Quintana siempre existe un cuestionamiento del reflejo de la realidad que se presenta en este cine, que tiene mucho que ver con la manera de asumir la historicidad del momento presente. Éste y otros autores denuncian la “amnesia hacia el pasado reciente”⁸⁹⁰ del cine español de los noventa, que trae consigo una ausencia de modelos y una conciencia de la realidad muy ambigua.

En los medios de comunicación de masas la década de los noventa se vio marcada por la información sobre la Guerra del Golfo, y otros artificios informativos. A partir de ese momento se vio cuestionada la capacidad de los medios para transmitir la realidad objetiva, se discutió la interpretación de la imagen (y el sonido) mediática como sustitución del mundo que nos rodea, y se replanteó nuestra conciencia histórica y la percepción del presente que se nos muestra. Para Ángel Quintana y otros autores como Ignacio Ramonet comienza entonces la “era de la sospecha”: la ruptura de la utopía existente en cuanto a la

⁸⁸⁷ GIDDENS, 1991, cit en BARKER, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁸⁸ Cf. BARKER, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁸⁹ QUINTANA, Ángel. “El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa”. En *Archivos de la Filmoteca* n° 39, octubre 2001, pp. 9 – 25.

⁸⁹⁰ *Idem*, p. 11.

objetividad de los medios de comunicación, que se vio ganada por la desconfianza, mayoritariamente en torno a la televisión⁸⁹¹.

Consecuentemente, se deslegitima también el modelo de realismo en el cine, a la vez que los nuevos espacios y ciberespacios transforman la idea de realidad. De manera que la imagen pierde su capacidad de testimonio a ojos del espectador, lo que lleva a Quintana a afirmar que “las imágenes han entrado en crisis porque han perdido la condición de huella del mundo visible para transformarse en simples datos informativos”⁸⁹².

La sospecha sobre la realidad a la que aludimos se ve plasmada en varios de los géneros que tratamos: el cine de la copla de *La niña de tus ojos* hace una relectura de la memoria, trastoca y descoloca el recuerdo de los personajes de la España de la Guerra Civil, y es en sí una reflexión sobre la memoria, sobre nuestra conciencia histórica y sobre el poso del cine español. Por su parte las películas del realismo social también llevan un sello de reflexión sobre la realidad, pero realizada desde la conciencia de una indefinición del realismo patente en el audiovisual del fin de siglo. La música, por tanto, se ata a la construcción de un discurso sólo en apariencia realista, como se da en los medios de comunicación de masas de nuestro entorno.

Así pues, estos géneros sirven de objeto para observar cómo las connotaciones y asociaciones significativas trasladadas por la música construyen el discurso en torno a la realidad y al presente histórico, así como también en torno al contexto transnacional, a las tensiones entre pintoresquismo y universalidad, a las identidades híbridas, o a la diversidad y la diferencia. De igual manera, los rasgos musicales tradicionales transforman su significado y se adaptan a estas películas por medio de la ironía, la parodia o la nostalgia.

⁸⁹¹ *Idem*, pp. 12 – 13. Quintana cita a Ramonet: RAMONET. *La teoría de la comunicación*. Madrid: Debate, 1998, p. 191.

⁸⁹² *Idem*, p. 14.

IV.2.1. Revisitación de géneros musicales

La música inserta en las nuevas tipologías cinematográficas contribuye a conformar identidades contemporáneas. El análisis de esta construcción identitaria en este caso se lleva a cabo mediante la observación de los rasgos nacionales en la reconstitución del cine que incluía la copla en su repertorio. Igualmente resulta útil rastrear la reinterpretación que se hace en España de modelos extranjeros, y el mejor ejemplo lo constituye el musical contemporáneo español, que nace fruto de la conciencia de que nuestro país se halla inscrito en un contexto global. Los géneros musicales toman a la música como su razón de ser, por lo que las reinenciones actuales acuden, de nuevo, a la ironía, la parodia y la nostalgia para interpretar los signos musicales nacionales.

El cine de la copla (identidad nacional)

La niña de tus ojos (Fernando Trueba, 1998) se une a ese grupo de películas que realiza una invitación al pasado español desde nuestro presente más contemporáneo. Para profundizar en la revisitación del cine de la copla nos concentraremos en el análisis de esta película, un paradigma de la memoria musical y cinematográfica.

Se trata de una recreación del cine de la copla de los años treinta, cuyo propósito no es hacer una película musical como la de épocas pasadas, sino ambientar una historia en un pasado verídico, en un periodo del cine español. Así, la historia trata sobre un grupo de cineastas que se trasladan a Alemania para hacer una “españolada” durante los años de la Guerra Civil española. En este sentido *La niña de tus ojos* es metacinematográfica, porque es la recreación de un momento del cine folklórico español.

La película transcurre en 1938, en medio del conflicto bélico, en un momento en que las productoras de la zona “nacional” se veían con dificultades para realizar películas porque los estudios se encontraban en Madrid y Barcelona, bajo el mando de los fieles a la República. Alemania, aliada del General Franco, ofrece su colaboración a la cinematografía española prestándole sus estudios en Berlín, para hacer películas en dobles versiones, españolas y alemanas. Resultado de la alianza entre la productora alemana UFA y las españolas CIFESA y UFILMS nace Hispanofilms Produktion. Así pues, esa controvertida época da lugar a un puñado de españoladas rodadas en Berlín por los dos directores españoles más importantes del momento, Benito Perojo (*El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1938)) y Florián Rey (*Carmen la de Triana* y *La canción de Aixa*).

Ambos directores son un paradigma del cine nacional, pues su producción incluye temas típicamente españoles. De hecho Perojo es acusado por los intelectuales de ser demasiado folklórico; a lo que hay que añadir que era un apasionado de la música española, y por eso gran parte de su producción la ocupa el musical español, desde que realizara la versión cinematográfica de la zarzuela *La verbena de la paloma* (1935). Además trabaja con la actriz y cantante Imperio Argentina en *Goyescas* (1942) y otras películas producidas en Argentina. Es, por tanto, el más cosmopolita de los directores españoles del momento, que viaja ya al extranjero en la etapa del cine “mudo” para hacer colaboraciones con Francia y Alemania.

Fernando Trueba narra la historia del equipo cinematográfico español que se traslada a Berlín para rodar. En él que se incluye el director (Antonio Resines) que, aunque no es identificado claramente, es el trasunto de Perojo⁸⁹³; y la estrella de la canción del momento, protagonista de la película y “querida” del director (interpretada por Penélope Cruz), que hace las veces de las cantantes que fueron a Alemania: Estrellita Castro con Perojo e Imperio Argentina con Florián Rey. En este periplo, la *troupe* se encuentra con el imperio nazi de la época, se ve envuelta en dificultades diversas y en una trama difícilmente imaginable en aquel periodo histórico, pues ayudan a escapar a un prisionero judío del que se enamora la protagonista. Además, la heroína española debe venderse a Joseph Goebbels, ministro de propaganda alemán, aludiendo tergiversadamente a la historia real de su romance con la actriz checa Lida Baarova, que fue un escándalo de la vida social alemana del momento.

La película de Trueba es una recreación de un periodo peculiar del cine español y europeo. Esto resulta interesante por cuanto constituye una visión actual del cine de evasión de aquellos años bélicos, pero también es un cine de evasión en sí mismo, en un momento de hibridación contemporánea que hace una relectura de los estereotipos cinematográficos españoles e introduce otros nuevos. Así pues, *La niña de tus ojos* resulta un ejemplo paradigmático para observar los choques que se producen entre la cinematografía de entonces y las circunstancias actuales, y para mostrar cómo influye el filtro de la perspectiva contemporánea.

La película retratada en la trama es un ejemplo de transnacionalidad de un producto “auténticamente español” en los años treinta, entonces vendible dentro y fuera de nuestras fronteras, por ese factor de “exotismo”. Pero en la actualidad *La niña de tus ojos* adquiere las características del cine español contemporáneo, que incluye la conciencia de España en el contexto global. Por tanto, explota los rasgos tradicionales españoles por ser

⁸⁹³ Si bien el director de *Carmen la de Triana* es Florián Rey.

característicos de los años treinta (la música, la estética) y como distintivo de la diferencia de nuestro cine; pero a estos rasgos le añade la universalidad, puesto que destila una moraleja relativa al multiculturalismo. En la película actual existe un reconocimiento hacia el sufrimiento del pueblo judío muy presente en nuestros días, y el mensaje de que “el amor no tiene fronteras” pues une a una española con un judío, haciendo un guiño a las realidades que no se podían mostrar en el momento de hacer la película originaria. De manera que hoy resulta un producto verdaderamente transnacional, transcultural, y también exportable dentro y fuera de las fronteras españolas.

La comparación se realiza también entre un periodo en el que la transnacionalidad se encuentra aún en ciernes y las personas que se integran en el extranjero o que expanden la cultura española pertenecen a una población desterritorializada. Al mismo tiempo, en la película aparecen muchos adelantos técnicos, que muestran a Alemania como un país moderno, adelantado, en comparación con España. De nuevo se está apelando a nuestro presente, en el que estamos insertos en la modernidad europea, después de una época de atraso técnico del franquismo. Por eso la película se permite hacer alusión, transcurrido aquel difícil periodo, a la comparación con las circunstancias de bonanza actuales.

Los años treinta son una época de hibridación cinematográfica, en la que impera lo que Marvin D’Lugo llama la fórmula de Hollywood⁸⁹⁴, refiriéndose al *star-system* y la estructura de producción de las películas. En la política de los estudios de Hollywood de los años treinta a cincuenta, las estrellas son el producto por antonomasia, y el cine hispano recogió esta exitosa fórmula para adaptarla a cada cinematografía, cristalizando sobre todo en el cine musical. En nuestro cine la actriz y cantante Imperio Argentina ocupó ese lugar de estrella “en el sentido hollywoodiense”, desplegando su carrera en estudios internacionales. Sus películas se desarrollan en torno a los números musicales, que son el momento de mayor lucimiento de la estrella, como ocurre también en las películas rodadas por Florián Rey en Berlín⁸⁹⁵.

Cabe destacar que los medios de comunicación del momento establecieron un nexo de unión fundamental entre el cine y la música. La relación entre el cine y la radio resulta esencial, pues la radio cumple un papel insustituible como difusora y conformadora del

⁸⁹⁴ D’LUGO, Marvin. “Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 147-162.

⁸⁹⁵ Juan Miguel Company añade que el *star-system* hispano, y sobre todo CIFESA, presenta la particularidad de que “construye y elabora unos significantes de carácter unívoco que sólo funcionan en el interior del propio film”, mientras el *star-system* tradicional ofrece señas exteriores a la película. COMPANY RAMÓN, Juan Miguel. “El camino de las estrellas en el cine español: tres jalones significativos”. En CÁNOVAS, Joaquín (*et al.*); GUBERN, Román Gubern (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000, p. 250.

star-system y conjuntamente de la música popular urbana, la copla⁸⁹⁶. Así, la película refleja cómo la radio y las coproducciones permitieron la transmisión transnacional de una “cultura auditiva”⁸⁹⁷.

Respecto a esta centralización en la estrella, de nuevo *La niña de tus ojos* vuelve a pasar por el filtro de la actualidad, pues lo que en sus inicios fue una película “de estrella”, se ha convertido en la película coral que realiza Trueba, más acorde con el contexto internacional. Así, se contraponen las películas “de estrella” a la española de los años treinta y cuarenta con *La niña de tus ojos*, donde la estructura original que giraba en torno a la heroína se ha transformado en una película de historias cruzadas; la protagonista continúa siendo un pilar fundamental del guión, pero también adquieren importancia otros personajes como el director, personificación del propio cine.

En esta película se encuentra muy claramente representada la evolución de los rasgos tradicionalmente adscritos al discurso sobre la identidad nacional. En su desarrollo se hace una reflexión sobre estas características que también introduce los clichés actuales. De hecho la película es en sí misma un catálogo de estereotipos ligados a la identidad nacional de los años treinta, estereotipos que se muestran en la película pasados por el tamiz de la actualidad. Así, la lectura de estos estereotipos se realiza por medio de la exageración, la parodia y la ironía.

La historia se recrea en la idea estereotipada, orientalizante y falsa que se tenía de nuestro país en la Alemania nazi. Por ejemplo, los decorados que adornan el set de la “españolada” tienen más apariencia de monumentos árabes que de españoles, algo que remarcan los diálogos de los personajes, y que alude con ironía a una sensación patente en la actual: la intuición de que en el extranjero la percepción de España está asentada sobre tópicos falsos. El guión incluye también la crítica a Hollywood por parte de los alemanes (por ejemplo, en el diálogo que mantiene el director con el actor alemán), un detalle que no deja de ser aún más irónico si pensamos en la admiración del director Fernando Trueba por el cine americano, quien llegó incluso a agradecer su Oscar a Billy Wilder.

Algunos diálogos entre los personajes son esclarecedores, a al vez que irónicos, y traen a colación el citado debate que se originó alrededor de la “españolada” y del cine nacional. En la película, la embajadora española en Alemania dice preferir el cine extranjero, antes que el cine de “bandoleros, trabuco, sombrero catite y patillas”. El director, personificación de los directores que defendieron el cine rasgos nacionales,

⁸⁹⁶ En España destaca Unión Radio desde 1925, dirigida por Ricardo Urgoiti, también el frente de Filmófono.

⁸⁹⁷ Así la nombra D’LUGO, Marvin, *op. cit.*, p. 148.

replica ante el desprecio con que le habla de las “españoladas”: “Y, ¿qué quiere que hagamos? ¿Alemanadas?”.

Lo mismo ocurre parodiando todos los valores expresivos construidos sobre la identidad nacional en la música:

- Macarena: “¿Cómo quieres que me concentre con esta música, que ni parece española?”
- Benito: “¿Cómo quieres que les explique yo el salero, el duende y los cojones a unos prisioneros de un campo de concentración?”.

La película pone en tela de juicio los valores que el franquismo adscribía al carácter nacional, valores plasmados en la construcción de la identidad nacional llevada a cabo en el original cine de copla. *La niña de tus ojos* rompe con el ideal del honor y de la nobleza del español (presente, por ejemplo, en *Nobleza baturra* o en *Carmen, la de Triana*). Por tanto, todos los personajes son la otra cara de la moneda de los ideales de carácter español: continuamente se parodia el estereotipo del “macho” español alusivo al cliché del franquismo, cuya contrapartida está personificada la figura del héroe cobarde (Jorge Sanz); el ideal de la honra de la heroína se envilece cuando ésta debe venderse para que salven a su padre republicano; y la rectitud del director adúltero queda manchada al inducir a la protagonista a la prostitución. A ellos se le suman otros caracteres “anti-españoles”, como el personaje del “mariquita” español (Santiago Segura), contrapuesto con las impensables tendencias homosexuales de un fornido actor protagonista alemán; aparece también una mujer obsesionada por el sexo opuesto (Neus Asensi); y una veterana actriz, atea, alcohólica y con un marcado sesgo catalán (Rosa María Sardá). No queda ni rastro del gran Imperio español, en su lugar un grupo de españoles extasiados por las posibilidades del extranjero.

La parodia de los estereotipos se extiende a la comparación con otras identidades nacionales. En la escena ficticia de la grabación del número “Los piconeros” los extras son judíos; Macarena, la estrella, se queja de ellos porque le parece que “no están vivos” (broma sarcástica de Trueba, pues son prisioneros de un campo de concentración con pocas esperanzas de terminar vivos), y por lo tanto no parecen españoles, pues deberían estar representados por personajes con el carácter español, es decir, alegres e inquietos. El que sí tiene temperamento es el judío del cual se enamora la protagonista, del que dice que casi parece español.

Toda esta ironía destila al mismo tiempo un toque de nostalgia y de reivindicación de los rasgos españoles en el contexto europeo. El propio Trueba comenta en el *making-off* de la película que existían muchos paralelismos entre la *troupe* española de entonces en

Alemania y el equipo de rodaje actual en Praga. Así, la película se encuentra a medio camino entre la parodia y la identificación el discurso identitario, si bien ese discurso ha pulido y adaptado los clichés sobre la identidad nacional que se mantienen desde antes de aquellos imaginarios años treinta.

La música de *La niña de tus ojos* se pone del lado de los personajes de la trama, y parece pertenecer al campo de la ficción de la película que están rodando. La música incidental corre a cargo del músico francés Antoine Duhamel, lo cual resulta paradigmático porque guarda paralelismo con la práctica, procedente de la moda romántica del orientalismo, llevada a cabo por algunos compositores franceses del último tercio del siglo XIX, los cuales introducía elementos musicales adscritos a la idea de España en lo que se dio en llamar “pintoresquismo” (aún teniendo en cuenta las diversas e incluso opuestas definiciones que ha tenido este término). El uso de estos elementos folkloristas, ahora como entonces, se inscribe en un lenguaje postromántico occidental, en el que se insertan estereotipos de forma algo superficial con función colorista y estética. No en vano la música de la película fue grabada por la Filarmónica de Praga dirigida por Mario Klemens, y guarda un estilo sinfónico tardorromántico característico de la neutralidad cinematográfica.

En el cine esta técnica es ampliamente utilizada con función de ambientación. Sin ir más lejos, en esta película Duhamel compone una música “a la española”, por ejemplo al comienzo del rodaje de una escena de la película ficticia (minuto 24’50”) introduce timbre de guitarra y un oboe con la melodía de giros españolizantes. La música aquí realiza una falsa diégesis y surge en un primer momento como si se tratara de la música incidental de la película que se rueda en la acción dramática, pero el tema termina cuando aparece el diálogo de los (meta)actores, para indicar al espectador que la ambientación que presencia no es más que la recreación del rodaje de una “españolada”.

No resulta casual tampoco que Antoine Duhamel, que colabora con Trueba habitualmente, recurra a la búsqueda de elementos asociados al paisaje español, como ya hiciera en la música de *Tranvía a la malvarrosa* (José Luis García Sánchez, 1996), que es un homenaje a Isaac Albéniz, o en *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992). Ésta última además incluye temas de *La tabernera del puerto* de Pablo Sorozábal y el aria “Paloma” de *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri, justificados por el personaje de la soprano pero, de la misma manera, haciendo un guiño de ambientación histórica musical. Sobre la música de *Belle Époque* Duhamel comentaba su interés en la cultura española y “que en la composición de la banda sonora tuvo en cuenta los elementos autóctonos y el repertorio

“español” de autores franceses como Debussy, Chabrier o Ravel”⁸⁹⁸, corroborando así su vinculación con estos autores.

Al igual que en *Belle Époque*, *La niña de tus ojos* también deja su huella de ambientación histórica musical por medio de la música diegética. El uso de la copla ocupa un papel central en esta película, marca el españolismo de entonces y también el actual, realizando una llamada a la nostalgia y a la diferencia. “La bien pagá” (Juan Mostazo Morales, Ramón Perelló Ródenas) y “Los piconeros” (Juan Valenzuela Mostazo, Ramón Perelló Ródenas) ilustran momentos fundamentales de la cinta, pero son también una seña histórica por cuanto la música popular se encontraba en un proceso de “urbanización”. Justamente, por paradójico que parezca, el uso de la copla aludía a la modernidad en aquellos años del conflicto bélico español, porque representaba el folklore *urbano* frente al folklore rural, que en un tiempo se presupuso ligado a la esencia española. Esta dicotomía popular – urbano se ve ilustrada en el cine de aquella época, pero también puede ser ejemplificada en la música incidental de otros periodos del cine español, sin ir más lejos, en la música incidental sinfónica del cine de los años cuarenta; de hecho, el cine sonoro constituye un agente de primer orden para la consolidación de lo popular en el entorno urbano.

Así lo reconoce también Marvin D’Lugo, quien manifiesta que la llegada del cine “sonoro” fue un acontecimiento que no sólo provocó la inclusión de los productos culturales tradicionales en la cultura urbana, sino que se llevó a cabo al mismo tiempo un proceso de hibridación, “inscribiendo nuevas significaciones en las fórmulas familiares de la cultura provinciana y folklórica de la región”⁸⁹⁹.

Ese sentimiento de entrar en la modernidad mediante la recuperación de lo popular y lo tradicional aparece muy bien recogido en la película y resulta simbólico a nivel del propio guión: en *La niña de tus ojos* se muestra la manera en que las canciones populares españolas son la llave que permite acceder al cine alemán, a sus adelantos, sus medios técnicos y sus estudios, de manera que se establece un nuevo forcejeo entre la nostalgia y el futuro. Ahora como entonces, la nostalgia alude al presente y al avance de la modernidad. D’Lugo analiza el cine musical de rasgos hispanos y producción francesa de la misma época, pero sus afirmaciones son aplicables al objeto que nos ocupa:

⁸⁹⁸ Crónica del II Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia, 1-3 octubre 1993 en el que participó Duhamel. Recogida en *Música de cine*. N° 11 Marzo 1994, p. 25.

⁸⁹⁹ D’LUGO, Marvin, *op. cit.*, p. 155.

Esta contradictoria configuración de la nostalgia con el “sonido de la modernidad” en las culturas hispanas es, en efecto, una mezcla de los sonidos tradicionales de los espacios y tiempos anteriores, y otro sonido que representa la transición hacia la nueva cultura urbana y cosmopolita⁹⁰⁰.

Existe aquí la misma contradicción contemporánea, de la que *La niña de tus ojos* es un buen ejemplo, por la que a la modernidad europea ha de entrarse por medio de lo popular, ya convertido en urbano.

Simultáneamente, la aparición de la copla en esta película es un guiño a la difusión de la música a través del cine. La copla es un género en cierta manera heredero del cuplé, que se vio asimilado después a la represión franquista porque fue un género musical que se tomó para potenciar los valores del régimen: el sentimiento nacionalista, la honra, la diferencia de *lo español*⁹⁰¹. Por eso durante las décadas siguientes proliferaron este tipo de películas, lo que ayudó a difundir la copla de manera expansiva, y asentar definitivamente la íntima relación entre la copla y el cine nacional.

Sin embargo, en esta película se utilizan además las connotaciones más contestatarias de la copla, que hablan de la moralidad cuestionable de algunos de los protagonistas de sus letras, y que enlaza con los personajes en tránsito y contrarios al conflicto bélico que aparecen en la película. Por tanto, la copla puede asimilarse en este caso con una idea de España más controvertida, que se debate entre los valores de uno y otro signo, y que alude a la convulsa realidad moral de unos personajes que, aún teniendo clara su identidad española, se ven arrastrados al conflicto bélico.

El poder de la copla en el cine contemporáneo mantiene una característica presente en el cine primigenio de la copla, y es que es un género narrativo en sí mismo, con una fortísima carga argumental, que relata una historia por medio de sus letras. De ahí que se use dentro de la trama de las películas, concebida desde el guión, como una metáfora de la narración, de los hechos contados en la película: “La bien pagá” es buen ejemplo de ello. En este caso se cuenta con el conocimiento previo por parte del público, consciente de la relación de la letra de la canción, alusiva al amor hacia una prostituta, con la propia historia contada en la película, por la cual la protagonista Macarena debe venderse a

⁹⁰⁰ D'LUGO, Marvin, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁰¹ Esta es una de las lecturas de la copla pues, como se verá en el análisis de *El 7º día* (Carlos Saura) la copla también sirvió para mostrar personajes marginales y narrar infidelidades, violencia doméstica, etc. Para aproximarse a los significados de la copla, entre otros libros, puede ser útil MOIX, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.

cambio del bien general de sus compañeros y del proyecto cinematográfico que les ha llevado a Alemania.

El número cantado por la actriz Penélope Cruz pretende potenciar el realismo de la escena, pero también procura recordar al público la pertenencia de la película a un contexto contemporáneo, de forma que se perpetúa esa tensión continuamente presente entre el pintoresquismo y la universalidad. La historia tantas veces recreada sobre la mujer que sacrifica su honra (*Pretty Woman*, *Moulin Rouge*) resulta comprensible por cualquier espectador occidental, pero se transmite por medio de una música que ha pasado hasta nuestros días como símbolo nacional.

Resulta peculiar en la película la manera en la que Trueba trata de refrendar el cine de finales de aquella década de los treinta, y precisamente lo hace en los momentos en que más protagonismo toma la música, que como hemos dicho, es el elemento que introduce al espectador actual en aquel cine. Así pues, la estética audiovisual y la construcción del montaje es una copia de la forma de rodar los números musicales entonces. Una de las secuencias más paradigmáticas de toda la película es el rodaje de un número musical en el que la estrella, Macarena, canta “Los piconeros”, emulando la película *Carmen, la de Triana* y el número en que Imperio Argentina canta esta copla, secuencia recreada en *La niña de tus ojos*⁹⁰². La propia película adquiere caracteres similares a la película original, en la que la consecución de planos se organiza en torno a la estructura musical: el estribillo de la canción se rueda con planos generales, mientras la siguiente estrofa cierra el cuadro hacia primeros planos de Macarena, para marcar sus expresiones; después el plano se abre desde este primer plano, y se pasa a un interludio instrumental rodado con la alternancia de plano y contraplano de la protagonista mientras baja la escalera. El montaje simulado continúa hasta el siguiente estribillo y se interrumpe en la segunda estrofa, en la que el director abre el plano hacia un plano general que muestra el set de rodaje de la película ficticia, sacando al espectador de la ensoñación de encontrarse inmerso en una película de hace más de setenta años.

⁹⁰² Resulta muy aconsejable, para observar los cambios producidos de una época a otra y de un contexto a otro, comparar la escena original de *Carmen la de Triana* con Imperio Argentina, la escena de *La niña de tus ojos*, y la película *Tiefland* (Leni Riefenstahl, 1954), concretamente la secuencia “El baile en la taberna”. Esta secuencia en la que la propia Riefenstahl aparece bailando flamenco con castañuelas y vestido andaluz tiene unas reminiscencias clarísimas de la primera película, aunque la música que utiliza de Herbert Windt no es flamenco ni copla, sino música españolizante a la manera del pintoresquismo sinfónico, porque introduce la guitarra y la castañuela. Existe un artículo interesante al respecto de esta adaptación al cine de la obra “Terra Baixa” de Guimerá, donde también habla de su versión operística: QUINTANA, Ángel; CASACUBERTA, Margarida. “El nacionalismo como mito: “Tiefland” de Leni Riefenstahl, una interpretación de “Terra Baixa” de Guimerá”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (*Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 257-273).

La escena de la grabación de “Los Piconeros” fantasea de nuevo con las dificultades que los cineastas de entonces encontrarían para transmitir la idiosincrasia española. El *gag* se transmite también a la recreación de la música, pues en la “españolada alemana”, la copla va acompañada de una orquesta sinfónica, aunque Trueba recrea unos músicos no van sincrónicos (se supone que en la película hacen *playback*). El personaje de Macarena de nuevo debe hacer gala de su españolismo, y al ver que los extras no se imbuyen de la música española, debe enseñarles a dar palmas, de nuevo apelando a los estereotipos más rancios: “El compás tiene que salir del corazón”, dice el personaje, adscribiendo un carácter esencial a la música identitaria española.

En otros momentos de la película, la ambientación con música diegética cumple una función narrativa, puesto que da información sobre los entornos y alude a los contextos sociales y diferencias de clase. Así, la elegante cena entre Goebbels y Macarena está ambientada con un cuarteto de cuerda y piano, cuya fuente se muestra, determinando una relación entre el entorno aristocrático alemán y la música; pero esta escena enlaza con otra ambientada en un entorno popular: desde un plano medio de los músicos del primer ambiente aristocrático se pasa sin solución de continuidad a otro plano medio de otros músicos, en este caso clarinete, saxo, trompeta, contrabajo, guitarra y piano, marcando así la ambientación de la escena antes de que se abra el plano y aparezca el resto de la *troupe* española en un bar alemán.

En definitiva, *La niña de tus ojos* es una reflexión sobre la diferencia, una metáfora de la diversidad, de la controversia entre lo nacional y lo transnacional patente en actualidad, cuya máxima expresión se alcanza en los momentos musicales. Constituye un signo del cine español contemporáneo porque mantiene la marca transnacional de la diferencia, parodiando los estereotipos añadidos a la copla, aún sin negar otros clichés nacionales, y satirizando los valores del franquismo para perpetuar los actuales. La música de Antoine Duhamel y su inspiración pintoresquista es asimismo una seña de la voluntad de comercialización de cara al exterior, de nuevo presente tanto en la ficción como en la realidad.

El musical en el cine y el musical contemporáneo

Antes de abordar las películas sobre las que insistimos en esta sección, conviene poner sobre la mesa las controversias que presenta el grupo de películas a las que se denomina “musical”.

La especificidad del musical como género cinematográfico reside en la inversión de la concepción general de una secuencia fílmica. En el musical, los números musicales

invierten el funcionamiento tradicional de concepción y montaje de una secuencia, ya que tanto cualitativa como cuantitativamente, la presencia de la música es determinante: la música se integra en la narración formando parte del lenguaje específico del género y, por una vez, la película se pone al servicio de la música.

La danza y el baile, y la expresión de los actores por medio de la voz y el movimiento, se ve justificada en la narración por una de las características fundamentales del género, que consiste en la importancia primordial del aprendizaje de los códigos por parte del público y en el consenso con el espectador. Como Roberto Cueto⁹⁰³ afirma, la comedia musical es un género codificado que se basa en un pacto con el espectador (como la ópera). Los números musicales del musical clásico funcionan como el aria en la ópera, pues son los momentos en los que los sentimientos se expresan cantando y bailando, donde el alma de los personajes se refleja directamente en sus danzas y en sus voces. Y es que el musical se desarrolla en un lenguaje irreal, en un mundo de fantasía, donde la poca verosimilitud de los actos de los personajes no supone un obstáculo para el desarrollo narrativo ni para la credibilidad de la película.

Juan Munsó Cabús⁹⁰⁴ define el musical como un relato (texto dramático o cómico) explicado a través de la música, la danza y la pintura, donde son elementos imprescindibles un escenario elaborado y una coreografía que se relaciona directamente con el movimiento de la cámara. Los elementos que lo caracterizan son también los que distinguen al arte cinematográfico: la música se relaciona con el ritmo, con la temporalidad, con la expresividad; la danza se relaciona con la imagen en movimiento y los giros de la cámara; la pintura con la fotografía, las creaciones escenográficas y el decorado irreal.

Al mismo tiempo, el musical contiene en sí mismo una superposición de gestos, porque a la expresión musical se le une el gesto de la danza, el movimiento del cuerpo y la expresión teatral, todo ello añadido a un movimiento adicional específico del cine como es el movimiento de la cámara. La elaborada escenografía y la coreografía se relacionan en todo momento con el movimiento de la cámara, de manera que se estimula una relación directa entre la parte visual y la musical.

En la mayoría de los casos la música no se corresponde con el contexto de la época en la que transcurre la historia, sino que se utiliza como un elemento autónomo cuyas connotaciones no pretenden ambientar una época y lugar (aunque pueden hacerlo) sino que intentan trascender hacia la expresión de sensaciones más abstractas.

⁹⁰³ Cf. CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del Cine*. Madrid: Nuer, 1996.

⁹⁰⁴ Cf. MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine musical, I*. Barcelona: Royal Books, 1996.

El gesto más característico de la comedia musical es el que se relaciona con el musical clásico de Hollywood. Aunque el género cinematográfico tiene sus orígenes en la opereta, el espectáculo de *music hall* y en las compañías de Broadway, la consecución gestual más representativa y que sirve de modelo para su reinterpretación posterior (en los ejemplos que vamos a ver) es la de las películas de los años cuarenta y cincuenta. En dicho periodo ya había evolucionado en gran manera el musical de los años treinta, que fuera la época de las grandes orquestas y las coreografías desenfundadas de Busby Berkeley, ejemplificadas en *Calle 42* (Lloyd Bacon, 1933), además de las grandes estrellas de Broadway a lo Fred Astaire y Ginger Rogers.

En la década de los cuarenta había ya una reflexión cinematográfica patente en la complicada coreografía, y toda la ambientación escenográfica estaba colocada teniendo en cuenta la situación de la cámara, en contra de lo que fue la anterior frontalidad teatral de los números de *music hall*, de manera que las parejas y grupos de bailarines en cierta manera también “bailaban” con la cámara. Al mismo tiempo se asentaron otras características, como es la de contar en muy poco tiempo una situación o historia por medio de un número musical inserto en el argumento principal. Así, en los años cuarenta y cincuenta ya están asentadas una serie de convenciones gestuales que cristalizan en las comedias del productor Arthur Freed, Gene Kelly y Stanley Donen, y Vincent Minelli, quienes realizan un musical espectáculo con una mayor implicación artística y una música más contundente. En sus películas los números musicales están mucho más imbricados en la historia, pues muchos de ellos son *biopics* (los números musicales forman parte de la narración de la vida del músico o artista), y se produce un mayor juego en la simultaneidad de música diegética y música incidental, es decir, que en ocasiones la música diegética se convierte en no diegética y viceversa.

La obra de Rick Altman *The American Film Musical*⁹⁰⁵ es una referencia obligada para el estudio del musical. El planteamiento más relevante de esta obra es el énfasis puesto en el funcionamiento interno del musical, piedra de toque de toda su teoría. Altman propone una metodología basada en la construcción interna, para poder compararla con otros textos. Por tanto plantea un sistema que le permita, por un lado, concebir la continuidad entre el teatro, el cine y la televisión más allá de una cuestión de préstamo y adaptación de los elementos; y, por otro lado, indagar en las relaciones entre el musical de Hollywood y sus predecesores⁹⁰⁶.

⁹⁰⁵ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁹⁰⁶ ALTMAN, *op. cit.*, p. 130.

En primer lugar, Altman establece la particular lógica narrativa del musical, que no se atiene a una lógica narrativa estándar: mientras en la narrativa convencional existe un personaje central y un acontecimiento que conduce al siguiente por una motivación psicológica que los une, en el musical ha de aprenderse a “mirar más allá”, sortear la apariencia de este modelo lineal, para observar los principios de organización del género, que son radicalmente distintos. Según este autor, el Musical Americano tiene una narrativa de focalización dual (*dual-focus narrative*), por lo que el interés no se concentra en un solo personaje central, sino que se construye “alrededor de estrellas paralelas de sexo contrario y valores radicalmente divergentes”⁹⁰⁷. En esta caso, la relación causa-efecto es secundaria, pues lo importante son los paralelismos establecido entre ambos. De ahí la importancia central de los números musicales porque a través de ellos y de la pareja se interpretan las relaciones conceptuales, que son fundamentales, ya que “la pareja es el guión”.

Así, Altman presenta un modelo semántico – sintáctico propio del musical. Entre los elementos semánticos incluye a los personajes, normalmente una pareja, y el entorno, que puede ser el teatro de Broadway o el estudio, un país mítico, o una pequeña ciudad o un entorno rural. Además los acontecimientos narrados suelen estructurarse alrededor del montaje de un show, y Altman puntúa que también pueden estar enfocados a gobernar un país, y a celebrar y formar una comunidad.

La sintaxis se refiere a las estructuras en las que se inscriben estos elementos semánticos. La sintaxis propia del musical introduce la citada estrategia narrativa de focalización dual, establecida por comparación y simultaneidad, así como también se basa en el paralelismo entre la formación de la pareja y el éxito de la empresa que se pretende llevar a cabo. Por otra parte, para este autor la música y la danza son “expresión de alegría personal o de la comunidad, y significantes del triunfo romántico sobre todas las limitaciones”⁹⁰⁸. Establece también la característica de la continuidad entre la narrativa y el número musical, o entre el realismo y el mito, con transiciones de forma suave; y, por supuesto, señala cómo la jerarquía de la narrativa clásica del sonido (por la que la imagen se impone sobre sonido) se invierte en los momentos de climax, y muy a menudo la música diegética se transforma en no diegética.

Una de las mayores aportaciones de Rick Altman es la categorización del musical en tres subgéneros (siempre teniendo en cuenta que se refiere sólo al American Film Musical), dependiendo de las dicotomías secundarias que están presentes en la formación de la pareja.

⁹⁰⁷ ALTMAN, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁰⁸ ALTMAN, *op. cit.*, pp. 102-110.

Por un lado diferencia el *Fairly Tale Musical*, que es una mezcla entre un cuento de hadas y una comedia romántica, en el cual la formación de la pareja es paralela a “la restauración del orden en un reino imaginario”. Esta tipología toma el material semántico de una larga tradición precinematográfica, que se remonta a medio siglo de tradición teatral europea anterior. En este caso la relación sintáctica entre ambos sexos se mide en términos de energía sexual, de batalla (se establece el cortejo como una relación de adversarios, y la ambigüedad expresada por la danza se toma como un reto), o de aventura.

En el *Show Musical* la formación de la pareja se relaciona con la consecución de un show. El argumento principal del guión es el montaje de la obra, que puede ser desde una obra de Broadway, o una película, hasta una obra del instituto, y la película transcurre en el backstage; esta narrativa corre paralela a la formación de la pareja, que se relaciona simbólicamente con el éxito de la obra. Esta tipología concierne a la evolución del gusto musical del público, más allá del propio musical, algo que está ineludiblemente relacionado con los intereses económicos⁹⁰⁹. También entra en juego la capacidad de reflexión no presente en otros géneros clásicos, porque puede establecerse (sobre todo en los musicales post-estudio) una comparación crítica entre la realidad y los números.

Finalmente, en el *Folk Musical* la formación de la pareja “anuncia la comunión de todo el grupo con el otro y con la tierra que los sostiene”⁹¹⁰. Por tanto el argumento relata de algún modo la creación de una comunidad en una pequeña ciudad, paralela a la consecución del asentamiento de la pareja. La novedad más importante se produce en el terreno de las aportaciones semánticas⁹¹¹, pues en este caso cobra más importancia la realidad, mientras en los otros subgéneros se crea la ilusión de la combinación de lo real y lo irreal, en este se establece un marco de admiración hacia el pasado, que se muestra glorioso y mítico, pero se observa más neutralmente el presente. El énfasis en esta caso se pone en la agrupación familiar y el hogar, y los números musicales recrean una actividad múltiple y comunitaria.

Esta clasificación, y en general la obra de Altman, se ha visto criticada por ser demasiado estructuralista y por dejar de lado la relación con el espectador. Además se le acusa de plantear una visión muy heterosexista, demasiado simplista y de no tener en cuenta las anomalías⁹¹². Además en su análisis se le da una privación al género que ejerce

⁹⁰⁹ ALTMAN, *op. cit.*, p. 271.

⁹¹⁰ ALTMAN, *op. cit.*, p. 126.

⁹¹¹ ALTMAN, *op. cit.*, p. 270.

⁹¹² Por ejemplo Jane Feuer hace una crítica de algunas categorizaciones de Altman en FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. 2nd edition. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Y lo mismo Carlos Pontes Leça en su ponencia “Las metamorfosis del cine musical: desde Busby Berkeley y Stanley Donen/Gene Kelly hasta Alain Resnais y Lars Von Trier” leída en

una represión sobre el análisis de textos individuales. Sin embargo, pueden ser un buen punto de partida sobre el que comenzar a realizar un análisis.

En efecto, las categorías de Rick Altman se vuelven progresivamente más problemáticas a medida que el musical se diversifica, se hibrida y se desarrolla en modelos cada vez más alejados del original. Los musicales contemporáneos son el mejor ejemplo de la ruptura de los modelos planteados del Musical Americano.

A partir de la edad dorada en el que se asienta el modelo de coreografías, movimientos de cámara (con grúas), expresión de los actores, etc. el estándar gestual del musical clásico experimenta una evolución. Esta evolución comienza en los años sesenta y setenta cuando el musical empieza a cambiar y a diversificarse. El musical moderno nacido en estos años, aunque heredero de la década anterior, introduce coreografías más adecuadas a la época y músicas de estilos contemporáneos, incluyendo el *rock* y el *pop*. Son producciones como *West Side Story* (Robert Wise & Jerome Robbins, 1961) o *Cabaret* (Bob Fosse, 1972). Por otro lado se realizan películas específicas para estrellas populares que incluyen canciones, algunas precursoras del videoclip, como las de los Beatles (*Qué noche la de aquel día* y *Help!*, Richard Lester, 1964 y 1965), o se lleva al cine la adaptación de la ópera *rock* teatral.

El musical de hoy día también introduce números musicales en la narración, pero además implanta elementos del cine contemporáneo, tanto en sus historias, como en su estética, como en el uso de variados estilos musicales. Desde los años noventa la conciencia cultural y la aceptación del musical clásico aumenta día a día, lo cual permite una inclusión más normalizada que ha dado lugar a dibujos animados en clave de musical, y a películas muy diversas: pongamos como ejemplo la referencia explícita al musical clásico de *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), la resurrección de escenografías artificiales en filmes en *Moulin Rouge* (Buz Luhrmann, 2001), o el éxito de las películas de Bollywood como *Lagaan: Once upon a time in India* (Ashutosh Gowariker, 2001), nominada al Óscar a la Mejor película en Lengua Extranjera (Academy Award for Best Foreign Language Film)⁹¹³. Estos ejemplos propician que el público se familiarice de nuevo con este lenguaje, o que reinvente otro, como en el caso de *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997) o *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999).

Salamanca en noviembre de 2006 en el III Simposio La Creación Musical en la Banda Sonora (publicación Plaza Universitaria Ediciones, en curso)

⁹¹³ Algunas películas occidentales introducen elementos musicales de Bollywood, como ocurre en *Charly y la fábrica de chocolate* (Tim Burton, 2005).

Como en todas las disciplinas artísticas las diferentes etapas se nutren de otras anteriores reelaborando sus características, por eso hoy volvemos a ver en el cine números musicales basados tanto en el modelo clásico como en su evolución posterior (es el caso de *El otro lado de la cama*, Emilio Martínez-Lázaro, 2002). De manera que nuestro cine acontece a la reinención del cine musical en lo que llamamos *musical contemporáneo*, cuyas posibilidades han cristalizado en un sinfín de propuestas diversas.

En el musical contemporáneo se ha producido una evolución de los significados desde el modelo clásico, porque el nuevo cine admite las características del cine actual al mismo tiempo que reestructura los ya dados, empleando una técnica de *pastiche* de cariz postmoderno. El musical de hoy rescata los elementos que lo han integrado en su historia, se nutre del conocimiento de la evolución cinematográfica anterior, y de la conciencia histórico-cinematográfica de los espectadores, de manera que casi podría hablarse de metamusical. Pero al mismo tiempo admite otros elementos nuevos y reestructura los ya dados. El papel del gesto en el musical contemporáneo es distinto del inicial modelo porque cambia su significado, los números musicales son una recreación alusiva a la cultura cinematográfica del espectador. En este sentido entra dentro de las características del cine actual por su reutilización de elementos autorreferenciales.

Por otro lado, el musical contemporáneo incluye notables diferencias. Aunque el modelo clásico pueda ser un modelo de referencia, en la actualidad el trasfondo del musical ha cambiado con respecto a los primeros modelos genéricos. Lo que en un principio se circunscribía a la comedia, pues todas las historias musicales estaban narradas en clave de comedia, en nuestros días se adscribe a cualquier tipo de expresión fílmica. Así pues, si hay algo típico del musical en nuestros días es que se integra tanto en un drama como en una historia cotidiana, algo que no ocurría en las tres tipologías clásicas de *fairly-tale*, *show music* y *popular musical*.

Asimismo, los números musicales hoy día admiten múltiples escrituras. Así, el lenguaje de los números musicales también se ha estandarizado como alusivo a un mundo onírico y de fantasía donde todo es posible, y su utilización, a veces como parodia, a veces como cita, se realiza para aludir a mundos artificiales y ensoñaciones creados en la cabeza de los personajes.

Al mismo tiempo que la técnica del cine se complica, el lenguaje tradicional del musical también se hace más complejo. Por eso son cada vez más comunes la superposición de historias y dobles parejas, como en la ópera, o los métodos de crecimiento de la tensión fílmica, como ocurre en ejemplos como *Moulin Rouge* (Buz Luhrmann, 2001), donde el ritmo y los cortes de plano van aumentando en los momentos

de tensión, los discursos se superponen progresivamente gracias al montaje en paralelo y los personajes de la coreografía se multiplican *ad infinitum*.

Cabe destacar uno de los rasgos más acentuados en el musical contemporáneo derivado de su carácter de cine auto-referencial: una veta de esta tipología fílmica que se apoya en gran medida en la *nostalgia*. Los números musicales en las últimas interpretaciones del género a menudo son una recreación alusiva a la cultura cinematográfica del espectador, o a la nostalgia que transmiten las canciones.

El uso de canciones *pop* reinterpretadas, adaptadas, orquestadas, se ha convertido en una práctica habitual. En el nuevo musical existe la conciencia de estar contando una historia del pasado desde nuestro presente, y a los estilos utilizados en el pasado que continúan vigentes⁹¹⁴, se le suman abundantes reinterpretación de canciones *pop*. Esta música prestada, “reciclada”, no se integra en la película para hacer una ambientación histórica, porque las canciones no son contemporáneas a la acción fílmica, sino a la manera del musical tradicional. Por eso va un paso más allá en el uso de canciones populares en el cine (la relación entre el éxito popular de algunas canciones y su presencia en el cine es común desde los años veinte), porque estas piezas de música no están simplemente superpuestas, sino orquestadas y variadas en su estructura. Por otro lado no debemos olvidar que la reutilización de canciones era una cosa habitual dentro del musical y, al igual que las canciones *pop*, ya llevaban connotaciones añadidas por medio de la letra; de forma que aunque las canciones fueran reubicadas en el guión, el público ya está familiarizado con ellas.

La abundancia de este repertorio se debe sin duda a que muchas canciones se encuentran involucradas en un proceso de legitimación del *pop*, que viene ayudado por la creciente perspectiva histórica que ya se tiene sobre temas musicales que fueron creados a partir de los años sesenta. De manera que últimamente muchas de aquellas canciones se han convertido en lo que se llaman “clásicos del *pop*” y forman parte del bagaje musical de gran parte del auditorio que concurre al cine, siendo calificadas también como “los clásicos de nuestra época”. En la cultura popular de todos los tiempos los grandes temas universales son representados por historias que se narran en las canciones, a su vez metáforas de los grandes temas. Por esa razón el anacronismo del estilo musical, o incluso la no correspondencia de la letra con el guión de la película, no es un impedimento para transmitir el concepto, apelando una vez más a la universalidad de la música y del tema, pero sobre todo al subconsciente cultural y a un conocimiento generacional. En este

⁹¹⁴ Pongamos como ejemplo el uso que Woody Allen y Keneth Branagh hacen de canciones de Cole Porter, incluso en el último *biopic* de Cole Porter.

sentido las canciones se pueden tomar por la literalidad del texto (para narrar la historia del guión), pero en un segundo plano existe el juego de connotaciones de las canciones asociadas a otro contexto.

Además, con la música *pop* se produce un claro fenómeno de asociación de la música a vivencias personales, dado que para un público concreto dichas canciones están asociadas a un momento de su vida. Por tanto a la línea argumental racional se le asocia la implicación emocional del espectador, por lo que cabe la posibilidad de integrar la afectividad de las vivencias del espectador, aunque sea inconscientemente. En este sentido la transformación del *pop* en clásicos (para la generación que ve la película) se corresponde con lo clásico del gesto del musical tradicional⁹¹⁵.

El musical contemporáneo en España (identidad glocal)

En los últimos años España ha experimentado un creciente interés en el género del musical clásico, reelaborado en lo que llamamos el musical contemporáneo, y cuyos efectos han llegado a todos los medios incluyendo el de la publicidad⁹¹⁶. Uno de los casos más evidentes de revisitación del musical en España son *El otro lado de la cama* (2002) y su secuela *Los dos lados de la cama* (2005), de Emilio Martínez-Lázaro, que servirán en esta tesis como ejemplos para realizar una aproximación más detallada del musical contemporáneo español. Las dos películas están narradas a manera de musical e introducen números musicales mediante la adaptación de canciones del *pop* español.

La sorpresa de su éxito llegó cuando *El otro lado de la cama*, un musical realizado en España, consiguió triunfar en el festival de cine de Málaga y sobre todo fue un gran triunfo de taquilla. En el año 2003 *El otro lado de la cama* ocupó el puesto ocho entre las películas más vistas y recaudó casi once millones de euros, superando a otras películas españolas como *El hijo de la novia* (5,5 millones) y *Hable con ella*, de Almodóvar (5,156 millones). Algo menos de taquilla hizo *Los dos lados de la cama*, aunque, junto con *Volver* de Pedro Almodóvar fue una de las dos producciones españolas que consiguió colarse entre las veinte películas más vistas en el 2006, concretamente ocupó el puesto decimoquinto, con 4,5 millones de euros de recaudación⁹¹⁷.

⁹¹⁵ La inclusión de la nostalgia en el cine por medio del *pop* ha sido un tema tratado Jeff Smith o Lawrence Grossberg, como se indicó en la sección II.2.4.

⁹¹⁶ Ejemplos interesantes son algunos casos de publicidad audiovisual de la marca Coca-Cola, realizados en España: uno de ellos muestran las posibles reacciones de un empleado al ser despedido en clave de musical; otro recrea las películas de Bollywood.

⁹¹⁷ Recogido en EFE - Madrid ELPAIS.es - Cultura - 06-08-2006.

En el cine español se alternan las "crisis" y las "recuperaciones", dependiendo de si ese año hay películas buenas en taquilla (como es el caso) o no, lo que da material a los críticos para quejarse y poner el grito en el cielo.

La música incidental corre a cargo de Roque Baños, uno de los compositores cinematográficos españoles más prolíficos, quien es el artífice también de los arreglos de las canciones. Baños expone en una entrevista⁹¹⁸ cómo para la primera de las películas tuvo que adaptarse a los arreglos de canciones que ya habían sido realizados por Mendo y Fuster, para no traicionar la continuidad general; pero para *Los dos lados de la cama*, decidió, junto con el director, componer unos arreglos más teatrales e introducir mayor volumen instrumental mediante *big band*, coros y orquesta. De manera que queda patente una voluntad de remedar la textura musical de los musicales modélicos.

Lo más característico es que estas películas no toman como modelo los musicales realizados anteriormente en España, sino las producciones de modelo americano. Pero este modelo es adaptado a un contexto español, lo cual no deja de imprimirle un cierto sello de fábrica que se traduce en significados añadidos y connotaciones nacionales específicas, y que son a la vez la clave de su éxito en el contexto español.

Como rasgo fundamental, en *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama* la más clara diferencia con el musical modelo, que en este caso es de raíz norteamericana-hollywoodiense, es precisamente que las canciones pertenecen al repertorio del *pop* español: en *El otro lado de la cama* aparecen siete canciones, casi todas de los años ochenta españoles, de autores como Kiko Veneno, Tequila, y Los Rodríguez, además de un rap compuesto por específicamente por Coque Malla como canción original de la película. *Los dos lados de la cama* adapta canciones de Alaska, Los Secretos ('Déjame'), Loquillo ('Quiero un camión'), Tequila ('Quiero besarte'), Los Ronaldos ('Por las noches') y Mecano ('Ay, qué pesado')⁹¹⁹. El hecho de que las canciones pertenezcan al repertorio del *pop* español de la década de los ochenta y de los noventa constituye una llamada a la nostalgia, sobre todo para una generación en torno a los treinta o cuarenta años que se identifica tanto con experiencias personales como con la letra de las canciones. Al mismo tiempo garantiza el conocimiento previo de la música, lo cual hace mucho más llevadero el espectáculo de los números musicales

⁹¹⁸ Entrevista en *Scoremagazine* realizada en octubre de 2006 por Miguel Ángel Ordóñez & Pablo Nieto http://www.scoremagazine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35 [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

⁹¹⁹ El CD con la banda sonora musical de la película incluye la música incidental y las canciones: "Bailando" interpretada por Lucía Jiménez, "Duelo de parejas" por Verónica Sánchez, Ernesto Alterio, Lucía Jiménez y Guillermo Toledo, "Quiero un camión" por Verónica Sánchez y Lucía Jiménez, "Por las noches" por Pilar Castro, Ernesto Alterio y Guillermo Toledo, "Gavilán o paloma" por Alberto San Juan, "Sin documentos" por María Esteve y Secun De la Rosa, "Quiero besarte" por Pilar Castro, Ernesto Alterio y Guillermo Toledo y "¿Por qué te vas?" por Verónica Sánchez y Lucía Jiménez.

Por otro lado, y al igual que en otros musicales contemporáneos⁹²⁰, son los propios actores los que cantan, aunque no son cantantes, de manera que no lo hacen excesivamente bien, no impostan la voz como los cantantes, pero según palabras de la productora (en la rueda de prensa de la presentación), resulta más cercano y el espectador se siente más identificado. Es un mecanismo para acercar un género que puede resultar esclerotizado y artificial al gran público. En este sentido el propio director reconoce que accedió a realizar la película “poniendo la condición de que los propios actores también cantaran, entonces sí me interesaba hacerlo con música, y además era un reto para mi, era algo nuevo que no había hecho...”⁹²¹. Y a ello añade el referente anglosajón cuando dice que accedió a hacer la segunda pensando en Woody Allen, y “lo mal que estaba todo el mundo en *Todos dicen I love you*”⁹²².

En consecuencia, ambas películas son una adaptación de modelos extranjeros y una recreación “a la española” de ellos. A las canciones *pop* españolas se le une toda una ambientación de la película en entornos cotidianos nacionales, localizaciones decididamente hispanas que proporcionan continuos guiños culturales. De hecho, prestan el marco ideal para *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama*, dos comedias que narran las peripecias de varias parejas en distintas historias que se cruzan en clave de humor. Por tanto retratan personajes de entornos locales de España, personajes cotidianos con vidas y profesiones usuales, como los taxistas, de clase social media. El guionista elige personajes en un rango de edad similar al público al que mayoritariamente puede ir dedicado, un público de cuyo imaginario auditivo probablemente forman parte estas canciones, de forma que privilegian los procesos de identificación.

Los dos lados de la cama, constituye un buen ejemplo de los significados adicionales que pueden aportar los números musicales a la comedia. En *Los dos lados de la cama* se acentúa la utilización de los números musicales como elementos cómicos, paródicos, y de hecho dos de las canciones se introducen como *gags* en sí mismos.

Entre los números musicales de esta segunda película, la actriz Lucía Jiménez realiza una versión de 'Bailando', de Alaska y los Pegamoides (que pudiera recordar la secuencia de Michelle Pfeiffer en *Los fabulosos Baker Boys*, de Steve Kloves, 1989), y con Verónica Sánchez interpreta la canción 'Por qué te vas' (compuesta por José Luis Perales) que cantara Jeanette en los años setenta. Otros números son los que protagonizan María

⁹²⁰ En esta época comienza a hacerlo Woody Allen en *Todos dicen I love you* (1996), y lo sigue Kenneth Branagh en *Trabajos de amor perdidos* (2000), *Moulin Rouge* (Buz Luhrmann, 2001) y *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

⁹²¹ Comentarios realizado por el director en los extras del DVD.

⁹²² Se comenta que en España la inexperiencia hace que sea más caro, entre otras cosas por el entrenamiento específico de los actores y por los derechos de autor de las canciones.

Esteve y Secun de la Rosa con la canción de Los Rodríguez 'Sin documentos', coreografiada con un cuerpo de baile caracterizados de taxistas; y la aparición de Alberto San Juan interpretando 'Gavilán o paloma', de Pablo Abraira⁹²³. Al preparar esta segunda parte se pretendió también introducir canciones en *play-back* de Raphael o el Dúo Dinámico, pero las inconveniencias para adaptar el guión hicieron desistir.

Ante el éxito de estos musicales Hollywoodienses a la española, cabe preguntarse si nos encontramos ante el resurgimiento del musical en España. Las notas de producción de *El otro lado de la cama* no parecen resolver el problema:

En fin, que esta producción.... se puede parecer bastante a un musical, pero que quede claro que no lo es, o sí, bueno ustedes decidirán.

Un síntoma claro del casi repentino resurgimiento del musical es la reivindicación del género realizada el pasado año 2006 en el Festival de Cine de Málaga, uno de los foros más importantes para diagnosticar las tendencias del cine español. En sus declaraciones Emilio Martínez-Lázaro y Jaime Chavarrí (*Las cosas del querer I y II, Sus ojos se cerraron y Camarón*) hablaron del cine musical como un género "muy divertido" y que además permite "improvisar y gozar de una cierta libertad que otros géneros no toleran"⁹²⁴.

En la prensa del momento se reseñan igualmente otras dos películas del mismo año que verifican el reciente auge de las producciones que introducen la música *pop* como uno de sus elementos más importantes. Una de ellas es *El Calentito* (2005) dirigida por Chus Gutiérrez, otra alusión a la memoria musical producida por Tomás Giménez, productor también de *El otro lado de la cama*, quien vio el filón de las canciones de recuerdo y la recuperación de la Movida. Más que ninguna otra, esta película hace referencia al contexto español al situar la acción la noche del intento de golpe de Estado del 23-F, recreando el golpe con una situación análoga en el local "El Calentito", y aludiendo a la nueva democracia con la pérdida de la virginidad de la protagonista⁹²⁵. Una nueva referencia a la generación formada musicalmente en los ochenta la constituye *Sinfín* (2005), de Manuel Sanabria y Carlos "Pocho" Villaverde, que aunque cuenta con una banda sonora de

⁹²³ <http://www.elmundo.es/metropoli/2005/12/16/cine/1134687603.html> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

⁹²⁴ Reseña publicada en El País, el 24 de marzo de 2006, firmado por Sergio Mellado, bajo el titular "Directores y actores reivindican el cine musical porque permite "cierta libertad".

⁹²⁵ http://www.cinecin.com/mostrar_pelicula.asp?id=229 [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

canciones *pop* contemporáneas⁹²⁶ hace referencia a la resurrección de un grupo de *rock* de los años ochenta españoles.

Junto a estas películas podemos citar otros productos que están apareciendo en los últimos tiempos y que de alguna manera se acercan a las estrategias de marketing más calculadas, al mismo tiempo que recuperan el musical en sus diferentes variantes. La película *Ángeles S.A.* (Eduardo Bosch, 2007)⁹²⁷ interpretada por la artista infantil María Isabel, con música de Eugenio Fernández, es un extraño caso de musical que concuerda en varios de sus rasgos con la categoría de *fairly tale musical*. Está dedicada a un público mayoritariamente infantil y adolescente, e incluye cinco números musicales con la protagonista. Esta producción deriva del éxito de la joven intérprete, quien ya vendió más de setecientos mil discos con “Antes muerta que sencilla” y representó a España en el festival de Eurovisión Jr. El cuarto disco de la niña, con las canciones de la película, salió al mercado prácticamente al mismo tiempo que se estrenó la película. Un fenómeno similar ocurre en la película *O.T. La película* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2002), fruto del masivo programa televisivo Operación Triunfo, que movió millones en el mercado musical y en *merchandising*, y del que la película fue otro de sus productos.

Si otras películas reutilizan canciones *pop* apelando al conocimiento previo del público, en este caso el uso de las canciones es el que determina el gusto del espectador porque los tiempos de producción del artículo cinematográfico y del discográfico son casi simultáneos. Además, en estas películas se observa la continuación en el mercado español de las sinergias económicas entre cine y música, presentes desde comienzos del cine. Valga citar las películas con números musicales de Marisol, con la que tantas veces se ha comparado a la María Isabel de *Ángeles S.A.*

Estas producciones traen a colación las teorías de Jeff Smith, de John Mundy⁹²⁸ y de los trabajos que abordan el estudio de la música popular en el cine, pues suelen incluir un apartado sobre las correlaciones económicas. Por lo tanto, dichos productos se inscriben en los procesos de sinergia de los mercados audiovisuales, en los cuales tanto poder tiene la televisión y últimamente otros ámbitos que aportan elevados ingresos debido a su uso por

⁹²⁶ Temas de la película: 1. Dani Martín: “Laura”; 2. Dani Martín: “Si pudiera tenerte”; 3. M-Clan: “Eres funky”; 4. Los Sinsong: “Pendiente de tu voz”; 5. Joaquín Sabina: “Quién me ha robado el mes de abril?”; 6. Quique González: “De haberlo sabido”; 7. Guaraná: “Noche en vela”; 8. Los Piratas: “Oh, Nena”; 9. Los Secretos: “Alguien como tú”; 10. Los Rodríguez: “Mucho Mejor”; 11. Alaska y Los Pegamoides: “Bailando”; 12. Loquillo y Los Trogloditas: “Rock & Roll Star”; 13. Nacha Pop: “Chica de ayer”; 14. Danza Invisible: “A sudar”; 15. Nacional Siete: “Tal vez tú”; 16. La Tercera Republica: “Sorprendentemente”; 17. Nancho Novo: “Quién pudiera”.

⁹²⁷ http://www.angelessa.com/Angeles_SA/index.html [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

⁹²⁸ SMITH, Jeff. *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998; MUNDY, John. *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999. Estas teorías fueron explicadas en la sección II.2.4. de esta tesis.

parte de los adolescentes (telefonía móvil, descargas por Internet, etc.). Coinciden así con la tesis de no ruptura entre medios audiovisuales defendida por Mundy, según el cual existe convergencia y continuidad entre las prácticas culturales (en este caso entre los discos, la película, la televisión, etc.), las cuales experimentan una evolución común y afianzan la relación entre la industria cinematográfica y la discográfica.

Volviendo a *El otro lado de la cama* y a su segunda entrega, ha de reconocerse que las sinergias económicas también resultan evidentes en estas películas de Martínez-Lázaro, pero en su caso se ven reforzadas por la estrategia de similitud con el musical americano. Resulta significativo que en el citado foro de Málaga y en su consiguiente reseña periodística se comentase: “El género, de escasa tradición en España, despierta un creciente interés”. A su vez el propio Jaime Chavarrí “lamentó que en España no exista una gran tradición de cine musical como ocurre por ejemplo en Estados Unidos, algo que achacó al tufillo que dejó como herencia el cine “de copla y folclore” que tanto abundó durante el franquismo”⁹²⁹.

Sin embargo, a pesar de esta aparente novedad, lo cierto es que tal surgimiento del nuevo musical ha de ser tratado con cautela. En primer lugar, en España existe una gran tradición de cine musical, aunque no existiera una copia del lenguaje cinematográfico del musical americano⁹³⁰. Incluso figuran algunas copias del lenguaje cinematográfico hollywoodiense en películas de los años sesenta y setenta, como los musicales protagonizados por Marisol, o en fragmentos de la más reciente *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989).

En España, como en otros países, el género está diversificado. Existe un género “autóctono” que podríamos llamara musical flamenco, cuyo máximo representante es Carlos Saura, pero en el que puede incluirse *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escibá, 1989), el cortometraje *Los almendros – Plaza Nueva* (Álvaro Alonso, 2000) o *Yerma* (Pilar Tavora, 1998), en la que la propia directora participa en la concepción musical. A estas producciones hay que añadir el cine de intérpretes, es decir, aquel creado para lucimiento

⁹²⁹ Reseña publicada en El País, el 24 de marzo de 2006, firmado por Sergio Mellado, *op. cit.*

⁹³⁰ Miguel Ángel Huerta recoge el número de musicales por periodo del cine español según *Cinemedia. Enciclopedia del Cine español* (SGAE y Canal Plus). La evolución es la siguiente: 1896 – 1909: 15 musicales; 1910 – 1919: no hay musicales; 1920 – 1919: 4 musicales; 1930 – 1939: 10 musicales; 1940 – 1949: 21 musicales; 1950 – 1959: 41 musicales; 1960 – 1969: 76 musicales; 1970 – 1979: 18 musicales; 1980 – 1989: 19 musicales. Cf. HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2005.

de cantantes⁹³¹: el cine de la copla, la exhibición en los años sesenta y setenta de los llamados cantantes y conjuntos “modernos” o, en el periodo aquí tratado, las películas de Isabel Pantoja (*Yo soy esa* de Luis Sanz, 1990; *El día que nació yo* de Pedro Olea, 1991), que recuerdan al tratamiento de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Entre los documentales de los últimos años pueden citarse *Calle 54* y *El milagro de Candeal*, ambas de Fernando Trueba (2000 y 2004), *Caballé, más allá de la música* (Antonio A. Farré, 2003), o *Morente sueña la alambra* (José Sánchez-Montes, 2005). Pero no cabe duda de que las más abundantes son las que tratan el tema de la música o los músicos en su argumento: *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), *Nadie como tú* (Criso Renovell, 1997), *Mensaka* (Salvador García Ruíz, 1998), *Shacky Carmine* (Chema de la Peña, 1999), *Salsa* (Joyce Sherman Buñuel, 2000), *The Mix* (Pedro Lazaga, 2003), *Franky Banderas* (José Luis García Sánchez, 2004), *Bailando el cha cha cha* (Manuel A. Herrera Reyes, 2005), o *Habana Blues* (Benito Zambrano Tejero, 2005).

Por lo tanto, el cine español parece querer demostrar que existen otras posibilidades de construir un cine musical, aparte del modelo de comedia musical hollywoodiense. El ejemplo más destacado en cuanto a una alternativa nacional es el trabajo del célebre director Carlos Saura, creador del que se ha dado en llamar *musical flamenco*, y del que hablaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo del presente trabajo. Su filmografía tiene una larga relación con el arte flamenco, y en sus películas ha podido contar con la participación de los más destacados artistas. Comenzó con *Bodas de sangre* (1981), y cerró la trilogía con *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). Más adelante realiza los documentales *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995). La vuelta al género no llega hasta el año 2002 en *Salomé*, y últimamente ha realizado *Iberia* sobre la suite de Albéniz. Roque Baños para *Iberia* de Saura realiza adaptaciones de obras clásicas de Albéniz, para formaciones instrumentales originales como banda de música, piano, orquesta pero también con arreglos de la música popular española.

La distancia de estos trabajos del modelo americano es deliberada, porque Saura se rebela contra la cantidad de cine norteamericano que se consume en nuestras pantallas, y contra el modelo que imponen⁹³². Pero los casos de rebelión y parodia del musical americano no son exclusivos de los últimos años, sino que se dan desde los años sesenta:

⁹³¹ Entre los precedentes a los años noventa figuran *Suéltate el pelo* (Manuel Summers, 1987) con Hombres G, o *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (Fernando Colomo, 1978), con música de Luis de Pablo pero canciones del grupo Burning.

⁹³² Cf. la sección V.7. de esta Tesis, sobre Roque Baños y Carlos Saura.

citamos *Shirley Temple Story* (Antoni Padrós, 1976) que rebaja la figura de la niña prodigio y el musical americano⁹³³.

En este panorama cabe cuestionar que películas como *El otro lado de la cama* resulten realmente una novedad para el cine español, puesto que están ancladas en las mismas estructuras narrativas y recursos humorísticos que otras muchas comedias sin números musicales.

Al mismo tiempo, no resulta fácil aseverar que *El calentito* y *El otro lado de la cama* pertenezcan al mismo género, pues si bien es cierto que en ambas aparecen números musicales, la naturaleza y el tratamiento visual comporta diferencias notables; mientras en una se muestra la actuación de un grupo de *rock* en el argumento, en la otra por el contrario se realiza una interrupción narrativa para el número de comedia musical. Aunque tienen en común la utilización de canciones *pop* como un elemento estético (veces de ambientación, a veces jugando con las connotaciones) la diferencia en el gesto es precisamente uno de los argumentos para poner de relieve la distancia entre ambas.

Multitud de ejemplos como estos conducen al recurrente debate sobre la definición del género musical. Para ser justos tanto con los entusiastas como con los detractores del género (parece casi inexistente un punto medio entre los estudiosos del tema), hemos de admitir que la variedad de películas que se engloban en él presentan unas características tan dispares que resulta difícil definirlo. Con el apelativo “musical” se designan películas cuyas características se ajustan a la definición porque la música y el espectáculo son el hilo conductor, pero en las que el tratamiento y el espíritu son radicalmente diferentes. Así, si en sus comienzos los derivados de la comedia musical teatral respondían a un modelo más claro con voluntad de diversión, en nuestros días el musical ha dejado de circunscribirse a la comedia. Actualmente hemos visto nacer un musical que puede tener múltiples caracteres, y asistimos a la creación de musicales en tono de drama, de cine negro, cine “de autor” en lenguaje de musical, etc. Por tanto, resulta complicado encontrar rasgos comunes de forma y de contenido a todo un siglo de cine musical.

Entonces ¿deberíamos restringir el género a las películas con números musicales en las que los personajes en un momento dado rompen a cantar? ¿O debemos utilizar el término aún sabiendo la complejidad de su contenido?

Para algunos autores los rasgos que explicamos en la sección precedente no son suficientes para definir el musical: bien no se ajustan a las características de todas las

⁹³³ Esta película aparece citada en el artículo BLANCO MALLADA, Lucio. “Cine musical español 1975-80”. *Área abierta*, Nº 14, 2006. Las tres primeras partes de una historia del musical en España fueron publicadas en los números 8, 9 y 11 de *Área Abierta*.

películas para las que se le emplea el término "musical", bien pueden aplicarse a demasiadas, pues son demasiado vagos, demasiado amplios. Otros defienden la inexistencia del género musical porque en el fondo todo el cine es musical desde que incluye música.

Miguel Marías afirma que el musical es uno de los pocos géneros cinematográficos que lo es realmente, porque sostiene que en el cine, para que exista género, es necesaria una base industrial y un plazo de éxito prolongado. Si restringiéramos el género a las películas modelo del cine clásico entonces habría que admitir, como lo hace Marías, que el musical vivió apenas una década. Así "en estado puro el musical apenas dura 6 años" y por lo tanto "el musical cinematográfico lleva ya varios decenios muerto y enterrado, sin posibilidad económica previsible de resurrección futura"⁹³⁴. Por esta razón Marías pretende destruir la visión excesivamente cerrada que existe del género, ya que ciñéndonos a ella habría que excluir muchas de las películas consideradas tradicionalmente. No obstante la opción que este crítico plantea se coloca en el polo opuesto: pensar en lo musical como posibilidad creativa, en un "cine musical"; lo cual tampoco resulta de gran utilidad a la hora de definir el género, puesto que hace tiempo que la teoría del cine se ha percatado de las similitudes entre el cine y la música (en cuestión de ritmo, movimiento, carácter "polifónico", etc.) y conoce la naturaleza musical del mismo.

Carlos Heredero se alinea de alguna forma con Marías al afirmar que no existe un musical español, porque no existen especificidades narrativas (lo que en términos de Altman sería una sintaxis) derivadas de géneros precedentes en su adecuación al medio cinematográfico, como sí existen en el caso americano. De forma que acepta un género americano pero no uno nacional⁹³⁵.

Para definir un género Rick Altman ponía de relieve la importancia del funcionamiento interno (la sintaxis). Así, los elementos de análisis de un género están en la identificación de funcionamientos internos comunes a todos los textos de ese género, lo que llama elementos sintácticos, y no solamente en compartir elementos estructurales y estilísticos (semánticos). Un género, entonces, consiste en un grupo de textos que comparten los elementos semánticos pero también el funcionamiento interno⁹³⁶.

El director Emilio Martínez-Lázaro tampoco parece tener muy claro en qué consiste exactamente el musical. En los extras que acompañan la película *El otro lado de la cama* manifiesta:

⁹³⁴ Cf. MARÍAS, Miguel. "Espejismos y paradojas del musical", en *Nikel Odeon* n^o25, Madrid, Invierno 2001.

⁹³⁵ HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cien español 1951-1961*. Valencia: Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ Filmoteca Española, 1993, p. 181. Cit. en HUERTA, *op. cit.*, p.132.

⁹³⁶ ALTMAN, *op. cit.*, p. 115.

No es un musical al estilo tradicional, es decir, no es un musical lleno de canciones donde se busca un argumento más o menos traído por los pelos para unir las canciones, sino que no es así. Hay muy pocas canciones y además las canciones que hay sirven para que los personajes se expresen y cuenten la historia.

No estamos de acuerdo en la afirmación de que el musical tradicional tiene un argumento traído por los pelos; por el contrario, en el musical las canciones llevan el peso narrativo, no tanto porque transcurra la acción a través de ellos, sino porque dan las claves para la interpretación global, de manera que los números musicales son elementos primordiales para la narración. Igualmente, Matilde Olarte⁹³⁷ define el musical como un género “que sustenta las partes narrativas en los números musicales, esencia de ese género, y que lo diferencia esencialmente del resto”⁹³⁸. Lo compara con otras películas que pueden considerarse comedias musicales, en las que los números musicales se van intercalando en la acción sin una imbricación real con la trama. Marca también dos características específicas del género, por un lado el número musical con voluntad de diversión o *gag*, y la función de metatexto que cumplen los números, función que se produce al doblar el mensaje de la narración con la letra de las canciones⁹³⁹.

En *El otro lado de la cama* los números musicales responden a dicha función de metatexto, si bien existe cierta distancia con el modelo musical de mayor carga narrativa porque en esta producción los números son acotaciones, la fuerza narrativa sigue vinculada a las partes no cantada. Por otro lado, el estilo de la música también marca una gran diferencia estética, aunque no estructural, ya que la utilización de canciones preexistentes es un rasgo intrínseco al musical, igual que lo es la adaptación de las connotaciones añadidas de dichas canciones a la trama concreta de la película.

De alguna manera, las dos películas de Martínez-Lázaro comportan similitudes sintácticas y semánticas con los modelos propuestos por Altman. Entre los elementos semánticos aparece la relación de pareja, que en este caso son dobles parejas; el entorno, que de pequeña ciudad se transforma en el contexto urbano cotidiano; y los acontecimientos relatados podrían aproximarse a la formación de una comunidad. Por otro lado, dentro de los elementos sintácticos encontramos la narrativa dual, y el discurso sobre el éxito de la pareja. En algunos casos los números musicales son una expresión de alegría

⁹³⁷ En OLARTE MARTÍNEZ. “El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos”. En *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005, pp. 101-18.

⁹³⁸ *Idem*, p. 101.

⁹³⁹ *Idem*, p. 103

como en el musical más clásico, por ejemplo los números finales, que también establecen la sensación de comunidad, mientras que formalmente se mantiene la tensión entre el contexto realista y la fantasía de los números musicales, muy acentuada aquí, pero manteniendo la continuidad entre mito y realidad.

El otro lado de la cama y *Los dos lados de la cama* podrían equipararse, justamente, con la tipología de *folk musical* pasado por la perspectiva contemporánea, adaptando a los nuevos tiempos filmicos la idea de comunidad, transformando también las tensiones familiares en tensiones entre amigos, la familia moderna de cada personaje. Ambas proclaman una continuidad de los subgéneros del musical, a pesar de los cambios que conlleva toda evolución, porque existe todo un grupo de películas equiparables a las nuevas versiones del *folk musical*, identificables por la ambientación de escenas cotidianas, personajes corrientes y múltiples caracteres genéricos que engloban desde la comedia al drama.

En conclusión, las dicotomías que se plantean al intentar llegar a una definición del musical son complejas. Si tomamos un modelo utópico (los formulados por Altman son los más difundidos), pocas son las películas actuales que se adaptan a él. Pero el musical ha tenido una evolución que garantiza su supervivencia, planteando multiplicidad de modelos que dependen del momento histórico y del contexto de producción, siendo simultáneos muchos de ellos. No en vano el musical es uno de los géneros más versátiles de la historia del cine.

Simultáneamente, el hecho de que la comedia musical sea un elemento recurrente en el cine de ciertos directores indica que es un elemento que existe en su propio imaginario cinematográfico, y más que aludir a un género concreto alude a su aprendizaje del lenguaje del cine. Al mismo tiempo forma parte de su poética personal, formada de los elementos visuales circundantes, y se introduce en este universo de manera muy *ad hoc* puesto que remite a lo imposible en la realidad, a una ficción dentro de la ficción.

Si los gustos del público son un factor determinante para la taquilla del cine español, el éxito comercial de *Los dos lados de la cama* evidencia una tendencia hacia las formas basadas el modelo clásico americano, pasado por el filtro de las connotaciones españolas, es decir, los guiños que acercan la película al ambiente local de los espectadores (la música, en este caso). Las formas de comedia musical basadas el modelo clásico que han aparecido en España en los últimos años, si bien no son la única tendencia “musical” de un producto cinematográfico, sí son las más exitosas y relevantes de este momento.

Resulta lógico llegar a la conclusión de que este hecho no es un fenómeno asilado y que es un reflejo de la tendencia general, que por ejemplo existe también en la composición

de música incidental, de seguir patrones del cine norteamericano. En este sentido las películas presentadas como ejemplo de lo que llamamos el musical contemporáneo, son un reflejo de una tendencia cercana al postmodernismo, de la reutilización de géneros cinematográficos reconstruidos y de la mezcla de registros⁹⁴⁰.

Otros usos de los números musicales en el cine español

Existen muchos ejemplos de inclusión de números musicales en películas españolas contemporáneas. Entre ellos, nos gustaría destacar solo algunos que son representativos del papel que puede jugar la referencia al musical dentro de la trama de una película.

Los musicales de Martínez-Lázaro son paradigmáticas del uso de los números musicales en la comedia, incluso algunos de ellos se utilizan directamente como parodia o como *gags* en sí mismos, algo que ya hiciera este director en su anterior película *Los peores años de nuestra vida* (1994). La misma línea siguen los números musicales en la también reciente *20 centímetros* (Ramón Salazar Hoogers, 2005), y en el corto *7:35 de la mañana* (Ignacio Vigalondo, 2003), nominado a los *oscar* de Hollywood.

Se deduce, por tanto, que el contemporáneo musical explota los significados añadidos de las canciones a favor de la comedia, donde la utilización de números musicales con fines paródicos es constante. Las razones principales son que el musical clásico está integrado de tópicos y excentricidades, y en él se dan cita el mundo de los sueños y el surrealismo, de manera que los elementos cómicos tienen un amplio campo de acción. Por esta razón, como en los ejemplos anteriores, el choque de registros y la irrupción del número musical en un contexto aparentemente realista, provoca una ruptura del pacto con el espectador debida a la aparición de códigos no establecidos previamente. Cuando se parodia el musical, se está levantando el velo a través del que el espectador mira, se lo sacar de su contexto y, sin ese filtro, se muestra el espectáculo desde una perspectiva ridícula, de la misma manera que en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) se sube el telón para descubrir la verdadera voz de la actriz que está haciendo *playback*, provocando la inmediata carcajada del público. Por supuesto, en estos casos, a la hora de elaborar un elemento cómico se aprovecha la cultura cinematográfica de los espectadores.

Los peores años de nuestra vida (Martínez-Lázaro, 1994) introduce varios guiños al musical de forma paródica. El guión de la película, de David Trueba, beneficia la inclusión de estas referencias mediante la inserción en la historia de un personaje ligado al género:

⁹⁴⁰ “Tiene que ver con una de las principales características del postmodernismo: el irreverente reciclaje de géneros, el predominio del pastiche y de la nostalgia, así como la interrelación entre las formas del cine de autor el comercial”. LLUÍS FECÉ, Josep. “La excepción y la norma. Reflexiones sobre la *españolidad* de nuestro cine reciente”. En *Archivos de la Filmoteca*. “El último cine español en perspectiva”. N.º 49. Febrero 2005, p. 87.

es uno de los hermanos protagonistas, el más creativo y el más feo, que es también músico (o por lo menos quiere serlo) y toca la guitarra, el piano, canta... En un momento dado⁹⁴¹ el personaje interpretado por Gabino Diego (Alberto) hace explícita su relación mental con los números musicales cinematográficos, en concreto cuando expresa su sensación de enamoramiento hacia la protagonista: “Es como si viviera dentro de una canción” [...] “Me siento como uno de esos imbéciles de las películas musicales que están hablando tranquilamente y de repente se ponen a cantar”. Acto seguido parodia el musical, apoyado por una serie de recursos cinematográficos: la cámara se acerca a él como en un musical y le sigue; la música hace una cadencia para terminar la canción, de forma también paródica, y la instrumentación con viento metal, caja y percusión exagerada, le respalda de manera casi circense.

En la misma película son destacables las actuaciones que este personaje realiza sobre el escenario del café. En una secuencia en la que los dos hermanos y la protagonista se quedan en el café hasta altas horas de la noche, canta el famoso tema cliché de Cole Porter “I’ve got you under my skin”, reutilizado en numerosas películas, con intenciones de conquistar a la chica⁹⁴². Se observa aquí un ejemplo típico de la relación del espacio diegético – extradiegético que se da cita en el musical, ya que se simultanea la diégesis (es decir, la voz), y el acompañamiento extradiegético (la orquesta imaginada). Aunque no es un número musical como tal, porque el actor no baila a la manera coreográfica del musical, y su actuación alterna con contraplanos de la cara de la chica fascinada. Tampoco concuerda con los códigos del musical, en los que la integración del número musical (según Rick Altman) responde a anticipar la historia, a subrayar el tema, o a reforzar el contenido lírico. Tampoco continúa la narración en la consecución del número. Por otro lado, la disolución sonora en este caso no termina de conectar dos niveles de realidad, dos tiempos o lugares separados, pues el espectador siempre tiene consciencia de continuidad en una misma realidad fílmica.

Esta secuencia contrasta con otra escena, que se inserta en la película sin llamar a los códigos del musical al uso. En este caso muestra la irreductible vocación creadora de este personaje quien, tras una decepción con la guitarra eléctrica, se convierte en un fallido músico de metro, el “primer cantante *pop* en silla de ruedas”, y canta “Empuja mi silla nena”, de nuevo para conquistar a la chica⁹⁴³. Esta vez no se utiliza acompañamiento extradiegético a la manera del musical, porque de esta manera se resalta el anclaje a la

⁹⁴¹ 0’49.

⁹⁴² 0’43’04.

⁹⁴³ 1’03’25.

realidad que se quiere aportar a la acción, marcando la vertiente ridícula en un contexto real.

Como en muchas otras películas, la música también se utiliza para evocar la ensoñación. En este caso dicha ensoñación paródica se personifica en la figura de Torrebruno, que surge irremisiblemente de la mente del personaje de Alberto, ante su contrariedad por lo inoportuno de sus apariciones. Surge por primera vez en una escena ambientada en el lateral de un bar, en la que nuestro protagonista besa a María, la chica⁹⁴⁴; ante la protesta de Alberto, Torrebruno replica “Yo estoy allá donde está el amor”⁹⁴⁵ a lo que el otro objeta que sólo es producto de su imaginación. Posteriormente, en otra secuencia⁹⁴⁶ Torrebruno vuelve a aparecer en la calle, cuando Alberto se encuentra enfadado y contrariado: su reacción consiste en romperle la guitarra en la cabeza, y terminar de una vez con esta ensoñación musical.

En contraste con la música inspirada en la comedia musical, la música incidental de *Los peores años de nuestra vida* está construida al más puro estilo del subrayado expresivo, empujando la recepción del potencial espectador hacia la emotividad. Ejemplo de ello, el tema que suena cuando los protagonistas salen de una exposición, un tema expresivo, algo tópico, instrumentado con piano y batería al estilo de los años ochenta. Así, las canciones de Alberto ilustran un amor más burdo, parodiado y superficial, mientras la música incidental se pone del lado de la relación de Roberto con María, el hermano más mediocre, quien es al final el que inspira la verdadera historia de amor narrada. Existe una clara comparación entre la música que suena en la citada escena del beso de Alberto y María (de Torrebruno), y la música en la escena paralela en la que se besan los caracteres de Roberto y María⁹⁴⁷. Durante toda esa escena la música marca la expresividad de los personajes, construyendo un discurso por el cual estos sentimientos provienen de un verdadero amor. Así, la música cumple una función expresiva muy clara: el piano hace su entrada de forma muy sutil, con un motivo de tres notas, y en el instante que se besan el piano realiza un arpeggio y los demás instrumentos entran para reforzar el valor expresivo del momento.

La contraposición entre las dos músicas, la diegética de Alberto y la incidental de Roberto se hace más patente en otra de las secuencias, en la que Alberto actúa en el escenario del bar cantando “We belong together”. En esta ocasión, la canción parece convertirse en música de fondo: cuando la música incidental aparece en la banda sonora,

⁹⁴⁴ 1'07'46.

⁹⁴⁵ 1'09'04.

⁹⁴⁶ 1'27'08.

⁹⁴⁷ 0'47'53.

se mezcla con la música precedente de la canción, y va aumentando progresivamente su presencia sonora hasta llegar a cubrir todo el plano sonoro en el momento en que los personajes de Roberto y María se encuentran. De nuevo la música inclina al espectador a decantarse por la segunda historia.

Los peores años de nuestra vida, con guión de David Trueba y música de Michel Camilo, es interpretada por el director como una especie de variante de *Casablanca*, por lo que incluso pide al guionista que cambie el final⁹⁴⁸. Los modelos hollywoodienses en que se basan ambos autores pueden asociarse con la música, que en general recurre a menudo al saxo y el piano, lo que evoca un ambiente urbano y la música americana. En el tema que aparece al principio en los créditos, predomina el saxo y el piano, un combo de *jazz* y el soporte de sintetizador, de manera que los créditos iniciales son un resumen en sí mismo de la música que usa la película: aparecen tres temas, el primero de saxo, el segundo un blues con piano, y el tercero una guitarra simulando el estilo de Django Reinhardt.

A estas músicas se añaden algunos recursos más redundantes, como es el cliché del saxo para evocar la sensualidad⁹⁴⁹; la música diegética de *rock* para la fiesta, compuesta expresamente; el canto de los invitados a la fiesta para indicar que montan mucho escándalo (cantan “tiriti-traun-traun, tiriti-traun-tran-trero”); el muzak de la exposición de arte que van a ver los protagonistas; el *gag* musical sincrónico con el interruptus en la escena de cama de Alberto y María; o el cliché de música francesa de baile, con acordeón en el tren que va a París.

Pero también este caso sitúa la película en un contexto español, en entornos locales reconocibles, con personajes cercanos del contexto nacional, así pues ésta es una primera adaptación de Martínez-Lázaro de las influencias del musical americano “a la española”.

Aparte de la utilización del número musical en la comedia, otras películas españolas ofrecen ejemplos diversos que ilustran su uso propósitos diferentes. Pueden citarse casos en los que la referencia al musical se realiza como cita, como alusión al conocimiento cinematográfico del espectador, normalmente para referirse a mundos creados en la fantasía de los personajes. Es el caso de la escena que aparece en *Mi vida sin mí* de Isabel Coixet y en *20 centímetros* (Ramón Salazar Hoogers, 2005) es muy claro el acceso a la fantasía de los protagonistas a través del número musical.

⁹⁴⁸ La música fue grabada en febrero de 1994, en el estudio de grabación Carriage House, Standford, Connecticut. Producción musical Michel Camilo, coproducción musical Julio Marti.

⁹⁴⁹ O’09.

Mi vida sin mí (2003), de Isabel Coixet, incluye un curioso número musical ambientado en el supermercado (58'12)⁹⁵⁰ rodado en cámara lenta. Al inicio se escucha la voz en *off* de la protagonista y los sonidos ambiente; después entra la canción "Senza fine", sonando por megafonía, y la gente se pone a bailar al compás de la música. El espectador comprende que el número musical alude a la ensoñación de la protagonista, quien observa la despreocupación de la gente, ocupada en temas triviales, y girando en torno a ella al ritmo sosegado de la canción, con la laxitud de un musical; mientras, compara esta despreocupación con la irreversibilidad de su futura muerte. Además, la directora apela a la memoria del espectador, porque la canción ya ha aparecido en la película en un momento importante para la protagonista, así que ancla el espacio sonoro de la canción a su universo onírico.

En otras ocasiones, como en el corto *Los días felices* (Chiqui Carabante, 1998), el musical se convierte en metareferencial porque reflexiona sobre el propio mecanismo cinematográfico, ideado para crear mundos ficticios, y sobre el encorsetamiento formal del género; de esta manera el musical se transforma en una metáfora de la falsa felicidad, aludiendo así al enmascaramiento de la realidad.

El uso de la música y la contraposición entre la música incidental y el número musical se alinean con dicha reflexión sobre la construcción realista del cine en *El lápiz del carpintero* (2003), una película dirigida por Antón Reixa, con guión de Xosé Morais, Manuel Rivas y el mismo Antón Reixa basado en la historia real de Francisco Comesaña. La música corre a cargo de Lucio Godoy y las canciones son de Antón Seoane. El relato se sitúa en la época de la guerra civil española y cuenta la historia de amor entre el republicano Daniel Da Barca, y Marisa Mallo, hija de un empresario simpatizante del poder. En la historia se narra la trayectoria de Daniel en la cárcel, la defensa de sus ideas, y por otro lado la lucha de Marisa por salvar a Daniel desde fuera de la cárcel.

La música incidental funciona de manera bastante tradicional, pues al compositor Lucio Godoy se le dieron unas premisas muy claras: utilizar un estilo clásico y pequeña orquesta. Por lo demás, suele servir para subrayar la parte emotiva, por ejemplo en los momentos de más tensión de la historia: cuando arrestan a Daniel, cuando se lo llevan preso (en un crescendo muy señalado), en la narración de la historia del lápiz del carpintero y en otras escenas emotivas ambientadas en la prisión, así como en el fusilamiento. A esto se añade el tema de amor ("Isla de San Simón"), que se despliega al final y del que opina el músico que "es quizás uno de los temas de amor que he hecho que

⁹⁵⁰ Analizado en la sección dedicado a esta autora del capítulo V.

más me gustan”⁹⁵¹. La música también aparece con función estructural, señalando el *flash back*; cumple una función estructural de enlace para señalar el paso del tiempo cuando el protagonista se encuentra en el hospital; e incluso realiza un efecto de elipsis - sublimación de un tiro (surge en el momento previo, crece y desaparece).

En contraposición con esta habitual inserción musical, sin duda lo más destacable de la película es el número musical que aparece ambientado en la cárcel, cuando todos los prisioneros entonan una habanera. Este número rompe con la apariencia realista imperante en toda la película. No debe perderse de vista que, aunque este es el primer largometraje dirigido por Antón Reixa, este artista tiene una larga trayectoria anterior como músico y sobre todo como director de vídeos musicales. El mismo autor reconoce que en esta obra realiza “una narración muy clásica, muy convencional, estaba contando una historia de época”, además de que, como la historia no era propia, le tenía mucho respeto. Este número musical, lo más controvertido de la película, fue la única licencia que se concede. El autor de la música incidental, Lucio Godoy, añade que los primeros montajes de la película tenían más elementos “expresionistas”, y que se fueron suprimiendo del montaje, hasta dejar solamente éste y la secuencia del cuento del pintor⁹⁵².

Sin embargo, el número musical recaudó muchas malas críticas, aunque Reixa comenta que algunos espectadores es lo único que recuerdan o “que les parece un momento especialmente emotivo”. En él se reconoce un estilo que recuerda claramente a algunos videoclips anteriores de este realizador, por ejemplo en las sombras proyectadas en la pared del fondo. Reixa corrobora la influencia de su trayectoria precedente de esta manera: “si no hubiera sido realizador de videoclips no me hubiera planteado esa secuencia de aquella manera, incluso lo noté cuando lo planteé con el equipo de cine, me costó mucho trabajo explicárselo”⁹⁵³.

La habanera tiene una importancia adicional para comentar el concepto de identidad nacional. El ritmo de habanera se asentó como un rasgo nacional, reforzado precisamente por los músicos franceses que tomaron la habanera como un género esencialmente español (el ejemplo más mítico es la habanera de *Carmen* de Bizet), cuando en realidad es un estilo de procedencia tropical que se asimiló en España. En esta película, la habanera cobra una doble significación: es por un lado una forma de reforzar el españolismo, porque se asocia al concepto recuperado de hispanidad, que en el discurso franquista cobra fuerza como oposición a lo anglosajón. Pero al mismo tiempo, en tiempos de la posguerra significaba la

⁹⁵¹ Entrevista a Lucio Godoy recogida en CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares, 2003, p. 244.

⁹⁵² CUETO, *op. cit.*, p. 244.

⁹⁵³ Entrevista realizada por Eduardo VIÑUELA a Antón Reixa el 17 de enero de 2007.

huída de España, el exilio político, hacia un reencuentro con la hermandad de los países de Hispanoamérica. Por lo tanto, en la escena de los prisioneros es un símbolo de todos aquellos que, aún sintiéndose españoles, deben salir de su nación para ir a reencontrarse con sus orígenes hispanos, una tierra de la que al fin y al cabo procede este estilo musical.

Todos estos ejemplos, así como los musicales de Martínez-Lázaro, participan de la conciencia transnacional que caracteriza al cine español desde los noventa, pero en este caso estamos hablando de los modelos que, procedentes del exterior, son asimilados en nuestro país.

Desde este prisma, *El otro lado de la cama* juega en el campo del público español, y adorna sus secuencias con continuas referencias localistas. La diferencia nacional se marca en este caso mediante el uso de canciones de producción española, por lo que se enfoca hacia un mercado interno, cuyo público pueda ser partícipe de las connotaciones agregadas a los temas musicales. En cambio la música incidental toma el tono neutro de la comedia no nacional.

Se produce entonces una autorreferencialidad consciente, que da lugar a las hibridaciones entre la tradición española del musical y el nuevo musical a la americana. Algo que invierte la manifiesta amnesia hacia el pasado reciente con la que definía Quintana el cine español contemporáneo. Al mismo tiempo, el musical *pop* “nostálgico” comienza a ser seña muy característica de la España actual, como puede comprobarse con la proliferación en el teatro de musicales con música popular (*Grease*, *Mecano*, *El dúo dinámico*, un reciente musical que adapta la copla estilos musicales más vigentes llamado *Enamorados anónimos*).

Tanto *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama* como *La niña de tus ojos* apelan al concepto de la nostalgia, presente tanto en el discurso contemporáneo de la copla como en la recuperación de los “clásicos” del *pop* español. Por lo tanto llaman paralelamente a la identidad social española, porque establecen una manera de pensarnos a nosotros mismo y realizan un ejercicio de definición de la “autoidentidad” individual y colectiva. La cinematografía española contemporánea constituye un exponente de las múltiples posibilidades del musical, demostrando con sus variantes que no hay un musical español, sino muchos.

IV.2.2. La música como generadora de realidades sociales y su reflejo en el cine.

Tras el acercamiento a las variantes del musical, el siguiente grupo de películas resulta asimismo revelador en cuanto a la construcción de los discursos de identidad en el cine. En este caso, la música es descriptora y creadora de identidades sociales. Son subgéneros cinematográficos igualmente característicos del periodo que abarca los años noventa y sobre todo los comienzos del nuevo siglo, por su definición y perspectiva de la música, y porque la relación dialéctica establecida con el medio musical incluye las identidades vinculadas con cada estilo. En algunos de estos casos cobran especial relevancia los contextos locales, incluidos en los procesos de glocalización.

Músicos en pantalla⁹⁵⁴ y la parodia del *fan* de la música

En el cine la música se ve personificada, incluida en la narración y enclavada en el guión de diversas maneras. Una de las más recurrentes consiste en la aparición propiamente dicha de músicos en la gran pantalla. La representación del músico y los estilos musicales populares en el medio audiovisual surge de manera natural fruto de las sinergias mediáticas, pero al mismo tiempo forma parte de la elaboración del discurso al que se vincula, pues la construcción de los significados unidos a la música tiene una vertiente visual de relevancia extraordinaria. De ahí que convenga tener constancia del trascendental proceso de “personificación” y de “narrativización” de la música llevado a cabo en el cine.

El rango de aparición del músico en el cine es amplio y heterogéneo, y abarca desde la representación de personajes de variopintos estilos y ambientes musicales, hasta la conversión de músicos reales en actores. El personaje del músico siempre ha sido recurrente en los guiones cinematográficos, entre otras cosas por estar asociado con peripecias vitales muy apetitosas para la gran pantalla, y porque el cine presenta una visión de la música como un arte de la expresión, de fácil asimilación con los sentimientos de los propios protagonistas.

Por otro lado, la historia del *rock* no es estrictamente un acontecimiento musical, sino que ha sido construida en torno a un ámbito social protagonizado por una serie de nombres propios, a los que se ha adjudicado la categoría de estrellas y sobre los que pesa una mitologización y una trascendencia que van más allá de la música. Paradigmas

⁹⁵⁴ Este apartado enlaza directamente con la sección de esta tesis III.4. “Introducción al estudio de la música *pop* en el cine español”, y más concretamente con el apartado “Usos de la música *pop* en el cine español”.

internacionales como John Lennon, Elvis Presley, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Freddie Mercury, o Kurt Cobain, proponen una categoría de músico tan ligada a la genialidad como a la tragedia. Así pues, las características de la estrella del *rock*, al fin y al cabo encarnación del mito del héroe moderno con final trágico, resultan muy cinematográficas, algo de lo que se han beneficiado tanto artistas como directores, en una constante recurrencia del medio fílmico a la figura del músico como ídolo de nuestra época.

Existe un género cinematográfico concreto, ampliamente abordado, que consiste en la biografía de un músico: los llamados *biopics*. Dichas biografías precisamente suelen incidir en la parte más truculenta de la vida de estas figuras: su relación con las drogas, su descalabro musical y sus inseguridades personales; lo cual no deja de conceder poca fiabilidad a sus guiones pero contribuye a la formación del mito. En concreto abundan los biopis de músicos de *jazz* (como la famosa *Bird* (Cint Eastwood, 1997) sobre Charlie Parker) o de grandes figuras de siglos pasados (*Amadeus* (Milos Forman, 1984) es un hito de la música en el cine), pero igualmente se ha llevado a la pantalla la vida de otros artistas de estilos populares urbanos: *Sid & Nancy* (Alex Cox, 1986) sobre el líder de los Sex Pistols Sid Vicious y su novia Nancy Spungen, *La Bamba* (Luis Valdez, 1987) sobre la vida de Ritchie Valens, *Gran bola de fuego* (1989) sobre Jerry Lee Lewis, *The Doors* (Oliver Stone, 1991), o *Tina* (Ian Gibson, 1993) sobre Tina Turner son ejemplos de ello.

Fue durante la década de los setenta cuando los músicos y sobre todo las estrellas de *rock* comenzaron a aparecer en el cine de una manera incesante y a un volumen que no se había producido en décadas anteriores. El fenómeno más destacado a partir de esta década fue la ampliación del compromiso de los artistas, que ya no se limitaron a incursiones musicales esporádicas y a películas musicales, sino que se involucran en la interpretación o la propia creación cinematográfica. Por ejemplo, en 1970 Mick Jagger participa en *Ned Kelly y Performance*, y el mismo David Bowie anuncia en 1973 que quiere consagrarse a la interpretación en *The man who fell to earth* (Nicholas Roeg, 1976). También aparecen en pantalla Bob Dylan, Simon y Garfunkel, Sting, Deborah Harry, Roger Daltrey, o Iggy Pop⁹⁵⁵. Otros músicos se convierten en directores, como Frank Zappa (*200 Motels*, 1971), Bob Dylan (*Renaldo y Clara*, 1978), Neil Young (*Journey throught the past*, 1973) y Joni Mitchell (*Rust never sleeps*, 1979).

Finalmente, las películas construidas en función de los *fans* de un artista determinado también son un producto con una larga trayectoria en la industria del cine.

⁹⁵⁵ Algunos de estos datos han sido extraídos de GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *El rock. Historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Madrid: El Drac, 1994. Sobre la aparición en el cine de estrellas del *pop*, cf. el capítulo 4. "Astros traspasados" de SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, pp. 241-58.

En ellas aparecen casi siempre fragmentos de conciertos, porque sirven para acercar al aficionado a los gestos del artista, si bien lo normal es que la aparición de los músicos esté imbricada dentro de una historia. Algunos ejemplos de este fenómeno son las precursoras películas de los Beatles, y una larga lista posterior, que incluye *Purple Rain* con Prince (Albert Magnoli, 1984), *Buscando a Susan desesperadamente* (Susan Seidelman, 1985), *En la cama con Madonna* (Aleks Keshishian, 1991), *El guardaespaldas* (Mike Jackson, 1991), *Spiceworld* (1998), *The Bandits* (1997), o *Glitter, todo lo que brilla* (Vondie Curtis Hall, 2001), sólo por traer algunas a la memoria.

El investigador Josep Lluís i Falcó ha realizado una clasificación de las tipologías de aparición del músico en el cine⁹⁵⁶, para lo cual establece cuatro categorías: *músicos presentados* serían aquellos músicos de profesión en la vida real que en el cine hacen de sí mismos; *músicos representados* serían aquellos músicos que también existen o existieron en la vida real, pero que no aparecen en la película, sino que son interpretados por un actor; asimismo, Lluís llama *músicos ocultos* a aquellos músicos en la vida real que no se representan a sí mismos, sino que se transforman en actores, bien interpretando a un músico en la ficción (en este caso, puede que sólo aparezca su voz), bien interpretando un papel que nada tenga que ver con la música; por último, el *músico simulado* sería aquel actor que interpreta el personaje ficticio de un músico, es decir, que aparenta tocar o componer en la ficción⁹⁵⁷.

Según esta categorización, podemos establecer una serie de ejemplos del periodo que nos compete, aunque el propio Lluís en el mismo artículo, realiza una aplicación de su clasificación al cine español.

En cuanto a músicos que aparecen en pantalla representándose a sí mismos, la gran época fueron los años sesenta⁹⁵⁸: Lluís cita de esa época por ejemplo a Julio Iglesias en *La vida sigue igual* (Eugenio Martín, 1969) y a los artistas participantes en *A 45 revoluciones por minuto* (1969, Pedro Lazaga), o la cantidad de estrellas del momento que aparecen en *Un, dos, tres, al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969).

Pero en los noventa también encontramos ejemplos de este tipo. Una curiosa participación es la de los jóvenes músicos de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) y el director Edmond Colomer en la película *Alegre ma non troppo* (Fernando

⁹⁵⁶ LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Tipologías de aparición de la música de cine y su aplicación al cine español (1930-2000)", en *Music in Art*, nº27, *Music in Iberian Art and Film*, nº1-2 (Spring-Fall, 2002), University of New York, 2003, pp. 127-39.

⁹⁵⁷ Cf. LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Tipologías de aparición de la música de cine y su aplicación al cine español (1930-2000)", *op. cit.*, pp. 127-29.

⁹⁵⁸ Cf. la sección dedicada a la historia de la música en el cine español de la presente tesis (III.2).

Colomo, 1994). Aparte, existen algunos ejemplos de películas construidas en función de los *fans*, que ya dejaron su impronta en los ochenta con *Sufre mamón* (Manuel Summers, 1987) y *Suéltate el pelo* (Manuel Summers, 1987) para lucimiento del grupo Hombres G, y en los noventa con *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), como ejemplo de película protagonizada por un grupo de *rock* real. Además no puede olvidarse la aparición de algunos músicos en actuaciones aisladas, realizadas casi a modo de videoclip intrafílmico, como la aparición de Antonio Vega en la reciente *Caótica Ana* (Julio Médem, 2007), de Caetano Veloso en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), o de Dr. Explosion en *Krámpack* (Cesc Gay, 2000)⁹⁵⁹. No son muy abundantes en el cine español las biografías de músicos o *biopics*, pero en los últimos años surge una destacada película que retrata la vida del afamado cantaor Camarón de la Isla, músico representado por el actor Óscar Jaenada en la película *Camarón* (Jaime Chavarri, 2005), a la que se suman *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chavarri, 1997) sobre Carlos Gardel y *Machín, toda una vida* (Nuria Villazán, 2002).

La tradición de músicos ocultos es larga en el cine español, desde los primeros tiempos de aparición de las llamadas folclóricas en el cine, pasando por un nutrido número de cantantes metidos a actores en los años sesenta y setenta. En películas contemporáneas hemos visto a los grupos Pata Negra en *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1988), o a Ketama en *El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1996) actuando como grupos de ambientación musical partícipes del argumento, pero sin representarse a sí mismo. La artista Lolita interpretó a una cantante de escaso éxito en *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002), o Albert Pla realizó un conocido “cameo” en *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997). Los ejemplos de músico oculto que sólo aparece en la película de manera auditiva tienen en las películas de Almodóvar sus más claros representantes actuales: la voz de Luz Casal en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) pone voz al personaje interpretado por Marisa Paredes y a los playbacks de Miguel Bosé, de la misma manera que la voz de Estrella Morente se adapta a los labios de Penélope Cruz en *Volver* (Almodóvar, 2006). También los grupos de músicas populares ceden sus canciones para realizar *playbacks*: Los Hermanos Dalton en *Páginas de una historia - Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998)⁹⁶⁰, o Def Con Dos en *El día de la Bestia* (Álex de la Iglesia, 1995).

⁹⁵⁹ Esta película, *Krámpack*, resulta interesante como compilación de canciones: “Where my friends are gone” (Jordi Herrera Pujol) interpretada por Satellites y “In 1998” (Jordi Herrera Pujol) interpretada por Satellites; “Thank you” (Jorge Muñoz Cobo) interpretada por Dr. Explosion; “Ser una chica” (Datcha Ribeiro) interpretada por Myriam Mezieres; “End of a summer” (Syd Caine) interpretada por Holland Park; “Montserrat” (Paul Fuster) interpretada por Paul Fuster; etc. Además entre los extras del DVD puede encontrarse la versión que Dr. Explosion hizo de la canción La Chatunga y que aparece a modo de concierto directo.

⁹⁶⁰ También se oye de forma diegética en el walkman de uno de los personajes la canción de este grupo “La séptima invasión”.

Asimismo, conocidos cantantes han demostrado sus dotes como actores sin necesidad de interpretar a músicos. Miguel Bosé supone un caso claro de estrella con una doble carrera profesional que comienza en los años setenta, y ha participado en títulos italianos y franceses (como *Mazeppa*, Bartabas, 1992, o *La reina Margot*, Patrice Chereau, 1993), así como en los españoles *Vera, un cuento cruel* (Josefina Molina, 1973), *Retrato de Familia* (Antonio Gimenez-Rico, 1976), *Sentados al borde de la mañana con los pies colgando* (Antonio Betancor, 1978), *En penumbra* (José Luis Lozano, 1985), *El caballero del dragón* (Fernando Colomo, 1985), *El secreto del Sahara* (Alberto Negrin, 1987), *Lo más natural* (Josefina Molina, 1990), *Tacones lejanos* (Almodóvar, 1991), *Enciende mi pasión* (Pepe Ganga, 1993), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1994), o *La mirada del otro* (Vicente Aranda, 1997). Del mismo modo, participan como actores Albert Pla en *A los que aman* (Isabel Coixet, 1998), Rosario Flores en *Hable con ella* (Almodóvar, 2002), Bebe en *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda, 2006) y *Caótica Ana* (Julio Médem, 2007), o Coque Malla en una amplia filmografía que comprende *Dispara* (Carlos Saura, 1993), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), *Todo es mentira* (Fernández Armero, 1994), *El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1995), *La leyenda de Balthasar, el castrado* (Juan Miñon, 1995), y *Nada en la nevera* (Fernández Armero, 1998). Existe, del mismo modo, una cantidad de jóvenes actores cuya carrera profesional simultanea la interpretación cinematográfica y el mundo de la música, caso de Najwa Nimri, Leonor Watling, Nancho Novo, o Lucía Jiménez.

Después de este repaso de los músicos españoles que han pasado por las pantallas cinematográficas, conviene observar el fenómeno de personificación de la música en el cine desde la perspectiva inversa. Un paradigma interesante para nuestro análisis, derivado de la incursión de los músicos en la gran pantalla, es una tipología de películas cuyo recurso principal es la parodia de las connotaciones identitarias asociadas a la música. En ellas el músico de *rock* no es exactamente el centro de la trama, pero en cambio el argumento sí está centrado en el universo que rodea las culturas de la música popular urbana.

Basado sobre este grupo, se ha creado en nuestro país una especie de subgénero cinematográfico a medio camino entre la comedia de situación y las películas que versan sobre los aficionados a la música. Podemos referirnos a este subgénero como la nueva comedia con *fan* de la música o el reciclaje de la española. Son recreaciones humorísticas de algunas particularidades nacionales relativas a los contextos musicales. Su característica destacada son los referentes tomados de la realidad musical, porque aluden directamente a artistas o grupos reales del panorama musical español, que suelen aparecer en la película en un momento dado de manera casi simbólica.

Cabe recordar que existen gran número de películas ambientadas en entornos de las culturas de la música popular urbana. Nos referimos a aquellas obras protagonizadas por personajes como los productores, las personas vinculadas al mundo de la música, a los locales musicales, y sobre todos los aficionados. A lo largo de la historia del cine han aparecido infinidad de películas con estas características, empezando por las que otorgan especial importancia al baile y que abundan desde los años setenta: entre ellas *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977), *Fama* (Alan Parker, 1978), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Xanadú* (Robert Greenwald, 1980), *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), son algunas de las más conocidas. A ellas podemos añadir ejemplos recientes tan célebres como *The Commitments* (Alan Parker, 1991), *Casi famosos* (Cameron Crowe, 1999), *Alta fidelidad* (Stephen Frears, 2000), *24 Hours Party People* (Michael Winterbotton, 2002), o la española *El amor perjudica seriamente la salud* (Gómez Pereira, 1996), que incluye algunas escenas ambientadas en la visita de los Beatles a España en 1965.

La comedia “con *fan* de la música” es un interesante caso de variación o subgénero de la nueva comedia popular española. En este caso la parodia consiste en la exageración de los estereotipos asociados a los seguidores de ciertos estilos musicales. Al igual que el musical contemporáneo, es uno de los productos culturales que conecta con la “españolada”, entendida como comedia popular de temática cotidiana.

Este subgénero explota los tópicos más clásicos, aunque la apariencia se haya modernizado, y da rienda suelta a la querencia hacia el tipismo y el costumbrismo patente en la producción fílmica española. Por ejemplo, en los ya comentados musicales españoles de Martínez-Lázaro existe una hiperbolización de los clichés españoles en lo referente a los personajes, sobre todo en el del taxista que se ve retratado como un personaje machista que da lecciones sobre cómo tratar a las mujeres, entre otros estereotipos. Se burla así de algunos de los tópicos del “saber popular” más difundidos, así como de hábitos, costumbres, estructuras de pensamiento establecidas en la sociedad, entornos cotidianos, etc., algo que también aparece en muchas otras películas de este momento (por citar una evidente, en *Torrente, el brazo tonto de la ley*).

Pensamos que estos casos se adaptan a algunas tesis de Ángel Quintana sobre el cine español, expresadas siempre de forma algo derrotista. Tanto esta tipología de la comedia como el musical españolizado son una relectura de los géneros, algo característico de los

años noventa en adelante. Estos géneros se han adaptado “al costumbrismo ibérico sin, muchas veces ser conscientes del peso de las propias raíces”⁹⁶¹, opina Quintana.

A ojos de este autor⁹⁶² la modernidad no llegó realmente al cine español, salvo en algunos pocos intentos, y tras la búsqueda de los sesenta y setenta se volvió a unos modelos estéticos que se establecieron como modelos dominantes. De manera que la posmodernidad llegó al cine español sin haber pasado antes por la modernidad, es decir, los nuevos directores (y se refiere a la generación de comienzos de los noventa) han tenido que ser posmodernos sin referentes modernos, de lo que deriva asimismo la eliminación del realismo, típica de nuestro cine. La indeterminación, la falta de asentamiento en el cine español de estéticas postmodernas consagradas, ha dado lugar a producciones que acoplan rasgos contemporáneos y se recrean en otros de raíz más castiza. Algo que provoca comentarios contra este tipo de comedia, y nos regala “perlas” como la que sigue:

La deriva postmoderna desembocó, de forma lamentable, en un modelo de cine *neocasposo*, que fue incapaz de conseguir que del interior del legado posmoderno se consolidara una estética potente capaz de ir más allá del freakismo ibérico y de la lacra del costumbrismo⁹⁶³.

Un claro ejemplo de esta tipología es *El asombroso mundo de Pocholo y Borjamari* (Enrique López Lavigne, Juan Cabestany, 2004). El argumento relata la historia de dos hermanos, ya de edad adulta, pero estancados en la época de su adolescencia, en la que eran *fans* del grupo Mecano (por entonces el grupo musical más “pijo”). Así pues la película se dedica a parodiar todos los tópicos relativos a los jóvenes “snobs” de los años ochenta y principios de los noventa: su forma de vestir, de bailar, de hablar, las drogas que consumían, y por supuesto sus gustos musicales. Por lo demás la idea de la trama surge a partir de la cuestión de la vuelta a los escenarios del grupo Mecano, pues una “polémica” recurrente entre sus aficionados surge de la pregunta sobre si los tres integrantes del grupo disuelto volverían a ponerse de acuerdo para tocar. El primo de los dos hermanos se venga de desplantes pasados haciéndoles creer que Mecano tocarán de nuevo en Madrid. La película termina con una esperpéntica secuencia onírica en la que los dos hermanos, más la

⁹⁶¹ QUINTANA, Ángel. “El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa”, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁶² En QUINTANA, Ángel. “Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos”. SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, pp. 137-44. En este artículo se ponen de relieve algunas alternativas cinematográficas, producidas mayoritariamente en Barcelona, y que se acercan al realismo de una forma inusual en el Estado Español.

⁹⁶³ QUINTANA, Ángel. “Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos”, *op. cit.*, p. 139.

protagonista femenina, se transforman en los componentes del grupo, de manera que las imágenes del videoclip original *Aire* se entrecruzan con la recreación interpretada por los tres personajes. En estas películas se tiende la mano al recurso de la nostalgia y al recuerdo generacional, pero hay un carácter distinto que tiene que ver con la postmodernidad pues la nostalgia está pasada por el filtro de la irreverencia y el pastiche.

El largometraje *Isi/Disi* (Chema de la Peña, 2004), por su parte, muestra la figura del aficionado español a la música *heavy*, que es un estereotipo claro, cercano y específico para la audiencia joven. Cuenta la historia de dos amigos, fanáticos aficionados de la música *heavy*, del entorno de su barrio madrileño de Leganés y de sus historias personales. El tono cómico aparece ya en el propio título de la película, correspondiente al nombre de los dos protagonistas, y al mismo tiempo transcripción literal de la pronunciación anglófona de su grupo *heavy* favorito: AC/DC. Por supuesto, también los dos personajes son miembros de su propio grupo de música *heavy*, Rata Muerta.

La música incidental de la película compuesta por Roque Baños ratifica en todo momento el tono hilarante con el que se escribe esta producción. La composición es un catálogo en sí mismo de estereotipos musicales asociado a situaciones concretas del cine: la música sensual con saxo en una escena de *streaptease*, la alusión a la música “oriental” del género cinematográfico de artes marciales, reminiscencias del Aleluya de Haendel aludiendo a que el personaje se siente en el cielo cuando la chica le da su teléfono, estereotipos relativos a Rusia (él canta la melodía “Kalinka”), ambientación de una cena de alto copete con música de Boccherini, ritmo de marcha y metales subrayando la decisión del “héroe” a la hora de acometer la misión de solucionar una situación difícil, melodías de carácter melancólico interpretadas por la cuerdas (similar al Adagio de Barber) para momentos de tristeza del personaje (que contrasta ridículamente con las localizaciones de las escenas en el barrio y en la universidad), *mickeymousing* acompañando pasos, coros similares a los popularizados por las composiciones de Danny Elfman cuando vuelan al atardecer sobre Madrid, música de “superhéroes” con melodía interpretada por la trompa y orquestación análogos a los temas de Williams para *Indiana Jones* o *La guerra de las galaxias* en las secuencias de acción, y un largo etcétera. Cabe destacar el tema que hace las funciones de “tema de amor”, ya que marca los encuentros de la pareja y acompaña secuencias que ponen de relieve las miradas, rodadas en cámara lenta, en una parodia de las comedias románticas hollywoodienses. Es un tema de estilo *brit pop* del grupo Melon Diesel llamado “It’s only you”.

La banda sonora formada por canciones constituye una continua alusión cómplice a los grupos *heavys* españoles: aparecen por ejemplo los grupos Leño (“Sorprendente”), Barón Rojo (“Los *rockeros* van al infierno”), Porretas con Rosendo (“El abuelo fue

picaor”)⁹⁶⁴. En todo momento la música está presente para definir a los personajes, por un lado caracterizando al arquetipo identitario del joven de suburbios mediante su afición al *heavy*, y por otro, confrontando el personaje de la chica protagonista de la que se enamora uno de ellos, de clase más alta, estudiante universitaria y *fan* incondicional del artista Joaquín Sabina. Precisamente este artista aparece en la película como *músico presentado* (según las categorías que propone Josep Lluís i Falcó), en una de las escenas más interesante de *Isi/Disi*. El desenlace de la historia transcurre en un concierto de Joaquín Sabina, un ejemplo de integración musical en el argumento, sin duda influida por sinergias comerciales (se realiza un videoclip derivado de la película y una canción expresamente compuesta por Sabina para ella). En esta secuencia los propios personajes ficticios suben al escenario para cantar con Sabina y él se inmiscuye en el guión mediante la interpretación de una canción inédita, “Rubia de la cuarta fila”, que se compone para la película y forma parte del argumento⁹⁶⁵. Esta secuencia da lugar además a uno de los ejemplos más curiosos y más característicos de este subgénero: una particular versión del éxito de AC/DC “Highway to hell”, que el ficticio grupo Rata Muerta toca mano a mano con Joaquín Sabina, con un toque personal y letra en español. El estribillo de la canción se transforma:

*En el infierno estaré,
muerto de sed.
Somos los “A”, “C”, “D”, “C”,
y lo pasamos muy bien.*

Esta actuación musical, inserta en la película, es un llamamiento directo a un público nacional, familiarizado con las connotaciones identitarias de los estilos musicales, con las particularidades de la vivencia del *heavy* en entornos locales de nuestro país, su imaginario, y sus vinculaciones socio-culturales.

Aunque no excluye tampoco a una audiencia no familiarizada con dichas peculiaridades, porque como todo producto contemporáneo, comparte caracteres globales y la adaptación a lo nacional, lo *glocal*, es precisamente una de las características de estos procesos. Asimismo la traducción de éxitos musicales procedentes de fuera de las fronteras españolas, y su interpretación por artistas locales, entronca con una larga serie de ejemplos en el cine español, y con una voluntad de comunión estilística con la modernidad de lo

⁹⁶⁴ La música incidental es obra del compositor Roque Baños. También se oye en la película un tema del grupo Ska-P, además de una versión de “Back in black”.

⁹⁶⁵ Además, también aparece la canción de Joaquín Sabina “La del pirata cojo”. Letra y música de Joaquín Sabina, álbum Física y Química (1992).

extranjero. La parodia de los estereotipos de la cultura *heavy* es filtrada a través del casticismo, a la vez que hay una recuperación de la española en el argumento y los *gags*; salvo que en este ejemplo lo castizo se identifica con lo internacional, y lo snob con lo autóctono. Esta secuencia festiva, en la que se unen diferentes estilos musicales, lo nacional y lo exterior, diversas generaciones, etc. es a la vez un resumen de la ingente mezcla de significados que se unen en la construcción de los discursos identitarios.

El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995) aporta una dimensión adicional a las connotaciones del *heavy* y explota su vertiente demoníaca, la vinculación de esta música con los temas satánicos, aunque siempre en tono de humor. El protagonista de la historia es un sacerdote⁹⁶⁶ convencido de que el anticristo está a punto de llegar al mundo y debe evitarlo; para ello se traslada a Madrid, lo que supedita nuevamente esta película a atmósferas locales ligadas a la música. Las connotaciones del estilo musical comienzan a observarse de forma evidente en una secuencia en la que el particular salvador del mundo entra en una tienda *heavy* y le pregunta al dueño (interpretado por Santiago Segura) por tres grupos. En un plano subjetivo el espectador lee apuntados en un papel los grupos que el cura busca: “Napalm Dez, Iron Maiden, Hace de Cé”, o lo que es lo mismo, el nombre de los grupos transcritos literalmente (NAPALM Death, Iron Maiden, AC/DC). En ese momento, el *heavy* dueño de la tienda le habla de un grupo ficticio llamado Satánica, procedentes del barrio madrileño de Carabanchel. Por toda la tienda aparecen logotipos y una estética visual inventada imitando los estereotipos *heavies*: referencias al macho cabrío, alusiones a una sala de conciertos llamada “El Infierno”, etc. Tras una música incidental⁹⁶⁷ que otorga un carácter tétrico al ambiente sonoro (efectos de cuerdas, cromatismos, uso del gong), la banda sonora enlaza con la música diegética del grupo en cuestión, que suena en el *radiocasette*⁹⁶⁸.

En otra secuencia, es revelador un diálogo entre el cura y José Mari, encarnación del aficionado al *heavy* (quien ya fue presentado en la secuencia comentada anteriormente) y que será el coprotagonista y compañero de andanzas del sacerdote redentor. El cura le pregunta: “¿Tú eres satánico?”. A lo que él contesta: “Si señor, y de Carabanchel”. Dos hechos que en el imaginario de esta película van inevitablemente unidos.

⁹⁶⁶ Según las declaraciones del director, la historia se inspiró en sus vivencias en Deusto, donde observa el mundo de los curas metidos en su estudio y que no conocen el mundo real, y se inspira en el mundo de la religión, y en los actos algo crueles de sus profesores.

⁹⁶⁷ 0'09'50.

⁹⁶⁸ 0'10'26.

De nuevo encontramos un diálogo alusivo a las connotaciones de la música⁹⁶⁹, esta vez incluyendo el personaje de un futurólogo. En dicho momento queda claro que el macho cabrío en la película se manifiesta unido a música satánica:

Cura - Música demoníaca...

Futurólogo - ¿Heavy? ¡Quiere poner heavy!

José Mari - Es death metal, ¿eh? No es lo mismo.

Cura - Hay algunos discos que hay que ponerlos al revés

Este diálogo incluye la vinculación del estilo con las connotaciones satánicas, la legitimación del aficionado mediante la exhibición de su conocimiento de los subgéneros musicales, y al mismo tiempo juega con “leyendas urbanas” que están unidas a la música. Este caso particular parodia la creencia de que los discos escuchados al revés revelan voces demoníacas y apelan a los poderes del inframundo.

Al igual que en este último ejemplo, existen otras muchas películas en las que la parodia de connotaciones identitarias está presente en la definición de los personajes y los contextos, pues también dibujan a su manera el retrato de ambientes concretos. Es el caso de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), y su célebre uso de la música de El Fary. También es el caso de la película *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999), que recupera temas de los años sesenta y setenta españoles para parodiar una época: “Noelia” (Algueró, Guijarro), “Libre” (Armenteros, Herrero), “Killing me softly with his song” (Charles Fox, Norman Gimbel), “Que pasa contigo tío” (Seijas Cabezudo, Gómez-Escolar), “Verano azul” (Gómez-Escolar, Bernaola), “Rapper's delight” (B. Edwards, N. Rodger), y “Me estoy volviendo loco” (J. Ruiz, J. Montoya) son los temas que aparecen en esta producción, un nuevo llamamiento a la nostalgia. Y de *Sinfin, el retorno del rock* (Carlos Pocho Villaverde, Manuel Sanabria, 2005), la historia de un grupo de *rock* que vuelve a juntarse para tocar muchos años después, en tono de comedia.

⁹⁶⁹ 0'54'20.

Músicos simulados: ficciones sobre músicos

Para el estudio sobre la construcción de la identidad social a través de la música resulta de especial interés la última de las tipologías establecidas por Josep Lluís i Falco: el músico simulado, es decir, aquellos casos en los que los actores interpretan el papel de músicos⁹⁷⁰. En consecuencia, el acento de estas películas está puesto en describir tanto el carácter de estos personajes ficticios como los entornos sociales en los que se sitúa la trama, relacionados a su vez con ciertos estilos musicales. En estos casos puede hablarse de una tipología cinematográfica, de un subgénero, que se caracteriza por retratar el mundo de los músicos, ya que la ficción fílmica relata realidades sociales generadas por la música o vinculadas a ella. En estas películas la música define el contexto y apela a un delimitado ideario visual.

Dentro de este tipo de producciones, encontramos retratos de diversos géneros musicales, pero vamos a centrarnos en aquellas producciones enfocadas al público juvenil, por ser más características de nuestro periodo de estudio. Alejadas de los estilos de música *pop*, en los años noventa se realizaron las películas *Orquesta Club Virginia* (Manuel Iborra, 1992), *La leyenda de Balthasar, el castrado* (Juan Miñon, 1995), *El pianista* (Mario Gas, 1999), *Cuarteto de la Habana* (Fernando Colomo, 1999) y, ambientada a finales de los años sesenta, *La camisa de la serpiente* (Antoni Pérez Canet, 1997). No obstante, la mayor parte de las películas – retrato sobre el mundo de la música, construyen un discurso vinculado con los jóvenes y el *rock* o el *pop*. Películas representativas de los últimos años del cine español son *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999), *Páginas de una historia – Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), y *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2004)⁹⁷¹.

Estas películas siguen la estela de una serie de obras que proliferan a escala internacional en la década de los noventa y que realizan una especie de reconocimiento de algunos estilos o movimientos concretos de la música popular urbana. Esto se debe en parte a que, desde la primera mitad de los años setenta, los propios directores ya han sido

⁹⁷⁰ Debe matizarse que, si bien este investigador habla de actores sin nociones de música, en la mayoría de los casos los actores que interpretan músicos tienen por lo menos un conocimiento básico de las técnicas musicales. Con salvedades, como el personaje de la prima violinista en *Ópera Prima* (Fernando Trueba) o del maestro violagambista en *Todas las mañanas del mundo*, cuya falta de conocimiento básico para coger el instrumento no hace sino “sacar” de la película a cualquier espectador ligeramente atento, una falta de verosimilitud que podría haber sido fácilmente subsanada que se hubiera proporcionado al actor con unas mínimas nociones técnicas.

⁹⁷¹ Podríamos añadir la película ya citada *El Calentito* (Chus Gutiérrez Ortiz, 2005), que trata sobre un grupo inserto en la Movida madrileña, una película de factura no muy destacada que aprovecha el interés nostálgico despertado a comienzos de este siglo por aquella época de los años ochenta españoles.

formados en la “cultura” del *rock*⁹⁷², por lo que su propia biografía se ha visto influida por esta música. Son directores autorreferenciales, que aportan una mirada hasta cierto punto nostálgica y que recuperan momentos concretos de la historia del *rock*, con la pátina que aporta el tiempo y con una voluntad entre testimonial y mitificadora de algunos movimientos musicales.

Por su parte, las películas españolas de esta tipología, en su mayoría de finales de los años noventa, presentan una menor voluntad testimonial, aunque sí se enmarcan en movimientos o estilos musicales concretos. Pero no siempre el retrato es fiel a características de las subculturas urbanas, sino más bien un pretexto para describir personajes. Por lo tanto, la banda sonora musical a veces se queda en un mero contextualizador de un momento y un lugar en el que desarrollar los personajes de la historia. Por esta razón, aunque aparentemente predomina un mayor presentismo, en realidad las historias terminan resultando atemporales.

Al mismo tiempo, la elección de esta temática viene dada por el atractivo del *rock* como fenómeno, el cual se presenta unido a una dimensión vital de la juventud. En estas películas se retratan las actitudes de los jóvenes respecto a la vivencia de la música, actitudes de recepción activas (lo que incluye la práctica musical) frente a la recepción pasiva precedente, actitudes que tienen una influencia directa del mundo urbano característico de las sociedades industriales, y que al mismo tiempo exhiben una retroalimentación continua de los medios de comunicación.

También se fomenta la relación de la música con un estereotipado fenómeno de rebeldía que suele vincularse con las músicas populares urbanas. De ahí que la generalidad de los jóvenes protagonistas utilice la música como forma de reafirmación personal, de evasión de las condiciones sociales que les han tocado vivir y, en la mayoría de los casos, de lucha. En contra de la idea de la música *pop* como una droga de masas, una manera de reglar los tiempos de ocio para reprimir toda posible subversión social, en estos casos la música está sujeta a una estética de la oposición, y se plantea como un vehículo para ir en contra de la explotación y el hastío sociales. No tarda en aparecer tampoco la confrontación tópica entre lo “comercial” y lo “auténtico”, fomentada por la imagen del músico héroe que se debate entre sus valores originarios y las proposiciones maliciosas del mercado que, a su vez, se presenta como un mundo contrario a la innovación, la originalidad y la libertad. En ocasiones esta presión se ve personificada en la figura de los productores discográficos. Por lo tanto, se simplifica la idea de la música, olvidando muchos de sus rasgos como objeto de

⁹⁷² De este primer momento es, por ejemplo, *American Graffiti* (George Lucas, 1973).

consumo, borrando el rastro de otros mecanismos comerciales y desligándola de otros discursos alternativos contruidos sobre los mismos estilos.

Los argumentos de las películas que giran en torno al mundo del *rock* a menudo siguen esquemas tradicionales del cine clásico de Hollywood, el cual a su vez se inspira en el melodrama y en la tradición literaria decimonónica. Así, se intenta narrar una historia según los cánones de la ficción dramática, en la que los protagonistas van evolucionando según variadas tensiones emocionales que suelen proceder del ámbito familiar, o pueden estar vinculadas a la pérdida de raíces, y en las que no dejan de intervenir la amistad, el amor y el desamor, el triunfo y el fracaso. Todo ello inscrito en unas circunstancias originales propias de las peripecias musicales (el mundo de la noche, la carretera, la industria discográfica, el éxito, etc.) le confiere una cierta aura de excepcionalidad. Así, es habitual que en la primera parte de la cinta se cuente la formación del grupo, como es el caso en *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999), y *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998). En estos relatos prima la narración de las relaciones de convivencia entre los miembros de lo que en principio es una comunidad, lo cual sienta las bases para un posterior desarrollo dramático de los acercamientos y conflictos personales entre ellos. Entre esta serie de anécdotas puede aparecer el proceso de composición o ensayo, aunque nunca con matiz documental sino como telón de fondo cinematográfico.

Existen otra serie de tópicos muy recurrentes en los argumentos de las películas sobre el *pop-rock*. Normalmente utilizan el conocido esquema ascendente – descendente, es decir, parten del momento donde el protagonista o protagonistas son sólo una promesa, relatan su ascensión profesional, seguida por la etapa de triunfo, hasta su descenso y caída. En este proceso en la vida de los personajes se producen una serie de avatares que tienen que ver con el espejismo del éxito, que será el principal culpable de los problemas que surgen entre los miembros del grupo, o de los diferentes conflictos personales. A ellos se une una pérdida de perspectiva derivada de la vivencia de acontecimientos muy intensos en un corto espacio de tiempo, y que les privará de sus valores iniciales o por lo menos hará que éstos se tambaleen. Casi nunca falta, en este análisis de la decadencia, el tema de las drogas, presente en todos estos ambientes musicales y metáfora al mismo tiempo del descontrol y el exceso.

Aparece también el personaje del músico de *rock* insatisfecho y turbado que, más que un viaje hacia el éxito musical realiza un viaje interior para encontrarse a sí mismo, lo que le llevará finalmente a la vuelta a casa y a las raíces, o bien a un exilio interior, o a una huida del éxito en busca de la verdadera autenticidad. Es una reafirmación de una idea que suele estar presente en todas estas películas: la música como necesidad de expresión, que en realidad es una forma de comunicación y de combatir la soledad y el aislamiento.

Las películas de esta sección se enclavan en contextos históricos de España, si bien las historias no tienen una voluntad clara de convertirse en testimonio de un movimiento musical histórico. Quizá la película que más se acerque a la voluntad testimonial es *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), que se aproximó a la cultura *indie*⁹⁷³ característica de un momento particular de los años noventa españoles. En su día supuso un particular retrato de la generación X española, lo que le proporcionó una gran notoriedad entre los espectadores jóvenes y suscitó debates sociales acerca de una supuesta generación perdida de la juventud española. La película documenta un verano en la vida de unos jóvenes de ciudad, sus gustos, sus relaciones, sus formas de ocio, sus inquietudes, el mundo de la noche, todo ello contextualizado con la música que aparece diegéticamente en la vida de los protagonistas (pertenecientes también a un grupo de música). La banda sonora musical incluye varios grupos españoles como Australian Blonde, Terrorvision, Santa Fe, Hamlet, El inquilino comunista, Tribu X, Reincidentes, Estragos.

Por su parte *Páginas de una historia - Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), es la historia de un grupo modesto de *rock*, basado en la novela "Mensaka" de José Ángel Mañas. Las canciones del ficticio grupo corren a cargo de Los Hermanos Dalton⁹⁷⁴. La ambientación española se reconoce claramente en pequeños detalles, estereotipos y símbolos nacionales, como el diario El País, la afición al fútbol en los bares, o la vestimenta (por ejemplo, una camiseta del grupo Metallica apela directamente a una generación de jóvenes españoles entre los que se hizo muy popular), de forma que se hace casi inevitable realizar una plasmación de identidades a través del imaginario visual. No obstante, el propio director declara que sus intenciones no son contar una realidad de un momento, sino una historia de personajes.

⁹⁷³ El término *indie* procede de la palabra inglesa *independent*. En el ámbito de la música, alude en un sentido general tanto a estilos y subgéneros musicales, como a contextos ligados a ellos. De una manera muy abierta, se entiende como aquella música y músicos caracterizados por una factura independiente del *mainstream* en lo que se refiere a producción y distribución, e incluso exhibición (grupos sin contrato discográfico), y a una estética musical propia e innovadora, fuera de las corrientes musicales mayoritarias y de la industria cultural establecida. En las últimas tres décadas se le aplica la etiqueta *Indie* a un gran número de grupos de *pop* y *rock*, con influencias de lo más diverso, sin poder establecerse exactamente las características como género concreto.

⁹⁷⁴ La coordinación musical la realiza José Antonio Gómez (de Dro East West), y las canciones de la banda sonora musical pertenecen en su mayoría al sello Dro: "Bajo la sombra" y "Fuerza", interpretada por Lin Ton Taun, de su disco Baneki (1997); "Nunca más" y "Séptima invasión", interpretada y producida por Los Hermanos Dalton (1998); "Bloqueo", por A Palo Seko, del disco No todo el monte es orégano (1998); "1000 kilómetros", interpretación y producción de Los Hermanos Dalton (1998); "Aquí no podemos hacerlo", interpretada por Los Rodríguez, de Palabras más, palabras menos (1995); "Loco", por Andrés Calamaro, del album Alta Suciedad (1997); "Hoy no", interpretada por Enrique Urquijo, de Enrique Urquijo y Los Problemas; "M", interpretada por Los Piratas, de Manual para los Fieles (1997) (WARNER); "Listos para la reconversión", por Rosendo, de Listos para la reconversión (1996); "Inés", La Granja, de Azul, eléctrica emoción (1989).

Lo mismo ocurre, finalmente, con *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999)⁹⁷⁵, que aunque aparentemente recoge un momento concreto de la construcción del panorama *grunge*, cae en una serie de tópicos y de imprecisiones que le hacen convertir el mundo de la música en un mero pretexto para la articulación de la historia, si bien la coordinación musical es una de las partes más destacadas de la película.

La construcción narrativa de los personajes, la descripción de sus rasgos individuales, es una de las claves cinematográficas de estas películas, pues los ambientes musicales son un magnífico punto de partida para la definición de los caracteres de la historia. En este punto entran en juego como rasgos destacados los conceptos de juventud, rebeldía social y autenticidad, tan característicos en estos protagonistas.

Por ejemplo, en *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999) aparece un elenco de personajes que recorre todos los tópicos del universo musical urbano: aparece el personaje atribulado, que lleva dentro de sí los verdaderos valores del *rock*, que no se deja tentar por la industria y el éxito fácil, sino que busca siempre la autenticidad, y que en el fondo se encuentra siempre huyendo hacia una especie de exilio interior; como contrapartida, se presenta otro personaje que traiciona sus principios, sucumbe a la tentación de la multinacional y se vende a la industria, desembocando en un trágico final; a ellos se añade la joven con carácter pero cuyas inseguridades personales empujan a sucumbir a las drogas, y que posteriormente se convierte en una superviviente en este difícil entorno; y finalmente el personaje más cabal, también de alguna manera superviviente, el que continúa en el mundo de la música aunque sin la inocencia y la frescura del primer momento.

La película *Mensaka* también es un modelo de estereotipos. En este caso la comparación se establece entre dos de los tres componentes del grupo de *rock*, uno de los cuales interpreta al personaje del perdedor auténtico, mientras el otro interpreta al ganador vendido. Lo interesante en este caso es que la construcción de estos caracteres va unida a la temática de la lucha de clases sociales, pues el principal protagonista, un "mensaka" oprimido por su condición social, que vive la música como una forma de evasión de su trabajo de mensajero, se confronta con el "pijo" triunfador, con suerte en la

⁹⁷⁵ La banda sonora de la película incluye canciones de diferentes estilos, todas contemporáneas del momento en que fue rodada (salvo versiones como "Chica de ayer"): "Nada", interpretada por Bunbury; "¿A qué esperamos?" interpretada por Dickers; "Me and my Mulon" interpretada por Dover; "Police Raid" interpretada por San Francisco Mouse; "Chica de ayer" interpretada por Undershakers; "Shacky Carmine" interpretada por Carlos Jean; "Dejándonos caer" interpretada por 7 notas 7 colores; "Guara Hari" interpretada por Undrop; "Ya veremos" interpretada por Hank; "El bien & el mal" interpretada por Ari; "Bienestar general" interpretada por Freak XXI; "A cada paso" interpretada por Narco; "Iaka 0003" interpretada por Supercinexcene; "Central Control" interpretada por TV People.

vida, crápula, interesado y sin valores. El panorama de la clase proletaria es dibujado como un ámbito del que es muy difícil salir para mejorar, donde la vida se convierte en una lucha por la supervivencia y por la individualidad, frente a una sociedad que nos convierte en masa. La idea queda definida ya al comienzo de la película, en un diálogo en el que el protagonista, originario del barrio, dice: “nos quieren hacer a todos iguales. Y al que no, le joden hasta que lo es”. A lo que otro de los protagonistas le pregunta si sabe lo que es el rencor social. Esta misma situación se encuentra reiterada, por ejemplo, en la conversación entre dos personajes de la trama, dos “camellos”, que hablan del barrio y de cómo “todos se quedan a medias”, es decir, no consiguen escapar de su condición. Todo ello se ve ilustrado por la ambientación, adscrita a un barrio de clase obrera, y al que al mismo tiempo se asocian los problemas sociales, algunos brotes de racismo y el entorno de las drogas. En ocasiones del discurso fílmico llega incluso a parodiar la recurrencia del tema de las drogas: en concreto, el personaje del “camello” nostálgico afirma echar de menos los días en los que su clientela no se limitaba a “enanos rabiosos”; y la publicidad de prevención contra la drogadicción aparece en televisión, en tono de sátira, en un ambiente familiar de barrio que encubre un entorno en el que el consumo y venta de estupefacientes es una práctica cotidiana.

Directamente unido a estos argumentos, en la misma película se articula un discurso en torno al tema de la autenticidad. En un momento dado, el manager (aquí personificando las tentaciones de la industria) propone a los integrantes del grupo grabar un disco y firmar con la productora Warner. Para ello les pide que sean “los nuevos Sabina, los nuevos poetas urbanos”. Entonces viene la confrontación: mientras uno es fiel a sus principios, es decir, mantiene su estilo musical (“No me voy a poner a hacer baladitas pijas para llegar a los 40 Principales”), el otro prefiere traicionarlos a favor del triunfo (“¿De qué nos ha servido hacer dos discos independientes? Tampoco está tan mal estar en los 40”).

Los discursos contruidos en torno a artistas continúan en la línea de confrontar lo independiente y *underground* /auténtico contra lo masivo y mercantilizado /ilegítimo. A lo largo de la película se toma la figura del cantante Joaquín Sabina como un icono de la pérdida de autenticidad, pues su trayectoria le ha llevado a entregarse a la industria: esto aparece claramente expuesto en una escena donde los protagonistas bromean con este artista y comentan con ironía que, ya que es tan “enrollado”, tal vez todavía continúa poniendo los carteles de sus conciertos, algo que a ellos no les queda más remedio que hacer. En otro momento en que el “mensaka” no se resigna a hacer de mero acompañamiento para el vocalista, comenta: “Somos los mismos que al principio”, mientras se niega a hacer “los coros al nuevo Joaquín Sabina”. De esta manera, también entra en juego la idea de la individualidad, porque venderse, traicionarse, reside en

permitir que te “corten como a las demás patatas”. Este concepto se encuentra siempre flotando en el argumento, desde el momento que se narra un proceso de disolución de una comunidad hacia una confrontación de individuos de intereses personales irreconciliables. Mientras el “mensaka” habla con admiración de The Clash, y explica que hoy ya no se hacen discos buenos, la nueva futura estrella experimenta un cambio personal enfocado al mercado, que le lleva incluso a un cambio de estética (evidente en el videoclip *light* que aparece en televisión al final de la historia).

Sin embargo, ha de tenerse en cuenta para la lectura de esta argumentación sobre la autenticidad, que el sello español Dro está detrás de la mayoría de las canciones que aparecen en la banda sonora de la película. El discurso de lo *underground* como estrategia de marketing también determina los referentes que se quieren incluir o excluir dentro de su estructura. En este caso, el *rock* más duro, los estilos cercanos al *hardcore* y al *punk* se muestran ligados a la resistencia a la industria, mientras el *pop* se revela partícipe del mercado.

La trama del guión de Mañas va a llevar a la disolución del grupo por una serie de acontecimientos violentos, pero también por la separación personal de los protagonistas. El final de la película, de regusto agridulce, muestra qué ha sido de la vida de cada uno de los caracteres un tiempo después y resuelve la narración en un final abierto. Finalmente el mensajero sigue con su vida acostumbrada, lejos de cualquier esperanza de una carrera musical, y refugiado en disfrutar de las cosas cotidianas. Por su parte, el burgués triunfador emprende en solitario el camino del éxito. Así, en cierta manera, estas dos formas distintas de comprender y vivir la música se convierten en una alegoría de cómo las clases sociales son también una atadura psicológica, una barrera invisible que inconscientemente atrapa a los individuos.

En *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997)⁹⁷⁶, la construcción del personaje funciona un tanto a la inversa, pues la trama principal no tiene nada que ver con el mundo de la música, pero el protagonista es definido, dibujado, caracterizado, por su afición a la música, y muchos de sus rasgos concuerdan con la construcción del personaje que estamos barajando en esta sección. Nada más comenzar la película, con los créditos enmarcados en ruido de ambiente, se muestra al protagonista yendo a un local de música de estilo

⁹⁷⁶ Incluye los temas: “Orden y ley”, autores e intérpretes Aristarain-Monjo-Martínez-Gabrielli (NN); “Cae”, autor e intérprete Lucas Marti-Nahuel Mutti-Fito Páez; “Eyes so beautiful as yours”, autor e intérpretes Elmo Hope Sextet; “Rif raf”, autor e intérprete Fito Páez; “Amanece en Madrid”, Fito Páez; “Vamos a quemar los tambores al abuelo”, Fito Páez-Nico Cota- Gabriel Carambula-Guillermo Valada-Gringui Herrera Pomo; “Bacalao porteño”, Fito Páez-Chofi Faruolo; “Ciudad de pobres corazones”, Fito Páez, intérpretes Pagano, Marrone, Segura; “Blue mo”, Elmo Hope; “Something for Kenny”, Elmo Hope; “Charla interrumpida”, Fito Páez; “Villa del parque Blues”, Fito Páez; “Onda 9”, Astor Piazzola; “Chofi Dancing”, autor Fito Páez, intérpretes Fito Páez y Chofi Faruolo.

hardcore, música que se presenta de forma diegética, en un concierto. Así, como primer paso, y sin que el espectador conozca aún nada de la historia, se inserta al personaje en un ambiente de caos y drogas relacionado un contexto musical, pero que sobre todo aporta el primer dato sobre un adolescente en busca de su futuro que durante toda la película se preguntará quién quiere ser realmente. La música aquí se presenta como la vía de escape y se usa para definir a este joven perdido, que en el guión toca la guitarra en un grupo, y es aficionado al blues, el *heavy*, a Jimmie Hendrix, y al *hardcore* (como comenta en uno de los diálogos).

La temática del desarraigo aparece a menudo en estas películas. Música, raíces, espacio/lugar y búsqueda de principios son términos en continuo diálogo, pues la búsqueda personal y la búsqueda de un lugar físico mejor suelen ir de la mano. *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2004) plantea el tema de una manera particular: esa apariencia estética tan distinta con respecto a los otros ejemplos fílmicos, que viene dada por el eclecticismo de estilos musicales (se retrata la cantidad de estilos musicales presentes en la realidad cubana), también se evidencia a la hora de tratar la temática de las raíces. En este caso podría asimilarse la autenticidad con el amor a la tierra, pero la construcción argumental no se inclina tan claramente a favor de una opción censurando la contraria, sino que presenta las opuestas elecciones vitales de los dos protagonistas de esta historia como dos opciones legítimas, pues cada uno elige una iniciativa válida: el uno se decanta por continuar viviendo su tierra y las raíces del hogar, con la contrapartida de la pérdida de un hipotético éxito en el exilio, mientras el otro elige marcharse para no volver nunca, a cambio de la posibilidad del triunfo.

Por su parte, en *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) aparece el personaje del exiliado interior y exterior, el tercer miembro del grupo de música, que se marcha de la ciudad después de un desengaño amoroso y tras el cambio de rumbo del grupo. Es el ejemplo del personaje insatisfecho en continua búsqueda personal, que también encontramos en *Shaky Carmine* (Chema de la Peña, 1999). En ésta última, se ve representado por el líder, que sale de la Salamanca provinciana buscando las libertades de Madrid, pero la insatisfacción interior le empuja a buscar continuas huidas; hacia el final de la película, proyecta su marcha hacia Londres, de la que habla como el paraíso musical, y que representa la continuación de un viaje que no culminará nunca. Por otro lado se demuestra la contrapartida del personaje de uno de los primeros integrantes del grupo, quien no consigue salir de esa ciudad de provincias inicial, no consigue “liberarse” de las ataduras sociales del sistema.

Martín (Hache) (Adolfo Aristarain, 1997), es una de las películas que presenta más claramente la expresión del desarraigo, pues constituye uno de los temas fundamentales sobre los que bascula la película. El tratamiento musical de *Martín (Hache)*, difiere ciertamente de lo que llamamos más adelante realismo social o realismo tímido. Si bien es una película de personajes, con una alta dosis de enfrentamiento generacional y conflictos de relaciones personales, en la película apenas hay música. En este caso, antes que reforzar la carga dramática mediante el empleo de música incidental con función expresiva, como ocurre en la mayoría de las películas de esta índole, el director y el músico Fito Páez prefieren no caer en sentimentalismos excesivos, ni siquiera en una dramática escena en la que el protagonista sufre una sobredosis, como tampoco en otras escenas de trascendencia expresiva. La mayor importancia sonora la tienen los diálogos, en los que se encuentra el mayor peso sentimental y narrativo, por lo que la música no tiene la necesidad de subrayar los hechos para dar verosimilitud. Lo que se pretende en cambio es potenciar la fuerza de los hechos de la película (las relaciones entre los personajes, el mismo suicidio de la protagonista) mediante la neutralidad sonora, que aporta al espectador un punto de vista crítico sobre la tragedia de las cosas que pueden ocurrir en la vida real.

La música diegética presenta esta vez la mayor fuerza significativa, por cumplir una función narrativa que incide en la temática del desarraigo. Tras una prematura sobredosis y un desengaño amoroso, Hache, apodo del protagonista, deja su Buenos Aires natal, la casa de su madre y su padrastro, y su grupo de *rock* duro, para buscar su propio camino en Madrid junto a su insociable padre. El padre, argentino acogido desde hace años en España, no parece tener una inclinación especial hacia Argentina, salvo por su joven novia y, como no podía ser menos, por su querencia por el tango, que escucha con auriculares en el salón de su casa madrileña. Además, la música de *jazz* contribuye a mostrar el choque generacional y a definir a los personajes. Martín (padre) también es aficionado *jazz*, de forma que las melodías *jazzísticas* definen el espacio que ocupa el personaje, tanto el salón de su casa como el entorno alrededor del baño en la casa de vacaciones. En cambio a menudo se ve a Martín (hijo) tocando la guitarra eléctrica en su habitación: así, para el personaje del padre la música es el único vestigio que le queda de sus raíces. Su recorrido vital en cierta forma ha terminado en una pérdida de valores que le empujan a causar la muerte a un ser querido; pero frente a esta nostalgia decadente, la frescura del joven Martín todavía toma la decisión de regresar a su origen, para no dejarse ganar por ese continuo echar de menos “los techos” o “los silbidos”, y para encontrarse en el lugar vital donde sabe que podrá encontrarse a sí mismo.

Las líneas temáticas comunes a la narrativa de estas películas son constantes que configuran el imaginario del universo de los músicos, que perpetúan una serie de valores

unidos a la consideración de los estilos musicales y que están directamente asociados por lo tanto a los contextos. Como se ha observado, existen variantes a la hora de pensar los estilos musicales en el discurso de una película. Así el *rock* suele estar vinculado con una estética más independiente y minoritaria (sobre todo el *hardcore*, el *punkrock*, la música *Indie*, etc.) mientras otras producciones, notablemente las comedias, eligen el discurso del *heavy* con una vocación localista y estereotípica. El giro hacia la neutralidad y la despolitización del cine de los noventa (y siglo XXI), también se pone de manifiesto en la manera en que el cine gestiona las connotaciones de algunos cantantes como Joaquín Sabina y Mecano, pues la canción de autor ha dejado de ser reivindicativa para integrarse en el mercado mayoritario al mismo tiempo que la música de los años ochenta se ha integrado uniformemente en el recurso a la nostalgia.

Descripción de identidades locales: el realismo tímido

En el apartado III.1. “Contexto cinematográfico e industrial” se estableció una categoría cinematográfica que el investigador Ángel Quintana definía como “realismo tímido” o que en algunos casos podríamos llamar *realismo social irrealista*. Igualmente, en el apartado IV.1.2. “La identidad nacional en el cine español”, se comentó la opinión de Carlos Losilla cuando describía las referencias al contexto social hechas por el cine como un presente falseado.

Este grupo de películas encarna el giro que dio la temática del cine español a partir de la segunda mitad de la década, respecto de los primeros años noventa, pues comienzan a aparecer algunas obras que se pueden enmarcar en el realismo social. Dichas producciones se caracterizan por situar sus tramas en un contexto realista de la España actual, y por tratar algunos de los problemas sociales más relevantes de la sociedad contemporánea, en una pequeña incursión en la conciencia social. Pero las estructuras cinematográficas, la construcción de los personajes y el tratamiento de la historia no difieren demasiado de las obras sobre otra temática, pues los guiones siguen formas clásicas en las que se colocan en un primer plano las relaciones entre personajes y la emotividad. Nada que ver con el género documental o el cine de testimonio más comprometido. Por lo tanto, no se acercan tanto al retrato de la realidad cuanto a una reconstrucción de la realidad. Este cine de “inspiración” en problemas sociales permite un acercamiento a un tipo de público más amplio y se asegura ciertas cotas de comercialidad, necesarias para su supervivencia en la industria del cine español.

En esta sección nos acercamos al uso de la música en este grupo de películas, entre las que pueden incluirse *Barrio* (Fernando León, 1998), *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002), *Princesas* (Fernando León, 2005), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *Te*

doy mis ojos (Iciar Bollain, 2003), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *El bola* (Acheró Mañas, 2000), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004)⁹⁷⁷, *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), o *Se buscan fulmontis* (Alex Calvo Sotelo, 1999). En ellas se tratan asuntos como la marginación, el desempleo, la prostitución, la discriminación de género, la violencia doméstica, los problemas de los homosexuales, y la inmigración.

Esta temática resulta muy propicia para la inclusión de canciones sobre todo de estilos musicales de las músicas populares, porque se inscriben en contextos locales y tienden a realizar una función estética de ambientación de tiempo y lugar. Y sin embargo, la música incidental muchas veces sigue resultando conveniente, y según el criterio de algunos directores, casi necesaria. Por lo tanto, lo más habitual es que estas películas alternen, por un lado, música incidental, dentro de los supuestos funcionales del paralelismo (es decir, para los momentos en los que hay que subrayar el contenido narrativo), lo que se correspondería con las estructuras convencionales de guión con las que están construidas estas historias; y por otro lado, canciones de diversos estilos musicales, que implica una mayor renovación formal, lo que ha su vez estaría en consonancia con una factura muy cuidada y más actual, característica de este tipo de cine.

La música incidental responde al tipo de narrativa clásica. Así, la ambientación en escenarios realistas se contrapone estéticamente a la música compuesta expresamente para la película, en cuyo estilo neutro predomina la función expresiva que refuerza el contenido sentimental de la narración, en lugar de la función de ambientación. Pero es precisamente la unión entre esta estética realista y el uso de la música incidental la que de una mayor apariencia de verosimilitud a este género, pues la música se introduce como mecanismo de sutura (Gorbman)⁹⁷⁸ e involucra al auditorio en la historia, suscitando la identificación del espectador con los sentimientos de los personajes. Por tanto, la forma de utilizar la música en las películas de lo que Quintana llama el realismo tímido, es la prueba de que las estructuras clásicas siguen presentes en el fondo de su construcción narrativa.

Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa, 2002) representa un ejemplo claro del uso de la música incidental en estas películas, en este caso la funcionalidad de una música incidental compuesta por Lucio Godoy. En un principio la obra fue concebida sin música original, con temas preexistentes, pero el director se dio cuenta de que convenía introducir a un compositor para secuencias concretas. Por eso en el montaje usado como referencia

⁹⁷⁷ Esta película está basada en un cortometraje con el mismo nombre que el director realiza en 1996 y para el que también trabaja el compositor Lucio Godoy. Cuenta con la colaboración especial en la música de Olivier Milchberg.

⁹⁷⁸ Para profundizar en las maneras en las que la música de cine aporta verosimilitud, véase, en esta misma tesis, los apartados del capítulo III dedicados a Claudia Gorman y el apartado "Realismos y antirealismos".

para la composición se incluyen temas seleccionados por el propio director (*temp tracks*), de los que al final permanecerá sólo un tema de Tom Waits.

El tema principal de *Los lunes al sol* es muy sencillo: está compuesto por tres acordes, como una nana⁹⁷⁹ y la instrumentación también incluye pocos instrumentos. Desde el comienzo, Fernando León manifestó su deseo de que el tema principal apareciera en cinco sitios de la película, uniendo a los personajes, por lo que suena en diversas secuencias con variaciones sobre todo instrumentales, de tempo, cambios muy sutiles. Resulta característica la sonoridad de la melódica en el “Tema de Amador”.

El debate sobre la inclusión de música en secuencias realistas resulta patente en la propia opinión del compositor, quien consideraba inapropiada la música en una de las secuencias determinantes de la película: “Discutimos mucho la secuencia de la muerte de Amador, porque yo pensaba que sería mejor sin música: yo creía que la música sobraba”⁹⁸⁰. Pero mientras el compositor opina que *Los lunes al sol* que podría funcionar perfectamente sin música⁹⁸¹, el director parecía tener clara su idea fílmica y el papel que consecuentemente debía jugar la música, demandando incluso sincronismos muy estrechos de la música con la acción en algunos planos.

La música anempática que Lucio Godoy compone para la primera secuencia de *Los lunes al sol*, en los títulos de crédito iniciales, funciona ya como una declaración de intenciones y aporta la perspectiva desde la que se va a interpretar toda la historia. Mientras la parte visual muestra una manifestación de los trabajadores de los astilleros, imágenes documentales grabadas en Gijón, futuros parados enfrentándose a la policía, el tema de entrada, de tempo pausado y carácter tranquilo, oído sin sonido directo, sólo la música, contrasta con la contundencia de las imágenes. De esta manera, se aporta el punto de vista con el que han de ser interpretadas las imágenes, de una manera crítica, puesto que el espectador comprende este contraste audiovisual significativamente, e interpreta la escena dentro de la narración de una injusticia, identifica una situación doliente, y no un simple enfrentamiento (la policía aquí no hace de “villanos” ni los trabajadores de “héroes”). La música empuja la mirada hacia la perspectiva requerida por director, en uno de los mecanismos más sutiles y útiles del cine.

Al mismo tiempo, la introducción de este bloque concuerda con el tono total de la película, que no pretende ser realista, sino la narración de una fábula. El mismo Fernando

⁹⁷⁹ Explicado en la entrevista aparecida en <http://www.bsospirit.com/entrevistas/luciododoy.php> [Última consulta: 3 de octubre de 2008].

⁹⁸⁰ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares, 2003, p. 243.

⁹⁸¹ *Idem*.

León, director de la película, afirma que “*Los lunes al sol* no es una película realista”, y por eso opta por incluir música en lugar de silencio o sonido directo de ambiente, que hubieran proporcionado un punto de vista más objetivo. Así se lo explicaba a Lucio Godoy para que comprendiese el tono de la música que buscaba para esta primera secuencia:

Esto es una fábula. Había una vez unos señores que trabajaban en una fábrica y se enfadaron mucho y tomaron la fábrica. Vinieron unos señores con casco a reprimirlos para sacarlos de ahí. Se pelearon, etc. Quisiera una música como de cuento⁹⁸².

El mismo clima continúa en la totalidad de la cinta aportando una atmósfera musical cálida y envolvente para la narración. Así pues, diversos clichés musicales se adecuan a los momentos específicos de la película; de la misma manera, en ésta y en otras obras cinematográficas, los personajes suelen estar contruidos según tipologías, de modo que los *leitmotiven* se adaptan para definir el carácter de cada personaje.

El tratamiento de la música incidental aproxima este otro grupo de obras vinculadas al realismo social a algunas películas cuya trama aborda el mundo de las músicas populares urbanas (lo que en la sección precedente se ha llamado “ficciones sobre músicos”). Ambos subgéneros cinematográficos comparten su ambientación en contextos verídicos del ámbito español, por lo tanto algunas de las ficciones sobre músicos se aproximan al mismo tiempo a la tipología del realismo, sobre todo en los casos en los que pone de relieve los problemas de la juventud. De manera que su música se suele regir por criterios funcionales similares. En las “ficciones sobre músicos”, el uso de la música incidental (y con ello nos referimos a la música no diegética compuesta expresamente para la película) es variable o puede ser inexistente, como se ha visto para el caso de *Martín (Hache)*, por cuanto en la idea original de la película el peso narrativo y de ambientación generalmente recae en las canciones; sin embargo, las necesidades narrativas hacen necesario para algunos directores recurrir a la música incidental, como ocurriera en *Los lunes al sol*, principalmente para subrayar momentos de peso dramático, sobre todo marcando la emotividad.

La película *Mensaka* constituye un ejemplo que corrobora estas características. El compositor de la música incidental, Pascal Gaigne, comenta en una entrevista⁹⁸³:

⁹⁸² *Idem.* Godoy reproduciendo las palabras del director explicándole el tipo de música que quería para esta entrada.

⁹⁸³ En *Rosebud* N°20-21 Octubre 2003, pp. 82-89.

La música eran las canciones del grupo y no habían pensado añadir ninguna otra música. Pero mezclando la película se dieron cuenta de que era una música excelente pero funcional, y que faltaba algo que hablase de la psicología y de lo que pensaban los protagonistas, y tuve que hacer media hora de música en veinte días⁹⁸⁴.

El resultado es una música incidental no muy abundante que sigue los criterios formales y funcionales más clásicos utilizados en el cine. Aparece mayoritariamente con función expresiva para subrayar los sentimientos en las relaciones de pareja de los protagonistas. Así, se utiliza para contar la relación que surge entre uno de los miembros del grupo musical y una camarera, Cristina, a la que conoce fortuitamente. Esa relación comporta una gran carga dramática porque determina los sentimientos de los personajes ante el encuentro con la chica, su búsqueda posterior y el fracaso debido a sus problemas de adicción: el momento de su primer encuentro es subrayado de forma muy patente mediante la función expresiva del tema de acompañamiento, y lo mismo ocurre en una secuencia posterior en la misma localización (el bar donde trabaja la chica), cuando el chico vuelve a buscarla. Formalmente es un tema muy sencillo de textura limpia, al principio entra el sólo de piano y bajo a los que se une después el viento madera, pues de lo que se trata es de puntuar el momento de manera sutil. Más tarde la música ayudará a definir la expresividad de la secuencia mientras nuestro protagonista va de nuevo en busca de la chica, esta vez en coche, a la vez que cumple una función estructural que sirve para indicar el paso del tiempo, en una elipsis temporal.

La música incidental de esta película sobre todo ayuda a explicitar la relación entre el protagonista mensajero, y su novia. Ambos personajes sobreviven con trabajos corrientes mientras aspiran a una vida mejor; la música contribuye a comprender sus sentimientos ante las dificultades que atraviesa la relación, y aparece habitualmente en el transcurso de los diálogos entre ambos. El mismo tema aparece también con función expresiva en otras secuencias alusivas a la relación, por ejemplo en una secuencia en la que la chica dialoga con su madre acerca de su situación personal.

Es particularmente explícita la secuencia en la que David, el protagonista, llega a casa después de un día duro⁹⁸⁵ y entra por la puerta quejándose; mientras él habla no se escucha acompañamiento incidental, sólo aparece sutilmente ligeramente (con timbre de sintetizador), cuando la chica comienza a hablar y dice: “Tú al menos tienes tu música”. De esta manera y gracias a la música, el espectador toma partido a favor de la opinión de la joven, que se siente incomprendida y cansada de la actitud negativa de su novio. Este

⁹⁸⁴ *Rosebud*, op. cit., p. 85. Gaigne también compone la música de otra película de Salvador García *El otro barrio* (2000).

⁹⁸⁵ 57'30

fondo sonoro acompaña todo su diálogo posterior, en el que describe sus sentimientos: es una música melancólica, en una orquestación de cámara con gran presencia de las cuerdas, y un piano muy lírico, que aunque acompaña a diálogos cotidianos, subraya y remite a sentimientos universales. El tono de la melodía cambia para enlazar con la siguiente secuencia de manera que realiza función estructural de enlace: cuando la chica sale de la casa, David se queda sólo y la puerta queda cerrada tras él; es entonces cuando comienza a oírse el tema que continúa hasta alcanzar la siguiente escena, la cual entra sincrónicamente en el momento justo en que cambia el tono de la música y se incrementa la textura armónica (aparece el piano).

El acompañamiento incidental se encuentra presente también en la última imagen de la historia, a manera de recapitulación narrativa y musical. El protagonista y su novia se funden en un abrazo, tras el diálogo final, amparados por un acompañamiento de música incidental que enlaza con la recapitulación y créditos de la película, en un tema musical orquestado para piano y cuerdas que da por finalizada la narración e introduce el tono expresivo necesario para la culminación dramática.

Aparte de estos usos expresivos, la música original de Gaigne aparece en otros casos, por ejemplo subrayando momentos de tensión (también cambia la textura, apareciendo instrumentos eléctricos como la guitarra eléctrica), o adelantándose a los hechos cuando el protagonista va a tener el accidente de moto (función estructural temporal).

Por su parte, la música diegética sirve para describir el carácter de los personajes: la música del grupo Los Secretos en casa del integrante de clase acomodada realiza una función de ambientación, contextualiza el tiempo y el lugar, pero también juega un papel significativo, puesto que remite a un tipo de inclinaciones musicales cercanas al *mainstream* y alejadas de la estética *underground*, lo que será determinante en el desarrollo de este personaje.

En otra secuencia⁹⁸⁶, el bajista se dispone a entrar en casa de la toxicómana, Cristina, pero por la ventana del rellano observa a un trío ensayando (violín, violonchelo y flauta dulce), lo que le detiene. Su sonido no es profesional, indica que son músicos principiantes: tocan una danza renacentista de tempo andante. Esta “visión”, inserta en la trama, ayuda también a la definición del personaje, desencantado, cobarde, ausente, inseguro y encerrado en su personal universo, como la música de los intérpretes.

En definitiva, la música incidental responde en este caso a las funciones más clásicas de la música de cine, acompaña la psicología de los personajes para ofrecer al público el punto de vista desde el que interpretar la ficción y realiza funciones estructurales entre las

⁹⁸⁶ 1'04'30.

secuencias. Esta forma de incluir la música original resulta paradigmática de su uso habitual en el grupo de películas del “realismo tímido”.

Queda demostrado que la música incidental de gran número películas españolas ambientadas en entornos locales ayuda a aportar un aura de universalidad, es decir, desvincula las historias de dichos entornos locales para acercarlas a la comprensión de la naturaleza del ser humano. Esa voluntad de universalidad concuerda con la estructura narrativa de las historias concretas, elaborada para equipararse con historias universales, y tiene que ver con la concepción general de lo que hemos llamado el “realismo tímido”, donde los marcos de fondo son simples decorados para desarrollar guiones al uso. Así, la música, fondo ambiental de las historias de personajes, aporta más datos de la construcción de las relaciones emocionales que de los contextos espaciales.

Existen, sin embargo, algunas excepciones donde la música incidental realiza una función estética de contextualización local. Pongamos como ejemplo la intervención del músico gallego Carlos Núñez en parte de la banda sonora musical de *Mar Adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), aportando pintoresquismo alusivo a las tierras gallegas donde se enmarca el argumento, por medio de los timbres de gaita, flautas, o *whistles*, y eligiendo melodías asociadas con la llamada “música celta” de entre ese maremágnum global que es la World Music. Aunque eficaz, no deja de ser un aporte tan anecdótico como el resto de los elementos profílmicos que aluden a la Galicia retratada en la película.

El compositor Pascal Gaigne comenta su experiencia para la película *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 2003)⁹⁸⁷. En un principio la música iba a ser realizada por Bingen Mendizábal, pero ante la imposibilidad de éste, finalmente Gaigne encaró el proyecto componiendo una música estilísticamente bastante neutra, como se suele realizar en estos casos. Pero en esta ocasión la directora de la película pensaba incorporar una música algo atípica. Así lo narra el compositor: “Iciar quería algo más especial, más alocado, con sonidos raros, mientras que yo había pensado en algo más clásico. [...] Hicimos una segunda versión tan radicalmente opuesta que el productor de la película y los amigos nos dijeron “os habéis pasado, hay que buscar algo intermedio”⁹⁸⁸. Así se creó la música, con un tema de reminiscencias caribeñas, que por un lado presenta una función narrativa, pues conecta con la procedencia de algunas de las protagonistas inmigrantes que aparecen en la narración, y por otro contrasta estilísticamente con el entorno de la Castilla rural en la que está enmarcada la historia. Además, aparecen otros temas musicales que crean ambientes sonoros con efectos especiales, y para eso el músico utilizó su formación en música

⁹⁸⁷ Entrevista a Pascal Gaigne. *Rosebud* N°20-21 Octubre 2003, pp. 82-89.

⁹⁸⁸ *Idem*, p. 86.

electroacústica. De manera que el propio músico resultó encantado, pues como él comenta, “pocas veces te piden algo así”. Y es que éste es uno de los pocos casos en los que la música incidental está ideada desde sus inicios con una connotación localista ajena al contexto en el que la película se ambienta, para introducir esa nota significativa que además aporta una pátina estética que recubre toda la película.

Los entornos realistas favorecen la inclusión de un gran número de canciones referidas a los contextos de las historias narradas, que aparecen diegéticamente (son escuchadas por los propios protagonistas). Son innumerables las películas de este periodo en la que las canciones aparecen de manera diegética para servir de ambientación realista. Además, las que realmente anclan la trama a entornos concretos del Estado Español, son las canciones preexistentes de estilos populares, mucho más elocuentes en sus significados espaciales. Es el caso de las melodías tradicionales vascas de *txistu*⁹⁸⁹ en *Vacas* (Julio Medem, 1992), o de las canciones de verbena de los pueblos en *El 7º día* (Carlos Saura, 2004), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), o *Manolito gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999). Las apariciones de músicas populares inspiradas en ámbitos local y temporalmente precisos, son tan abundantes porque son las canciones que aporta un carácter verdaderamente creíble al realismo social. A ello debe sumarse el enorme poder evocativo de estas canciones, que son un claro recurso para llamar a la nostalgia.

Junto a ellas, los directores optan por incluir también otro tipo de temas preexistentes, que aunque no contextualicen localmente la narración, sí hacen alusión metafórica a la ficción o sirven de marco estético. En estos casos, son canciones de muy diversos estilos: ya se ha dicho que en el cine contemporáneo cabe cualquier estilo musical, porque sus connotaciones originarias quedan diluidas por la función estética. Es decir, en una película prima el resultado estético resultante de la suma de la parte visual (y narrativa) más la parte musical. En esta lógica, cualquier música se verá “teñida”, o “contagiada” por las sensaciones, emotividad o simplemente el desarrollo narrativo que en ese momento esté transmitiendo la trama de la película, y viceversa, la música contribuye a construir el propio carácter de la narración.

En *Barrio*, la música ilustra la cultura popular de los suburbios de las grandes ciudades: su banda sonora está compuesta con canciones asociadas a este ámbito, que traen a la memoria el estrato social de las clases populares más bajas. Alternan canciones

⁹⁸⁹ Instrumento de viento, de la familia de las flautas de tres agujeros, tradicional del país vasco. En la actualidad es uno de los instrumentos más difundidos en el folklore local, gracias en parte a las asociaciones de *txistularis* del Euskadi. Hay que añadir que en realidad en esta película la sonoridad del *txistu* en realidad se consigue con el uso de dos flautas, pero a oídos del oyente aporta el valor local que provoca este instrumento.

que se escuchan de manera diegética con otras que ambientan extradiegéticamente otras secuencias, y en muchos casos la música que empieza siendo diegética cambia su procedencia sonora para pasar a estar fuera del universo de los personajes. Entre las diegéticas aparece “Devórame otra vez” (Palmer Hernández, interpretada por Lalo Rodríguez, 1988) en el *radiocasette* de la hermana de uno de los jóvenes intérpretes, que la pone para bailar en su habitación, retratando el despertar a la adolescencia de los personajes; o la música máquina que suena en el coche del amigo del hermano mayor de Ray, captando un tipo social. También aparece de forma diegética⁹⁹⁰ la canción preexistente “Jesucristo García” de Extremoduro, que pasa a ser incidental en la escena del cementerio, y es la canción central de la película, por recoger el espíritu trágico barriobajero y exasperado de los tres adolescentes sin futuro retratados en la película.

Otro grupo puede establecerse en torno a los ejemplos cinematográficos en los que predomina la música incidental para sostener la narración, y las escasas canciones (en ocasiones una única canción), sirven como estandarte a la vez que como reclamo adicional. Aparecen como fondo, o solamente en los créditos. Son películas que tratan problemas sociales, y muy a menudo introducen temas asociados a identidades concretas (mujeres, gays) o a problemas sociales (prostitución, inmigración, soledad) tratados en la propia historia. Este modelo lo encontramos en *Princesas* (Fernando León, 2006) que trata el tema de la prostitución y la inmigración, y popularizó la canción “Calle” compuesta por Manu Chao; o en *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001), con la canción del mismo nombre interpretada por Clara Montes que hacía referencia al problema de la violencia contra las mujeres.

Un ejemplo particular aparece en *Solas* (Benito Zambrano, 1999), cuyo tema principal o *theme song* es la canción “Woman”, interpretada por Neneh Cherry. Pero en este caso, esta conocida canción toma unas particularidades especiales asociadas a la narración. La película trata la vida de dos mujeres, de clase baja, en una ciudad del sur de España, y las vicisitudes cotidianas que ambas, madre e hija, deben pasar por su condición de mujeres, en un mundo machista e injusto en el que a los problemas económicos se unen las humillaciones que sufren por cuestiones de género. En el trailer y los títulos de crédito, la canción, originariamente en inglés, se tiñe con el barniz del contexto español, mediante la traducción de la letra al castellano, y mediante la inclusión de la guitarra española. El tema, extraído del álbum *Man*, es acompañado a la guitarra por el célebre intérprete Tomatito, lo que le aporta un carácter folklórico con dimensión universal. Además, no deja de estar ligado a la película en la temática de la canción, que hace referencia no sólo a la

⁹⁹⁰ 0'32'37.

represión de género, sino que ilustra indirectamente otros conflictos implícitos en la película, como la incomprensión generacional, o la soledad en todos sus aspectos (la soledad moral, pero también la soledad de los ancianos, personificada en otro de los personajes de la cinta, etc.). En este caso, la música popular en forma de canción, suscribe una función expresiva, pues habla de los sentimientos causados por situaciones de este tipo, al mismo tiempo que resulta un dispositivo signficante, por cuanto alude a un problema social concreto.

Descubrimos otro ejemplo, muy en consonancia con el anterior, pero que en este caso hace referencia a las personas homosexuales. Aparece en la película *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), cuyo argumento se construye sobre el tema de la homosexualidad, pues narra los avatares de un niño que debe ser educado por su tío homosexual. La historia trata de aportar una visión de la homosexualidad en tono de normalidad, alejada de caracteres estereotipados por lo que, en lugar de concentrarse en conflictos externos, toda la cinta transcurre prestando la mayor atención a los problemas particulares de unos personajes concretos. Como ejemplo de música preexistente, durante esta película se oye la canción “Hombres”, de Fangoria, como música diegética de baile⁹⁹¹. Se convierte asimismo en el *theme song* de la película, aparece también en los créditos, ya que extrafilmicamente ha sido relacionada con el mundo gay y es un tema célebre en ambientes homosexuales. De esta forma, tanto la anterior “Woman”, como “Hombres”, actúan como cabeza visible y como presentación musical de dos identidades sociales tratadas por el cine español.

Finalmente, conviene recordar que el realismo social – documental, o lo que es lo mismo, aquel con una voluntad más testimonial, suele prescindir de la música incidental para no interferir en la objetividad buscada en las imágenes y los sonidos. Recordemos por ejemplo el caso de la película *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), con ausencia absoluta de música, salvo la que aparece accidental y diegéticamente.

En consonancia, algunos directores prescinden voluntariamente de la música para dar más crudeza a ciertas escenas. Por ejemplo, en la citada *Mensaka* la secuencia en la que el protagonista recibe una brutal paliza, que es la culminación de la trama, está montada sin acompañamiento musical. Este recurso abunda en ambientaciones realistas y cobra su sentido en el momento en el que el espectador es conocedor de toda una tradición de acompañamiento musical cinematográfico. La ausencia de música en estas escenas traiciona la expectativa de subrayado musical, y provoca en la audiencia una sorpresa auditiva tanto o más eficaz que cualquier música.

⁹⁹¹ 0'52'44'.

El presente cuadro sinóptico recoge de manera resumida el contenido del presente apartado “Descripción de realidades locales: el realismo tímido”.

REALISMO SOCIAL

DESCRIPCIÓN DEL GÉNERO: EL “REALISMO TÍMIDO”.

Barrio (Fernando León), *Los lunes al sol* (Fernando León), *Princesas* (Fernando León), *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín), *Te doy mis ojos* (Icía Bollaín), *Solas* (Benito Zambrano), *El bola* (Achéro Mañas), *Cachorro* (Miguel Albaladejo), *Bwana* (Imanol Uribe).

VARIACIONES DEL GÉNERO – VARIACIONES MUSICALES.

1. El falso cine social. Música incidental

- **Clichés musicales (*leitmotiv*).**
- **Función expresiva.**
- **Mecanismo para introducir verosimilitud.**

2. Canciones en el realismo social.

- **Función ambiental. Contexto local y temporal.**
- **Canciones usadas como *background*, o en los créditos. Tipologías identitarias (mujeres, homosexuales), o problemas sociales (prostitución, inmigración, soledad).**

Princesas (“Calle” de Manu Chao), *Solas* (“Woman”, Neneh Cherry), *Cachorro* (“Hombres”, Fangoria), *Sólo mía* (Clara Montes).

3. Realismo social – documental. Ausencia de música.

En construcción (José Luis Guerín)

Los ejemplos aquí expuestos no son más que una muestra de la funcionalidad de la música en los géneros cinematográficos tratados en este capítulo. El análisis pormenorizado de un número mayor de películas seguramente ayudaría a profundizar en algunos de los conceptos más destacables, pero hasta aquí se ha puesto de manifiesto las particularidades relativas a la música de cada género y, como se ha venido a demostrar cómo la implicación de la música forma parte insustituible de los caracteres del cine de nuestro tiempo. La música participa en la construcción de las identidades presentes en estas películas, y aportan una serie de significados externos que interactúan con las narraciones concretas.

No son muchos los trabajos que, dentro del campo músico-cinematográfico, aborden cómo la música gestiona las identidades propias de los productos locales. En una revisión de los estudios hechos alrededor de la música de cine, Dickinson opinaba:

Hasta ahora, no ha habido prácticamente trabajos que muestren, digamos, cómo la música de cine formula un grupo de proposiciones sobre el mundo post/neo colonial o discute temas como la hibridación, la supuesta especificidad local, la conjunción global o la dominación transnacional⁹⁹².

Con esta perspectiva metodológica esperamos haber contribuido de algún modo a estos nuevos enfoques propuestos en el estudio de la música de cine.

⁹⁹² DICKINSON, Kay (ed.). *Movie Music. The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2003, p. 9.

CAPÍTULO V.
TENDENCIAS DE LA MÚSICA DEL CINE EN
ESPAÑA. ANÁLISIS DE BINOMIOS

V. TENDENCIAS DE LA MÚSICA DEL CINE EN ESPAÑA. ANÁLISIS DE BINOMIOS

El presente capítulo aborda el estudio de binomios del cine español, cada uno de ellos formado por un director y un compositor cuya colaboración se ha prolongado a lo largo de una serie de películas. El trabajo conjunto de ambos da lugar a una concepción audiovisual particular, y a una manera de integración de la música que es fruto tanto de la perspectiva creativa del cineasta como de la del músico.

El planteamiento metodológico que presentamos, es decir, el estudio de varios de estos binomios músico - director, se relaciona con uno de los propósitos principales de esta Tesis Doctoral: presentar un panorama de la composición musical en el cine español en la década de los noventa y en la primera mitad de la década actual.

Tras barajar varias posibilidades metodológicas, ésta nos parece una de las formas más plausibles para abordar este estudio, porque parte de una de las características principales del momento que vive la música de cine español del periodo, como es la heterogeneidad. El análisis de varios compositores permite mostrar un panorama general, que aporta una idea amplia de la situación compositiva en este ámbito. Así, el estudio de un solo autor o de un solo binomio, a pesar de haber sido acometido en numerosas ocasiones (como los célebres ejemplos Rota – Fellini, Williams – Spielberg), no parecía responder a las preguntas planteadas.

Al mismo tiempo, la generación postmoderna cotejada utiliza muy diversos estilos musicales ya desde su formación, sin una conciencia uniforme de la música, por lo que cada obra es un mundo creativo que necesita soluciones desiguales. Así pues, la versatilidad musical de un mismo autor, que depende de las distintas obras cinematográficas para las que compone, tampoco permitía extraer conclusiones útiles para aportar una perspectiva amplia del momento músico-cinematográfico. En cambio, el análisis de cada músico en su asociación con un director concreto garantiza cierta continuidad en las características musicales de cada autor, además de un cierto grado de reflexión creativa. El estudio de los músicos en su asociación a películas concretas, a su vez, viene a subrayar un argumento que hemos defendido durante todo el trabajo: la imposibilidad de hablar de la música de cine sin hablar del cine, pues partimos de la concepción del audiovisual como ente indisoluble. Por lo tanto, en la aplicación de la música al cine a veces prevalece el criterio del director, lo que muestra la realidad de cómo se trabaja la música de cine.

La elección de los binomios está en consonancia con la perspectiva histórica y la acotación generacional que hemos realizado en la parte relativa a la contextualización. Así, el denominador común es que todos los compositores tratados pertenecen al grupo de músicos jóvenes que se incorporan al cine español en este periodo. Además, seleccionamos binomios que incorporen a los nuevos directores pertenecientes al llamado Joven Cine Español (Coixet, Medem, Albaladejo), pero también se quiere dar una visión del trabajo de estos nuevos músicos en su adaptación a directores veteranos, como en el caso de Saura, Garci, Franco y Pons, que tienen una trayectoria previa. Como regla general, todos los directores seleccionados realizan un cine marcado por una fuerte personalidad creativa.

Cada uno de los binomios es representativo de una circunstancia, tanto en la trayectoria previa de los autores como en los modelos cinematográficos que plantean. Por ejemplo, Carlos Saura y Roque Baños, José Luis Garci y Pablo Cervantes, representan la unión de un director consagrado que trabaja con un compositor novel, lo que da como resultado modelos cinematográficos y musicales clásicos, sobre todo funcionalmente. O Vilallonga y Coixet, o Iglesias y Medem representan la unión de autores de generaciones similares, además de procedencias locales análogas, y dan lugar modelos cinematográficos renovadores.

Igualmente se han seleccionado compositores que comienzan su trabajo en el mundo del cine al mismo tiempo que empieza su vinculación con estos cineastas. De manera que casi todos los compositores realizan sus primeros trabajos con estos directores, formando su personalidad audiovisual en el marco de los binomios estudiados, lo que fomenta también el perfecto ensamblaje de los autores. Es el caso de Vilallonga y Coixet, Iglesias y Medem, Godoy y Albaladejo, quienes se inician en el cine al unísono; y de Cervantes y Gancedo, quienes aplican por primera vez su música al cine en películas de Garci y Franco respectivamente.

Como factor adicional, en el análisis de los binomios se trabajan más pormenorizadamente algunas películas, que son los *case studies* de esta tesis. Es en este punto donde se puede establecer una relación entre las teorías sobre la música de cine, abordadas en los capítulos precedentes. Incidiendo en la perspectiva de heterogeneidad que privilegiamos en esta tesis, cada uno de los apartados es representativo de alguno de los conceptos teórico trabajado en la sección dedicada a la teoría.

Por lo tanto, se establecerse una vinculación entre el binomio Iglesias – Medem y los modelos de análisis de movimiento, sinestesia y metáfora que planteáramos con Middleton, Goodwin y Cook; la particular relación con el sonido de Coixet entronca con la hermenéutica sonora expuesta por Chion; la relación Cervantes – Garci provoca una reflexión sobre las teorías de la música del Hollywood clásico, y la música de Cases sobre la

discusión sobre los estilos expuesta por Kassabian; por su parte la cooperación entre Gancedo y Franco habla sobre una evolución del binomio que recoge los diferentes tipos de paralelismo y autonomía; mientras, Godoy alude a los discursos sobre identidades locales, y Baños a las identidades nacionales que se pueden construir por medio de la música cinematográfica.

No obstante, la complejidad de la práctica con respecto a la teoría demuestra que cada binomio puede relacionarse con varios de los conceptos. Por un lado, los directores de cine, así como los autores músico-cinematográficos, establecen el tratamiento del sonido en general, y de la música en particular, en torno a la eterna cuestión teórica de la relación música-imagen. Por otro lado, los autores de música para cine se nutren de los significados asociados a la música que han sido prearticulados por la industria cultural. Asimismo, no puede perderse de vista la relación de la música de cine con los demás medios de comunicación de masas, la vinculación del cine con la industria musical, y el intercambio existente entre fenómenos diversos pero muy relacionados como el cine y la televisión.

Es en este punto del estudio donde más se marca la disyuntiva entre las teorías que reflexionan sobre esta disciplina, y la propia práctica, casi siempre mucho más compleja y ecléctica de lo que la teoría quiere dar a entender. Establecer un nexo entre la teoría y la práctica en el estudio de la música para cine supone siempre un problema, en parte propiciado por la dificultad que tienen los propios compositores para hablar de su obra y de autorreflexión creativa. Pero, además, ha de admitirse que las incongruencias entre las teorías y la práctica musical son una constante a lo largo de la teoría de la música⁹⁹³. En este estudio se quiere encontrar ese punto de unión, rastreando las ideas más relevantes que cada teórico ha planteado y buscando su plasmación en la práctica, en concreto en las películas de los binomios que mostramos.

La observación de las relaciones entre director y compositor, los binomios, trae a colación las tensiones creativas más recurrentes producidas entre ambos. Los comentarios

⁹⁹³ Tomás Marco, por ejemplo, señala algunas de estas incoherencias en una de las columnas que publica en la prensa habitualmente. En ella comentaba que, aunque aún existe el debate sobre la diferencia entre la música instrumental y vocal a nivel teórico, en la práctica los compositores componen ambas sin argumentación filosófica alguna; uno de los muchos rasgos de la “inconsistencia entre la teoría y las praxis musicales, algo que es constante desde las aparentes contradicciones de Platón sobre este arte a la música de las esferas”. (MARCO, T. “Hanslick”, en *ABC de las artes y las letras*. ABC 721. Semana del 26 de noviembre al 2 de diciembre de 2005)

En el ámbito de la música cinematográfica, y de sus incompatibilidades de aplicación de la teoría a la práctica, una de las más relevantes se sitúa en el todo un discurso teórico que se creó en la época de las primeras vanguardias del cine, desde los primeros años del siglo XX, y sobre todo en época del cine “mudo”, y que legitimaba el nuevo arte cinematográfico a través de su comparación con la música. Así se llamó al cine “la música de los ojos”, mientras en la práctica no se tomaba en cuenta la música que se empleaba en la praxis en las salas de exhibición.

de algunos de los compositores españoles son muy ilustrativos en este sentido. Por ejemplo, las principales confrontaciones se producen porque la responsabilidad final de las decisiones recae del lado del director. De ahí que, como bien comenta el compositor Bingen Mendizábal, “existe una actitud despreciativa de los músicos en general de cara a los directores de cine, fundamentada en la usual carencia de formación musical de éstos”⁹⁹⁴, si bien el propio compositor admite en la mayoría de los casos que son los directores los que tienen una idea más clara de las necesidades de la película.

De hecho, los binomios no siempre funcionan. Un ejemplo es el de dos grandes creadores quienes, quizá precisamente por su entidad creativa, no llegaron a entenderse: Ennio Morricone y Pedro Almodóvar. A pesar de que trabajan juntos en *Átame* (Pedro Almodóvar, 1990), el músico manifestaba el poco diálogo que estableció con el director, y el poco entendimiento que Almodóvar había tenido hacia su música. Morricone lo explicaba esgrimiendo que los directores quieren controlarlo todo y sin embargo la música es un ámbito más difícil de controlar totalmente. Así habla de su encuentro con Almodóvar:

Sucede muchas veces, que los directores se imaginan una música que ya han oído antes, y yo, lo que procuro hacer es todo lo contrario. Intento sorprenderles. Pero de vez en cuando, puede pasar que ellos no estén de acuerdo con lo que pueda hacer. Almodóvar aún mezclando con precisión la música, yo creo que no estuvo de acuerdo en algo que hice, sin embargo no me lo dijo nunca. Quizás porque era la primera película que hacíamos juntos y todavía no había un intercambio y un entendimiento recíproco tan fuerte⁹⁹⁵.

En otras ocasiones, se producen encuentros más felices, y un nivel de simbiosis que da los mejores resultados. Para eso es imprescindible un alto nivel de comunicación, aspecto del que habla José Nieto desde su experiencia:

Además de los aspectos “profesionales”, es conveniente que se produzca una comunicación a otro nivel, bien sea emocional, ideológica o cultural con el director de la película y con la historia que se cuenta, porque entonces, además de la relación profesional que se debe dar en el trabajo, se consigue otro nivel de creatividad y lo que la música añade a la película puede ser realmente hermoso⁹⁹⁶.

⁹⁹⁴ Entrevista a Bingen Mendizábal, realizada por Carlos Durbán y Juan Ángel Saiz. *Rosebud* N° 1, 1996, pp. 26-29.

⁹⁹⁵ Crónica de la rueda de prensa ofrecida por Morricone el viernes 5 de noviembre en el teatro de la Maestranza, en el marco de los Conciertos y Congreso de Música de Cine de Sevilla. *Rosebud* N° 14. Junio 2000, p. 91.

⁹⁹⁶ *Rosebud* N°2, p. 28.

Lo mismo opina el compositor Joan Valent, realizando una metáfora:

Yo creo mucho en los matrimonios, esto es un acto creativo compartido y si hay una buena química es bonito, es como el amor, sin palabras ya sabes lo que quiere el otro⁹⁹⁷.

La manera de trabajar es determinante en esta relación. Mientras la mayoría de los músicos se quejan del escasísimo tiempo del que cuentan para componer la música de la película y de que, consecuentemente, el contacto con el director suele ser esporádico, existen casos de directores que se encuentran muy presentes también en el proceso de composición de la música. Entre los muchos ejemplos que podríamos citar, sirva como muestra el testimonio de Pascal Gaigne comentando su experiencia con el director Víctor Erice para *El sol del membrillo*:

Estuve durante dos meses día a día en contacto con él, cosa que nunca me había ocurrido en otras ocasiones, en las que normalmente me llamaban a última hora y con poco tiempo. Fue muy interesante compartir con el director una vida casi cotidiana, ver cómo trabajaba y acercarme mucho a la película para entender realmente cómo tenía que funcionar la música⁹⁹⁸.

Los ejemplos de trabajo conjunto que se muestran en el presente capítulo son representativos de algunas de las variables de cooperación entre un director y un compositor para cine, de las diferentes actitudes del realizador, adecuación creativa y estructura de trabajo.

En cada uno de los binomios se trabaja en primer lugar el nivel textual, para analizar las características del texto audiovisual. Así, nos detenemos en las características del cineasta y su manera de abordar la música o el sonido en sus películas, para pasar a explicar las características del músico, su estilo y concepción de la música de cine. A continuación se abordan las características de la relación de binomio, la forma de trabajo conjunto (composición sobre guión o sobre montaje, sincronización y mezcla del director o del músico, etc.), para pasar a reflexionar sobre cómo funciona la música de ese compositor en las películas dirigidas por el cineasta: qué función narrativa cumple, qué aporta estéticamente, cómo se adecua a la película. Entre tanto se analizan secuencias concretas o la estructura temática de películas del binomio.

⁹⁹⁷ *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000, pp. 48-52.

⁹⁹⁸ *Rosebud* N°20-21 Octubre 2003. Entrevista Pascal Gaigne, pp. 82-89.

En algunos casos concretos se incidirá también en el nivel de análisis cultural, identificando las influencias y estereotipos en que se basa la música a nivel intertextual, y por último reflexionando sobre la práctica socio-cultural de la película, es decir, cómo conecta con ideologías, contextos históricos y otros debates.

V.1. ALBERTO IGLESIAS – JULIO MEDEM

El binomio compuesto por el músico Alberto Iglesias⁹⁹⁹ y el cineasta Julio Medem, ejemplifica la unión entre un compositor de la nueva generación, que a su vez es uno de los autores más importantes de todos los tiempos en nuestro cine, y un director perteneciente a lo que se ha dado en llamar Joven Cine Español. Ambos comienzan sus carreras en el cine casi de forma simultánea y en la misma comunidad autónoma, en Euskadi. Como característica particular de esta colaboración, podemos asegurar que el lenguaje audiovisual de Medem se forma ya desde sus comienzos con la música de Iglesias como elemento integrado e integrador, y prueba de ello que en la última película de Medem, *Caótica Ana* (con música de la compositora Jocelyn Pook), donde la música no fue compuesta por Iglesias, el éxito de crítica y el resultado estético no fueron los mismos que en anteriores ocasiones.

⁹⁹⁹ Biografía: Alberto Iglesias (Donostia-San Sebastián, 1955), estudió música en San Sebastián con Blanca Burgaleta y Francisco Escuder, y en París con Francis Schwartz, donde aprendió contrapunto y composición. Estudió también en Milán, y en Barcelona profundizó en técnicas de composición electroacústica con Gabriel Brnçic en los estudios Phonos y mantuvo un dúo de música electrónica con Javier Navarrete entre 1981 y 1986. El acercamiento al cine de Alberto Iglesias fue algo progresivo propiciado por su entorno, ya que su hermano José Luis (fallecido en 1988) era cineasta. A través de su primo Gonzalo Fernández Berridi, director de fotografía, también conoció a personas de San Sebastián que en ese momento comenzaban a dedicarse al cine, como Imanol Uribe, Javier Aguirresarobe, Montxo Armendáriz, etc. Hasta ese momento su obra se desarrollaba en el ámbito de la música contemporánea, pero descubrió en el ámbito cinematográfico un trabajo que le permitía investigar en la percepción sonora. Sus primeros trabajos fueron de videoarte, sobre todo colaborando con su hermano, además de documentales y los cortometrajes *Ikusmena* (1980) de Montxo Armendáriz y *Fernando Amezketarra* (1981) de Juanba Berasategi. En los años ochenta trabajó en sus primeras películas, considerando su primer largo *La conquista del valle* (1982), a la que sigue el largometraje *La conquista de Albania* (1982). En esa época realizó películas como *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe o *Fuego eterno* de José Ángel Rebolledo, y también realizó el disco "Cautiva", que le abriría muchas puertas en el futuro. Entró en contacto con Julio Medem con el cortometraje *Las seis en Punta* (1987) y un medimetraje, *Martín* (1988). Su producción de música para largometrajes desde entonces fue imparable, trabajando con Medem y Saura en primer lugar, y después con Pedro Almodóvar (quien había escuchado "Cautiva"), con quién la colaboración es continua desde *La flor de mi secreto*. Ha trabajado también en películas de directores como Bigas Luna, Daniel Calparsoro, Ricardo Franco, Icíar Bollaín, John Malkovich, u Oliver Stone.

Como resultado de su carrera ha conseguido numerosos premios y varias estatuillas de los premios Goya, la primera con *La ardilla roja*. En 2006 fue candidato al Oscar a la Mejor Banda Sonora Original por su composición para *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles), convirtiéndose en el primer músico español que lograba la nominación a la mejor música en los premios de Hollywood. La nominación se repitió con *Cometas en el cielo* (*The Kite Runner*, Marc Foster, 2007).

Su producción no se limita al cine, sino que además ha colaborado con el coreógrafo Nacho Duato para la Compañía Nacional de Danza, haciendo adaptaciones de piezas como "Cautiva" (compuesta de 1987 a 1991, y editada en disco en 1992), "Tabulae", "Cero sobre cero" y "Self". Entre otras obras, destacó el estreno en el Teatro Cervantes de Málaga de la obra "Habitación en Do", especialmente compuesta para el Festival de cine español de Málaga de 2000, en la que utiliza fragmentos de grabaciones de voces.

Para más información sobre este autor puede recurrirse a su página web <http://www.albertoiglesias.net/base.htm>. Otros recursos en la red: www.Rosebudbandasonora.com; www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm; www.cineguia.org; <http://www.filmotecavasca.com/index.php/es/personajes/01063> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

Otro rasgo particular de este tándem es la libertad como autor de Iglesias, en comparación con otros músicos y en concreto en el caso de sus trabajos con este director¹⁰⁰⁰. En el cine de Medem, Iglesias se establece con gran personalidad compositiva, en parte porque no conciben la música como un elemento que deba adaptarse a la película, sino que piensan en buscarle un lugar dentro de la película, encontrar su colocación.

En el caso de estos creadores puede hablarse de *coautoría audiovisual*. Si bien no existe el mismo concepto de *auteur* que en Saura, en este grupo de películas se encuentra una estética reconocible como un sello de autoría, en la que la música es una parte imprescindible. Ambos comparten una poética particular, y una reflexividad hacia su creación conjunta que no existe en otros binomios. El estudio de este binomio permite, por tanto, profundizar en la imbricación de imagen y música que logra obtener un tercer producto, un producto audiovisual, y en las distintas propuestas de relación música – imagen: sinestésica, kinésica o metafórica.

El cine de Julio Medem se caracteriza por una preponderancia de los rasgos estéticos y por la particular elección de los temas. La narrativa de sus historias transluce una búsqueda reflexiva y sus películas hablan del destino, del azar, de las coincidencias, de los desdoblamientos de personalidad, de la circularidad de la vida, de las fuerzas del universo, de la naturaleza (los insectos, el bosque, el mar, los rayos, la tierra). Sus puntos de vista se acercan a las regiones más diminutas y a las más anchas del entorno del ser humano,

¹⁰⁰⁰ Filmografía: *Paisaje* (Montxo Armendáriz, 1980, cortometraje), *Ikusmena* (Montxo Armendáriz, 1980, cortometraje), *Fernando Amezketarra* (Juan Bautista Berasategui, 1981), *Gipuzkoa-Donostia: Costa guipuzcoana* (Imanol Uribe, 1983, cortometraje), *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1984), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Fuego eterno* (José Ángel Rebolledo, 1985), *Luces de Bohemia* (Miguel Ángel Díaz, 1985), *Oroimen Unibertsala (Memoria Universal)* (José Luis Iglesias, 1986 cortometraje), *Iniciativa privada* (Antonio A. Farré, 1986, cortometraje), *La playa de los perros* (J. Fonseca e Costa 1986, cortometraje), *Adiós pequeña* (Imanol Uribe, 1986), *El sueño de Tánger* (Ricardo Franco, 1986), *Las seis en punta* (Julio Medem, 1987, cortometraje), *Martín* (Julio Medem, 1988, mediometraje), *Lluvia de otoño* (José Ángel Rebolledo, 1988), *Vacas* (Julio Medem, 1991), *La mujer gafe*, 1992 (Serie de TVE : *La mujer de tu vida*), *La vida láctea* (Juan Estelrich, 1993), *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993), *iDispara!* (Carlos Saura, 1993), *Una casa en las afueras* (Pedro Costa, 1995), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), *Tierra* (Julio Medem, 1996), *Así en el cielo como en la tierra* (José Luis Cuerda, 1995), *Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996), *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares , Javier Ríoyo, 1996), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997), *La camarera del Titanic* (Bigas Luna, 1997), *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001), *The Dancer Upstairs (Pasos de baile)* (John Malkovich, 2002), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *Comandante* (Oliver Stone, 2003), *Terror in Moscow*, (Televisión, 2003), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003), *La mala educación* (Pedro Almodovar, 2004), *The Constant Gardener (El jardinero fiel)* (Fernando Meirelles, 2005), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *Cometas en el cielo* (Marc Foster, 2007).

Recursos audiovisuales que aparecen en IMDB con información sobre la música de Alberto Iglesias: Viva Pedro: The Life & Times of Pedro Almodóvar (2007); Deconstructing Almodóvar(2007), XXI premios Goya (2007) (TV), The 2006 European Film Awards (2006) (TV), "Carta blanca"(episodio 1, 2006), Alberto Iglesias, el músico fiel (2006) (TV), Memoria de 'Carne trémula'.

aportando unas visiones generales muy amplias y otras muy anecdóticas, y estableciendo así una dualidad entre los elementos universales y los rasgos estrictamente locales.

En Medem es vital la estética, los colores, los puntos de vista de la cámara, que van desde tomas muy alejadas, desde el universo, a tomas muy cercanas, desde los agujeros de la tierra. Son mundos universales también estéticamente porque transportan a un ámbito onírico y mítico, a lo que colabora la música evocativa, referente a la naturaleza, compuesta con efectos de electroacústica e instrumentos exóticos. De ahí que estas películas permitan un gran espacio a la música, y a los elementos sonoros en general.

Además de sus largos de ficción, en la mayoría de los cuales participa Iglesias, Medem ha realizado el polémico documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003), que trata sobre los problemas políticos y sociales en Euskadi, al que iba a seguir el largo *Aitor. La piel contra la piedra*, que finalmente no se rodó. A esto se unen una serie de cortometrajes y otros trabajos diversos como el videoclip para Antonio Vega *Océano de sol* (1994).

Alberto Iglesias y la música

Una de las constantes características de Alberto Iglesias es que su concepto de autor está presente también en su relación con el cine. Por eso no se considera estrictamente un compositor de música de cine, o al menos no en el sentido de ser capaz de componer en un tiempo récord las músicas más dispares, sino que prefiere que “su música” se inserte en las películas añadiendo un aporte adicional: “Yo intento aportar mi música al cine, lo que da una visión distinta”¹⁰⁰¹.

Añade a esta idea que lo ideal sería que cada director escogiese al compositor en función del estilo de dicho compositor, para que el músico se integrase por su estilo y su universo particular y no a la inversa, que el estilo tenga que adaptarse a la película¹⁰⁰². En este punto Iglesias se muestra optimista y opina que “actualmente se crean tendencias más que una escuela o estilo determinado”, lo que permite la posibilidad de que se integren en la industria del cine compositores insospechados¹⁰⁰³.

Por tanto, Iglesias se siente sobre todo músico, y no exclusivamente músico de cine. Él mismo admite: “no tengo vocación cinematográfica... mi vocación ha sido y es la

¹⁰⁰¹ *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, pp. 21-22.

¹⁰⁰² *Idem*, p. 22.

¹⁰⁰³ Entrevista realizada en *Babab* N. 1 Marzo 2000, por Walter Silva: www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

música”¹⁰⁰⁴. La presente era audiovisual es la que le lleva al cine, aunque en toda su carrera este compositor ha reconocido la necesidad esporádica de “acudir a la música digamos “pura” para probarme, para tener una relación intensa con la música”¹⁰⁰⁵. Explica que en sus obras autónomas expone “la música en estado puro”, lo que supone el reto de “poner a la música frente a todo”¹⁰⁰⁶.

Sin embargo, no considera la música una parte secundaria de la película, sino una parte importante, aunque exista una jerarquía profesional. La música no está supeditada: es la película, porque la película es un todo. Por eso le cuesta tanto editar la música de la película por separado, y manifiesta: “Cuando termino de hacer una banda sonora veo la música tan acoplada a la imagen que disociarlas me cuesta mucho”¹⁰⁰⁷.

Incide particularmente en el plano en que debe situarse la música en el cine, en el lugar que debe ocupar, prevaleciendo en su composición para el cine la idea de que la música sea adecuada, que sea medida y ajustada¹⁰⁰⁸, así, tiene especial cuidado en ser preciso y asegura: “Para mí, la música en el cine es un arte de la precisión y la inspiración”¹⁰⁰⁹.

Alberto Iglesias es un caso particular en el cine español, porque es uno de los escasos compositores que reflexiona teóricamente sobre la relación de la música con la imagen, conoce escritos teóricos y aplica esos conocimientos a su visión de la música de cine¹⁰¹⁰. Rompe así el tópico de que los músicos no saben hablar de su música.

Su planteamiento fundamental reside en encontrar las conexiones de la música con la imagen. La evocación a través de la música es una gran constante en toda nuestra tradición, pues “la música ansía contar cosas que en principio no puede contar”¹⁰¹¹. El tema de la significación musical es siempre controvertido, por cuanto, como afirma este autor,

¹⁰⁰⁴ Charla de Alberto Iglesias realizada el 14 de octubre de 1994 en el III Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia. Recogida en *Música de cine* N° 15. Enero 1995.

¹⁰⁰⁵ *Música de cine* N° 15. Enero 1995, p. 38.

¹⁰⁰⁶ Entrevista realizada en *Babab* www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰⁰⁷ Por eso el disco de *La ardilla roja* aparece con diálogo, y no edita ninguna banda sonora antes de *Vacas*. Cf. *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, p. 21.

¹⁰⁰⁸ Cf. *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, p. 20.

¹⁰⁰⁹ En <http://scoremusica.blogspot.com/2006/12/alberto-iglesias-mejor-bandas-sonora-en.html> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

¹⁰¹⁰ Por ejemplo, en la conferencia de noviembre de 2001 en el Taller de música y sonido para cine de SGAE, puso un ejemplo de la música de Hans Eisler *Rain* o *14 formas de definir la lluvia* que aparecen en el libro de Eisler y Adorno sobre música de cine, aunque añadía que Adorno no es uno de los autores con los que comulgue porque lo considera fanático.

¹⁰¹¹ Conferencia en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/Fund. Autor/Círculo de BBAA), noviembre de 2001.

“la música tiene capacidad polisémica”¹⁰¹². Stravinsky, por ejemplo, afirmaba que la música es simplemente música, no expresión de emociones. Pero Iglesias, prefiere abundar tanto en el pensamiento como en el sentimiento, en el entendimiento y el no entendimiento, prefiere transitar entre los dos ámbitos. Al mismo tiempo, “el reflejo de la imagen envía significados a la música” porque la música tiene un margen emocional muy amplio.

En sus composiciones de concierto Alberto Iglesias también juega con los elementos visuales, porque considera que “la música ha querido evocar todo porque es un lenguaje completo en si mismo”¹⁰¹³. Por ejemplo, *Orfeo en Palermo*, está concebida para que la música haga ver, ya que trata de evocar muy precisamente un objeto, con mucha capacidad visual, como la radio antigua.

Según el propio Alberto Iglesias, el trabajo de la música y la imagen se basa en el principio de la *sinestesia*¹⁰¹⁴, es decir, la sensación que se produce en uno de los sentidos al ser estimulado otro. Aunque la sinestesia es también una enfermedad neurológica, Iglesias la entiende como una combinación donde los sentidos se confunden en un lugar placentero. Este principio tiene mucha relación con evocar, y es lo que ocurre en el cine, donde funciona como un método de referencia entre lo visual y lo sonoro¹⁰¹⁵.

Así, el principio de dicha relación música-imagen es la *similitud* aunque a veces se cae en el error de querer reproducir lo mismo con diferentes lenguajes. Iglesias recurre a Nicholas Cook (cuyas teorías ya se explicaron en el capítulo II de esta tesis) para referirse a este principio de *similitud*, porque Cook expone la similitud en todos sus grados hasta llegar al grado de oposición. El compositor, entonces, debe plantearse hasta qué grado quiere decir lo mismo que se dice con otros elementos del audiovisual, y en este punto Iglesias se posiciona firmemente.

Este autor prefiere reducir las interacciones a lo esencial, “buscar todo lo que esté oculto y llegar al núcleo del significado”. De esta manera, conviene referirse a esta correspondencia como “relación metafórica”. Antes que centrarse en el movimiento para establecer la correlación con la imagen, hay que ver qué es lo que la película significa, porque da lugar a encontrar qué se busca en la música. Así, “cuanto más personalice uno más nuevo puede ser lo que haga”, y es entonces cuando el objeto para el que se compone se hace propio¹⁰¹⁶.

¹⁰¹² *Idem*.

¹⁰¹³ Conferencia en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/Fund. Autor/Círculo de BBAA), noviembre de 2001.

¹⁰¹⁴ Entrevista realizada por Jesús Regueira en abril y mayo de 2000 para el disco recopilatorio de la música de Alberto Iglesias *Film Works. 1990-2000*, editado en Nuba Records S.L.

¹⁰¹⁵ Estas ideas la explicaba Alberto Iglesias en la conferencia realizada en noviembre de 2001 en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo de Bellas Artes).

¹⁰¹⁶ *Idem*.

El tema de la percepción resulta imprescindible en el pensamiento de Alberto Iglesias, porque precisamente la música de cine depende más que ninguna de cómo es percibida y cómo es asimilada por el inconciente.

Por eso, a mí me interesa la música del cine como uno de los lenguajes principales de la música que está en permanente contacto con la manera de percibirse y sobre todo con una región de la percepción que casi siempre pasa desapercibida, que es la del inconsciente¹⁰¹⁷.

En este punto contacta con autoras como Annabel Cohen y Claudia Gorbman, que tratan también la forma en la que “la música, que es la más abstracta de las artes, favorece la credibilidad. Esto me parece una paradoja muy bonita”¹⁰¹⁸, manifiesta este autor. Así, la investigación sobre la percepción es el ámbito creativo más importante de la música de cine.

La musicología, en opinión de Iglesias, ha tratado siempre el pasado. Pero él propone la posibilidad de hablar de la música en la sociedad actual por su capacidad simbólica y de la percepción de ella que se produce en el cerebro, fruto de la sociedad. Porque para Iglesias “la música ha salido de cómo son lo oídos de todo el mundo”, y lo que más ha cambiado actualmente es el público: los avances tecnológicos, el *rock*, la interacción de las artes, han cambiado el oído, por lo que este es uno de los puntos más interesantes de estudio en la actualidad¹⁰¹⁹. El ámbito de la percepción es también lo que legitima, para este compositor, el estudio de la “música funcional del siglo pasado” que no es secundaria “sino que es un camino que va paralelo a la investigación pura del lenguaje y se va nutriendo de esa inspiración pero también de la percepción, que en mi opinión se impone en un lugar más central que el del desarrollo del lenguaje”¹⁰²⁰.

A la hora de acometer la composición, este autor entiende que uno no sólo debe tener una destreza compositiva sino también la capacidad de interpretar las imágenes. Reproducimos una cita de una entrevista realizada a Iglesias, cuya poética resume muy gráficamente la manera en la que este músico se enfrenta a la composición para una película (en concreto habla aquí de *Tierra*):

¹⁰¹⁷ Entrevista realizada en *Babab* www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰¹⁸ Entrevista realizada en *Babab* www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Conferencia en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/Fund. Autor/Círculo de BBAA), noviembre de 2001.

¹⁰²⁰ Entrevista realizada en *Babab* www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm, *op. cit.*

Cabría siempre la posibilidad de una ficción a la hora de escribir la música de una película. Esa ficción suprema consiste en creer que no es el compositor quien la compone, sino quien la adivina. La música está ya contenida dentro de las imágenes, de las secuencias que el director ha filmado, en una especie de código secreto que hay que desvelar. El lugar esencial de la película guarda el secreto de la música. Así que describir como hice la música de Tierra es relatar como llegué a ese lugar esencial y encontré en su bóveda todas las cadencias, las melodías, todavía imprecisas, solapadas, agujereadas, sin un orden lógico pero con toda su capacidad de alegoría y evocación. No fue un proceso rápido ni fácil y oscilaba continuamente entre una emoción violenta y otra delicada, como calor y frío, cosas antagónicas¹⁰²¹.

Prefiere, por eso, trabajar sobre las imágenes que sobre el guión, porque el guión no tiene música, es una “pared sorda”. En esta escritura no pretende mantener un estilo determinado, sino que más bien deja que cada película le lleve a una región sonora inmediata para él. Iglesias ha conseguido sentir el cine no como un elemento limitador, sino como un medio que conduce a una escritura ilimitada. Para dedicarse a componer en el cine, opina él, hay que conseguir sentirse libre en esa maraña de límite de tiempo, director, productor, etc.¹⁰²² Recientemente Iglesias manifiesta que si antes separaba mucho la composición para el cine de la dirigida a otro tipo de auditorio, y decía sentirse mejor en el “estilo libre que en el obligado (el del cine)”, hoy está cómodo componiendo para cine y piensa que el medio le ha ofrecido muchas posibilidades creativas¹⁰²³.

En el momento de enfrentarse a una película, opta por empezar a componer “desde la retaguardia”, distanciado de las imágenes. Lo importante a la hora de elegir una película es la historia, que sea creíble, que la trama esté bien construida, y resalta la importancia de los colores. Cuando la termina, se olvida de ella para poder pasar a la siguiente, consciente o inconscientemente¹⁰²⁴. Además, intenta tener el mayor tiempo posible para cada proyecto, porque no se considera un “todo-terreno”, sino que tiene que ir poco a poco¹⁰²⁵.

El elemento más importante es la *sincronía*, pues son los puntos de sutura de música e imagen (en esta terminología pensamos que Iglesias se ve influido por la teoría de

¹⁰²¹ Entrevista a Alberto Iglesias realizada por Eduardo Casanova y Juan Ángel Saiz y publicada en *Rosebud* N°3. Marzo 1997, p. 26.

¹⁰²² Conferencia en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/Fund. Autor/Círculo de BBAA), noviembre de 2001.

¹⁰²³ Entrevista a Alberto Iglesias publicada en *Rosebud* N°22-23. Septiembre 2004., pp. 171-172.

En alguna ocasión la relación se ha dado a la inversa, su música de concierto se ha trasladado a la pantalla. Es el caso de la colaboración en el cine de Carlos Saura, en la película *Dispara* (1993), pues el director escucha el disco *Cautiva* y le pide a Iglesias que a partir de ese tema realizase piezas cortas, que fueron montadas en la película sin la supervisión de Iglesias. Información recogida en *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, p. 21.

¹⁰²⁴ Declaraciones en la conferencia ofrecida en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo de Bellas Artes), noviembre de 2001.

¹⁰²⁵ Entrevista a Alberto Iglesias publicada en *Rosebud* N°10-11. Marzo 1999, pp. 52-53.

Claudia Gorbman). Además, la decisión de la sincronía define también el estilo de la composición. Debe intentarse sincronizar lo que está oculto, aunque la sincronía suele coincidir con cambios de plano, con el texto (por ejemplo cuando empieza el diálogo), y con las respiraciones, bien de los actores, bien de la propia cámara¹⁰²⁶. Así pues, una de las primeras cosas que realiza es hablar con el director y tomar el listado de tiempos¹⁰²⁷.

Bajo su punto de vista¹⁰²⁸, parte de la manera actual de componer para cine consiste en conocer cuáles son los artificios que vienen siendo aplicados. El cine aprovecha la capacidad de asimilación de la audiencia hacia estilos como el post-romanticismo, o hacia la manera en que se interpreta psicológicamente la música para ayudar a narrar la película. Para hacer música en el cine, por tanto, hay que apoyarse en esa comprensión global que se ha heredado en una especie de inconsciente colectivo que todo el mundo entiende; pero dicha comprensión también se puede invertir y modificar.

Así pues, en el ámbito de la composición para el medio cinematográfico, el propio compositor resume tres parámetros esenciales que intenta aplicar en la música de cine: “*plenitud*, porque es fiel a sí misma, porque tiene una lógica interna; *fantasía*, porque no la tiene, porque es capaz de tenerla y de repente no tenerla; y *riesgo*, esa ambición modesta de huir de los lugares comunes”¹⁰²⁹.

Las influencias del estilo musical de Alberto Iglesias son múltiples, pero opina que se debe estar en contacto con la música del pasado. Muchos de sus ascendentes musicales se encuentran en autores del siglo XX y contemporáneos: Bartók, Schönberg, Messiaen, y también Steve Reich, en gran medida los minimalistas americanos o ingleses, como Adams o Bryers, y músicos como Ligeti o Takemitsu, entre otros muchos. No olvida otros nombres como Stravinsky, Shubert, Ravel, Bach, Monteverdi, Beethoven, o Puccini. Cabe, además, el Impresionismo, porque es una música que trata de reproducir impresiones visuales, y en la concepción que él tiene de la música se busca siempre una expresión de la Naturaleza.

¹⁰²⁶ Explicado en la conferencia realizada en 2001 en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo de Bellas Artes).

¹⁰²⁷ Así lo explica cuando habla de la composición de *Tierra* en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo de Bellas Artes) en 2001. En *Tierra* Lucio Godoy es el productor musical, y la grabación se realiza en Londres. Iglesias explica cómo antes de ir a grabar se hace una claqueta como punto de referencia que va marcando el tiempo como un metrónomo para que ajuste con la imagen. Los cambios de tempo en la claqueta hacen que la música sea más expresiva. Se va preparando en su hoja de tempos lo que hace la claqueta (ritardandos, acelerando) y después el director dirige oyendo la claqueta. Normalmente se trabaja por bloques, y para unir uno a otro pueden usarse trucos como calderones, notas tenidas, la misma tonalidad para enlazar, etc.

¹⁰²⁸ Entrevista de Jesús Regueira para el disco *Film Works*.

¹⁰²⁹ *Música de cine* N° 15. Enero 1995, p. 38.

Entre las influencias cinematográficas, reconoce no oír mucha música de cine¹⁰³⁰, pero cita a Goldsmith, Horner, James Newton Howard, Danny Elfman, Wojciech Kilar, Nino Rota, Thomas Newman. Otros músicos de cine que le han impresionado son Delerue, Sarde, Patrick Doyle, Alex North, John Williams por su capacidad de transformación y de manipulación, y muchos del Hollywood de los años cincuenta. Pero ante todo él piensa que el espectador y el oyente de hoy día son distintos, por eso no se puede hacer cine o música para el oído y la comprensión de los años treinta¹⁰³¹.

Ciertos críticos han llegado a acusarle de copiar a Bernard Hermann en películas como *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) o en general en las colaboraciones con Hitchcock, lo cual Iglesias toma más bien como un elogio, aunque las primeras veces que surgen estas comparaciones no había escuchado demasiado su música. Sí es verdad que existen elementos en común, pero la existencia de elementos cercanos se debe más bien a que ambos comparten las mismas fuentes: Puccini, Ravel y en cierta manera Prokofiev, fuentes que deberían conocer los analistas de bandas sonoras antes de referirse a otros músicos de cine¹⁰³².

Puede sintetizarse el estilo compositivo de Alberto Iglesias en dos vertientes compositivas, decantándose por una o por otra según las necesidades de cada secuencia. Por un lado, es un compositor de atmósferas, ambientes, sonoridades; en estos casos, la direccionalidad tonal y armónica es menos clara. Por otro lado, es un compositor de temas melódicos, donde suele otorgar el peso de la melodía a un instrumento solista; le gustan, en este caso, los ritmos muy marcados, muy a menudo ritmos ternarios y valeses (por ejemplo en *Lucía y el sexo*, o en *Todo sobre mi madre* en el bloque titulado “El grito”).

Según Alberto Iglesias, la melodía en el cine es el vehículo más inmediato para seducir, así que en la composición cinematográfica se debe prestar mucha atención al aspecto melódico: “cuanto más melódico eres, más popular eres”¹⁰³³, y cuando la melodía está más condensada, cuando tiene una duración menor y una simetría mayor, se tienen más posibilidades de conectar con el público, ya que la melodía es el aspecto que el espectador más rápidamente puede memorizar y posteriormente reconocer. Además de la melodía, la dinámica es uno de los elementos que se utilizan más inconscientemente en las

¹⁰³⁰ O así lo hacía, por lo menos, en la entrevista de publicada en octubre de 1994 en *Rosebud* N° 14.

¹⁰³¹ Entrevista realizada a Alberto Iglesias por Walter Silva para la revista Babab (N° 1, Marzo 2000), www.babab.com/noo1/alberto-iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰³² Esto lo ha manifestado en varias ocasiones, por ejemplo en la entrevista realizada por Eduardo Casanova y Juan Ángel Saiz, aparecida en *Rosebud* N°3. Marzo 1997, p. 27.

¹⁰³³ Entrevista para el disco *Film Works*.

bandas sonoras, pero muy a menudo es central para conseguir una analogía con la imagen: el plano del sonido, dónde se sitúa... ayuda en gran medida a la acción.

En cuanto a la orquestación, por regla general la música de Alberto Iglesias es reconocible por no utilizar gran orquesta sinfónica, sino decantarse por agrupaciones de cámara. Para cada obra busca la textura adecuada, intentando siempre no excederse si la película no requiere orquesta, pues resulta contraproducente, como manifiesta en una entrevista: “A mi algo que me parece patético es una película inflada donde se aprecia claramente que la música no se corresponde con las imágenes”¹⁰³⁴. Algunas composiciones de texturas más amplias aparecen en las películas dirigidas por Pedro Almodóvar, por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* (1999), donde la música fue grabada por la Orquesta Filarmónica de Praga, o en *Hable con ella* (2002), que fue grabada por la London Session Orchestra.

Alberto Iglesias se destaca por aportar una textura original a sus partituras, pues los timbres particulares de los instrumentos protagonistas aparecen de una manera muy “física” y muy presente. Si algo caracteriza esta instrumentación es que la disparidad de elementos no obstaculiza el sentido general de la obra. O lo que es lo mismo, por diferentes que sean las sonoridades, siempre se ponen al servicio del equilibrio estético que busca la película.

Los sintetizadores, los procedimientos electrónicos y electroacústicos, ocupan un lugar muy importante en la música compuesta por Alberto Iglesias, integrados con el resto de la instrumentación, y sin intentar camuflar su presencia, pues en opinión de este compositor el público tiene la capacidad para apreciarlos. Además, son un sustituto indiscutiblemente útil cuando no se cuenta con medios, como sucede en *Vacas*. Así, uno de los sellos de identidad de la música de este músico son los *efectos*, que aportan un ingrediente fundamental en la creación del ambiente a veces lejano y brumoso, a veces épico, de las películas de Medem. Por eso muchas veces la edición discográfica de la banda sonora incluye efectos y sonidos de ambiente que forman parte de la composición musical como totalidad. Es el caso destacado del sonido del mar y de las respiraciones en *Lucía y el sexo*, concretamente en los temas “El faro” o “Ya no te oye”.

Siempre se ha inclinado por el sonido de los instrumentos de cuerda, tanto en orquesta sinfónica como en piezas de cámara (trío, cuarteto, sexteto). Un ejemplo curioso es la música que compuso para *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995) para la que se basa en un trío de dos violas y un violoncello; o la banda sonora musical de *Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996), un cuarteto de tres violoncelos y contrabajo que proporciona una

¹⁰³⁴ *Rosebud* N°3. Marzo 1997, p. 28.

textura sobria en un ámbito reducido. En concreto en las películas de Medem, la base de cuerdas es la parte integrante más importante en su orquestación, si bien a veces esa base de cuerda se sustituye por una base de sintetizador.

También abunda el diálogo entre instrumentos, intercambiándose la melodía de unos a otros, y es una constante la contraposición de la tesitura aguda y penetrante de la cuerda con la profundidad de los cellos o de instrumentos de viento madera. Como a menudo trabaja música de cámara, este juego se produce entre instrumentos solistas, lo que propicia este intercambio dialogado. Utiliza instrumentos de viento madera para caracterizar un tema, cediéndoles una melodía solista, por ejemplo el clarinete o la flauta en la película *Vacas*. Emplea con frecuencia el viento como golpe de efecto, o directamente utilizando los recursos del instrumento para crear una sonoridad efectista, como pueden ser los *frulatti* utilizados en *Vacas*.

Otro instrumento continuo en sus bandas sonora es el piano, que puede emplear como un instrumento percusivo, destacando la faceta rítmica, como es el caso en *Tierra*. No obstante, a menudo le otorga la línea melódica o lo concibe como instrumento solista, como en el tema de amor de *Vacas* o en el tema “El faro: cuanto llevo de ventajas” de *Lucía y el sexo*.

El trabajo en binomio y otras películas

Las circunstancias compositivas de Alberto Iglesias tienen mucho que ver con el momento concreto en el que se inscribe el cine español. Cuando este músico empieza a aplicar su música al audiovisual, en España acontece un momento propicio para la participación de la música en el cine pues, como defendemos en esta tesis y como el mismo Alberto Iglesias asegura, “es a partir de los años noventa cuando se empieza a sentir la necesidad de que los proyectos musicales de las películas tengan una dimensión mayor”¹⁰³⁵.

En el caso concreto de Iglesias, los más célebres directores de la industria española le requieren para añadir una seña de identidad musical a sus películas. El trabajo con cada director es diferente y complejo porque, aunque no tenga preparación, sí suele tener mucha intuición¹⁰³⁶. Algunos directores toman un sonido de referencia que les sirve para explicar a los compositores qué tipo de música están buscando para su película, tanto en lo que se refiere a la instrumentación como a la manera de insertar los bloques musicales;

¹⁰³⁵ Entrevista realizada a Iglesias para la revista Babab (Nº 1, Marzo 2000), www.babab.com/no01/alberto-iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰³⁶ Afirma en la conferencia realizada en 2001 en el Taller de música y sonido para cine (SGAE/ Fundación Autor/ Círculo de Bellas Artes). Suponemos que se refiere a la falta de preparación en notación y composición musicales.

pero Iglesias reconoce tener suerte al trabajar con directores muy abiertos, como Almodóvar, que no tiene una fijación por una determinada instrumentación. Este compositor explica cómo su experiencia con directores le ha enseñado que el punto en común de las referencias musicales que le suelen dar para una secuencia concreta suele ser el *tempo*, y por eso precisamente una de las primeras decisiones que se toman son los *tempi*¹⁰³⁷.

No puede pasarse por alto que, además de sus películas con Medem, este compositor forma tándem también con nuestro cineasta más reconocido en el extranjero, Pedro Almodóvar. Pero Iglesias prefiere plantearse el trabajo continuo con un director como colaboraciones que se reinventan en cada película, porque cada una supone posibilidades creativas renovadas. Por esta razón afirma: “Con todos los directores con los que he repetido, cada película me ha parecido una película nueva y un director, en muchos sentidos, nuevo”¹⁰³⁸, aunque desde nuestra perspectiva las particularidades de cada director marcan una pauta compositiva que se reitera en cada película conjunta.

Como es lógico, el compositor se muestra agradecido con ambos directores, Medem y Almodóvar, por darle su confianza y por dejarle libertad compositiva, si bien reconoce momentos creativos difíciles en los que los directores no encuentran en su música el tono que necesitan para cada escena, lo cual no deja de ser, a la vez, un estímulo para el músico¹⁰³⁹. Él mismo admite que el trabajo con Almodóvar y con Medem no tiene nada en común, “son tan diferentes como sus películas”, lo que a su vez es una ventaja porque puede ir alternando ambas personalidades cinematográficas en su carrera, puesto que a su vez necesitan de diferentes personalidades sonoras y sensitivas¹⁰⁴⁰.

La música para el cine de Pedro Almodóvar se distingue por ser más melódica, de temas reconocibles melódicamente, y es el propio Iglesias quien habla de “un melodismo armónicamente muy articulado y está relacionado con la esencia muy narrativa de su cine”¹⁰⁴¹. También acude a ritmos de baile y géneros musicales con connotaciones claras; por ejemplo, *La flor de mi secreto* (1995) tiene referencias al tango, sin ir más lejos el tema “Tango de Parla”, como también lo hace en *Todo sobre mi madre*.

¹⁰³⁷ Entrevista realizada a Iglesias para la revista Babab www.babab.com/no01/alberto-iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰³⁸ Entrevista realizada a Iglesias para la revista Babab www.babab.com/no01/alberto-iglesias.htm, *op. cit.*

¹⁰³⁹ Estos comentarios están recogidos en *Rosebud* N° 22-23. Septiembre 2004, p. 172. Citemos, además, como ejemplo de algunas de las dificultades creativas con Almodóvar, el rechazo de la primera versión de la música compuesta para *Todo sobre mi madre*, que tuvo que repetir.

¹⁰⁴⁰ *Rosebud* N°14. Junio 2000, p. 118.

¹⁰⁴¹ Entrevista realizada a Alberto Iglesias para la revista Babab (N° 1, Marzo 2000), www.babab.com/no01/alberto-iglesias.htm, *op. cit.*

La música de Iglesias en el cine de Medem

Es difícil trabajar con alguien que hace películas tan bellas (...). Intento devolverle lo que él me da.

Estas son las palabras pronunciadas por Iglesias al recoger el premio Goya por la película *Los amantes del Círculo Polar*¹⁰⁴²; y es que la relación Iglesias-Medem se establece como una correspondencia artística. La simbiosis entre ambos deriva de una larga relación y un conocimiento mutuo que comienza en las primeras tentativas cinematográficas de este cineasta a finales de la década de los ochenta, en concreto en el cortometraje *Las seis en punta* (1987). Fue precisamente con el primer largometraje, *Vacas*, el momento en la carrera de Iglesias en el que logró sentirse libre para componer y comenzó a pensar que podía escribir desde un lugar que se encontraba en función de las imágenes pero donde a la vez la música era dicha desde una creencia en ella misma¹⁰⁴³. Su forma de trabajar parte de es una especie de "haz lo que quieras"¹⁰⁴⁴ de inicio, para después ir adecuando las piezas, ciñéndolas a la historia para encontrar los elementos que mejor ayudarán a contarla.

La música de Iglesias se integra en estas películas con una relación de necesidad, pues en la concepción cinematográfica de Julio Medem la música tiene una especial relevancia. En este caso, lo que aporta la música es indisociable del resto de la película, estableciéndose una verdadera sinestesia entre la música y los demás elementos audiovisuales. Esto da lugar a que este compositor se involucre en los proyectos con una conciencia de libertad creativa y que conciba cada película como una creación personal. Afirma al respecto:

Con Julio es con quien más a gusto me encuentro, ya que ama y necesita de verdad la música en sus películas. Desde la época de sus cortometrajes tengo con él una relación muy estrecha, veo que necesita la música y eso me da la oportunidad de crecerme y empezar a pensar desde que se empieza a escribir el guión. Siempre solemos seguir un camino muy especial a la hora de elaborar la banda sonora, que es bastante difícil de explicar¹⁰⁴⁵.

Asimismo, existe una coincidencia en las percepciones, ambos ahondan en lo que está más allá de la narración sin quedarse en lo superficial, buscan expresar sensaciones abstractas, Medem con una narración, Iglesias con la música. Así pues, Iglesias resulta el

¹⁰⁴² *Rosebud* N°10-11. Marzo 1999.

¹⁰⁴³ Según la entrevista que Jesús Regueira realizó para el disco "Film Works".

¹⁰⁴⁴ Según la entrevista que Jesús Regueira realizó para el disco "Film Works".

¹⁰⁴⁵ *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, p. 20.

compositor idóneo para sus películas porque tiene una concepción de la música que está por encima del servilismo de la música de cine.

La adecuación de Alberto Iglesias se debe además a su personalidad compositiva, a su entidad como autor. Si bien es verdad que la creación de Iglesias es muy variada gracias a su capacidad de mimetismo con la esencia de cada uno de los trabajos filmográficos, su obra no deja tener un sello concreto y logra un estilo propio. Prueba de ello es que las bandas sonoras de Iglesias soportan muy bien la separación de las imágenes. Una causa quizá es que la inspiración la encuentra en sensaciones universales más que eventos concretos.

La fuente de inspiración Iglesias no son personajes y situaciones para crear los temas, sino que crea una música de atmósferas. Si Roque Baños se inspira en temas particulares de los que luego extrae las diferentes variaciones, Alberto Iglesias busca primero cómo suena la película, en su globalidad, para encontrar el tono general de la película, que será uniforme, e influirá sobre todo a la hora de elegir el tipo de instrumentación y los *tempi*. El propio Iglesias reconoce: “El cine de Medem es potente y muy expresivo, es un cine que necesita una idea musical muy precisa que yo trato de encontrar para cada película”¹⁰⁴⁶.

La música es uno de los factores que dan color y carácter a las películas de Julio Medem. Así, si pensamos en la obra de Medem como globalidad no puede eludirse su organización como una pentalogía de colores. Es decir, *Vacas* es una película donde predomina el verde, *La ardilla roja* es, ni que decir tiene, roja, *Tierra* es una película en ocre, *Los amantes del círculo polar* es blanca, y *Lucía y el sexo* se tiñe del azul del Mediterráneo. Al contrario que en la trilogía de Kiewlowsky, por ejemplo, no intenta expresar un ideal preciso (Libertad, Igualdad, Fraternidad, en ese caso concreto). Lo que pretende es introducir en un ambiente estético, y en ese punto interviene la obra de Iglesias: creando una música intimista y mágica para el verde del bosque de *Vacas*, una música vibrante y agobiante como el calor de *La ardilla roja*, una música amplia y de anchos horizontes para las planicies ocre de *Tierra*, una música transparente y apacible como la nieve de *Los amantes del círculo polar*, y un ambiente acuático para *Lucía y el sexo*.

Por otro lado, el cine de Medem tiende hacia el concepto de universalidad, porque las historias giran en torno a temas como el azar, el destino, los desdoblamientos de personalidad, lo cíclico de la naturaleza y de la historia, etc. También estéticamente transportan a un mundo onírico y mítico, a lo que colabora la música evocativa, referente a la naturaleza, compuesta con efectos de electroacústica e instrumentos exóticos. A estos

¹⁰⁴⁶ Entrevista aparecida en *Rosebud* N°3. Marzo 1997, p. 26.

elementos se oponen ciertos rasgos locales, como las referencias al País Vasco en *Vacas*, muy bien definido por el paisaje, la narración local de tres generaciones la ambientación en momentos históricos concretos como las guerras carlistas y las aficiones locales (los aizcolaris). Musicalmente le corresponde el sonido característico de instrumentos de la tradición local vasca, como la *txalaparta* (instrumento tradicional de percusión hecho de madera) o el *txistu*¹⁰⁴⁷.

Las películas

La película *Vacas* establece ya la coautoría de la música en las películas de Julio Medem, porque este primer largometraje fue rodado sin sonido directo, y por tanto el director escuchó la música antes que los propios ambientes, lo cual le imprime esa importancia desde un comienzo.

La idea musical en este caso se inspira en el bosque, en la relación con la Naturaleza, que es un personaje central de la narración. Se intenta recrear de forma sonora dicha atmósfera, esa naturaleza mágica, mítica, de lo que se desprende el ambiente de misterio y los elementos hipnóticos. Además, el tiempo es uno de los elementos básicos de esta película, pues hay una constante evocación del tiempo pasado.

Cada situación anímica tiene un tema, de manera que la música incluye ocho o nueve elementos diferentes alternados, pero englobados en una atmósfera uniforme. Así, compuso de manera casi cronológica: lo primero de toda la batalla en el Frente Carlista, luego una pieza que ilustra un momento en que Emma Suárez lee unas cartas, que es una parte central y que en la película tiene un valor de paso del tiempo.

La ardilla roja continúa en la línea de la cinematografía de Medem, con su particular atmósfera onírica, pero también puede ser considerada un *thriller*. En este caso se retrata un clima mucho más opresivo y misterioso, propiciada por la amnesia de la protagonista de la historia y la incertidumbre que esto imprime. La ambigüedad de la narración se vio reflejada en la música, hasta el punto de que unos bloques musicales, pueden insertarse en la película en diversos momentos. Así lo explicaba Iglesias: “me sorprendió la casualidad de que componía para una escena, con los parciales medidos, y luego la cambiaba a otra secuencia y quedaba mejor que en la original”¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁷ Iglesias ya utilizó canciones populares vascas arregladas para la película *Fuego eterno* (José Ángel Rebolledo, 1985). También conviene aclarar que en realidad ni el sonido del *txistu* ni el de la *txalaparta* son obtenidos con los instrumentos reales.

¹⁰⁴⁸ *Rosebud* N° 14. Octubre 1994, p. 20.

El cambio con *Vacas* motivó que Iglesias no se creyera capaz de realizar esta banda sonora, porque se necesitaba una música más dramática, muy intensa y muy rítmica¹⁰⁴⁹. Finalmente para dar el primer paso en la composición recurre a las imágenes tomadas desde el punto de vista subjetivo de una ardilla imaginaria que trepa por los árboles, inspirándose en la ligereza de este animal escurridizo.

La música participa en esta película de diversas maneras, en primer lugar en la manipulación del tiempo para crear suspense en el espectador, pues su persistencia rítmica y su indefinición armónica rompen la expectativa de cadencia y provocan expectación en el discurso narrativo. Además, esta música se ve caracterizada por la sensación de caos que provoca la aparición de motivos fragmentarios que, pudiéramos decir, aparecen de manera aparentemente aleatoria.

La instrumentación también contribuye a crear ese carácter. La banda sonora musical de *La ardilla roja* presenta un fuerte componente electrónico porque la música fue grabada en su mayor parte con procedimientos electrónicos. Otros instrumentos solistas son empleados a favor del suspense: una enigmática melodía de la flauta con efecto de reverberación; el piano solista para introducir breves motivos melódicos o usado en forma percusiva, muchas veces en las tesituras más graves del instrumento; o también el bajo eléctrico como soporte en alguna pieza. La *txalaparta* representa el elemento más obsesivo. La base de cuerdas con figuraciones rápidas (semicorcheas) favorece el incremento del ritmo psicológico, provocando ansiedad, al igual que los acentos a contratiempo. En otras ocasiones, las notas tenidas sirven de sostén a un violín solo u otro instrumento que toca una melodía en tesitura aguda y tempo rápido¹⁰⁵⁰.

Para la tercera película con Medem, *Tierra*, lo primero que el director pidió al compositor fue que encontrara "el sonido de la angustia", el de la angustia vital de Ángel, el protagonista pero también de una especie de angustia universal. Para inspirarse, le ayudó asistir a uno de los rodajes en el que pasó mucho frío, lo que le mueve a sentirse dentro de la película. El primer sonido de la angustia que Iglesias imaginó tenía que ver con el sonido del agua yéndose por un desagüe, como si el universo fuese un recipiente que se está vaciando; de hecho realizó algunas pruebas con lavabos atascados... El resultado final fue un sonido electrónico compuesto por muchas capas, en un balance que provoca un resultado envolvente y angustioso, pero sin llegar a lo terrorífico¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁹ Según la entrevista realizada por Jesús Regueira para el disco *Film Works*.

¹⁰⁵⁰ A la música original de Alberto Iglesias se le suman dos canciones compuestas expresamente para la película por Julio Medem y Txetxo Bengoetxea, que aparece una en los créditos y otra en el transcurso de la narración.

¹⁰⁵¹ Todo este proceso lo explica en la entrevista hecha para el disco *Film Works*.

La película *Tierra*, de cielos amplios y grandes paisajes, contiene una música más sinfónica que las anteriores. Influye en ello el carácter épico del personaje central, y la alusión a la profundidad del universo constante en el film. Además, en este caso se contaba con más medios pues la música fue grabada con un gran cuerpo de cuerdas, algo con lo que no se había contado en las otras películas, si bien tampoco lo pedían las imágenes. El formato y los colores, en este caso, necesitaban de una música con mayor densidad y una especial textura. Esta atmósfera cambia en la última pieza de la película (en títulos de crédito), que fue una sorpresa para el director: la pieza crea un lugar nuevo en el que el personaje puede encontrar paz.

La banda sonora de *Los amantes del Círculo Polar* supone una parte fundamental dentro de la estética de la película. La forma narrativa consiste en una articulación alternativa del punto de vista de los dos personajes, Otto y Ana, sobre las mismas vivencias comunes. Una serie de casualidades conforman la vida de estos dos hermanastros; así pues, la película es un transcurrir por el destino, pero no de una forma lineal sino cíclica, ya que todo en la existencia son situaciones que aparecen y se repiten luego con otros personajes, ciclos que recomienzan con otros protagonistas, y donde los personajes de la historia tratan de crear su propia buena suerte.

Este universo conexo y confuso a la vez es el que refleja Alberto Iglesias con su música. En *Los amantes del Círculo Polar* el propósito fue sustituir ese carácter épico y majestuoso que poseía la música de *Tierra* por una música más transparente, en el sentido de que se tuviera la conciencia de oírla pero al mismo tiempo no se fuera consciente de su existencia. Éste es el criterio que Iglesias mantuvo durante todo el proceso de composición, y que le creó a menudo dificultades, porque se necesitaba atenuar la capacidad expresiva de la música.

Una de las maneras para lograrlo fue la utilización de *tempi* lentos, porque ofrecen la posibilidad de ir encontrando puntos de sincronía, elementos visuales con los que la música sincroniza sutilmente. De hecho, el *tempo* de la música está muy cercano a los latidos de un corazón sosegado, en términos reales siempre se sitúa alrededor de las 60 pulsaciones, "como si se tratará de un reloj al ralentí". La música tiene asimismo la función de contribuir a la fluidez narrativa, suavizar los saltos temporales de una narración que se mueve hacia adelante y hacia atrás, para que parezca un continuo. Es una música presente discretamente, proporcionando un fondo común a la acción y aunando el tiempo de toda la película para darle cohesión. Así que la música no participa de lo casual de la narración sino de una especie de tempo común a todos los tiempos.

La estructuración de la música respecto a la película es muy precisa, los temas otorgados a uno u otro personaje se van cruzando unos con otros, de forma que la música se identifica en cada momento con el punto de vista de cada personaje. De hecho, hacia la mitad de la película, cuando las vidas de los protagonistas se separan, llama la atención la carencia de música, si bien siguen presentes diferentes sonidos de ambiente: el hablar de muchedumbre, la lluvia, el motor del avión de Otto, el entorno de la montaña, el viento, etc.

Además, aparece una música que no corresponde a ninguno de los personajes, sino a la idea del Norte, de la llamada de un lugar remoto. Esa música la encontró Iglesias a través de un instrumento, un *mei*, que es un oboe turco o armenio (interpretado por Xavier Paxariño), al que el acompañamiento de una orquesta de cuerda le otorga una singularidad aún mayor. Siempre que en la película aparece un reno o la idea del Norte surge ese instrumento, conectando con esa expresión de la búsqueda de lo remoto, símbolo de la consecución de sus sueños de los protagonistas.

Para crear este ambiente Iglesias se valió de una orquestación sencilla. La cuerda es el elemento de base armónica, como es habitual, que suele mantener acordes tenidos, a veces en trémolos para acompañar a un instrumento solista que lleva el tema. Sobre la cuerda se mueven las melodías solistas, que pueden aparecer en la tesitura más grave de los violoncelos o el piano, sobre una base armónica en agudos. El protagonismo principal recae en los instrumentos de cuerda solistas, porque además utiliza a menudo la composición camerística, ocasiones en las que tiene un valor destacado la dinámica, pues los *crescendo* y *decrescendo* remarcan el interés sobre algún hecho del guión. Los instrumentos de viento utilizados son exclusivamente viento-madera, en concreto ocupan un lugar destacado la flauta y el clarinete como solistas. El piano también está presente en agrupación de cámara, y muchas veces sin necesidad de acompañamiento.

Aparte de la sonoridad profunda y expresiva del *mei* para evocar la lejanía, como elementos colorísticos utiliza el timbre de otros instrumentos: las claves, un xilófono o campanófono, y una armónica al comenzar uno de los temas, que recuerda a un claxon. Un sobrio timbal acompaña al tema principal, y su carácter reiterativo da un carácter solemne al ya de por sí lento pulso de la música.

Lucía y el sexo es representativa de las dos vertientes compositivas de Alberto Iglesias: la creación de atmósferas, y los temas melódicos. Cada una de estas vertientes en esta película se aplica a los lugares en los que transcurre la acción, la ciudad y la isla. Así, por un lado crea una atmósfera opresiva, en la que priman las sonoridades electrónicas, y

por otro los temas melódicos, con ritmos ternarios muy marcados (de vals), que ilustran las relaciones amorosas de los protagonistas¹⁰⁵².

En esta se ha visto, juega con la relación sinestésica entre lo visual y lo sonoro, evocando mediante recapitulación de las películas de Julio Medem en las que Alberto Iglesias ha participado, se pone de relieve cómo la música es un elemento indisoluble y necesario para crear las atmósferas estéticas de estas películas, pero también un modo insustituible para aportar la verdadera dimensión de sus historias. Porque en este caso más que nunca, la música es la que revela la trascendencia de las historias narradas más allá del plano anecdótico, la que muestra los temas verdaderamente expuestos en la obra (el azar, la circularidad de la vida, la relatividad humana en el universo, el simbolismo de los elementos naturales, etc.), mostrados a un tiempo por Medem en el guión y por Iglesias en la música.

Estas composiciones aplican los condicionamientos teóricos de Alberto Iglesias, puesto que como la música sensaciones resultantes de la combinación de los sentidos, estimulando lo visual por medio de lo auditivo para conjugarlos en un lugar intermedio. Igualmente, la instrumentación, los timbres, el tempo, están encaminados a incidir en la percepción del espectador, manejándola a favor de la expresión total del discurso audiovisual. Iglesias consigue no expresar con la música lo mismo que se expresa en la película con otros lenguajes, no ser redundante; por eso el paralelismo en el movimiento sólo se establece en determinados puntos de sincronía. La búsqueda de lo esencial lo acerca a la apropiación personal de la obra audiovisual, y es lo que aporta verdadera entidad a este binomio músico – director.

¹⁰⁵² La película también incluyen las canciones “Yo marco el minuto”, por Mala Rodríguez, “Give me the seventies”, por Carlos Jean, y “Mr. Hyde visita el túnel del amor”, por Fangoria.

V.2. ALFONSO VILALLONGA - ISABEL COIXET

Entre los recursos cinematográficos de que se sirve Isabel Coixet para construir los particulares universos de sus películas, figura el sonido. La parte auditiva de la película cobra una importancia primordial en su narrativa, y es un vehículo esencial en su búsqueda de sensaciones. La banda sonora interactúa con la parte visual, al mismo tiempo que alberga una interacción específica entre los diversos elementos que la componen (música, sonidos y diálogos). A las películas personales de esta autora se agrega como elemento determinante la música de Alfonso Vilallonga, autor polifacético y de carácter artístico muy marcado, que sin embargo se adapta como un guante al universo de Coixet. Desde la primera película de esta autora ha colaborado creando la música incidental, en lo que para Vilallonga era también una de sus primeras incursiones en el mundo del cine. Por tanto ambos autores crecen audiovisualmente al unísono.

Algunas perspectivas de estudio conciben el sonido cinematográfico como una aleación donde la música, sonido y diálogos son partes indisociables, por lo que el cine es lo que llamamos ese “tercer producto” que surge de la combinación de los elementos sonoros y los visuales, a su vez indisociables. El análisis de estas películas, por tanto, permite entroncar con las teorías que reflexionan sobre el sonido cinematográfico y su entidad en el cine, entre las que ya citamos las de Michel Chion, Dominique Nasta o Rick Altman¹⁰⁵³.

El sonido en el cine de Isabel Coixet

En las películas de esta directora el sonido se plantea desde la creación del guión y es una huella personal de la autora. Pero además en este caso resulta bastante patente la superposición de los ritmos que se alternan en el mecanismo cinematográfico: la superposición de los ritmos sonoros es muy marcada, uniéndose el ritmo de la música, la cadencia de la voz, la intervención de sonidos del ambiente sonoro u otros introducidos en montaje; y a ello hay que añadir el ritmo del movimiento de la cámara, el movimiento de los personajes y objetos en pantalla, el ritmo de montaje...

¹⁰⁵³ CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 1991; CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003; NASTA, Dominique. “La hermenéutica sonora en el umbral del siglo XXI”. En *Iris (Revue de théorie de l'image et du son /A Journal of Theory on Image and Sound)*. *Le son au cinéma, état de la recherche*, XXVII (1999), pp. 119-34; NASTA, Dominique. *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Berne: Peter Lang, 1991; ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987; ALTMAN, Rick. *Sound Theory /Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992.

Todo ello se integra en una construcción sonora integral, que nos lleva a aludir a la construcción musical de la que hablaba Fano. Michel Fano¹⁰⁵⁴ manifestaba que el cine debe abordarse como la música, partiendo de su organización, por un lado, y de los materiales, por otro, y no recurrir simplemente a la puesta en imágenes de una historia. La insignificancia de los elementos que forman este tipo de cine (insignificancia esta vez en el sentido literal), precisamente pretende un funcionamiento no significativo del cine, o sea, un funcionamiento musical, “un decir puro, que no dice nada, que solamente dice”. Según el propio autor, la relación estaría basada en “movimientos” y en ciertos formantes imagen-sonido, pero las imágenes se asociarían a una estructura sonora liberada totalmente.

La huella de este autor influyó en el pensamiento de algunos teóricos cinematográficos y en su concepción del sonido. Entre ellos habíamos citado (en el capítulo III, dedicado a las teorías) a Gilles Deleuze, quien hablaba del *continuo sonoro* en el que se apoya la parte visual, y que forma una unidad. Así la película se lee como una *partitura audiovisual*, en la que la parte sonora cobra autonomía. Por su parte, Noel Burch (*Praxis del cine*, 1969) defendía que la dialéctica fundamental del cine se establece entre sonido e imagen. Entre ambos se instaura una relación de identidad, más que un choque frontal, al mismo tiempo que también se establece una dialéctica entre los elementos sonoros¹⁰⁵⁵. Al igual que Fano, al cual admiraba por sus trabajos de sonoplastia, Burch apuesta por la organización de los componentes sonoros de forma creativa sin una jerarquía establecida, algo que funciona en el cine de Isabel Coixet. La importancia de la voz, y sobre todo la voz *over* que a menudo emplea esta directora en su cine, hace en ocasiones romper este equilibrio y es la voz la que se impone y da paso a los otros sonidos, pero la construcción sigue siendo una composición “musical” de la pista de sonido.

Por supuesto, estas propuestas teóricas llaman a un cine no narrativo, que se sustente como construcción artística, en la que el sonido no corresponde a los avatares de la imagen. Sin embargo, Coixet como otros cineastas, consigue conciliar la narratividad y el desarrollo de historias, con una elaboración de la pista de sonido de manera que tome parte activa, a un mismo nivel que los demás elementos visuales y plásticos. Esto ocurre de una manera particular gracias a que la formación del guión se apoya en gran manera en la recreación de estados anímicos y sensaciones de sus personajes, reconstruyendo la angustia, el miedo, las sensaciones de paso del tiempo, etc. Para ello utiliza escenas que

¹⁰⁵⁴ Cf. FANO. “Musique et film: Filmusique”, en *Vibrations*, enero 1987, nº4 (número dedicado a *Les musiques des films*), pp.23-27. (Publicado por Gallimard/I.R.C.A.M, 1975).

¹⁰⁵⁵ Cf. BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985. (1ª edición 1970), capítulo “Del uso estructural del sonido”. *Idem*, pp. 96-107.

incluyen elementos narrativos de la historia que se está contando, pero que transcurren en un tiempo suspendido, en el que prima la expresión de lo emocional, y una concepción audiovisual con una gran carga de subjetividad.

Es particularmente relevante su uso del lenguaje como objeto sonoro, que actúa en correlación con los demás sonidos y elementos visuales. En sus obras, esta directora recurre profusamente a la *voz off* (o *voz over*); ya en su primera película, *Cosas que nunca te dije*, es muy revelador de su cine el final-resumen de toda la película, donde una voz en *off* se ve secundada por la parte musical, instrumentada con piano, oboe, y la melodía de cuerdas, en la textura más densa instrumentalmente de toda la película. Otros ejemplos muy claros los encontramos en *Mi vida sin mí*, en secuencias en que la protagonista está sola en la cafetería: la voz en *off*, plasmación de sus pensamientos, se yuxtapone al montaje a cámara lenta y la puntuación de la música. El movimiento en estas secuencias es un continuo que se alterna en imagen y en música. Así, en una de ellas¹⁰⁵⁶ aparece en cuadro el perfil de la protagonista y un plato con un trozo de tarta en un expositor circular que se mueve girando sobre sí mismo, dando paso al inicio de la música (que da también da una sensación de circularidad, con dos notas de cello en intervalo cromático) como si el propio movimiento del expositor fuese responsable del inicio de la música. O bien, otra escena en la cafetería¹⁰⁵⁷ que transcurre mientras escribe la lista de cosas que quiere hacer antes de morir, y que oímos en voz en *off*, junto a planos de ella desde diferentes perspectivas; la música cumple una función estructural y aporta a la escena un avance uniforme, con un continuo de piano haciendo acordes de base y la melodía de acordeón, marcando un pulso regular perpetuo.

El uso de la voz en *off* yuxtapuesto a la música es una constante en estas películas, pero debe añadirse que en otras escenas la voz *off* también interactúa sólo con los sonidos de ambiente; por ejemplo, y como contraste característico a la escena final de *Cosas que nunca te dije* que antes hemos descrito, la secuencia final de *Mi vida sin mí* muestra la vida de la protagonista sin ella y sólo se oye la voz narrativa, que marca el ritmo de un mundo exterior a la diégesis, yuxtapuesta a las imágenes de su caravana, con su familia, y a las voces y ruido ambiente procedente de este ámbito.

La importancia del ritmo en el uso de las palabras resulta muy clara en *Mi vida sin mí*. El ritmo de la locución es un elemento básico que se alterna con el ritmo de los otros sonidos. Así, por ejemplo, la escena en que la protagonista camina por el pasillo del

¹⁰⁵⁶ 21'13.

¹⁰⁵⁷ 22'51.

hospital tras conocer su muerte inminente, es paradigmática de este uso. Esta secuencia¹⁰⁵⁸ recrea las sensaciones de la joven enferma al saber su enfermedad, sus pensamientos los escuchamos en voz en *off*, mientras la cámara realiza un *travelling* por el pasillo, con diferentes encuadres, en cámara lenta, que alternan con planos de las caras de la gente, y montaje de otros planos a velocidad real o acelerados. Mientras la parte visual tiene un ritmo irregular, puesto que alterna diferentes velocidades, la parte sonora es uniforme y transcurre a ritmo *adagio*, por lo que se produce un contraste entre ambas. Pero es la parte sonora la que aporta el movimiento, la que hace avanzar la secuencia, acompasado con los pasos de la protagonista de la escena, que camina embebida en sus pensamientos. Todo el sonido, tanto la voz como la música, remite al sonido de su mundo interior, aludiendo a la introspección en un momento de duda y de confusión, como si el mundo pasase a su alrededor silencioso y lo único que escuchase fuese el sonido de sus pensamientos. El ritmo de la música está medido con el ritmo del *speech* de la voz en *off* (en su versión original en inglés¹⁰⁵⁹), y puntúa las palabras, que se dividen en cinco locuciones, como los versos de un poema. A cada locución la música contesta rítmicamente: el piano con acordes (síncopa, y acento en el pulso siguiente), un efecto de glisando de contrabajo y un esquema rítmico que se va repitiendo (cuatro corcheas, negra y negra acentuada en tiempo fuerte).

En todo caso, el lenguaje es una de las armas narrativas de esta directora. No utiliza diálogos muy prolongados, sino que prefiere elegir frases muy significativas, o relatos importantes para la trascendencia emotiva de los personajes. Un ejemplo que encontramos en *Mi vida sin mí*¹⁰⁶⁰ muestra un momento íntimo entre Ann y Don, su marido, hablando en la cama. Aparece un acompañamiento musical lento y tranquilo, pero éste solamente entra cuando la conversación comienza a tratar temas más trascendentes (realiza una función expresiva de intensificadora de sentimientos). La música comienza sonando únicamente con dos notas de piano, que dan paso a la frase “Hoy me he dado cuenta de la suerte que tuvimos en conocernos”, y finaliza antes de la última frase “Te quiero”, como una coda con la voz. De manera que la música tiene una función expresiva, pero también relacionada con la cadencia y el contenido de las palabras, el momento en el que entra y en el que desaparece contribuye a subrayarlas.

Aparte de la utilización que Coixet hace de la palabra, destaca también su interés por los ambientes sonoros. Su personal concepción audiovisual concede una particular

¹⁰⁵⁸ 17'10.

¹⁰⁵⁹ Hemos de tener en cuenta que Coixet suele rodar sus películas en inglés, desde *Cosas que nunca te dije que nunca te dije*, coproducción de España y USA.

¹⁰⁶⁰ 1'02'10.

importancia a los silencios, dejando espacio a lo que podría decirse son silencios *incómodos* porque los personajes dejan largos espacios entre los diálogos, o simplemente no ocurre nada en la narración. Igualmente en ocasiones elige no introducir música en momentos emotivos que parecen invitar al acompañamiento sonoro, pero evita esa función intensificadora de sentimientos. De sus análisis se deduce que a veces elige la opción de que lo que ocurre en pantalla sea lo suficientemente crudo como para impresionar al espectador; por ejemplo en *Mi vida sin mí*, en una escena en que el personaje interpretado por Leonor Watling relata una triste historia o el momento en que el médico le da la mala noticia, no llevan un elemento musical simultáneo para subrayar lo dramático de los hechos, sino que transcurren sólo con el sonido diegético. Esto demuestra también la fuerte carga de participación de Coixet en la banda sonora musical, eligiendo temas, entradas y presencia de las músicas.

Por otro lado, se utilizan ciertos clichés sonoros de una manera muy presente. Le gusta, por ejemplo, el sonido de la lluvia, porque aporta una ambientación de lugar que concuerda muy bien con el espíritu de las historias. Así, el sonido de la lluvia es una constante, tanto en *Cosas que nunca te dije* como en *Mi vida sin mí*. Otros clichés musicales que pueden reseñarse aparecen en *Cosas que nunca te dije*, como son la vuelta a casa de la protagonista, marcada con una escala descendente expresando su decepción; o la ilustración de una maquilladora española con música diegética de guitarra española y ritmo flamenco.

El uso de la música en la concepción audiovisual de Isabel Coixet, alterna la música incidental compuesta por Alfonso de Vilallonga, que utiliza como elemento subordinado para crear ambientes; y la música preexistente (canciones), concebida desde el guión, y que goza de un protagonismo en equilibrio con el resto de los elementos. Esto queda muy claro en el montaje, pues cuando aparecen canciones el montaje se realiza sobre ellas a posteriori. Dicha elección está en sintonía con la preponderancia de lo estético en el cine de Coixet.

Así pues, es característico de Coixet el uso de la música diegética en espacios habituales para los personajes: en el coche, en casa, cantando o tarareando. La elección de estos temas, canciones eclécticas de los más diversos estilos (y que en cierta manera no tienen nada que ver con los entornos o contextos de los personajes), dan lugar a una sensación de música descontextualizada, insólita, y provoca un contraste con los ambientes cotidianos, añadiéndole una calidad estética basada en el contrapunto. Este choque sirve para diferenciar aún más el mundo vivido de la historia y la profundidad evocativa.

La música de Alfonso Vilallonga

Alfonso Vilallonga es uno de los compositores para cine más atípicos de nuestro país, puesto que su composición cinematográfica constituye una faceta más de una abundante carrera como cantante, showman, cabaretista, y “transcantautor”, como él mismo se califica, marcada por su fuerte personalidad¹⁰⁶¹. El estilo de Vilallonga es inclasificable, puesto que realiza una especie de “canción de autor teatral” influida por la *chanson* francesa y el cabaret alemán, pero también por la composición clásica, puesto que sus canciones tienen mucho de armonía clásica¹⁰⁶². Junto a su voz y el piano suele acompañarle diversa instrumentación, y a lo largo de su trayectoria ha variado mucho de formación instrumental, aunque preferiblemente hace arreglos para cuarteto de cuerda (en la línea de Elvis Costello con el Brodsky String Quartet), porque el tipo de armonía es propicio para esta formación, y se inclina hacia la música de cámara.

Respecto a su concepción de la música de cine, el propio autor se muestra favorable a la música de cine no estrictamente sincrónica ni servil, aunque sí respetuosa (que no sobresalga en exceso y concuerde con la película). Porque para Vilallonga la música de la película funciona como otra reinterpretación de la historia. Así pues, todo en la película debe ir enfocado a expresar un mismo concepto, de manera que defiende la obra como totalidad. Por esta razón, afirma no soportar la inclusión de canciones, lo cual choca de

¹⁰⁶¹ Biografía: Alfonso Vilallonga (Barcelona, 1960), personaje polifacético, es autor de canciones y bandas sonoras, pero ha realizado todo tipo de espectáculos. Estudia en el Berklee College of Music de Boston, donde obtiene el Doctorado en Música. Su primer espectáculo es *Continental Cabaret* con canciones de Brel, Piaf, Sinatra, Gershwin y Cole Porter. Forma el grupo “The Cabaret Rose”. Consigue el Encore Award al mejor vocalista de cabaret-teatro y edita sus primeros discos en Boston. Sigue su carrera en Nueva York. Tras su regreso a Barcelona en 1993 nuevamente monta el Cabaret Rose. Graba su primer disco en castellano en 1995, *Bugui del conformista*. Compone en 1996 la banda sonora del largometraje *Cosas que nunca te dije* de Isabel Coixet. Realiza múltiples espectáculos de teatro musical, y participa en el magazine televisivo *Les 1000 i una*. Gana el Premio Especial de la Crítica Teatral 1999 por el musical *Turning Point*. Desde entonces compagina la música para teatro, sus discos de canciones, y la composición para el cine. Algunos trabajos en teatro son *84 Charing Cross Road* (Dir. Isabel Coixet, 2004), *El hombre habitado* (Lucerna, 2003), *Canciones de Cabaret* (Dir. Mario Gas 2002), *Vacanze* (Zoco Teatro 2000), *Turning Point* (Musical) (Dir. Ernesto Collado, 1999), *A los ríos acaso ir sola* (Dir. Federico Fazioli, 1996), *El pulpo en el garaje* (Dir. Alfonso Vilallonga, 1994), *The End of an Era* (Dir. Fran Charnes, Boston 1992, EE.UU.), *A mall and some visitors* (Beau Jest Moving Theatre, Boston, 1991). Hace el espectáculo Film Music con música de sus películas en 2004.

Filmografía: *Inquisitor* (Rachel Schaaf 1991, EE.UU.), *Cosas que nunca te dije que nunca te dije* (Isabel Coixet, 1995), *A los que aman* (Isabel Coixet, 1998), *Mi dulce* (Jesús Mora, 2001) *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2002), *Haz conmigo lo que quieras* (Ramón de España, 2003), *Horas de luz* (Manolo Matji, 2004), *Princesas* (Fernando León, 2005), *Transsiberian* (Brad Anderson, 2007). Además ha compuesto la música para los documentales *En el corazón de la tortura* (Isabel Coixet, 2003) y *Madres de nadie* (Montse Rodríguez, 2003), y para los cortometrajes *Tour* (Marc Cistaré 2001) y *El sonajero* (Elena Vilallonga, 1998).

Más información en <http://www.alfonsovilallonga.com/> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

¹⁰⁶² Él mismo intenta explicar así su estilo en <http://www.alfonsovilallonga.com/>. Se puede escuchar en <http://alfonsovilallonga.com/esp/mp3/film-music/> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

lleno con el cine de Coixet, en el que tanto abundan las canciones preexistentes. Al mismo tiempo, el cine es un campo de renovación para la música tradicionalmente llamada “cultura”, que “se había quedado casposa”¹⁰⁶³.

Bajo el punto de vista de este autor, la música es autónoma, por lo que existe música “buena” lo mismo que existe otra menos buena. Desde esta perspectiva, si la música es “buena”, entonces lo será tanto dentro como fuera de la película, por tanto podrá oírse separada de las imágenes. Así afirma en una entrevista cuando dice: “La música de cine debe ser buena de por sí y tiene que poder oírse sin la imagen”¹⁰⁶⁴.

Para este músico la calidad de la música está unida a su autonomía, a poder ser escuchada fuera de las imágenes. De esa manera no cae en la necesidad de ser una música “funcional”. Esta idea le lleva a aseverar:

Yo soy incapaz de hacer música funcional. Es decir, ha de ser funcional, tiene que funcionar, pero yo intento hacer música que me inspire la película, que me inspire la historia, y por tanto si me inspira la música será buena”.

De manera que para este compositor el servilismo a las imágenes está reñido con la inspiración musical:

Si las películas son buenas, me gustaría seguir en el cine. Para mí, la música de las películas es otra manera de explicar la historia. Y creo que la música, si es buena en sí misma, lo será en la cinta. No creo en la esclavitud de las imágenes. Lo que ocurre es que si la acción transcurre en determinado siglo hay que respetar la instrumentación. Pero al final, más que la época, funciona el sentimiento. Me hubiera gustado hacer la música de *De repente el último verano*, pero Malcolm Arnold y Buxton Orr se me adelantaron.

El binomio Coixet - Vilallonga

La relación con Isabel Coixet comienza casi de casualidad, cuando una manager de Vilallonga le presenta a la directora y a raíz de ahí surge el proyecto de la música de *Cosas que nunca te dije*. Desde entonces la colaboración entre estos artistas se prolonga, puesto que ambos parecen encontrar puntos de vista creativos conciliables, y la comprensión mutua se acentúa de un proyecto a otro.

¹⁰⁶³ <http://alfonsovilallonga.com/esp/2008/01/13/musica-para-los-ojos-magazine-la-vanguardia/> [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

¹⁰⁶⁴ <http://alfonsovilallonga.com/esp/2008/01/13/musica-para-los-ojos-magazine-la-vanguardia/>, *op. cit.*

Por un lado Vilallonga manifiesta: “Hemos encontrado que estamos en una tesitura parecida y que nos gusta trabajar juntos”¹⁰⁶⁵. Reconoce en el cine personal de la directora una manera de expresión que va más allá de lo superficial. De hecho, la colaboración también se ha producido a la inversa, pues Isabel Coixet ha sido la realizadora de un videoclip para una canción del músico, “Nunca a dormir”. Y en otros proyectos, como la obra de teatro dirigida por Coixet *84 Charing Cross Road* (2004).

Por su parte, Isabel Coixet manifiesta su completa satisfacción con la banda sonora de *Cosas que nunca te dije*:

Alfonso Vilallonga ha creado una banda sonora que no sólo es la mejor que yo podía soñar para *Cosas que nunca te dije que nunca te dije* sino para escuchar esos días en que sentimos que el mundo entero se ha unido en contra nuestra y necesitamos un remanso de paz y ternura... vamos, prácticamente, cada día.

Así define su comunicación con Alfonso de Vilallonga tras hacer tres películas con el compositor: “Nos entendemos sin palabras”...”Si antes nos entendíamos sin palabras ahora nos entendemos con... gruñidos”. Aunque él no estuvo en el rodaje de *Mi vida sin mí*, y compone los temas a posteriori, Coixet manifiesta: “No tienes la sensación de que hay canciones y luego la banda sonora”, sino que todo tiene una homogeneidad, aunque hay temas muy dispares, pero “la banda sonora de Alfonso las liga todas”¹⁰⁶⁶.

La forma de trabajo del músico con respecto a la directora guarda cierta autonomía y denota una gran confianza por parte de la realizadora. Por ejemplo, en la primera película, *Cosas que nunca te dije*, Alfonso Vilallonga compuso algunos pasajes inspirándose en la lectura del guión, tras lo cual Isabel Coixet escuchó la música interpretada al piano en una primera reunión. A partir de ese momento se graba toda la música de la película, pues tras ver el copión el compositor sólo contó con dos semanas para terminar su trabajo, de forma que la directora la escucha finalmente cuando toda la música ya estaba terminada¹⁰⁶⁷.

La interacción de la música de este compositor en las películas de Isabel Coixet está relacionada con la propia personalidad de Vilallonga, quien no es un músico de cine al uso, porque no se dedica exclusivamente a la composición cinematográfica. En sus bandas sonoras mantiene unos rasgos marcados de personalidad musical, derivados de su

¹⁰⁶⁵ <http://alfonsovilallonga.com/esp/2007/05/04/alfonso-vilallonga-visto-por-barcelona-visio/>

¹⁰⁶⁶ Declaraciones en el DVD.

¹⁰⁶⁷ <http://alfonsovilallonga.com/esp/2007/05/04/alfonso-vilallonga-visto-por-barcelona-visio/> y <http://alfonsovilallonga.com/esp/2008/01/13/musica-para-los-ojos-magazine-la-vanguardia/>, *op. cit.*

composición de canciones y de la música escénica, muy efectista. En las películas impone las diferentes facetas de su estilo personal: aporta el toque de ironía, de sorna, ese aire musical de espectáculo escénico, cabaretero, de clown que se ve en las composiciones a lo Elvis Costello. Además denota cierta dulzura en las secuencias sentimentales con Coixet, en las que la música define el tono, que suele ser melancólico (de payaso triste). Por otro lado, un elemento muy importante en la música de este autor es el ritmo, que deriva de la danza, y aporta un particular movimiento a las escenas en pantalla, porque en los espectáculos de Vilallonga suele haber ritmos marcados, de muy diferentes estilos y bailes, que luego elige para aplicar a cada secuencia.

Este tipo de música concuerda bien con las películas de Isabel Coixet porque no tienen tampoco un carácter de melodramas, ni presentan una construcción narrativa habitual. Se trata más bien de películas de detalles, en la que la música de Vilallonga se oye, discreta, sin un sincronismo continuo (al estilo de Hollywood), tomando cierto protagonismo cuando aparece para marcar detalles o sensaciones. De manera que, siguiendo su concepción de la música para el cine, Vilallonga intenta que la sea muy libre en la película. Quizá por eso, sobre todo en las primeras colaboraciones, en ocasiones da la impresión de que la música marcha por su lado, como en un efecto truncado.

Como ocurre también en el binomio compuesto por Eva Gancedo y Ricardo Franco, la trayectoria común de Vilallonga y Coixet denota una evolución del binomio, hasta el momento en que la directora decide prescindir de la música incidental para servirse sólo de las canciones preexistentes que tan buen resultado han dado en su carrera.

La utilización de la música queda ya clara en *Cosas que nunca te dije*, donde la música incidental sirve para puntuar, la presencia de melodías es insignificante y las intervenciones musicales sirven para resaltar detalles narrativos. Puede considerarse que en esta primera película de Vilallonga el uso de música es de tipo puntillista, en ocasiones poco justificado, abundando clichés o efectos coloristas. Se utiliza de manera impresionista, porque no prima la melodía sino el carácter y la textura, y cobra fuerza en su colocación en la película.

Sin embargo *A los que aman*, es una película romántica literalmente hablando, por eso el compositor se decanta por una música de corte clásico, grabada en Praga con orquesta de cuerda, que no guarda relación alguna con la película precedente ni en funcionalidad ni en instrumentación. En esta película el trabajo de Vilallonga es ingente¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ Así lo explica en <http://alfonsovilallonga.com/esp/2007/05/04/alfonso-vilallonga-visto-por-barcelona-visio/>, *op. cit.*

El punto de encuentro de estas dos experiencias es la tercera película, *Mi vida sin mí*, mezcla de las dos películas anteriores en lo que al uso de la música se refiere, y que da sus mejores frutos en este aspecto. La instrumentación es sencilla, como era ya en su primera colaboración, pero la música consigue mantener el tono alejado de la película, para no caer en el excesivo melodrama y sentimentalismo. La música en esta película consigue recoger el tono general de la historia y transmitir el carácter perfecto del universo de Coixet.

La presencia de lo onírico

La utilización del sonido en Coixet se vincula con lo onírico o lo lírico, campos que suelen aparecer en su cine. La música suele hacer su aparición en momentos narrativos en los que los personajes se encuentran en un estado de ensoñación, o de gran intensidad emotiva. Incluso, en ocasiones, la parte visual incluye imágenes que aluden a la música, los sonidos oníricos de la mente del personaje tienen una plasmación visual. Es muy relevante el caso de la aparición de un personaje imaginario en *Mi vida sin mí*, que el espectador percibe como fruto de la imaginación de la protagonista: comienza oyéndose el sonido de un instrumento particular, un piano de agua (formado por copas), y acto seguido aparece en cuadro un personaje produciendo sonidos con copas de cristal en diferentes lugares de la calle, de manera inverosímil incluso para la protagonista, que lo mira sorprendida. Este personaje lo interpretamos como la personificación de sus miedos o de su muerte inminente.

Una seña de identidad del cine de esta autora es la introducción del baile. En sus películas los personajes cotidianos comienzan a bailar, como en la famosa escena de *Cosas que nunca te dije*, donde los protagonistas aparecen bailando en la lavandería. Estas escenas hablan de los sueños del personaje, y también de la irrealidad y los deseos, por ejemplo, una pareja de mujeres bailando, en esta misma película. Esta es una alusión al mundo artificial y construido del musical, en el que los códigos del género establecen un consenso, de manera que deja de ser inverosímil que los personajes se pongan a cantar y bailar en un momento dado. En Coixet este consenso está bastante más diluido, por lo que son escenas chocantes que evocan un lirismo muy subjetivo.

Los distintos espacios sonoros reflejan los mundos interior y exterior, real y simbólico, descritos en sus películas: la verosimilitud de lo real transcurre en silencio y lo simbólico va acompañado de música. Este punto puede relacionarse con psicoanálisis: tradicionalmente es la voz la que remite a la perspectiva psicoanalítica, pero lo sonoro también remite a espacios, al igual que la música por medio de connotaciones significativas.

Al mismo tiempo, abundan los juegos de puntos de escucha. Por tanto se produce un cuestionamiento del concepto de música diegética similar a la disfunción de la orquesta de foso en el género musical¹⁰⁶⁹: en *Mi vida sin mí*, por ejemplo, hay una escena en la que una misma canción suena diegéticamente en el coche y seguidamente, sin solución de continuidad, pasa a ser el fondo musical de un restaurante. Después sonará por megafonía en el supermercado. Esta integración de la música lleva al cuestionamiento de su procedencia.

Análisis de una secuencia de *Mi vida sin mí*

Para reflexionar sobre el uso del sonido en el cine de Isabel Coixet resulta de particular ayuda la secuencia de *Mi vida sin mí*, ambientada en el supermercado, que recrea un número de musical¹⁰⁷⁰.

Durante toda la película existe todo un universo de sonidos que indican la introspección del personaje: el sonido del piano de agua, la lluvia, la música que acompaña la voz en *off*. De nuevo ésta es una secuencia narrada desde el mundo interior de la protagonista, que recurre a la voz en *off* para mostrar sus pensamientos. El elemento sonoro es el que define el mundo interior, simbólico (en contraste con el mundo en silencio de lo real) desde el que se lee la secuencia pues, como afirmaba Laurent Jullier, es el espectador quien construye el mundo narrativo y los espacios subjetivos. Concretamente Coixet integra en su cine la idea de que la percepción sonora en el cine no tiene nada que ver con la percepción real, y el concepto de ergo-audición enunciado por Chion, por el cual los elementos sonoros son redistribuidos por el espectador en función de lo que ve¹⁰⁷¹.

El lenguaje, como en la mayoría de los casos, es un elemento narrativo, concentrando la información en frases muy precisas: “Nadie piensa en la muerte en el supermercado” resume todo el espíritu de la secuencia, que se esfuerza en mostrar el encuentro entre lo cotidiano y lo trascendente, lo superfluo y lo irreversible, el supermercado y la muerte. Pero la voz *off* también es un objeto sonoro, porque da pie a la entrada de la música y la cadencia de las palabras determina el ritmo que tendrá toda la secuencia.

Por otro lado, también es la palabra la que marca el lugar desde el que el espectador interpreta la secuencia, es decir, la subjetividad de Ann, la protagonista. No es una secuencia narrativa propiamente dicha, sino la ilustración de una reflexión central en la

¹⁰⁶⁹ Puntualicemos que estas secuencias están aludiendo a los números musicales del *fairy tale musical*, ya que la aparición del número musical es muy distinta en el *show musical* donde la orquesta forma parte de la acción narrada.

¹⁰⁷⁰ 58'12. Esta secuencia ya se citó en la parte que trataba el género del musical.

¹⁰⁷¹ Cf. CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 183.

película: la decisión de la protagonista de no tomar la muerte de manera dramática. Así pues, la voz en *off* se puede interpretar como la voz simultánea de la protagonista, su voz interior y sus pensamientos mientras camina por el supermercado. No obstante, otra interpretación llevaría a pensar que esta voz narrativa está además situada en un tiempo indefinido, en un limbo, casi como si la protagonista hablara desde la muerte y evocase sensaciones con imágenes del pasado. Al fin y al cabo, el estado de tiempo suspendido al que remite la factura de estas secuencias en las que Ann se abstrae en sí misma, podría explicarse como un *flashback*, pero el espectador es cómplice de la historia y sabe que la protagonista no tiene futuro, por tanto la narración que oímos proviene del lugar indefinido que la protagonista ocupa tras su propia muerte.

Esta perspectiva enlaza con una larga tradición del estudio de la voz como especial foco de atención de la teoría psicoanalítica aplicada al cine. Igualmente, estaría en la línea de la interpretación psicoanalítica que Slavoj Žižek hace de Michel Chion, y según la cual el crítico debe identificar los significados que van más allá del texto sobre los que se asienta el aparato ideológico. Esa voz *acusmática*, mítica, de la cual no vemos la causa, está relacionada con los procesos de curación psicoanalíticos, y puede aludir al mismo tiempo a imágenes interiores del espectador o ser un reflejo de él. Nos recordaba Žižek que en la obra postmoderna a veces las leyes narrativas se rompen, se rompe también el efecto realidad, y fluye lo simbólico lacaniano¹⁰⁷².

Por otro lado, y también siguiendo a Chion, dicha voz pone en tela de juicio el *lugar* del que procede, desde el que se enuncia, llevándonos a reflexionar sobre la conveniencia de la separación diegético – extradiegético. Según este mismo autor, una aproximación causalista al estudio del estudio del sonido es insuficiente, pues como se ve en este caso, la localización de la fuente o causa del sonido restringe las posibilidades de significación y la comprensión por parte de la audiencia.

Los sonidos de ambiente en esta secuencia están ralentizados, acompasados con la parte visual que avanza a cámara lenta. Son sonidos no-replicativos, en términos de Jullier, porque no remiten a un original de la realidad. De nuevo aquí se produce lo que llamaría Dominique Nasta una significación no natural, porque la intención es producir un sentido adicional, que es ralentizar el tiempo ontológico o real y situar al espectador en el tiempo psicológico de la protagonista.

¹⁰⁷² Cit. en RESTIVO, Angelo. "Recent Approaches to Psychoanalytic Sound Theory". En *Iris* N°27, The State of Sound Studies/ Le son au cinéma, état de la recherche. Spring 1999.

La textura sonora de la megafonía, por la que suena la canción, es un guiño a la confusión entre realidad y ficción, y de nuevo expresa que toda la película está contada desde el plano subjetivo de la protagonista. En efecto, la escena se acaba repentinamente con el sonido de la caja registradora, y la voz de la cajera sacándola de sus pensamientos. Es en estos detalles donde más se aprecia el cuidado que se pone en la recepción del espectador, algo en lo que hace especial hincapié Michel Chion en su teoría.

La música es uno de los elementos más representativos de esta secuencia. Por la megafonía del establecimiento se escucha “Senza Fine”, canción interpretada por Gino Paoli, y que concuerda con esa propensión típica de la autora a colocar música diegética de estilos musicales insólitos para espacios cotidianos, con lo que crean un contraste estético con los contextos en los que aparecen. La música comienza después de la frase “Nadie piensa en la muerte en el supermercado”, y es entonces cuando la escena se convierte en un número de musical y los personajes comienzan a bailar; de esta manera pretende mantener la discordancia existente entre la despreocupación, la aparente alegría inconsciente de los bailarines y su defunción irreversible. Por eso el carácter de la canción, “Senza fine”, también es relajado y optimista. Además de las propias palabras de la canción (“sin fin”), que chocan con la muerte inminente de la protagonista, la estructura circular, el ritmo de vals, la estructura armónica, todo alude a un continuo infinito.

El montaje de la secuencia se realiza sobre la canción. El ritmo uniforme de los pasos de la protagonista se ve acompañado de la lentitud del movimiento de cámara al comienzo, lo que da paso a un plano cerrado sobre la protagonista, con el que coincide el inicio de la canción. En ese momento comienza una consecución de planos sobre gente bailando al ritmo de la canción, incluyendo algún plano con grúa haciendo planos picados, como es corriente en el género del musical. Es un espacio temporal de apenas unos segundos, pero altamente significativo en el conjunto de la película.

Otro aspecto crucial en la introducción de la música de la secuencia consiste en su reiteración. La misma canción aparece ya en otro momento de la película¹⁰⁷³, aunque aquella escena tenga un carácter diferente. Es un momento emocionante para Ann: Lee y ella van a oír una cinta al coche, se oye la lluvia fuera. El punto de vista muestra un plano desde su espalda en el interior del coche, que pasa después a un plano más cerrado, y en ese momento se besan. La canción funciona aquí como un contraste estético con el acontecimiento, que se supone romántico, y más bien enlaza con el momento de bienestar,

¹⁰⁷³ 53'10.

aludiendo a una felicidad más genérica. Como en otras ocasiones, se falsea la diégesis de manera que la música continúa oyéndose fuera del coche.

Así pues, los momentos de la narración en los que aparece la misma canción no son homogéneos en su carácter ni en su contenido, pero en todo caso, entra en juego la competencia del espectador, que ya conoce la canción y la recuerda. Lo apropiado de reutilizarla radica en que el espectador la asocia a momentos de despreocupación, de placidez, que concuerdan con el carácter del baile en el supermercado, y también se asocia al universo onírico de la propia heroína, pues forma parte de sus propios recuerdos.

El baile de personajes cotidianos y en contextos del día a día aparece mucho en las películas de Coixet. No es este el único caso en la película. De nuevo aparece el baile en el encuentro de Ann con Lee en un mirador¹⁰⁷⁴. La música de la escena la pone una cinta de *cassette* que se oye en el coche, de aquellas cintas que en la ficción ha grabado la hermana del personaje. Otra vez se produce un cuestionamiento de la relación diegético – extradiegético, pues el sonido que comienza con la textura del *cassette* se falsea en el momento que empiezan a bailar, aumenta su presencia sonora y apenas se oye ruido de ambiente, lo que contribuye a darle un carácter cercano a la ensoñación de otras secuencias. Al mismo tiempo, se produce un juego con el ritmo de la cámara: después de la introducción de la canción, los personajes comienzan a moverse en el momento, muy preciso, en que suena la voz de la cantante. La cámara se mueve a lo largo de un *travelling*, alejándose y acercándose de nuevo, con un ritmo lento sincrónico con el ritmo de la canción. De manera que se superpone el ritmo de la cámara, el del movimiento de los personajes en plano y el ritmo de la música.

Los diferentes mecanismos de esta secuencia sintetizan el tratamiento particular del sonido en el cine de Isabel Coixet. El análisis de los aspectos sonoros, y de los aspectos visuales de los que son indisociables, resulta a su vez imprescindible para comprender el uso que esta directora da a la música. Al mismo tiempo, ilustra una concepción audiovisual que es un claro fruto de las influencias más contemporáneas.

¹⁰⁷⁴ 1'05'10.

V.3. LUCIO GODOY – MIGUEL ALBALADEJO

El binomio formado por Lucio Godoy y Miguel Albaladejo une a dos creadores entre los que se establece una correspondencia generacional, pertenecen a generaciones similares. Representan otro de los casos de iniciación creativa conjunta, puesto que Godoy, a su llegada a España comienza a trabajar en los cortometrajes de Albaladejo, antes aún de que ambos acometieran la producción de un largometraje. Así pues, esta especie de formación conjunta, como ya pasara con Iglesias y Medem, da lugar a la formación de ese lenguaje audiovisual común.

Asimismo, la creación musical de Godoy resulta interesante porque su formación como productor musical le permite tener una concepción de la música de cine muy distinta a la de Pablo Cervantes, donde predomina un melodismo muy presente en las películas, o a la de Alberto Iglesias, cuya personalidad como autor es tan fuerte. La música de Godoy en cambio es respetuosa y discreta, muy consciente de su papel dentro de los proyectos cinematográficos que aborda.

Esta sección entronca con el capítulo IV.2.4. de esta tesis, en el cual tratamos las identidades locales y el realismo social en las películas españolas. Aunque Miguel Albaladejo no trate explícitamente problemas sociales, se atreva con la comedia y las historias sean ficticias, sus películas tienen mucho que ver con el realismo social. Las enmarca en contextos españoles contemporáneos, en los destacan de una manera particular los detalles anecdóticos, hace continuos guiños a las curiosidades y referencias más sutiles a la realidad española, realizando una transcripción que se recrea en estos aspectos. En los largometrajes de Albaladejo aparecen retratos de personajes de muy diferentes clases sociales, y formas de vida difíciles de la España popular, pero en un tono muy distendido, e incluso cómico en algunas de sus películas. Por tanto su cine es muy representativo de la descripción de entornos sociales reales, de la vertiente del pintoresquismo realista y del costumbrismo filmico, en una especie de realismo social estilizado.

La música que emplea en sus películas se relaciona con este rasgo: por un lado, la música incidental de carácter expresivo mayoritariamente, tiende a subrayar el devenir de estos personajes, sus situaciones y sentimientos; por otro lado, la descripción de estos contextos favorece la inserción de canciones preexistentes de estilos populares en forma diegética, canciones que ilustran estos entornos, situándolos en un momento concreto de España.

En sus guiones suele haber un espacio para que la música aparezca como caracterización o como parte directa de la trama. Es el caso de la canción “Campanera” en *Manolito gafotas*, las canciones que canta el personaje del padre en el camión, de las canciones que aparecen en *Rencor* justificadas por el trabajo de la protagonista¹⁰⁷⁵, que es cantante, y por el ambiente de ciudad turística, o de la obsesión del protagonista por una canción en *El cielo abierto*.

En este último caso, la canción principal de *El cielo abierto* (“Again”, compuesta e interpretada por Olga Ramón) representa la obsesión del protagonista por la mujer que le ha dejado. Sus apariciones dramáticas se van reduciendo paulatinamente a medida que la mujer deja de ocupar los pensamientos del protagonista, quien conoce a otra mujer. Sólo entonces la canción sólo aparece transformada: el hermano de Jasmina, la nueva pareja del hombre, la toca con su armónica. De esta manera la canción cambia su significado narrativo, pierde el sentido que tenía al comienzo de la película, porque se la sitúa en diferente contexto y aparece con diferente textura (con connotaciones más populares) para indicar un cambio en los sentimientos del protagonista y la transformación el objeto de su amor, Jasmina.

El caso de *Rencor* es especialmente paradigmático en el empleo de la música preexistente, que toma parte en el guión y en la estructura general de la película. Las actuaciones musicales son intercaladas a lo largo de toda la película, algo que supone una excepción. Cuando alguna de las secuencias se basa en la música, la forma cinematográfica a veces invierte la preponderancia de acción-música, de manera que acerca el tratamiento audiovisual al del videoclip.

¹⁰⁷⁵ Canciones arregladas por Antonio Serrano, y grabadas antes del rodaje.

Lucio Godoy¹⁰⁷⁶

Lucio Godoy presenta alguno de los rasgos de la nueva generación de compositores cinematográficos en España. La versatilidad, la heterogeneidad de influencias ya no es sólo una característica que le define sino que es, además, un factor decisivo a la hora de especializarse profesionalmente en el medio cinematográfico. Godoy se decanta por el cine por estas razones:

Viniendo de una generación que creció escuchando tango, folclore, los Beatles, *rock* nacional, música clásica y un poco más tarde *jazz*, siempre me resultó “aburrido” tener que hacer un sólo tipo de música. El cine te ofrece la posibilidad de cambiar de registro¹⁰⁷⁷.

Al mismo tiempo, es uno de los compositores más involucrados con el medio cinematográfico, y su concepto de la música de cine la sitúa siempre al servicio de la película. Es un compositor muy consciente de que la música es un elemento constituyente de una obra total, la película, cuya homogeneidad depende del director, de forma que este músico afirma que en última instancia “la película es del director”. Esto se debe también a que en muchos casos las decisiones no son tarea del propio compositor, en las decisiones musicales entran en juego el director y en ocasiones el productor, que pueden opinar sobre

¹⁰⁷⁶ Biografía: Lucio Godoy (Paraná (Argentina) 1958) inicia su formación musical en el Conservatorio en Buenos Aires. Siendo niño ya denota admiración por la música en el cine, en las películas de neorrealismo italiano que recuerda. Su clara vocación por la música le lleva a participar en grupos de diversos estilos, incluyendo jazz y rock. Con diecinueve años se marcha a estudiar a la École Normal Paris, donde permanece de 1978 a 1985. Posteriormente consigue una beca para estudiar en el Berklee College de Boston porque le interesa especializarse en la técnica de composición para cine. Hasta que llega a España en 1992 trabaja como intérprete, haciendo arreglos, o como músico de sesión. Además de compositor, orquestador e intérprete, para sus propias composiciones y para obras ajenas, Godoy es productor musical, trabajando con Alejandro Amenábar (en *La lengua de las mariposas*, *Nadie conoce a nadie*, o *Los otros*) y con Alberto Iglesias (*Tierra*, *Los amantes del Círculo Polar*, *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre*) entre otros.

Filmografía: *Mataharis* (Icía Bollaín, 2007), *¿Quién dice que es fácil?* (Juan Taratuto, 2006), *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda, 2006), *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006), *El aura* (Fabián Bielinsky 2005), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005), *Melissa P.* (Luca Guadagnino, 2005), *Ni locas, ni terroristas* (Cecilia Barriga, 2005), *El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004), *Non ti muovere* (Sergio Castellito, 2004), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabante, 2002), *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002), *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), *El lugar donde estuvo el paraíso* (Gerardo Herrero, 2001), *El cielo abierto* (Miguel Albaladejo, 2001), *Las razones de mis amigos* (Gerardo Herrero, 2000), *Ataque verbal* (Miguel Albaladejo, 2000), *Mujeres en un tren* (José Torregrosa, 2000), *Marta y alrededores* (J. Ruiz/N. Pérez de La Paz, 1999), *Carretera y manta* (Alfonso Arandia, 1999), *Manolito gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999), *Desire* (Jorge Torregrosa, 1999, cortometraje), *La primera noche de mi vida* (Miguel Albaladejo 1998), *Pintadas* (Juan Estelrich, 1997), *Tiempo muerto* (Santiago Taberner, 1997, cortometraje), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 1996, cortometraje), *Sangre ciega* (Miguel Albaladejo, 1994, cortometraje), *Cenizas a las cenizas* (Miguel Albaladejo, 1993, cortometraje).

¹⁰⁷⁷ Entrevista a Lucio Godoy recogida en CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares, 2003, p. 229.

instrumentación, volumen y en que momento empieza y termina cada bloque, cuanta música poner, etc.

De ahí que manifieste que para trabajar en esta profesión, además de ser un músico capaz, ha de gustar mucho el cine¹⁰⁷⁸. Esto garantiza que la música siempre vaya a favor de la película. Para ilustrar esta idea relata, como anécdota, que tuvo ocasión de encontrarse con Astor Piazzola en París cuando era joven, y le preguntó por su experiencia en el cine, a lo que el compositor respondió: “¡No pibe, fatal!, no te metas en eso que es una porquería, te vuelven loco”¹⁰⁷⁹, quejándose del alto grado de dependencia de factores externos que tiene el trabajo músico-cinematográfico.

Por su parte, Lucio Godoy toma sus propias perspectivas para poder sentirse libre en el medio fílmico: “Intento enfocararlo como si fuera un puzzle, todas las piezas están ahí, tienes que encontrarles su sitio dentro de los límites preestablecidos”¹⁰⁸⁰.

La compatibilidad de su trabajo de compositor con el de productor musical es seguramente uno de los factores por los cuales Godoy es particularmente cuidadoso y en el momento de la composición tiene en cuenta el resto de los elementos de la banda sonora (diálogos, efectos de sonido), determinantes posteriormente en las mezclas de la banda sonora. La importancia de los sonidos como totalidad juega un papel decisivo a la hora de decidir la textura, el timbre y la dinámica musical. Para este autor es “una cuestión de equilibrio entre los diversos componentes que integran la banda sonora”¹⁰⁸¹. Un ejemplo destacado es la película *El lápiz del carpintero* donde la elección de los timbres se realizó apoyándose en la voz de un actor que cuenta una historia en una secuencia. De ahí, igualmente, que sea tan cuidadoso al diferenciar las mezclas que se hacen para el disco de la grabación para la película y sus mezclas.

El estilo compositivo de Lucio Godoy se caracteriza por la discreción y la adecuación. Esto que no se refiere solamente a que siempre busque la sutileza a la hora de afrontar las entradas y salidas de cada bloque de música, para que el espectador no lo perciba como un elemento extraño; sino también a que es más partidario de quitar una cantidad de música que de poner música en exceso, de manera que el papel de la música sea siempre necesario en cada escena:

¹⁰⁷⁸ Declaraciones realizadas en la conferencia ofrecida en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003.

¹⁰⁷⁹ <http://www.bsospirit.com/entrevistas/luciododoy.php> [Última consulta: 3 de octubre]. La misma anécdota está recogida en CUETO, *op. cit.*

¹⁰⁸⁰ CUETO, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁸¹ CUETO, *op. cit.*, p. 235.

Yo siempre digo que si algún día dirigiera una película, cosa que no sucederá, creo que no le pondría música. Una de las preguntas que le hago siempre a un director es si está realmente seguro de que tal o cual escena necesita música, qué es lo que quiere transmitir con ella. Como espectador me estorba una película donde la música está de más¹⁰⁸².

Al mismo tiempo, su estilo se caracteriza por la sencillez. Suele escribir para pocos instrumentos que se intercambian las melodías protagonistas, estableciendo un diálogo. En sus piezas abundan formaciones clásicas con cuerdas, y piano (aunque señala que en principio no suele tener el piano en mente como textura definitiva y finalmente suele usarlo a menudo), a lo que se añaden otros instrumentos más inusuales. Por ejemplo, en *Las razones de mis amigos* (Gerardo Herrero, 2000), empleó mucha cuerda, pero el director Gerardo Herrero no quería un gran volumen instrumental, por lo que en lugar de utilizar muchas líneas melódicas polifónicas compuso una partitura muy lineal, donde muchos instrumentos interpretasen la misma línea melódica. A esto se añade el sonido del piano en contraste con la sonoridad de la cuerda¹⁰⁸³. Otro ejemplo en esta línea lo encontramos en *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda, 2006), en la que inserta una composición de cámara para cuerda, clarinete, guitarra, arpa y piano, y a la que añade el timbre particular del bandoneón. Entre sus influencias cinematográficas cita a Jerry Goldsmith, Mychael Danna, Hans Zimmer, o Carter Burwell, este último sobre todo en los momentos en que emplea poca música, muy selecta, o comienza ligeramente y termina “a lo grande”.

En lo que se refiere a su forma de trabajar, se estructura en gran medida en función de la sincronización con la imagen que tiene de referencia, por lo que suele pedir de tiempo medio de composición dos meses, porque la música está muy “pegada” a la imagen. Como regla general crea sus propios *samplers*, y si le satisface cómo queda el resultado final los emplea en el montaje definitivo de la película; si no, llama a un instrumentista.

Godoy no suele trabajar con temas concretos, si bien a veces un motivo melódico, rítmico o armónico pueda transformarse en tema por su repetición, por mantenerse en la memoria auditiva. Explica que a menudo compone en Do m, porque esto le permite cambiar de tonalidad (Lam – Si) para que el oído no se canse de la misma tonalidad, y para que la música “respire”¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸² CUETO, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰⁸³ Estos dos ejemplos los explicaba en la entrevista aparecida en <http://www.bsospirit.com/entrevistas/lucilogodoy.php>, *op. cit.* y también lo explicó en su conferencia del SONCINEMAD (I Festival de Música de Cine), Madrid, 30 junio-1 julio 2006.

¹⁰⁸⁴ Esto lo explicaba en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003.

Los rasgos compositivos, y la adecuación global a la película que prima siempre en la música de este compositor, influyen en la percepción de la música. El mismo Godoy afirma: “la música de mis películas en general son muy difíciles de oír solas”¹⁰⁸⁵. Lo cual no tiene importancia para el autor porque no cree que la banda sonora deba necesariamente poder escucharse separada de la película (al contrario de lo que pensara Pablo Cervantes). Respecto a este punto, añade: “hay veces que la música es bellísima para la película, y si le quitas la película, no deja de ser una especie de acompañamiento que no tiene mayor trascendencia”¹⁰⁸⁶, o resulta demasiado insistente en el disco. Por otro lado Godoy señala que las músicas “tienen su propia vida”, y por experiencia añade que a veces funcionan mejor en un sitio para el que no se habían concebido¹⁰⁸⁷.

A su vez, estas características se traducen en el tipo de producciones al que aplica su música. Si bien al principio probó diferentes tipos de estilos cinematográficos y “se presentaba como un todo terreno” de la escritura musical, en la actualidad afirma sentirse “más cómodo con determinados géneros”¹⁰⁸⁸. De hecho, desde nuestro punto de vista, son precisamente estas señas musicales de Lucio Godoy las que propician que su música sea adecuada a producciones cercanas al realismo social, al “realismo tímido” y en general a historias donde priman las relaciones entre los personajes o la narración de situaciones intimistas y cercanas. Es el caso de Miguel Albaladejo, con quien consigue una simbiosis que da lugar a esa imbricación audiovisual que tratamos aquí.

Esta tipología fílmica encaja muy bien con su relación creativa con los directores. Más que sobre aspectos musicales concretos, prefiere recibir indicaciones sobre el carácter de la película, algún concepto concreto, emociones, la idea de un personaje, etc.¹⁰⁸⁹; de ahí que el diálogo con los directores suela establecerse en estos términos.

No obstante, la creación musical de Godoy incluye muy diversos tipos de películas. Un caso paradigmático en su creación es la música de *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), una banda sonora especial por lo largo y complejo del proceso creativo (que interrumpió para hacer la producción musical de *Los otros*), en el que el director estuvo muy implicado. Para el compositor supuso un cambio de registro, que a ojos de los directores abrió su rango musical a otro tipo de géneros cinematográficos, porque compone una música más “oscura”, en la que prima la mezcla de elementos dispares.

¹⁰⁸⁵ <http://www.bsospirit.com/entrevistas/luciododoy.php>, *op. cit.*

¹⁰⁸⁶ www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=168&id_cat=2 [Última consulta: 3 de octubre].

¹⁰⁸⁷ Comentario realizado en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003.

¹⁰⁸⁸ CUETO, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁸⁹ CUETO, *op. cit.*, p. 231.

Aunque el género apuntaba hacia una música de *thriller*, Fresnadillo buscaba algo más atípico. El punto de partida creativo comenzó por la búsqueda de un sonido *ancestral*, antiguo, correspondiente al personaje interpretado por Max Von Sidow, y relacionado con el tema de la suerte y la cábala. Huyendo de los tópicos acometió la búsqueda de instrumentos, hasta que encontró dos flautas: el *bansuri*, una flauta travesera india, y el *rajok* ruso. De la mezcla de ambas obtuvo un sonido nuevo, que se adecuaba muy bien a su función en la película. El sonido étnico de las dos flautas se acopla al sonido orgánico de la orquesta, y al sonido electrónico, mezclando así tres elementos muy diversos, elegidos por su sonido, y no por connotaciones culturales. En este caso prefirió trabajar con elementos contrastantes, y no subrayar paralelamente la acción. Tras el largo proceso creativo Godoy se mostró satisfecho, con la salvedad de la escena final, para la que los productores pidieron una música más digerible y suprimieron tres minutos, con lo que, en opinión del compositor, no se logró aportar el tono que venía desarrollándose en la película¹⁰⁹⁰.

Relación creativa en el binomio Godoy - Albaladejo

La relación profesional entre Lucio Godoy y Miguel Albaladejo se inicia con la llegada del compositor a Madrid. Su primer proyecto en el cine lo realiza con el primer cortometraje de Albaladejo, *Cenizas a las cenizas* en 1993¹⁰⁹¹. Su contacto se produce por mediación del director de fotografía Alfonso Sanz. Así define Godoy su primer contacto:

Buscaba una música que creía que no existía, y había decidido usar música de librería: él lo definía como “mambo fúnebre”. Quería una especie de marcha fúnebre tragicómica. Le presenté algo que le gustó y desde entonces nuestra relación ha sido muy fluida¹⁰⁹²

Desde entonces la confianza de este compositor en el cineasta ha sido total, y un nuevo ejemplo de su particular personalidad en el cine, pues acata las decisiones del director sabiendo que van a beneficiar al ensamblaje de su música, y teniendo en cuenta que se enfrenta a un director con las ideas muy claras, musicalmente hablando. Efectivamente, es un cineasta que interviene en la música, aportando ideas y músicas de referencia, refiriéndose a la música como un actor más, para intentar encontrar el ambiente justo que corresponda con el tono fílmico. Así pues, Godoy reconoce: “Me pasa

¹⁰⁹⁰ El proceso de *Intacto* lo explicó en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003, y en CUETO, *op. cit.*, p. 241. Añade que siempre usa el Distorted Reality (Spectrosonics), tres CDs de efectos sonoros, que usan compositores como Elfman o Zimmer.

¹⁰⁹¹ www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=168&id_cat=2, *op. cit.*

¹⁰⁹² CUETO, *op. cit.*, p. 233.

mucho con Miguel que encuentro sentido a sus propuestas cuando veo la copia final de la película y me he alejado de ella”¹⁰⁹³.

Algo parecido le ocurrió en *El cielo abierto*, para la que el director no aceptó la primera composición, por muy satisfecho que estuviera Godoy, no porque le disgustase, sino porque no la reconocía como la música de la película, sino de “otra película”. No es el único caso en el que esto ocurre, el músico llega a afirmar que “salvo con *Manolito Gafotas*, empecé con músicas que al final nunca fueron las que se quedaron”¹⁰⁹⁴. Pero el alto grado de comunicación entre ambos consigue siempre llegar a un consenso.

Así pues, la banda sonora de *Manolito Gafotas* es, según Lucio Godoy, la única en la que están de acuerdo desde el principio, una música con la que el director se encariña en seguida. Hasta el punto de que pretendía que el tema apareciese por todas partes en la película, lo que Godoy prefería contrarrestar haciendo variaciones del tema, con la misma armonía.

La diversidad de estilos puebla la música de Godoy para Albaladejo. Esto afecta tanto a los temas preexistentes como a algunas de las músicas diegéticas que se escuchan en las películas, escritas también por Lucio Godoy: en su primer largometraje, *La primera noche de mi vida*, los chicos protagonistas escuchan un CD de algo que debía parecerse a Los Tres Tenores, pero para no tener que pagar los derechos, Godoy compuso una *canzonetta* italiana para que fuera interpretada por un cantante imitando a Pavarotti; o en *Ataque verbal*, para la que compone cinco *bossa novas* que iban a oírse en un *cassette* de forma diegética.

Así pues, el estilo musical elegido para cada película está en sintonía con la trama y, por consiguiente, cumple una importante función contextualizadora, que no sólo habla del espacio en el que se desarrolla la acción narrada, sino del género cinematográfico de referencia de la película. De manera que en *Manolito Gafotas* toda la composición tiene un aire cercano a la sonoridad de una banda de música, los ritmos latinos se identifican con *Rencor* (de hecho, desde el primer cortometraje de Albaladejo abunda la música latina), el *jazz* aparece tanto en *Cachorro* como en *Rencor*, o la música de cámara con timbre de cuerda está presente en *El cielo abierto*.

Rencor tenía desde el comienzo una idea clara que le propuso Albaladejo, partir de un estilo de *latin jazz* de los años cuarenta y cincuenta (Albaladejo le puso como ejemplo "I

¹⁰⁹³ CUETO, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁹⁴ <http://www.bsospirit.com/entrevistas/luciododoy.php>, *op. cit.*

want to live!" de Johnny Mandel¹⁰⁹⁵) en lugar de elegir el flamenco, demasiado explícito y evidente. Aparte del tema de créditos de inicio, este estilo es manifiesto en el tema "Lodazal", que realiza en colaboración con Xavi Capellas: sobre la base de batería hacen una improvisación de trompeta. A medida que la trama avanza, va perdiendo el tono de comedia para volverse más dramático, al mismo tiempo que el tono de la música deja de ser tan ligero y acompaña el dramatismo mediante la introducción de un sexteto de cuerda, que anuncia la tragedia. Para este estilo se elige una agrupación de violas y violoncelos para introducir los registros graves, muy del gusto del director.

Cabe señalar sobre todas las ascendencias (sobre todo en *La primera noche de mi vida*), una reminiscencia del cine italiano que recuerda la música que compusiera Nino Rota para Fellini, y que Godoy escuchara en el cine de pequeño. En este punto comparte la inclinación de Albaladejo por la música del neorrealismo italiano. Algo que deja su huella en este binomio, y que es común a todas las bandas sonoras, en el uso de instrumentos solistas muy presentes, con sonoridades protagonistas, ya sean una trompeta, un acordeón, una guitarra, acompañados por agrupaciones reducidas de cámara. Al mismo tiempo la instrumentación de cada película es diferente dependiendo del carácter.

Como ya se resaltara al comienzo de la sección, las películas de Albaladejo tienen que ver con el "realismo tímido", porque sus historias se ambientan en entornos cotidianos del contexto español, retratando personajes cercanos de diversas clases sociales. Pero sus películas son en su mayor parte (con matices), cuentos urbanos, narran conflictos entre personajes en historias convencionales con final feliz. La música de Godoy se adecua perfectamente a este concepto fílmico, pues es un compositor de música discreta, que pretende que la música no sobresalga jamás más de lo debido, que no sobreactúe.

Así, la música incidental entra dentro de los supuestos funcionales del paralelismo, y manifiesta una predominante función expresiva usada para subrayar el contenido emocional de la narración. En *El cielo abierto* dicha función es característica tanto en la escena en que la pareja protagonista se encuentra en la puerta del hospital como en la escena en la que cenan en un restaurante. En ambas, se contraponen las formas toscas de Jasmina, un personaje al que se describe como de clase social baja resaltando su poca formación cultural, contra el carácter sentimental de la melodía. Entonces la música realiza una función expresiva, porque retrata la emoción interior que se identifica con los personajes y quiere trasladarse al espectador, si bien el escenario en el que transcurre habla de un contexto realista. En ocasiones, la música incidental adquiere un carácter algo

¹⁰⁹⁵ <http://www.bsospirit.com/entrevistas/lucigodoy.php>, *op. cit.*

más melancólico, que parece reflexionar sobre lo triste de las vivencias de la gente corriente, por ejemplo en *Manolito Gafotas*, en una escena en la que rompen el vídeo de la vecina: aunque la situación es cómica, la música muestra la vertiente agridulce de la situación.

Es característica de Godoy y Albaladejo la sincronía de la música con el montaje y con el desarrollo de la narración. La música se transforma al servicio de la narración, en ocasiones de manera muy paródica, utilizando estereotipos musicales para acentuar el carácter de ficción. Al mismo tiempo, la sincronía denota la forma de trabajo en cada secuencia: en unas se compone la música *a posteriori* sincronizado absolutamente cada plano sobre el copión; otras veces el montaje se realiza sobre la música, lo que queda claro, por ejemplo, cuando la música es preexistente e interviene en la película, como en todas las secuencias de las actuaciones de la cantante y protagonista Lolita en *Rencor*.

Un ejemplo muy claro lo constituye un bloque musical colocado al final de la película *El cielo abierto*. Es un bloque muy largo, de unos once minutos, continuo durante la secuencia completa, y del que el propio Godoy no se encontraba convencido. Pero el director solicitó que la música siguiera los cambios de ritmo y el montaje en paralelo de la secuencia de forma sincrónica, acelerando y retardando, siguiendo los avatares de la acción¹⁰⁹⁶.

Igualmente, destaca el cuidado con que se trata el montaje de sonido. Un elemento recurrente es la voz *en off*, que sirve para novelar el relato, y en este cine de nuevo constituye un factor antirrealista, porque potencia el carácter de espectáculo. La música establece una relación con dicha voz *en off*, ya que siempre la acompaña, acentuando así el carácter explicativo y el espacio extradiegético en el que se sitúa narrativamente el discurso. El caso de *Manolito Gafotas* constituye un ejemplo muy claro, porque la unión de la música con la voz *off* contribuye a acentuar el carácter irrisorio con el que se describe al personaje, al mismo tiempo que aporta cierto sarcasmo y mueve a un distanciamiento algo más crítico ante lo triste que sería la situación en la realidad.

En definitiva, la música de este compositor en las películas de Miguel Albaladejo camina de la mano con el retrato de personajes cotidianos nacionales, de identidades concretas, en una narrativa clásica. El relato no estaría completo sin la especial concepción de Lucio Godoy de la música de cine al servicio de la película, con un respeto total por la concepción global tanto conceptual como sonora. La diversidad de estilos, dependiente de cada película, hace una contextualización particular de lugar y género, pero las músicas del binomio tienen en común la discreción, la sencillez, los instrumentos solistas, la sincronía

¹⁰⁹⁶ Relatado en CUETO, *op. cit.*, p. 232.

con la acción, la integración con los demás sonidos filmicos. La música incidental de Godoy muestra sensaciones y personajes universales, recoge el carácter general de la película, pues aporta la función expresiva en contextos aparentemente realistas.

V.4. EVA GANCEDO – RICARDO FRANCO

El trabajo de la compositora Eva Gancedo¹⁰⁹⁷ en las películas de Ricardo Franco de nuevo representa la unión creativa entre un director de trayectoria previa y una compositora de la nueva generación.

Aunque esta compositora ha trabajado prolongadamente con otros directores, y forma binomio también con Rafael Gordon y con Manuel Palacios, la cooperación con Ricardo Franco nos parece especialmente interesante porque ejemplifica, en las pocas películas en las que colaboran, la formación, consecución y fin de un binomio músico – director. En efecto, esta relación se desarrolla como un ciclo vital, pues nace fortuitamente, crece y desaparece. Al comienzo la interacción audiovisual no está excesivamente conseguida, aunque luego se logra y culmina en la película *La buena estrella*, para desaparecer creativamente (aparte de por las evidentes circunstancias vitales) con la

¹⁰⁹⁷ Biografía: Eva Gancedo (Madrid, 1958) pasa por una formación clásica, que complementa con múltiples influencias y estilos a lo largo de su carrera. Además de títulos de Pedagogía, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, Armonía, Contrapunto y Composición por el Conservatorio Superior de Madrid, en su formación han sido decisivas sus estancias en Hungría en 1980, para realizar estudios de Educación Musical (Método Kodaly), y su Graduación en el Berklee College of Music de Boston, Estados Unidos, en el que obtuvo Premio Fin de Carrera "Magna cum laude" en 1986.

Como reconocimiento a su trabajo ha recibido varios premios, de los cuales el que la dio a conocer fue el Premio Goya que obtuvo en 1997 por la banda sonora de *La buena estrella*. También es miembro numerario de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y ha recibido el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Banda Sonora en 1997 y 2001. Ha impartido una extensa lista de conferencias sobre la banda sonora en universidades y festivales de cine. Además de sus trabajos de composición, se ha dedicado siempre a la docencia, sobre todo en la Escuela de Música Creativa de Madrid. Su interés musical se centra en gran medida en los recursos pedagógicos de la música, sobre los que ha impartido cursos y congresos, y ha escrito artículos y participado en libros de texto. En ellos propone la música actual, el jazz, el pop, el rock, el cine, como recursos didácticos aplicables a la educación. La música popular siempre ha interesado a Eva Gancedo, a lo largo de su carrera a pertenecido a grupos de rock y por como Ledux, Vía Bombay, más adelante Las Lunares, y ha alternado sus composiciones con las colaboraciones como intérprete con músicos y grupos (Manzanita, Wawabanda, Niña Pastori, Manolo Tena, etc.). Su experiencia de composición audiovisual comienza con trabajos para videoarte, para Susan Aikin, en Nueva York, y en colaboración con Santi Vega. Su música con imagen engloba largometrajes, cortometrajes, series de televisión (*Un lugar en el mundo*, *Ciudad Sur*, *Siete Vidas*, *Yo, una mujer*) y abundante música escénica para danza y teatro.

Filmografía: *El aire que respiro* (Sara Bilbatúa, 2005, cortometraje), *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005), *La selva* (Lionel Vieiras, 2002), *Las flores de Rosa* (Iker García, 2002, cortometraje), *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2001), *Arderás conmigo* (Miguel Ángel Sánchez, 2001), *Gitano* (Manuel Palacios, 2000), *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), *Cascabel* (Daniel Cebrián, 1999), *La reina Isabel en persona* (Rafael Gordon, 1999), *El beso de la tierra* (Lucinda Torre, 1999, cortometraje), *La rosa de piedra* (Manuel Palacios, 1998), *Lágrimas negras* (Ricardo Franco-Fernando Bauluz, 1998), *Andrología* (Teresa Cardell, 1998), *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997), *Balenciaga* (Pepón Martínez, 1995, documental), *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1993), *La mujer prestada* (Miguel Santemas, 1990, cortometraje).

Los datos biográficos y la filmografía han sido extraídos en su mayoría de la página oficial de Eva Gancedo en Internet www.telegestion.com/evagancedo/ [Última consulta: 3 de octubre].

introducción de un nuevo director, que no consigue el mismo tono fílmico que su predecesor.

Además, de nuevo estamos ante una creadora que se forma audiovisualmente en este binomio (al igual que Cervantes, Godoy, o Iglesias en sus respectivos binomios), ya que su primera incursión en el cine, su primer largometraje, lo realiza con Ricardo Franco. Asimismo, el trabajo de Eva Gancedo resulta especialmente interesante por su forma de composición, que adapta siempre a las necesidades de cada proyecto.

Características de Eva Gancedo

La trayectoria compositiva de Gancedo la empuja a trabajar en muy diversos medios audiovisuales, tanto experimentales como escenográficos, lo que da como resultado la perfecta adaptación musical de esta autora a cada proyecto. Esto incluye la manera de concebir los elementos musicales en cada obra, algo que será uno de sus rasgos predominantes.

Eva Gancedo emprende el proceso de creación musical desde la premisa básica de que la música de la película es un elemento decisivo y debe estar absolutamente integrada en ella. La adecuación de la unión creativa entre música e imagen queda patente cuando opina: “Creo que cine y música hacen una pareja perfecta. Y no sólo en el cine convencional”¹⁰⁹⁸, pero además opina que la obra total es resultado de todos sus elementos, que “toda obra de arte es indivisible”¹⁰⁹⁹.

Habitualmente se relaciona a Eva Gancedo con proyectos cinematográficos en los que resaltan la emotividad y las relaciones humanas, por lo que los directores que han contado con ella a menudo se han guiado por esta premisa. En su opinión es correcto que el director preste mucha atención a una buena elección del compositor, porque hay unos compositores más adecuados que otros, dependiendo de la película, y en general “siempre hay un sello personal” del compositor que debe ser tenido en cuenta. La elección del músico, matiza, no depende tanto del género, sino de “la manera de contar del director”¹¹⁰⁰.

Así, esta autora pone especial énfasis en la parte emocional de la música, porque es la que da la pauta de composición. Para poder llevar a cabo una banda sonora es necesario reconocer la “emoción que late en la película, captarla y entenderla para poder trabajar sobre ella”¹¹⁰¹; por eso explica que para componer “hay que entender desde las tripas”¹¹⁰².

¹⁰⁹⁸ CUETO, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁹⁹ CUETO, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁰⁰ CUETO, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁰¹ CUETO, *op. cit.*, p. 221.

Su música habla de la emoción que a ella le suscitan los personajes, por tanto se basa en los personajes para realizar su acercamiento musical.

No obstante, desde que compusiera sus primeras películas, los trabajos de Eva Gancedo han cambiado mucho de un género cinematográfico a otro, y de un estilo a otro. Hoy día presenta una cantidad de bandas sonoras muy diversas, que han variado en función de la película, el papel de la música dentro de ella, el planteamiento cinematográfico, etc. Por lo tanto, de nuevo nos encontramos ante una autora caracterizada por la versatilidad. En sus propias palabras, "el cine obliga a los compositores a pasar de la orquesta sinfónica tradicional a crear una canción con influencias árabes"¹¹⁰³.

Precisamente, tanto aludiendo a proyectos diversos, como refiriéndose a la música en el interior de una misma película, uno de sus principios consiste en que la música debe ser versátil. Por ejemplo, no debe asociarse una técnica orquestal con un sentimiento concreto, porque con una misma técnica se pueden expresar múltiples sentimientos. Igualmente, en la música cinematográfica, esta compositora ha comprendido la importancia del silencio, su valor musical y su valor narrativo en el cine. Por tanto, intenta no adelantar la música para que entre en el momento preciso, aunque a veces es el director el que lo exija, y no poner música cuando no se necesita. Es imprescindible plantearse el papel que la música va a jugar en su película y en qué modo va a aparecer: "a veces al poner música se perjudica, en vez de corregir a los actores".

El proceso de composición es abordado por cada músico desde una perspectiva diferente, y es, quizá, el momento de la inspiración el más personal dentro de este camino. Eva Gancedo habla sobre su forma personal de crear música en estos términos: "la música está "ahí fuera". Yo me preparo para recibirla y la recibo a mi manera".

A la hora de enfrentarse a una nueva película, el punto de partida inicial le gusta que sea la lectura del guión, que contiene la idea fílmica originaria, pues "después la película puede cambiar mucho"¹¹⁰⁴. Pero en todo caso Eva Gancedo prefiere trabajar con el copión, compone sobre las imágenes ya montadas, para decidir en qué momentos debe haber música. Para una secuencia existen múltiples posibilidades, por eso baraja muchas opciones antes de decidir cómo va a ser la música. Por ejemplo, mide con el metrónomo la

¹¹⁰² A partir de los comentarios de la conferencia impartida en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en noviembre de 2002.

¹¹⁰³ *Rosebud* N°18-19, p. 124.

¹¹⁰⁴ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006, p. 224.

velocidad de la cámara y decide si el ritmo de la música va a ser sincrónico con este movimiento, o si prefiere producir un contraste total con él.

Para que la música funcione con el film, antes de empezar a componer han de tenerse claros ciertos conceptos, y por tanto, desde un primer momento señala la importancia de un buen entendimiento con el director y lo primordial de comprender lo que él quiere expresar. Por eso manifiesta: “siempre les pregunto qué quieren que cuente la música al entrar y qué quieren que cuente al salir, qué impresión quieren dejar”¹¹⁰⁵. En la mayoría de las ocasiones le ayuda que el director le muestre la emoción que quiere conseguir, aun con ejemplos musicales dispares, como hizo el director Rafael Gordon para *La reina Isabel*, usando ejemplos que iban desde *El tercer hombre*, a Sibelius, pasando por Vangelis o Riverdance.

A pesar de la atención que presta a los directores, es una persona de ideas claras respecto a la música y capaz incluso de discutir al cineasta las propuestas sobre las que basar los contenidos musicales de la película, tal como ocurrió en *Después de tantos años*.

La convivencia con los sonidos de la banda sonora es una constante en sus consideraciones desde que, ya al comienzo de su labor audiovisual, tuvo que enfrentarse a obras con abundancia de diálogos, como en la serie *Yo, una mujer*, donde aprendió a resaltar los motivos melódicos entre las frases del diálogo. De manera que trata a la música como un elemento complementario de la palabra:

Siempre he hecho cosas con diálogos, intimistas, muy de acompañar a la voz, de hacer contrapunto con la voz, y en eso me siento muy experta, en trabajar en contrapunto con las palabras, que las palabras sean música¹¹⁰⁶.

Además, hay que tener en cuenta lo que será la mezcla final de la banda sonora, hasta el punto que Eva Gancedo afirma que en una película existen dos composiciones: la música por un lado, y el sonido de sala por otro, porque el sonido es otra música de la película. De hecho, ella interviene en gran medida en las mezclas de sonido y realiza los últimos cambios. Señala que es conveniente preguntar ideas de niveles con las frecuencias, pues comenta que en las mezclas, los ingenieros de sonido tienden a quitar todo, cualquier tipo de sonido en los silencios, no dejan el ruido natural y por eso en el cine muchas veces los silencios resultan irreales¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ CUETO, *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁰⁶ PADROL, *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁰⁷ Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, 2003.

La instrumentación utilizada por Eva Gancedo abarca un rango muy amplio, si bien es clara su preferencia por instrumentos acústicos, antes que por sintetizadores, y suele ser cauta para no caer en un abuso del volumen orquestal, probando primero con agrupaciones orquestales más pequeñas que no le “queden grande” a la película.

La versatilidad de Eva Gancedo la ha llevado a realizar otras películas más diversas, que también la han llevado a orquestaciones más desiguales. En 2002 acomete la composición de una coproducción portuguesa y brasileña, *La selva*¹¹⁰⁸. Para esta banda sonora el director le pidió instrumentos étnicos, a pesar de que en la selva amazónica donde se ambienta la película, apenas existen, así que mezcló flautas y percusiones con la orquesta sinfónica¹¹⁰⁹. Asimismo, para *Cascabel* usó percusiones con escobas, sartenes, cacerolas. Y en *Gitano*, su primera película de acción, realiza una ambientación de género de *thriller*, aunque al comienzo pensara trabajar con la localización y mezclar música sinfónica con flamenca, pero al final sólo le dio un toque de guitarra.

La completa formación musical de esta autora le permite encontrar recursos compositivos adecuados a las necesidades cinematográficas. La ventaja que presenta la música de cine es que se puede utilizar la música como un continuo, porque se sustenta sobre la base de la armonía. Sobre una armonía clásica se pueden superponer gran cantidad de elementos diversos, así aunque las sonoridades superpuestas sean contemporáneas o de diversos estilos musicales, no necesariamente orquestales, se mantiene la continuidad. Esto es precisamente lo que otorga su sonido particular a la música de cine. Por ejemplo, una armonía clásico-romántica puede llevar ir acompañada melodía que sea más contemporánea, pues mientras se mantenga la armonía clásica pervive el principio de neutralidad.

Como docente en composición, impone a sus alumnos una disciplina de música clásica que va rompiendo poco a poco, pero que no se debe perder nunca de vista, pues opina que solamente cuando se domina la técnica se pueden romper las reglas (como ejemplo, la sucesión de quintas paralelas en la partitura de *Lágrimas Negras*).

Al mismo tiempo, el cine permite hacer múltiples combinaciones armónicas, y de hecho la música de Gancedo presenta variados juegos de superposiciones. Eva Gancedo suele hacer una composición intuitiva, que por su bagaje consigue sin esfuerzo, y después la analiza para jugar con los recursos empleados; de manera que está a favor de que en la música exista complejidad, aunque no sea necesariamente percibida por el oyente. Por ejemplo, puede construir una escala asimétrica de tonos y semitonos (mi-fa#-sol-la-sib-do-

¹¹⁰⁸ Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, 2003.

¹¹⁰⁹ CUETO, *op. cit.*, p. 220.

do#-mib) con la que después construye los cambios armónicos. Suele crear una armonía base sobre la que paralelamente pueda transcurrir algo musicalmente muy distinto; por ejemplo el acorde de Mi m clásico (mi-sol-si), en el cine puede utilizarse como Si m/Mi m (híbrido) – Mi m¹¹¹⁰. En todo caso, es una constante en la música de Gancedo mantener elementos que sustentan, que traban los elementos más diversos.

Un recurso muy usado por esta compositora (entre otros músicos) consiste en basar la composición en *multitónicas*, que permiten aportar a la música circularidad, en lugar de una direccionalidad tonal definida. Por ejemplo en la secuencia Mi –Lab – Do (3 tonos cada uno) existe tritónica: es una modulación pero comparten una importancia tonal que no tiene la modulación¹¹¹¹.

La película *Arderás conmigo* (Miguel Ángel Sánchez, 2001) sirve como ejemplo de la composición de esta autora. Para esta banda sonora Eva Gancedo intentó crear una música que dibujara la locura de la protagonista, que volviese siempre a lo mismo, presa de un bucle del que pareciera no poder salir. El tema de amor dibuja una pasión enfermiza, mezclada con la violencia. Al comienzo de la película, la música se coloca en el punto de vista subjetivo de la chica, mostrando su pasión por el protagonista; pero después, la música pasa a ocupar el punto de vista del chico, quien la observa confuso.

Yo definiría la música como circular. Aparte de unos bloques muy funcionales, no se trataba de provocar un sentimiento deprimente o de nostalgia, sino generar esa idea de circularidad. Que no quiere decir repetitiva, sino la idea de que podrías pararte en cualquier sitio o seguir dando vueltas, como un tiovivo. El director quería cierto aire minimalista, pero yo hice algo que es más obsesivo que repetitivo¹¹¹².

Para crear una sensación circular ideó un sistema multitónico. En relación con la narración actúa inconscientemente reproduciendo continuamente la impresión de llegada a la casa. Este sistema se consigue con tonalidades que dividen la escala en partes iguales, como Mi m, Lab m y Do m, para dar una mayor sensación circular. También permite mantener notas pedales que comparten los tres tonos. Puede observarse más claramente en la partitura compuesta por Eva Gancedo para la película¹¹¹³:

¹¹¹⁰ A partir de los comentarios de la conferencia impartida en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en noviembre de 2002.

¹¹¹¹ La terminología *tritónica* es la utilizada por la propia Eva Gancedo, pero podemos añadir que a nivel de análisis puede considerarse un *deuterus* maestro, tan utilizado en la música española de tradición oral.

¹¹¹² CUETO, *op. cit.*, p. 215.

¹¹¹³ Somos conscientes de que la tónica general del presente trabajo prefiere prescindir de las partituras para analizar el trabajo general de los compositores. No obstante, nos ha parecido interesante incluir partituras en el caso de Eva Gancedo

ARDERÁS CONMIGO
24. NO DIRÉ NADA

FULL SCORE MÚSICA: EVA GANCEDO

[A1] 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

The score for measures 1-13 includes parts for Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The Piano part has a tempo marking of $\text{♩} = 115$. The Violines I and II parts feature a handwritten tempo marking of $\text{♩} = 115$ and a dynamic marking of p *Div.*. The Violoncellos and Contrabajos parts have dynamic markings of mp and p . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*. Chord symbols $E - (Maj7)$, $Ab - (Maj7)$, $E - (Maj7)$, and $C - / E$ are written above the Violines I staff.

CGM-PROCESADO Y EDICIÓN

2

ARDERÁS CONMIGO/24. NO DIRÉ NADA

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

[A2]

The score for measures 14-27 continues the orchestral arrangement. It includes parts for Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The Piano part has a tempo marking of $\text{♩} = 115$. The Violines I and II parts have dynamic markings of p and *dim.*. The Violoncellos and Contrabajos parts have dynamic markings of mp and p . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

CGM-PROCESADO Y EDICIÓN

porque su manera de enfrentarse a la composición fílmica está muy basada en concepciones armónicas, y en este caso resultan muy apropiadas para entender su lenguaje compositivo. Por otro lado, no queríamos desaprovechar un material de primera mano y la claridad que la propia autora manifiesta al explicar sus partituras en los cursos a los que hemos tenido ocasión de asistir.

La música de la película se estructura con tres temas: uno con el sistema multitónico; otro basado en repeticiones de temas obsesivos; y un tema final en los títulos de crédito con una melodía que contiene la armonía y reposa en una acorde que no pertenece a la tonalidad, pero contiene la nota de la tonalidad. Es decir, existe un juego continuo con la tonalidad de la composición, que no aparece nunca claramente definida, sino bordeando otras tonalidades. Esto permite una gran libertad y una indefinición conscientemente buscada que se adapta a la perfección al tono de la película.

ARDERÁS CONMIGO
 I. TÍTULOS

MÚSICA: EVA GANCEDO

FULL SCORE

Clarinet in Bb

Piano *mp*

Violines I *mf*

Violines II *f*

Violas *f*

Violoncellos *f*

Contrabajos *f*

CGM-PROCESADO Y EDICIÓN

ARDERÁS CONMIGO

23A NO TE ACERQUES

FULL SCORE MÚSICA: EVA GANCEDO

♩ = 89

CGM-PROCESADO Y EDICIÓN

CGM-PROCESADO Y EDICIÓN

En esta película aplica uno de los recursos de la composición para cine, y es que el *leitmotiv* no tiene porqué ser melódico, sino que puede ser armónico, ya que una unidad tonal se percibe inconscientemente.

Eva Gancedo explica que esta música intenta apoyar el sentimiento, pero también el movimiento de la imagen, cumple a un tiempo funciones expresivas y estructurales. En esta secuencia, dicha función estructural no se produce por el ritmo de la música, sino que utiliza la orquestación. La plantilla instrumental que escogió para esta partitura consiste en una sección de cuerdas (violines, violas, violoncellos y contrabajos) junto a piano y clarinete, una instrumentación que se ajusta a sus habituales preferencias a la hora de componer. En esta composición utiliza el recurso de la “orquestación rota”, que aunque es incorrecta en la composición académica, consigue crear una sensación de malestar. Así, las tesituras de los instrumentos están demasiado abiertas, dejando un hueco entre los violines y violoncelo y contrabajo, el cual se instala en los subgraves y mantiene una tónica que forma una disonancia continua.

Otra película representativa de esta compositora, por la presencia de la palabra, es *La reina Isabel en persona*, primera colaboración con el director Rafael Gordon, quien le encargó la banda sonora a Eva Gancedo añadiendo que se tomase todo el tiempo que necesitara¹¹¹⁴. Partía de una concepción de la película en la que la música apareciera profusamente, pues tenía que suplir la falta de presupuesto. Sin embargo, la compositora se encontró con el problema de los diálogos, ya que en la mayor parte de la cinta los personajes hablan, con lo que la introducción de la música resultaba bastante más compleja. Gancedo explica: “El concepto de la película era que el texto te hiciera imaginar. Era un poco como en los seriales radiofónicos, donde la música aporta lo que no puedes contemplar”¹¹¹⁵. Finalmente logró equilibrar el sonido para atender a los deseos del director, pero si estorbar a los diálogos e intentando que la música apareciese sólo en los momentos justos, aportándole algo a la historia.

La música de esta película se basó en un motivo melódico, aunque como es característica existe una gran variación armónica. La obsesión de la protagonista por el heredero le inspiró una nana, pero en ella el desarrollo está resuelto de manera que le confiere una sonoridad característica. Para conseguir esta sonoridad utilizó acordes sobre un bajo que no pertenece a la tríada (D/G), con lo cual se crea una sensación de inestabilidad.

¹¹¹⁴ *Rosebud* Nº18-19. Verano 2001, p. 123. Conferencia ofrecida en la segunda edición del Cinema Jove en junio del 2001, donde participan Eva Gancedo, Pascal Gaigne, Luis Ivars y Alberto Tarín.

¹¹¹⁵ CUETO, *op. cit.*, p. 218.

The image shows a handwritten musical score for the film 'Teresa, Teresa'. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with chords Gmaj7, D/G, G6, D7sus4/G, A-7, E-7, D/C, and C. The score includes parts for Clarinet (CL), Violins (VL1, VL2), Viola (VLA), Violoncello (VC), Flute (FL), and Piano (P). The piano part is marked with a 'p' dynamic. The score is written in a clear, legible hand.

Teresa, Teresa, la segunda parte de la trilogía de Rafael Gordon, utiliza la misma armonía, aunque convierte el tema en canción, con estrofa y estribillo. En esta banda sonora la textura habitual de Gancedo, puesto que utiliza música más programada, aludiendo el mundo de la televisión presente en la película, junto a una pequeña orquesta y una contralto.

El binomio Ricardo Franco - Eva Gancedo¹¹¹⁶

El binomio entre la compositora y el director funciona por el entendimiento mutuo, y porque ambos compartían una común comprensión vital. Ricardo Franco muere de un ataque al corazón durante el rodaje de *Lágrimas negras* (en la que también participa Gancedo) tras una vida marcada por la dedicación al cine, primero colaborando con su tío Jesús Franco y luego en películas como *Pascual Duarte* (1976), en la que contó con la composición de Luis de Pablo, *Los restos del naufragio* (1978), *El sueño de Tánger* (1985), o *Berlin Blues* (1988).

Gancedo se encuentra a gusto en un cine que va más allá de los hechos anecdóticos y se centra en el lado más profundo del ser humano, un cine de creación artística con el que

¹¹¹⁶ Información elaborada a partir de la entrevista concedida por Eva Gancedo al nº6 de la revista *Rosebud BSO*, en febrero de 1998 (www.Rosebudbandasonora.com)

ella se identifica a la hora de aplicar su música. En la relación entre el director y el músico es importante comprobar que

(...) compartes su filosofía de vida. Para mi es imprescindible porque si no cualquier escena la ves desde otro prisma. Con Ricardo siento que hay una compenetración de base que hace que entiendas las escenas de la misma manera, porque he estado hablando con otros directores que me ponían una imagen y yo veía en cambio algo diferente. Ricardo también quiere mostrar la vida tal como es, ya que se puede mostrar desde diferentes maneras, él intenta sacar el lado bueno, el lado divino y no animal de los seres humanos y eso lo comparto al cien por cien¹¹¹⁷.

Eva Gancedo conoció personalmente a Ricardo Franco en 1990 a través de la guitarrista de su grupo "Las Lunares", él había escrito algunas letras para sus temas y solía verlas tocar en directo. Dos años después, tras haber escuchado algunos de sus trabajos¹¹¹⁸, contactó con esta compositora para que compusiera la música de una película que acababa de terminar de montar. Así fue cómo compuso por primera vez para un proyecto de Ricardo Franco: *Después de tantos años* (1993), una película documental sobre los hijos del escritor Leopoldo Panero, continuación de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976).

La composición para esta cinta fue un proceso atípico, porque el documental se tardó tres años en montar, y Ricardo Franco pensaba utilizar músicas preexistentes, entre ellas temas de Philip Glass y Tom Waits. Sin embargo, los derechos editoriales de estos temas fueron imposibles de conseguir, debido a nunca llegaban o a que resultaban un desembolso millonarios. Finalmente sólo se autorizaron los derechos de la canción "Greenleeves" interpretada por Lorena McKennit.

De manera que se le pidió a Eva Gancedo que fuera capaz de componer la música para este documental en dos semanas. Sobre toda la composición para esta película pesa la sombra de los *temporary tracks* que le enseñó Ricardo Franco: para sugerirle las músicas le mostró las imágenes con los temas que él había escogido y le pidió composiciones con un espíritu similar, para que el documental no pareciera un melodrama. Para ello deciden grabar el tema de Tom Waits, aunque finalmente se mantiene el mismo tempo, pero Gancedo hace un arreglo para cuerda y con una cantante. Además compuso un tema minimalista, al estilo de Phillip Glass, un vals jazzístico con piano y trompeta que aparece

¹¹¹⁷ PADROL, *op. cit.*, p. 225.

¹¹¹⁸ Concretamente Ricardo Franco escuchó el CD *Audiovisual Works* que realizara a Santi Vega, producido por el sello americano Lektronik Soundscapes. La discografía de Eva Gancedo incluye muchas de sus obras para cine. Recientemente ha aparecido el CD "La música de Eva Gancedo para Ricardo Franco", con las bandas sonoras de *La buena estrella*, *Después de tantos años* y *La ciudad soñada*.

de forma obsesiva unas siete veces. Aparece el tema “Shadow of time” interpretado por el grupo Nightnoise, que rompe el ritmo de la voz en *off*. El resultado musical es una falta total de relación música – discurso hablado, derivada también del hecho de que los temas grabados se montaran sobre las imágenes sin ningún tipo de sincronía. Lo que llevó a la autora a afirmar: “No es una banda sonora propiamente dicha. Escribí una serie de temas y Ricardo los acopló luego a la película ya montada”¹¹¹⁹.

Su siguiente colaboración se produjo en la serie televisiva *Yo, una mujer* (1996), que aunque se rodaba en vídeo tenía la concepción de una película para cada capítulo. El productor José Frade le pidió un tema de cabecera que quedase para la posteridad, un verdadero reto para la compositora. Además de ese tema se necesitaba un bolero para una escena de la protagonista, que el director decidió que fuese compuesto para la serie, en lugar de tomar uno clásico. Eva Gancedo compuso dos boleros, los dos con letra de Ricardo Franco, de los cuales uno finalmente quedó como tema de cabecera.

Después de este contacto televisivo y del audiovisualmente malogrado primer proyecto, la colaboración más fructuosa de este binomio tiene lugar en *La buena estrella*. El reconocimiento le llegó al director con un Goya a la Mejor Película en 1997; al mismo tiempo, la propia Gancedo ganó el premio Goya por la banda sonora que ha tenido mayor repercusión en su carrera.

Aunque tanto el director como ella misma prefieren que la música se componga sobre las imágenes, muchas ideas surgieron ya tras la lectura del guión, sin ver la imagen. En la primera semana de montaje, Ricardo Franco la a escuchar algunas de las pruebas compuestas y las montadas en el ordenador, después de lo cual la avisa para que las grabe; esa maqueta tuvo que hacerse en el menor tiempo posible porque se decidió enviar a la selección del Festival de Cannes. Explica la autora: “A mi no me hacía gracia, porque grabar cuatro músicas no hechas expresamente para un par de escenas determinadas, era inconcreto”¹¹²⁰. Aunque no existían muchas esperanzas para que fuera seleccionada, finalmente la película pasó la prueba y hubo que terminarla en poco más de dos semanas, lo que implicó el montaje definitivo con las escenas, composición, grabación, y mezclas, y emplear muchos recursos improvisados.

La composición fue realizada para quinteto de cuerda, guitarra, piano y oboe, que aunque en momento le pareció una agrupación reducida (por presupuesto no pudo

¹¹¹⁹ CUETO, *op. cit.*, p. 208.

¹¹²⁰ PADROL, *op. cit.*, p. 224.

contratarse una orquesta mayor), finalmente resulta muy adecuada para el tono de la película.

La idea primigenia para la música huir de la banda sonora estereotipada y dar prioridad al contraste, usar una música que no subrayara el drama de la historia, sino que aportara luz, esperanza. El director Ricardo Franco pedía una música que no subrayara el espíritu trágico que tomaban algunos actores, sino más bien una música que expresara aceptación, es decir que la música cambiara el matiz de algunas imágenes.

Me la planteé como una banda sonora muy narrativa, como la película. Ricardo y yo planteamos la posibilidad de hacer algo muy contrastante. No queríamos apoyar más el drama de la película, por ejemplo, resolver una escena agresiva con música de acción. Se trataba de buscar lo opuesto, algo más dulce. La historia es muy oscura, pero la música aporta algo de luz¹¹²¹.

Incluso llegaron a cambiarse unas cuñas por otras porque al director le pareció que la interpretación de una de los músicos inducía a ese carácter más trágico que intentaba evitar. El tono comienza ya en la primera escena, donde frente a las imágenes ambientadas en un matadero, se le adecua una música de carácter más optimista. Este tema central va apareciendo con variaciones a lo largo de toda la película, y contribuye a dejar al final una sensación de esperanza, y a suprimir el carácter trágico. Eva Gancedo no duda en calificar el resultado musical de esta película de "mágico", según ella gracias al apoyo que encontró en todo su equipo.

Esta película supone en cierta manera la culminación del binomio. Aunque denota cierta frescura y cierta ingenuidad en las entradas y salidas de la música¹¹²², se llega a un punto de compenetración audiovisual en el que la música consigue aportar un grado adicional de expresión. Eva Gancedo lo achaca también a la propia película, sin la cual, dice, no podría haber tenido semejante resultado musical:

Yo pienso que la música tampoco hubiera sido nada sin la película, porque todo en ella era brillante, las actuaciones, la dirección, la fotografía, todo. Creo que todos nos ponemos de acuerdo y que todo se contagia, cuando todo está coordinado y sientes la película, porque escribes una música que llaga directamente al corazón¹¹²³.

¹¹²¹ CUETO, *op. cit.*, p. 209.

¹¹²² En opinión de la autora, recogido en CUETO, *op. cit.*, p. 211.

¹¹²³ PADROL, *op. cit.*, p. 222.

La última colaboración con este cineasta fue con la película *Lágrimas Negras* (1998). La prematura muerte del director durante el rodaje hace que deba ser sustituido por el Fernando Bauluz, dando al traste también con el binomio logrado con Eva Gancedo. En esta película ella crea una música de estilo "hollywoodiense" (como ella misma califica)¹¹²⁴, con una melodía que se repite una y otra vez. Reconoce Gancedo que él hubiera preferido un tratamiento orquestal con un menor número de instrumentos, pero el nuevo director optó por una orquesta sinfónica romántica, si bien no coincidía exactamente con la visión de la compositora¹¹²⁵. De hecho, en cierta forma no se corresponde con la idea inicial de Ricardo Franco, que ya había tratado el tema de la música con Gancedo, si bien su idea cambiaba mientras rodaban. Pero al igual que en la película anterior, no pretendía que la música subrayara el ambiente nostálgico, sino a la inversa, que se mantuviera al margen sin hacer hincapié en el drama. Cuenta que Ricardo le hablaba en cambio de Portugal, donde se ambienta parte de la historia, para que la música tuviera un aire portugués, no en el estilo, sino en la emoción que provoca¹¹²⁶, interpretamos que la *saudade* que acompaña dicha música, conseguida con un dúo de violoncelo y guitarra. El resultado final, no obstante, contribuye más a la sensación de amargura de la película, en concreto el tema "El lado oscuro", el sobrecogedor "Réquiem", y el cuarteto de cuerda con el que se cierra la película, que como dice la propia autora, es donde está el alma de *Lágrimas Negras*¹¹²⁷.

La música de Eva Gancedo en las películas de Ricardo Franco recorre un camino desigual, muy ilustrativo de la variabilidad y el carácter circunstancial de una evolución audiovisual completa. Así, su primera película denotaba una falta de personalidad audiovisual marcada por el gusto del director, tanto en los temas musicales propiamente dichos como en la manera de insertarlos (llegando a repetirlos hasta siete veces). Pero de este punto se pasa a una película donde el criterio de la compositora la convierte en una obra digna del mejor cine español, aportando el tono correcto y medido a una historia que podía haberse convertido en un melodrama. En este paradigma, la música aporta el equilibrio buscado por ambos creadores para la historia. La relación artística vuelve a cambiar cuando de nuevo se ve envuelta en el criterio del nuevo director de la última película, que esta vez sí convierte la historia en un melodrama. Rompe aquí una máxima de

¹¹²⁴ Tomado de la conferencia que impartió en noviembre de 2002 en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid.

¹¹²⁵ CUETO, *op. cit.*, p. 210.

¹¹²⁶ CUETO, *op. cit.*, p. 211.

¹¹²⁷ Compartido y recogido en el comentario de Amparo Melia al CD <http://www.arrakis.es/~saimel/1LAGRIMAS2.HTM> [Última consulta: 3 de octubre].

Eva Gancedo, por la cual para conseguir el mejor resultado audiovisual, “hay que saber separarse de las imágenes”¹¹²⁸.

¹¹²⁸ A partir de los comentarios de la conferencia impartida en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en noviembre de 2002.

V.5. PABLO CERVANTES – JOSE LUIS GARCI

Al igual que en el caso del binomio formado por Carlos Saura y Roque Baños, el caso de Pablo Cervantes y José Luis Garci une a un cineasta con una larga trayectoria a sus espaldas, perteneciente a generaciones precedentes, con un compositor que forma parte de esa joven generación que tratamos en esta tesis. Cervantes, de hecho, llega al cine ya en el nuevo siglo XXI y es uno de los compositores que más joven empieza a aplicar su música en un largometraje. Al igual que pasara con Alberto Iglesias, su personalidad músico-cinematográfica se forma en el binomio tratado, pues Pablo Cervantes comienza su incursión consolidada y estéticamente definida en las películas de Garci. El interés del análisis en esta ocasión deriva de la particular forma de su trabajo en conjunto, así como del particular carácter musical que este director demanda a un compositor contemporáneo como Cervantes, para contribuir a una idea de cine que bebe de fuentes clásicas. Su estudio, a su vez, se entronca con las funciones que se otorgaban a la música en las teorías sobre las composiciones del Hollywood clásico.

El cine de Garci. La vida por las ventanas

La música de Cervantes llega a una personalidad cinematográfica, la de José Luis Garci, muy consolidada. El cine de este director, crítico y guionista, se caracteriza por su parentesco con el cine clásico, sobre todo con la tradición norteamericana. Un ejemplo son sus inclusiones en el cine negro en películas como *El crack* (1981) y *El crack II* (1983), en el que traslada el género policíaco al Madrid de los ochenta. Asimismo, Garci es un director legitimado por haber ganado un Oscar con *Volver a empezar* (1982), el primero conseguido por una película española, y haber sido nominado también por *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *El abuelo* (1998).

Sus producciones de los años setenta y principio de los ochenta entroncan con el tema de la nostalgia y con el tratamiento sentimental de los temas político-sociales de la España de la Transición. En esta línea se sitúan *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978), *Las verdes praderas* (1979) y *Volver a empezar* (1982). Su cine de los años noventa se adentra en lo que definirá su estilo, el género del melodrama; así, dirige una trilogía formada por *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1996) y *El abuelo* (1998), todas películas derivadas de obras escénicas, de Josep Maria de Sagarra, Gregorio Martínez Sierra y Benito Pérez Galdós respectivamente.

Cervantes coincide con el momento en que Garci comienza su “trilogía del amor”, con la película *You´re the One. Una historia de entonces* (2000). A ésta le sigue *Historia de un beso* (2002), que comparte los escenarios de Asturias, presentes en la memoria de este

madrileño de ascendencia asturiana. Posteriormente contará con Cervantes también para *Tiovivo c. 1950* (2004). Todas ellas son un homenaje al cine norteamericano, aunque casi son un homenaje autorreferencial a la recepción de dicho cine en la España del régimen, según la peculiar visión de este director, en unos años en los que el cine era una forma de evasión. Así, estas películas están pobladas por “personajes que parecen soñar despiertos y evadirse de la dura realidad cotidiana por medio de las películas norteamericanas”¹¹²⁹, en palabras del crítico Caparrós Lera. El tema del cine es recurrente como idea de modernidad en una época de censura y religión opresora, al mismo tiempo que muestra las tensiones entre lo nacional y lo internacional, el aperturismo y la tradición de la época franquista.

Las continuas referencias a ese cine americano incluyen también referencias musicales, sin ir más lejos el título de la primera de estas películas proviene de la letra de una canción de Cole Porter, “Noche y Día”, lo mismo que ya hiciera en *Volver a empezar* con “Beguin the Beguine”. En la película aparece un primer homenaje a *Tú y yo* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957) en los títulos de crédito con el tema de dicha película. Junto a esto, otros elementos de la retórica audiovisual aluden al cine clásico y resultan atípicos en el cine español contemporáneo, como los encadenados, con los que suele utilizar *fade out* y *fade in* del sonido de forma sincrónica.

Las películas dirigidas por José Luis Garci representa un tipo de cine del pasado histórico, de la nostalgia de la España de su juventud, de la influencia de Hollywood: todo eso se plasma en la música, tanto en los temas preexistentes como en la forma de utilizar la música incidental. De la misma forma, el sonido es un factor determinante para la creación de la nostalgia. Prueba de ello es el sonido del proyector, tan presente en las secuencias del cine de pueblo en *You are the One* (y que provoca una casi inevitable asociación con *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), y la música del Hollywood clásico que impregna el ámbito de la proyección.

Las obras de Garci con las que comienza a trabajar Pablo Cervantes forman una totalidad, podría hablarse de un cine circular, y como tal han de ser analizadas en conjunto. *You are the One* transcurre en el mismo pueblo que *Historia de un beso*, que transcurre en 1949, momento desde el que se narra en *flashbacks* la historia que sucede durante los años veinte, cuando el sobrino del escritor protagonista es aún pequeño. La relación de continuidad se mantiene en la estética y en la historia, pues *Historia de un beso* hace continuos guiños a *You're the One*. Comparten también la música, por ejemplo el

¹¹²⁹ CAPARRÓS LERA, José María. *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal, 2005, p. 45.

tema principal de *You are the One*, o música preexistente como la Cantata de Bach, aparecen en *You are the One* y en *Historia de un beso*. O también el vals “El Murciélago” (“Die fledermaus”), que se inserta en *You are the One* y en *Tiovivo*, y no así en *Historia de un beso*. Por tanto, existen elementos recurrentes que se intercalan de una historia a otra, detalles visuales y sonoros que sirven de nexo inconsciente, por no mencionar a los actores que repiten de una película a la otra, en diferentes papeles, lo que acentúa la sensación de circularidad vital, repetición cíclica y de semejanza de las preocupaciones de la gente.

Garci muestra predilección por las ventanas, que son una seña visual de sus películas. Por medio de planos que se acercan desde el exterior hacia el interior a través de ventanas, alude a una manera de observar la vida desde un punto de vista ligeramente distanciado, de acercarse poco a poco a historias particulares, pero como un observador. La música suele aparecer acompañando estas visiones a través de ventanas, por lo que constituye un elemento separador, que ofrece al espectador un punto de vista alejado, un distanciamiento crítico. De esta manera la música contribuye a describir el suceso global de una época, pues las historias anecdóticas relatadas son la excusa para proporcionar un punto de vista historicista y más universalizador.

También aparecen las ventanas a la inversa, desde el interior hacia el exterior, relacionadas con la vida en los ambientes domésticos, pues a menudo se oye el viento y la lluvia a través de las ventanas. En estos casos las ventanas son usadas, no para mirar una vida concreta, sino para abstraerla hacia una generalidad más amplia, vienen a plantear la idea del paso del tiempo, o bien aluden a un tiempo ya perdido (como el personaje de Julia en *You are...*).

De un modo similar, es muy recurrente el uso de las fachadas al comienzo de las escenas para situar al espectador en el sitio y momento de la historia. En estos planos un elemento fundamental es el tiempo meteorológico para señalar el paso del tiempo, de las estaciones. Al mismo tiempo la lluvia, y en general el ambiente asturiano, contribuye al carácter melancólico de las historias.

La música forma parte del universo narrativo de este director por su poder evocador y nostálgico. De ahí que su cine esté plagado de alusiones visuales a la música, mediante la aparición de tocadiscos y fonógrafos de la época que retrata (la primera mitad del siglo XX) que se muestran como elementos determinantes para la difusión musical en aquella época. Por ejemplo, el gramófono suena en ambas películas en las secuencias transcurridas en la iglesia, un mismo objeto para dos circunstancias narrativas diferentes que hace un guiño sonoro.

Otro elemento recurrente en sus películas es el baile. Por ejemplo, en *Tiovivo* es utilizado como un elemento connotativo para establecer una confrontación bastante clara entre el significado de varios bailes: el chotis alude a Madrid, a la tradición nacional de lo “castizo”, mientras el tango representa las influencias extranjeras, lo atrevido, así como el pasodoble se relaciona con el mundo de los toros y con lo tradicional. Aparece a menudo el vals, concretamente se repite el vals “El Murciélago”, que aparece a un tiempo en *Tiovivo c.1950* y en *You're the One*, en uno para una boda, en otro con connotaciones de refinamiento y alusión a la clase culta. Los musicales se conocen a través del propio cine: la película *Tiovivo* rinde un homenaje a *Sombrero de copa* (Mark Sandrich, 1935), recreado en una academia de baile el número más famoso de Fred Astair y Ringer Rogers, de nuevo aludiendo al cine clásico norteamericano.

La música diegética que aparece en las películas de José Luis Garci se presta a un análisis cultural, puesto que en su cine cobra vital importancia la contextualización. Así, a través de todos los elementos cinematográficos, incluida la música, transporta al espacio y tiempo que se quiere definir. La música diegética es la música cinematográfica que cumple unas funciones de ambientación y funciones significativas más claras, porque aluden a un contexto preexistente exterior al discurso de la película misma. Aporta datos locales y temporales, porque habla de las modas, de las clases sociales, de las connotaciones culturales o rurales que pudiera tener cada género, de lo popular de la España del momento, relacionada con estilos musicales concretos, y de la idea de modernidad y de apertura vinculada a estilos importados.

Por medio de la música preexistente Garci consigue poner de relieve el valor simbólico de la música. En *You are the One*, la ópera *La Traviata* representa la depresión de la protagonista por la pérdida de su marido, mientras la canción de Cole Porter representa el optimismo, la nostalgia y la vida que le queda por vivir. Por eso la película abre y cierra con dos planos iguales tomados desde el interior del coche de camino a un pueblo asturiano, en el que transcurre la historia. Ambos planos son vistos sobre la escucha de diferente música: esta música, diegética, explica el camino de la protagonista por sus propios sentimientos, un camino que va desde la depresión con que llega al pueblo hasta la nostalgia optimista con la que se marcha de allí.

El uso de la música incidental en las películas de Garci tiene mucho que ver con el gusto del propio director por la música “clásica”, un gusto muy marcado, pero que al mismo tiempo recurre a prácticas ciertamente estereotipadas. En sus películas aparecen adaptados algunos de los fragmentos más conocidos de composiciones preexistentes de músicos del pasado, algunos de ellos populares precisamente gracias al cine. Ejemplos

claros son el “Canon” de Pachelbel que tan célebre se hiciera con *Volver a empezar*, hasta el uso en *You are the One* del aria “Nessun Dorma” de la ópera *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, tantas veces empleada en el cine (sin ir más lejos en la película *Mar adentro* de Alejandro Amenábar). El compositor Manuel Balboa, que trabajara con Garci, alababa esta melomanía y su “cultura musical”, que incluía “música sinfónica, ópera, música de cine, y también *pop, rock*”¹¹³⁰.

Estos son también los recursos que él utiliza para dar indicaciones precisas a los músicos para la composición de sus bandas sonoras, y los que toma como referencia para su propia idea global de la película, pues se la imagina con músicas que a él le transmiten ese sentimiento determinado en cada momento.

En la música que demanda para sus películas se encuentran una serie de líneas maestras que dominan la composición. En primer lugar, Garci tiene preferencia por el monotematismo, un único tema que se va repitiendo en la película, aún con pequeñas variaciones por ejemplo en la instrumentación, pero en todo caso que sea reconocible como seña de identidad de la película. Esto concuerda con el carácter reiterativo de todo su cine, en el que los elementos se van repitiendo de una película a otra, así como se refrendan en una misma película, aportando ese carácter insistente tan propio de Garci.

Asimismo, este cineasta toma como referencia a los compositores clásicos de música cinematográfica que llegaron a Hollywood desde Europa¹¹³¹. De ahí deriva, a su vez, su querencia por un melodismo muy marcado, predominando la melodía sobre la creación de atmósferas.

¹¹³⁰ Manuel Balboa trabaja con Garci en la trilogía *Canción de cuna, La herida luminosa* y *El abuelo*. Entran en contacto a través del figurinista Ivonne Blake. Entrevista Manuel Balboa en *Rosebud* N°8 - 9. Octubre 1998, pp. 49-54.

¹¹³¹ Entrevista Manuel Balboa *Rosebud* N°8 - 9. Octubre 1998, p.50.

Pablo Cervantes¹¹³²

El estilo compositivo de Pablo Cervantes se adecua a la concepción musical de José Luis Garcí. Es un músico que se decanta por la creación de melodías y por el uso del *leitmotiv*, pues opina que esa es una forma de supervivencia de la música fuera de la película. De manera que opta por la creación de temas que se recuerden melódicamente, y que al tiempo estén presentes en la película, que se escuchen. Por eso para la composición parte de la búsqueda de melodías, de *leitmotiven*, que suelen ser el elemento más característico de Cervantes.

Respecto a su consideración de la música en el cine, Cervantes la toma como un elemento más, pero que no debe reducirse al “mero acompañamiento de las imágenes”¹¹³³, algo que achaca a “la falta de inspiración muchas veces”. Así pues, la música de cine, desde su punto de vista, tiene que ser capaz de resistir separada de las imágenes, algo que se consigue por medio de la melodía.

El esfuerzo de Cervantes a la hora de componer música para cine se concentra en producir emoción en el espectador; así la música es un elemento enfocado a apoyar la emotividad que la película pretende transmitir, para que de alguna manera conmueva al público.

Con la música pretendo apoyar lo máximo posible a las imágenes, pero sin irme tampoco por las ramas. Más que espectacularidad, mi música quiere ser emotiva. Para mí, emotivo no equivale a melancólico. Intento no dejar frío al espectador¹¹³⁴.

Habla de su música para la cinematografía del director como una música de estilo clásico, antes que referirse a ella como “antigua”, pues cree que la música no puede ser

¹¹³² Biografía: Pablo Cervantes (Sevilla, 7-9-1977) se inicia en el piano, y compone su primera sintonía para la televisión a los trece años, para la serie “Retratos” de Canal Sur TV. Comienza a trabajar en el medio audiovisual gracias a su padre componiendo sintonías de programas de televisión y música para documentales. En 2000, a los veintitrés años, empieza a trabajar en el cine en la película *You're the One* por la que es nominado al premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y de Asecan. También recibe al premio a la mejor banda sonora del V Festival de Cine Español de Málaga por *Cuando todo esté en orden* (Cesar Martínez Herrada, 2002), y es nominado dos veces a los premios Goya.

Filmografía: *Sangre de mayo* (José Luis Garcí, 2008), *Imaginario* (Pablo Cantos, 2007), *Luz de domingo* (José Luis Garcí, 2007), *Pactum* (Juan Francisco Padrón, 2007, cortometraje), *A ciegas...* (Salvador Gómez Cuenca, 2007, cortometraje), *Maria i Assou* (2005) (TV), *Ninette* (José Luis Garcí, 2005), *Tiovivo c. 1950* (José Luis Garcí, 2004), *Victoria Mercedes* (Félix Gómez-Urda, 2004), *Relojes de arena* (José Francisco Ramírez Ortuño / Laura Alvea Pérez, 2003), *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003), *Historia de un beso* (José Luis Garcí, 2002), *Cuando todo esté en orden* (Cesar Martínez Herrada, 2002), *La guerra cotidiana* (Daniel Serra / Jaime Serra, 2002) (TV), *You're the One (una historia de entonces)* (José Luis Garcí, 2000).

¹¹³³ <http://www.filasiete.com/entrevistas/pablo-cervantes-las-notas-de-la-emocion> [Última consulta: 3 de octubre].

¹¹³⁴ *Idem*.

calificada en términos temporales¹¹³⁵. Pero sí admite que para adecuarse a las películas recurre a elementos “clásicos”, algo ineludible si se piensa que las narraciones transcurren en épocas pasadas.

Esto está ligado, asimismo, al tipo de instrumentación elegida para estas músicas, de estilo sinfónico, orquestación, como él mismo afirma, adecuada al melodrama¹¹³⁶ y que le ha hecho cambiar en ocasiones su idea inicial para la textura de los temas. Un ejemplo es *You are the One*, pues si en un comienzo la realizó para cuarteto, Garci prefirió que se grabara para orquesta.

La forma de trabajar del binomio Cervantes – Garci resulta determinante para el resultado musical de las películas. Es una forma de trabajo atípica, ya que Cervantes se inspira en el guión, compone con piano o hace un esbozo de orquesta. Después envía la maqueta a Garci, una maqueta realizada con ordenador, secuenciador, e instrumentos de sampler, y en la que va introduciendo las ideas orquestadas que tiene. Una vez el director da el visto bueno a este primer proyecto para la música, Cervantes procede a la grabación de la idea final. Es en la fase de montaje cuando el director recibe la música, de manera que el compositor no ve el copión de la película para sincronizar, así como tampoco tiene ocasión de ver el trabajo final hasta más tarde. Otras veces la música previamente se utiliza en el proceso de rodaje, como en *Tiovivo*, en la que compuso un tema al piano, los actores bailaban sobre la maqueta para la escena del baile final.

En el montaje de la película es el propio Garci quien coloca la música *a posteriori*: en esta ocasión, la fuerza melódica de las músicas pertenecen a la capacidad creativa de Cervantes, pero la funcionalidad y la inserción de la banda sonora musical pertenecen a José Luis Garci, quien en la concepción de la película ya concibe el lugar exacto en el que va a participar la música¹¹³⁷. De hecho Cervantes está de acuerdo en que el compositor está al servicio de otro creador, y el último responsable de la obra es el director; opina, no obstante, que a la forma tradicional de trabajar se le puede sacar más partido, pero cree que Garci admira su música y la cuida¹¹³⁸. Explica también que esta relación laboral le permite sentirse “más músico que músico de cine”, porque es él quien pone los límites, y

¹¹³⁵ Así opinaba en la entrevista realizada el 17 de abril de 2006 recogida en <http://www.filasiete.com/entrevistas/pablo-cervantes-las-notas-de-la-emocion>, *op. cit.*

¹¹³⁶ *Idem.*

¹¹³⁷ Este proceso lo explicaba Cervantes en el Congreso Internacional de Música de Cine “Ciudad de Úbeda” 2006, en Úbeda (Jaén), del 20 al 23 de julio de 2006.

¹¹³⁸ Conferencia realizada por Pablo Cervantes en II Congreso Internacional de Música de Cine “Ciudad de Úbeda” 2006, en Úbeda (Jaén), del 20 al 23 de julio de 2006.

dicha estructura le ofrece más posibilidades para dedicarse a la composición y menos a la labor técnica¹¹³⁹.

Este método de trabajo se ve reflejado en la inserción de la música, pues en ocasiones los cortes, entradas y salidas de la música se realizan mediante *fade in* y *fade out* y la sincronía es emocional más que dinámica. Al mismo tiempo, los temas son repetidos reiteradamente, algo que tiene que ver con una voluntad de Garci de hacer de la música de la película un sello reconocible. Desde nuestro punto de vista, este uso expresivo de la música en ocasiones cae en un tratamiento excesivamente cercano a los estereotipos, y una incursión a veces un tanto injustificada. Pongamos como ejemplo algunas de las escenas de *You're the One*: en el diálogo entre el maestro y la protagonista, Julia, la música hace su aparición de manera algo aleatoria y el diálogo resulta sentimentalmente vacío en comparación con la aparición del tema musical de la película, que parece forzar al espectador a la emotividad de manera artificiosa.

La música incidental de Pablo Cervantes responde a la concepción estética de Garci. En ocasiones se acerca algo más al concepto de inaudibilidad explicado por Claudia Gorbman, pero en general se decanta por temas muy melódicos a los que recurre incesantemente, con el fin de que se conviertan en la bandera de la película y que resulten reconocibles para el público, según el concepto de “el tema de...”.

En esta idea cinematográfica ligada con el referente del cine clásico americano, la música incidental sirve como resorte emotivo, para destacar los sentimientos de los protagonistas, y con una función expresiva muy clara. Por esa razón la música aparece en aquellos momentos de mayor expresión dramática de los personajes, para subrayar sus sentimientos y angustias. Otros temas concretos enlazan con lugares o situaciones más generales, menos anecdóticas, de manera que su aparición aporta una dimensión épica. Por lo tanto, la música clarifica el sentido de cada escena, empuja al espectador hacia una interpretación concreta y sirve de intensificadora. Realiza esa función ligada con el Romanticismo de la que trataba Caryl Flinn, introduciendo una dimensión mítica y trascendente en las escenas que la música envuelve.

Por otro lado, la música incidental de este compositor funciona en estas películas con un valor simbólico. En la película *Tiovivo* el tema musical es una metáfora de la época. Por una parte las características de la música en sí misma, circular, repetitiva, el carácter agrídulce y resignado, y por otra parte la forma de utilizarla de forma reiterada, aluden a un momento de España en el que los hechos se repiten sin repercusión, acaecen sin que

¹¹³⁹ *Idem.*

lleguen a expresarse con palabras, donde los problemas cotidianos de la gente se silencian, mientras la vida debe continuar con su movimiento, como un tiovivo, en el que todo gira sin llegar a detenerse. Así, la música aparece al comienzo de la película, abriéndola, y sonará también al final, cerrándola, lo que nos acentuará la sensación de continuidad, servirá de marco cronológico, aportará unidad a la película y mostrará al espectador, narrativamente, que las circunstancias de este retrato histórico quiere enseñarse en la película no cambian significativamente desde el comienzo al final de la narración.

Así pues, la música evoca siempre las circunstancias de cada personaje, los problemas, las dificultades a las que se enfrentan en un momento histórico difícil. Por eso la música suele aparecer siempre que se define a personajes atrapados, porque alude a la incomunicación, a la educación sentimental del momento, que no les permitía hablar; en dichos casos es la música la que en cierta forma “habla por ellos”, rellena el silencio y aporta la información de carácter emocional que quiere trasmitirse al espectador.

No se trata, por tanto, del *leitmotiv* de un personaje concreto, sino de la música de una época: aunque el estilo musical no concuerda con la época (alude a la neutralidad, como ya se ha señalado en otras ocasiones), sí resume la sensación que vivía toda una sociedad, es decir que podríamos hablar de un personaje colectivo, impersonal. Se sitúa en paralelo con la frase de Manuel Alcántara del final de la película, que resume a su vez: “Corrían muy malos tiempos / pero visto a distancia / quizá fueran los más nuestros”.

En resumen, la música de Pablo Cervantes, sus melodías recordables, su orquestación, se ponen al servicio de una idea audiovisual en la que la música juega un papel importante, porque se la coloca con voluntad de ser escuchada y tiene intencionalmente una función deíctica, representa simbólicamente el concepto global de la película. Asimismo, el lugar donde aparecen los temas responde a la voluntad de subrayado emocional y empuja al espectador hacia una recepción específica.

Por otro lado, a través de la música está continuamente presente el concepto de la nostalgia en el sentido mencionado por Caryl Flinn, la música infunde la nostalgia por un tiempo pasado, remite a un mundo idealizado y trascendente, pero en este caso alude a su vez al mundo del cine clásico, idealizado por Garci.

La otra cara de la moneda de esta concepción de la música deja traslucir cómo en este binomio prima en exceso la opinión del director, tanto en la noción de la música como en su utilización. Bajo un pretendido interés en la música por parte de José Luis Garci y un supuesto uso “clásico” de la música, se esconde la excesiva reiteración de los temas y una aplicación demasiado melodramática que resulta contraproducente en muchas de sus escenas. Si bien, como hemos dicho, el compositor no es el responsable, sí puede terminar

resentida la buena relación artística entre compositor y director (como fue el caso de Manuel Balboa), una relación que en la mayoría de los casos es la garante de una consecución audiovisual exitosa.

V.6. CARLES CASES – VENTURA PONS

Carles Cases y Ventura Pons representan una unión donde prima el temperamento creativo de ambos: por un lado Ventura Pons presenta una personalidad cinematográfica muy fuerte, y es reconocido como uno de esos *autores* del cine español, concretamente representante del cine de producción catalana. Por su parte Carles Cases es un músico con trayectoria y naturaleza artística marcada, que ha aplicado su música al cine de Pons de una manera muy profusa y continuada en el tiempo, colaborando hasta el momento en trece películas. Su faceta de autor autónomo con respecto al cine es notoria, y manifiesta una voluntad de crear “piezas a su gusto como una necesidad de evasión y de realización personal”¹¹⁴⁰.

De nuevo cabe en este caso destacar el método de trabajo particular, que determina el resultado final de la cinta, pues Cases se inspira en la historia para componer, pero no se inspira directamente en las imágenes. En el caso de Pablo Cervantes y José Luis Garci este método de trabajo daba lugar a una música coincidente y al servicio de la idea cinematográfica del director. La diferencia con Pablo Cervantes, quien también se considera “músico antes que músico de cine”, es que Cases marca más las distancias entre sus composiciones y las películas en las que están insertas. Este factor queda patente en el distanciamiento expresivo y la carencia de paralelismo conceptual estricto de la música respecto a la imagen, debido además a los distintos tipos de cine a los que estos compositores prestan sus conocimientos. En este caso el resultado es una música no funcional, sino ambiental, que aporta una visión distanciada de la historia narrada, contribuyendo a ese tercer producto resultante de la interacción estética de ambos.

Así pues, este binomio encarna la unión de dos personalidades diversas, que trabajan de forma no convergente (si consideramos que Iglesias –Medem eran convergentes), la música representa la película a modo de metáfora.

Carles Cases¹¹⁴¹ se caracteriza por ser un compositor extremadamente versátil, capaz sobre todo de componer en muy diversos estilos; por eso, en el caso de este binomio se

¹¹⁴⁰ *Rosebud* N^o2, p. 39.

¹¹⁴¹ Biografía: Carles Cases i Pujol (Sallent, Barcelona, 1958) comienza su formación musical en el Conservatorio de Manresa y la continúa en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona estudiando piano y violoncello, algo que marcará su ambivalencia estilística, diversificada hacia el jazz y el estilo clásico. Completa su formación en armonía y piano-jazz en la Academia de Música Contemporánea de Hardstad (Noruega), y en el Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba) con Alfredo Gómez Alonso.

Como integrante de agrupaciones musicales, entre 1975 y 1977 forma parte de la Big Band de Lluís Rovira, realizando giras por los Países Escandinavos y Europa. Participa como violoncelista en un Cuarteto de Cuerda de repertorio clásico. En 1982

destacará el uso de los estilos musicales. Esta diversidad estilística es aplicada tanto a una misma película, como en la comparación de una película con otra.

Tanta versatilidad estilística se debe a la formación de Carles Cases, basada en el estudio del piano por un lado y del violoncelo por otro. Estos instrumentos han marcado sus dos universos musicales, tanto como intérprete como compositor. El piano representa la vertiente *jazzística*, pues la presencia del *jazz* es un rasgo característico de las bandas sonoras de Carles Cases; el violoncelo alude a su formación más clásica.

El eclecticismo constituye también una divergencia presente en su biografía, y ya en su propia familia, pues uno de sus abuelos fue músico clásico, organista y director de coral (además de pianista del cine “mudo” del pueblo¹⁴²), y el otro tocaba en una banda de *jazz*.

crea el Carles Cases Quartet, en 1986 el grupo Blaumarí (Grupo de Jazz Fusión) que interpreta repertorio propio de *jazz*, y en 1994 funda la Big Band de Vic. Relacionada con la música cinematográfica, en 2001 consolida la Film Music Band, una formación dedicada a la interpretación y grabación de músicas compuestas por Carles Cases para el cine, realizando conciertos, además de otras actuaciones, en diversos festivales de cine. Actualmente actúa con la Carles Cases String Band, Carles Cases i Percussions de Barcelona y “Els intocables” de Carles Cases.

Comienza a componer para el medio audiovisual en 1988 para el corto *Cap de Quers* con Blaumarí, después colaborando con Luís Llach en *El río que nos lleva*, continúa con el largo de animación *Despertaferro* y en 1991 comienza su colaboración con Ventura Pons en *Aquesta nit o mai*. Trabaja con otros directores como Gonzalo Suárez, Antoni Verdagué, Santiago Matallana, Jaime Chávarri, Jaume Balagueró. Desde 1998 compone también obras de concierto de encargo, y ha compuesto también para teatro y televisión. Entre su discografía, aparte de las ediciones procedentes de las películas, puede citarse *Atlas* (1994), *Scores: Film Music Vol.1.* (1997), *El crit de la terra* (2002), o *Morphing* (2005). Destaca su colaboración musical como arreglista y productor de Lluís Llach, y su labor como productor discográfico (entre otros de Martirio, Gossos, Georges Moustaki, Maria del Mar Bonet). Su labor docente incluye la creación en 2000 de la asignatura Banda Sonora en “Ciencias de la Comunicación” en la Universidad Pompeu i Fabra de Barcelona.

Filmografía: *Barcelona (un mapa)* (Ventura Pons, 2007), *Oviedo Express* (Gonzalo Suárez, 2007), *La vida abismal* (Ventura Pons, 2007), *La velocidad funda el olvido* (Marcelo Schapces, 2007), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2006), *The Ungodly* (Thomas Dunn, 2006), *El genio tranquilo* (Gonzalo Suárez, 2006), *Raval, Raval...* (Antoni Verdagué, 2006), *Animals ferits* (Ventura Pons, 2006), *Amor idiota* (Ventura Pons, 2006), *Camarón* (Jaime Chávarri, 2005), *Perfecta pell* (Lidia Zimmermann, 2005), *Madrid 11M: Todos íbamos en ese tren* (Sergio Cabrera, 2005), *El año del diluvio* (Jaime Chávarri, 2004), *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002), *Food of Love* (Ventura Pons, 2002), *Dagon* (Stuart Gordon, 2001), *Des del balcó* (Jesús Garay, 2001), *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001), *L'altra cara de la lluna* (Lluís Comerón, 2001), *Anita no perd el tren* (Ventura Pons, 2000), *Besos para todos* (Jaime Chávarri, 2000), *Pleure pas Germaine* (Allain de Halleux, 2000), *Ave María* (Eduardo Rossoff, 2000), *Arde, amor* (Raul Veiga, 1999), *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), *Morir (o no)* (Ventura Pons, 1999), *Amic/Amat* (Ventura Pons, 1998), *Primates* (Carles Jover, 1997), *No se puede tener todo* (Jesus Garay, 1997), *Carícies* (Ventura Pons, 1997), *Le grand batre* (Laurent Carcèlès, 1997, TV), *Actrius (Actrices)* (Ventura Pons, 1996), *Demi père* (1997, TV), *Mi nombre es sombra* (Gonzalo Suárez, 1996), *El ángel de la guarda* (Santiago Matallana, 1996), *Mort a data fixa* (A. Chavarriás, 1996, TV), *Fotos* (Elio Quiroga, 1996), *Joc de rol* (Roberto Bodegas, 1995), *Parella de tres* (Antoni Verdagué, 1995), *El perquè de tot plegat* (Ventura Pons, 1995), *Dones i Homes* (Antoni Verdagué, 1995, TV), *Don Jaime el conquistador* (Antoni Verdagué, 1994), *Rosita, please!* (Ventura Pons, 1993), *Habanera 1820* (Antoni Verdagué, 1992), *Aquesta nit o mai* (Ventura Pons, 1991), *Despertaferro* (Jordi Amorós, 1990), *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989).

Para más datos de su biografía, discografía, obra y próximos conciertos, etc., consúltese su página web <http://www.carlescases.com> [Última consulta: 3 de octubre].

¹⁴² PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006, p. 165.

Su acercamiento al cine se produce por casualidad, trabajando para Lluís Llach, pero una de las cuestiones que le hacen encontrarse cómodo en el mundo cinematográfico es precisamente que es un ámbito propicio para abarcar diversos ámbitos y estilos, le llama la variedad “ya que cada película es totalmente distinta”¹¹⁴³.

Esta ansia de posibilidades diversas deriva de una personalidad creativa inquieta y en continua búsqueda musical, aplicable también al campo de su música de cine, en el que admite: “estoy buscando nuevos caminos y espero que esa evolución no pare”¹¹⁴⁴. La búsqueda en el ámbito músico – cinematográfico viene también de la idea de que la música de cine está anclada en estereotipos demasiado arraigados.

No soy nada cinéfilo, y tampoco me fijé nunca en la música de las películas. No soy muy entendido, aunque me da la sensación de que antes la música para cine era más variada, y ahora está demasiado pegada a unos patrones muy rígidos¹¹⁴⁵.

Sin embargo, no se considera una persona excesivamente aficionado al cine ni a su música, pues afirma que prefiere “ir directamente a las fuentes”¹¹⁴⁶. Por eso, es de los compositores que por encima de todo se considera músico, sin distinguir en exceso el medio al que aplica su música. Opina, por lo tanto, que la música debe tener una autonomía por sí misma, que debe poder ser oída sin el acompañamiento de la imagen.

Creo que la música de cine ha de tener autonomía fuera de la película. No admito que un compositor diga que su música no funciona fuera de la película: si es un buen compositor su lenguaje musical tiene que funcionar. [...] Tenemos que entender que antes que música para cine, hacemos música¹¹⁴⁷.

De hecho, Cases toca a menudo en concierto sus composiciones para cine, en contra de aquel sector del público que desprecia la música para cine, si bien las arregla formalmente para exhibirlas en concierto.

Así pues, su variedad estilística es consecuencia también de su particular concepción de la música de cine. Cases hace mucho hincapié en señalar que la música de cine no es un

¹¹⁴³ PADROL, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁴⁴ PADROL, *op. cit.*, p. 169.

¹¹⁴⁵ CUETO, *op. cit.*, p. 152.

¹¹⁴⁶ CUETO, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁴⁷ CUETO, *op. cit.*, p. 153.

estilo en sí mismo, que no puede serlo, aunque en España exista cierta tendencia hacia ello, porque no pueden restringirse los estilos que tienen cabida en este medio¹¹⁴⁸.

Sus inquietudes creativas y su versatilidad es puesta en práctica en las películas en las que participa. Un reflejo directo se produce en la banda sonora de *Mi nombre es sobra* (1996) de Gonzalo Suárez. Cuenta Carles Cases cómo el director le dice al despedirse de él en el aeropuerto: “¡Piensa en tus abuelos! ¡En los dos, eh!”. Así, la banda sonora fusiona los dos tipos de música: compone dos *leitmotiv* distintos, correspondientes a los personajes de Dr. Jekyll y Mr Hyde, y para cada faceta del personaje compone un tema, uno de tendencia neorromántica y otro de estilo *jazzístico*. Pero ambos estilos están mezclados en los temas, donde por encima de una música de estilo romántico se superpone el sonido de la trompeta de estilo *jazzero*, simbolizando el conflicto del personaje. En la música de la película participa un octeto de cuerda con instrumentistas de *jazz*, y la mezzosoprano Mireia Pintó¹¹⁴⁹.

En la línea de diversidades estilísticas, los ejemplos de músicas de cine compuestas por Cases son innumerables. Podemos citar desde el minimalismo musical inserto en películas como *El porqué de las cosas* hasta los ritmos latinos de *Habanera 1820*, película que presenta una música muy variada. *Habanera* cobra además particular importancia para este compositor porque su viaje a Cuba le lleva a conocer a su maestro Alfredo Gómez Alonso. En *Pareja de tres* sigue esta misma tendencia, colaborando con Luis Paniagua, Lucrecia, Manel Camp, etc. para componer músicas con ritmo de mambo, guaracha o bolero, junto a un tema romántico, otro de connotaciones indias, canción española. O *Rosita, Please!* también incorporaba toques caribeños. Otro ejemplo distinguido aparece ya con el empleo de tango en *Cap de quers* (1990), o en la búsqueda de reminiscencias peruanas, con flauta de pan, en *Ave María*.

La variabilidad de registros de este compositor queda también demostrada en el manejo de la música de los diversos géneros cinematográficos: en *El portero* recurre a los tópicos del western, la armónica y la guitarra; en *Darkness* al cine de terror americano. Pero este músico destaca por acercarse a estos géneros sin usar clichés musicales, sino con una traducción personal.

Las orquestaciones, a su vez, responden a los tipos de música utilizados. Muchas veces utiliza formaciones pequeñas, como orquestas de cámara de cuerda, y otras emplea

¹¹⁴⁸ CUETO, *op. cit.*, p. 155.

¹¹⁴⁹ Explicado en *Rosebud* N^o2, p. 39, y en el especial sobre Carles Cases aparecido en *Rosebud* N^o4. Junio 1997, pp. 26-29. Su versatilidad está también presente en los conciertos, como demostró en el concierto ofrecido en el Encuentro Internacionales de Música de Cine de Sevilla, el 1 de noviembre de 2000 con la Carles Cases Music Band. Explicado también en PADROL, *op. cit.*

formaciones más amplias, desde que en *Habanera* por primera vez dispusiera de una orquesta. A menudo utiliza el piano, colaborando muchas veces con el pianista Josep Lluís Pérez. No se encuentra a gusto, sin embargo, con el uso de sintetizadores y prefiere siempre instrumentos acústicos. En este punto es tradicional (y contrario a otros como Alberto Iglesias) al otorgar un poder emotivo a los instrumentos y negárselo a la tecnología: “He llegado a la concusión de que los directores no saben música pero te piden una cosa: emoción, y el sintetizador no te la puede dar”¹¹⁵⁰.

La labor de orquestación parece muy importante para Cases pues opina que es el trabajo real del compositor, y una de sus mayores satisfacciones, “una partitura en blanco que tienes que llenar de sonidos que sólo escuchas tú en tu cabeza”¹¹⁵¹. Por eso se congratula que en España muchos compositores aún realicen el proceso de manera artesanal, y resalta la importancia de que las haga el propio músico, como señal de autoría de la música¹¹⁵².

El método de trabajo que utiliza con Ventura Pons pasa por la composición previa de la música, que realiza antes de que la misma película esté montada. Así, Carles Cases prefiere componer sin ver las imágenes de la película, para no bloquearse, e inspirarse en la lectura previa del guión, en la propia historia, en datos extramusicales que le aporta el director o en una idea o un sentimiento.

Este método aporta algunas de las características de su estilo musical aplicado al cine, alejado de la sincronía dinámica con la imagen, lo que implica unos bloques musicales que ambientan estéticamente sin involucrarse en cada anécdota de la acción.

Empiezo a escribir antes del rodaje ya que como el periodo de post-producción es muy corto no me daría tiempo de componer, orquestar, grabar y montar. [...] no creo mucho en las sincronías. Me gusta ambientar las escena, no seguir cada paso o movimiento de un actor. Me gusta encontrar la situación y ya está¹¹⁵³.

Es un caso, pues, de colocación de la música *a posteriori*, música que ha sido grabada antes y es colocada por el realizador. La diferencia estriba en que Cases participa en este proceso conjuntamente con el director, en la posproducción y sincronización, con Ventura Pons concretamente montan la música en su estudio. Para poder realizar este proceso

¹¹⁵⁰ PADROL, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁵¹ CUETO, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁵² *Rosebud* N°4. Junio 1997, pp. 26-29.

¹¹⁵³ PADROL, *op. cit.*, p. 166.

utiliza algunos “trucos” para poder cortar o ensamblar las músicas, como usar temas que enlazan armónicamente. Por ejemplo, puede suprimir algún instrumento grabado, si se adapta mejor a los diálogos (sobre todo suele dejar la sección de cuerda que es más adaptable¹¹⁵⁴), u opinar sobre las entradas y salidas de la música. En este proceso el compositor suma la frescura de un espectador que no ha visto previamente la película.

Este proceso no se limita a las películas de Pons, sino que desde su primera película se encuentra con esta estructura creativa, que seguramente marca sus hábitos creativos para el cine. Así, en su primera película *Depertaferro* no se le dio la oportunidad de ver las imágenes, y cuenta que “la primera vez que las vi ya llevaban la música incorporada”¹¹⁵⁵. Pero el mismo proceso es seguido con otros directores como Jaime Chávarri, Gonzalo Suárez (ya montó unilateralmente la música de *Mi nombre es sobra*), quienes quieren disponer de la música antes para luego montar con ella. Este hecho no deja de resultar sorprendente a propios y extraños dentro de la composición para cine:

Quando cuento esto a algunos colegas míos no lo entienden, pero lo cierto es que el 80% de la música que he hecho para cine está compuesta sin haber visto la película¹¹⁵⁶.

Ventura Pons es más reflexivo en la colocación de la música que José Luis Garci, lo que responde a un cine menos estereotipado narrativamente. Las películas realizadas por Ventura Pons privilegian las historias centradas en las relaciones entre personajes, aludiendo a temas silenciados socialmente y recreando ambientes privados, que son expuestos al ojo del espectador.

La música de estas películas añade un valor simbólico no directamente relacionado con las historias narradas: Cases prefiere captar la idea general. De manera que no se produce una utilización tradicional de la música, y pudiera parecer que la utilización funcional es un poco aleatoria, porque resulta difícil atribuir una tema musical a cada personaje o un concepto, a la manera de un *leitmotiv*. Por el contrario, en la música prima la cuestión estética, y la música sirve a menudo de puntuación gramatical de las escenas, realizando una función estética de filtro.

Uno de los rasgos particulares de este binomio es el propósito explícito de experimentación, que comparten ambos autores. Ventura Pons permite a Cases crear, como él mismo apunta: “Ventura quiere que arriesgue tanto como él en cada nueva

¹¹⁵⁴ Explicado en *Rosebud* N°16-17. Otoño 2000, p. 92.

¹¹⁵⁵ PADROL, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁵⁶ CUETO, *op. cit.*, p. 144.

película”, y por tanto permite que la música aporte “porque es necesario para que el cine evolucione”¹¹⁵⁷.

Tan claro tiene Cases su papel creador, que se desmarca de los músicos de cine que han estudiado composición cinematográfica en los Estados Unidos:

Pero yo no soy de esa escuela, la de esos compositores que han estudiado composición para cine en Berklee y tienen los patrones muy claros. Mi escuela me la he hecho yo a base de estudios propiamente musicales. Es más interesante que yo investigue, para mí y para la película¹¹⁵⁸.

De lo que se deduce que considera a los compositores con formación estadounidense como autores con “marca de fábrica”, porque que recurren a técnicas musicales estereotipadas. Esta opinión alimenta el debate a favor y en contra de los estudios de música cinematográfica en Berklee, que lleva al debate entorno a la autonomía o el paralelismo, la experimentación o la sincronía conceptual. Carles Cases defiende en cambio la expresión autónoma, personal y original, y los estudios “propiamente musicales”, es decir que no considera la composición para el cine más que una expresión tangencial a la composición pura. En cierta forma, esta es una de las reminiscencias más claras del concepto de música pura (que vimos en el estudio de los teóricos cinematográficos) aplicada al cine español contemporáneo.

La voluntad de experimentación es característica también del sonido y los diálogos: en las películas de Albaladejo, Lucio Godoy acompañaba los relatos de voz en *off* con música, para otorgar esa dimensión de cuento que se confiere a sus películas; o en las películas de Isabel Coixet la música puntuaba rítmicamente u otorgaba el ritmo sonoro de las narraciones de voz en *off*. En el caso de Ventura Pons el diálogo diegético de los actores funciona muy a menudo como una voz en *off*, puesto que relata los pensamientos de los personajes, que no necesitan un interlocutor determinado, lo que en cierta forma alude a su aislamiento. En este caso los diálogos suelen aparecer sin música, sin duda algo que está directamente relacionado con el método de trabajo, porque la música compuesta previamente es más difícil de adaptar. Esto les confiere un carácter más teatral: desaparece aquí la profundidad fantástica que aporta el fondo musical, como también desaparece el ritmo sonoro, y la función expresiva que suele jugar la música.

La música de las películas de Ventura Pons resalta los juegos estéticos y las oposiciones audiovisuales, algo de lo que es consciente el director y que busca

¹¹⁵⁷ CUETO, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁵⁸ CUETO, *op. cit.*, p. 148.

directamente: los contrastes entre la música y la imagen. Esta divergencia está en gran parte favorecida por la variedad de los estilos.

En el caso de la película *Actrices*, opta por la música de cámara, abarcando desde cortes con tríos, cuartetos, temas para dos pianos o temas para piano y chelo. En los títulos finales introduce un clarinete, pues además por esta cinta graba tres temas con el clarinetista y saxofonista Paquito D' Rivera.

Para *El porqué de las cosas* Carles Cases eligió un estilo minimalista, cuya idea surgió del texto en el que se basa la película, y del estilo minimalista literario de los relatos de Quim Monzó; de manera que los 15 relatos están puntuados por un tema musical minimalista que enmarca y sirve de contraste estético a las historias. Mientras el CD con la música consta de quince cortes, para la película compone temas genéricos, ocho temas minimalistas, que en los interludios entre historias sólo duran diez o quince segundos, y de los que después hace variaciones. A ello se suma la música para tres de las historias, las únicas, cubiertas con música¹¹⁵⁹.

Los contrastes estilísticos también están presentes en *Morir (o no)*, en la que las historias en blanco y negro se acompañan de una música inspirada en Bernard Herrmann, mientras las escenas en color tienen un carácter optimista.

En el caso concreto de *Amic/Amat* aparecen los estilos “clásicos”: utiliza tanto una música que recrea el estilo barroco, como la que se acerca al estilo del clasicismo, o el romanticismo¹¹⁶⁰. El tema principal, cercano al barroco, (aunque solo es “una esencia de lo que a mi me sugiere una música barroca” interpretada con instrumentos actuales¹¹⁶¹) puede adjudicarse al carácter del personaje del profesor de universidad, pero también aparece en los títulos de crédito sobre el personaje del prostituto, y hace alusión premonitoriamente a las confluencias entre personajes alejados por sus circunstancias vitales cuyas relaciones se establecen a la manera de los “juegos de corte” en época barroca. Este tema contrasta con un tema de apariencia clásica, de estructura *jazzística* pero textura orquestal, y su funcionalidad está más cercana a la función expresiva.

Caricias es una película de historias entrecruzadas, personajes entrelazados, basada en un texto de Sergi Belvel. Como todas las películas de este director, se ambienta en Barcelona, y retrata la ciudad y la vida de personas que la pueblan, en un tono de distanciamiento que acentúa la dureza de circunstancias personales y la falta de relaciones humanas. Pons pone de manifiesto temas normalmente acallados, los diálogos son irreales

¹¹⁵⁹ PADROL, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹¹⁶⁰ Esta alternancia estilística aparece reflejada en los mismos títulos de los bloques que aparecen en el CD: Overture, Amic/Amat, Fanny, Minuet, Bourré, Variacions en menor, Adagio, Finale.

¹¹⁶¹ PADROL, *op. cit.*, p. 173.

por lo atípico de los temas que tratan. La música muestra una paleta de los diferentes estilos que pueden escucharse en una ciudad, desde el *rock*, el *jazz*, a la música electrónica, o la música latina. Así asocia Pons los estilos musicales con el ambiente urbano, nocturno, contemporáneo, según lo relata Carles Cases:

Le pregunté a Ventura qué esperaba de aquella película y me dijo que nocturnidad, actualidad, que fuera de ahora, y ambiente tenso, duro, nada agradable y con unos arreglos acústicos jazzísticos que siempre te trasladan a lo nocturno¹¹⁶².

Sus apariciones se ponen al servicio de la película, marcando los conflictos entre las relaciones padres – hijos, entre amantes, las diversas soledades vitales, etc. Asimismo, existe un contraste entre los interludios musicales entre cada escena, que sirven de introducción y carta de presentación a estas microhistorias, y el contenido emocional, subrayado, de cada una de ellas.

Esta película resume en gran medida la participación de la música en este binomio, que sirve de complemento estilístico, puntuando las historias, introduciéndolas, a la vez que provoca un distanciamiento crítico en el espectador.

¹¹⁶² PADROL, *op. cit.*, p. 172.

V.7. ROQUE BAÑOS - CARLOS SAURA

El binomio formado por Saura y Baños es un paradigma de unión creativa entre un director consagrado, perteneciente a generaciones precedentes, y un compositor muy destacado de la nueva generación. Carlos Saura es uno de los directores con una trayectoria y reconocimiento más amplios del cine español, a la vez que es conocido por lo personal de sus películas, pudiendo vincularse con las teorías del *auteur*. Por su parte, Roque Baños es un músico que comienza a trabajar en el cine en los años 90, es decir, pertenece al grupo de nuevos compositores del que tratamos en este trabajo. La adaptación del uno al otro, de una visión de *auteur* del cine y de un modelo de versatilidad compositiva, es un caso digno de ser analizado en esta sección. Además, y de una forma particular, el binomio formado por Carlos Saura y Roque Baños permite profundizar en el aspecto de la construcción de la identidad, y en concreto en la identidad nacional, que ya se ha tratado en el capítulo anterior.

Características músico – cinematográficas de Carlos Saura

El interés de Carlos Saura por la música está presente en toda su biografía, y por lo tanto en su cine, partiendo del hecho de que su madre, por un periodo corto de tiempo, fue concertista profesional y todos los días tocaba el piano en su casa de Meléndez Pelayo de Madrid¹¹⁶³. En su larga filmografía este autor establece varias colaboraciones duraderas con compositores (puede decirse que forma varios binomios): la asociación más destacada la realiza con el músico Luis de Pablo, aunque en los años setenta colabora igualmente con Pablo del Amo, y en los noventa hace varias colaboraciones con Alejandro Massó¹¹⁶⁴, y Lalo Schiffrin, además de las reseñadas en esta sección con Roque Baños. En otras ocasiones, elegirá él mismo los temas musicales preexistentes, que aparecen mezclados con composiciones *ex profeso* para las películas, determinando un rasgo muy recurrente en su cine. Habitualmente elige temas “clásicos” y también temas a los que aprecia por circunstancias de su vida, como “Rocío, ay mi Rocío” cantada por Imperio Argentina en *La prima Angélica*, tangos de Gardel que cantaba su padre, o canciones de la guerra y la posguerra que aparecen en *iAy, Carmela!* como “Mi Jaca” o “Si me quieres escribir”.

¹¹⁶³ Estos datos aparecen recogidos en SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002.

¹¹⁶⁴ Consúltese la parte dedicada a la historia de la música en el cine español y la historia de la música de cine en el periodo específico analizado en esta tesis.

Alejandro Pachón opina que “la obra de Saura resume casi todas las tendencias de lo sonoro en el cine español”¹¹⁶⁵. No puede sino coincidirse con esta opinión, ya que un análisis de su filmografía demuestra que, en lo concerniente a la música, en su cine se encuentran estilos musicales de lo más diverso, desde canciones populares españolas de los años cuarenta y cincuenta, pasando por la “canción ligera” española, música “moderna” que se oía en la España de los sesenta como la música de los llamados conjuntos, hasta la vertiente más populista del flamenquismo (los Gipsy Kings y los Chunguitos), muchos insertos de música “clásica” preexistente y algunas obsesiones musicales, como el “Misteri de Elche”, que aparece en varias de sus películas.

Además de las películas de ficción, Carlos Saura realiza cine musical. La realización de este tipo de películas la plantea paralelamente a la creación de otras películas de ficción, y para este autor se han convertido ya en una especie de vía de escape¹¹⁶⁶. Así pues, desde comienzo de los años ochenta realiza películas musicales de marcada personalidad creativa, que han cuajado como producto de éxito aunque al comienzo algunos críticos y su entorno lo percibieran como un “suicidio” artístico:

Quando inicié este camino con ‘Bodas de sangre’ (1981), mi distribuidor francés me dijo: ‘no lo hagas porque te vas a cargar tu carrera’. Pero algo extraño me atrapó y, desde entonces, tengo una carrera paralela. Hago mi cine de ficción y en el cine musical me divierto mucho más porque tengo menos responsabilidad. El riesgo lo ponen Sara Baras, Canales...¹¹⁶⁷.

El formato de las producciones musicales de Saura se acerca a lo que podría llamarse documental ficcionado o documento-ficción, en el cual el director se limita a colocarse detrás de la cámara. De manera que concibe el musical como un género que le permite múltiples posibilidades creativas, en el que cuestiona la verosimilitud cinematográfica y la realidad, así como la propia esencia del cine:

Sé que en España hay escasa tradición de cine musical; pero es un género que a mí me resulta muy atractivo porque representa una realidad mucho más allá de la realidad; fuera de convencionalismos; un juego entre ficción y realidad. Para mí el musical supone una forma de indagación cinematográfica y, además, me reporta satisfacción personal. El cine musical es un

¹¹⁶⁵ PACHÓN RAMIREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007, p. 259.

¹¹⁶⁶ “Asegura que desdoblarse su cine entre ficción y musical se ha convertido en un relax y una necesidad.” El Norte de Castilla. www.nortedecastilla.es/valladolid/sitios/semincio5/entrevistas/carlos_saura.htm [Última consulta: 28 de agosto de 2006].

¹¹⁶⁷ El Norte de Castilla. www.nortedecastilla.es/valladolid/sitios/semincio5/entrevistas/carlos_saura.htm, *op. cit.*

espectáculo fantástico, único y total, como ocurre con la ópera. Aunque, en este tipo de cine, trato de ampliar un poco el espectro visual. Recuerdo lo que me dijo Robert Wise, el director de *West Side Story*: “Lo interesante es que tú has creado una nueva forma de hacer musical”. Sé que el principio de mi carrera no tiene nada que ver con las películas que estoy haciendo ahora; pero si algo tengo claro es que no me gustaría volver a hacer lo que ya he hecho. La investigación cinematográfica, para mí, supone un crecimiento personal¹¹⁶⁸.

Conjuntamente, la búsqueda creativa lleva a Saura a interesarse por estilos musicales que no son los estándares en el llamado “cine musical”. Por eso ve en lenguajes como el flamenco “un material de base que permite ahondar en nuevas direcciones”; ejemplo de ello el mismo cineasta cita a los autores españoles Falla, Albéniz, Granados y Turina, quienes tomaron como base musical un material popular español que les sirvió para ahondar en esas nuevas direcciones que también Saura busca en su cine. Así expresa él su admiración hacia el flamenco¹¹⁶⁹.

El flamenco es como un milagro que siempre ha estado muy abierto. Es una forma viva de interpretar la música con caminos muy diferentes que oscilan de la tragedia a la comedia. Y a eso se añade la capacidad de incorporar las bases de otros ritmos¹¹⁷⁰.

Carlos Saura se caracteriza por el uso del flamenco en sus películas y es el máximo exponente de lo que se ha dado en llamar musical flamenco. El mismo Saura firma en contra del modelo de musical anglosajón:

Los que hacemos un cine diferente -no digo que cultural- deberíamos tener siempre un espacio dentro de la industria. Antes, en España existía pero ahora se está perdiendo. El avasallamiento del cine norteamericano es demasiado fuerte. Las comedias, los thrillers, las películas de terror: todas se hacen a semejanza del modelo americano...

La cultura vigente es anglosajona, y eso acabará agorando la propia industria española. Lo que no quiere decir que no hagan buenas películas, como es el caso de Amenábar.

Lo que ocurre es que hay un cierto agotamiento porque se insiste mucho en determinados temas; habría que ser más valiente. Y, además, si no se mantiene un espacio para los directores que quieran hacer un cine distinto al modelo americano, con otro lenguaje, con otro trasfondo, con otras ambiciones: el cine acabará siendo una trampa mortal¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁸ <http://www.generacionxxi.com/entrevistas/saura.html> [Última consulta: 28 de agosto de 2006].

¹¹⁶⁹ SEMPERE, *op. cit.* p.14.

¹¹⁷⁰ El Norte de Castilla. www.nortedecastilla.es/valladolid/sitios/seminci05/entrevistas/carlos_saura.htm, *op. cit.*

¹¹⁷¹ <http://www.generacionxxi.com/entrevistas/saura.html>, *op. cit.*

La presencia del flamenco apareció inicialmente en la banda sonora de sus primeras películas (por ejemplo en *Dulces Horas* de 1981 incluye "Sevillanas" interpretadas por el guitarrista Emilio de Diego). La primera película que realiza en la línea completamente musical es *Bodas de sangre* (1981) cuando el productor Emiliano Piedra le plantea hacer la versión de Antonio Gades. En ella cuenta con la presencia de los bailarines Cristina Hoyos y Antonio Gades, entre otros, para recrear la representación de la obra de Lorca. La trilogía se completa con las posteriores *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), en las que también participa Antonio Gades, así como Cristina Hoyos en la última. Después hará los documentales *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), en el que intervienen Paco de Lucía, Mario Maya, Matilde Coral, Chocolate, Fernanda de Utrera, o José Menese. En 2002, *Salomé* con Aida Gómez, con la salvedad de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001) donde la cantaora Estrella Morente participara como intérprete. A ello le sigue *Iberia* (2004) sobre la suite de Albéniz, donde cuenta con Manolo Sanlúcar, Sara Baras, Gerardo Núñez, Enrique Morente y Jorge Pardo, entre otros.

Iberia, destaca por ser un paradigma de su cine reciente. Adaptación de la "Suite Iberia" de Isaac Albéniz, representa un personal homenaje a Albéniz en el primer centenario de la composición de la suite. Roque Baños fue quien adapta la música de Albéniz para hacerla másailable. En ella aparecen el ballet clásico, la danza contemporánea y española y el flamenco, además de

otras cosas como jota, *hip hop*, un *zortziko*, baile contemporáneo, música del Caribe...[...] Albéniz no tenía esa intención pero sí una cosa muy hermosa que es el aroma andalusí. Se puede adaptar sin 'asesinar' a Albéniz. Estoy seguro de que a él le habría gustado esta interpretación caribeño-mediterránea-andaluza de sus piezas¹¹⁷².

A la heterogeneidad de los estilos musicales presentes en las películas de este director se le añade la heterogeneidad de concepto de las propias obras, que van desde las películas de ficción más realistas, hasta sus mucho más artificiosos musicales, pasando por películas cuya escenografía y dramaturgia se encuentra a medio camino.

La concepción de la dramaturgia cinematográfica de Saura enlaza todos los elementos que la componen: luces, escenografía, música, etc. Tanto en sus musicales, como en otras películas tales como *Goya en Burdeos* o *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, el sentido escenográfico tiene una gran importancia. En sus últimos musicales, explota una

¹¹⁷² El Norte de Castilla. www.nortedecastilla.es/valladolid/sitios/semincio5/entrevistas/carlos_saura.htm, op. cit.

estética minimalista, casi *zen*, que aporta más importancia a la iluminación, de forma que los bailarines y los músicos están alejados de cualquier objeto pueda quitarles protagonismo¹¹⁷³. Al mismo tiempo, la inverosimilitud general (los decorados, la luz, la fotografía, la estructura de la narración misma, etc.) introduce al espectador en el mundo de la escena más que en el mundo del cine de ficción al uso, por lo que puede afirmarse que Saura parte de un pacto con el espectador, como en la ópera filmada¹¹⁷⁴. A ello hay que añadir sin embargo un punto puramente cinematográfico, que es el movimiento de la cámara, que al igual que en el musical realiza una coreografía conjunta con el escenario (por ejemplo el largo *travelling* de *Goya en Burdeos*) y se convierte en un tercer personaje. En las obras más escenográficas de Saura el movimiento de la cámara es teatral, lento, a veces pasivo, contemplativo, contribuyendo al juego de ritmos establecido entre los diálogos, la música, los silencios y el ruido.

Así pues, Saura entiende la música como una puesta en escena. La música no es un mero acompañamiento, sino que debe ir acorde con todos los demás elementos estéticos, y contribuir al “todo” audiovisual. Por lo tanto, se declara en contra del acompañamiento musical sincrónico, según él, típico de las películas americanas, y le pide en cambio a la música que sea participativa.

Aprendí pronto que la imagen y la música eran como hermanos que se amaban o se detestaban. Nunca pude soportar el empleo de la música en las películas en donde se subraya todo sistemáticamente, especialmente en esas comedias en donde se anuncia cualquier gracia con el toque musical correspondiente.

La música en el cine debe formar un todo con la imagen, pero se han creado unas normas musicales convencionales que han mecanizado el conjunto: esto para una escena de amor, esto para el suspense, esto otro para la acción: rimo trepidante, percusión, gran orquesta... Y son pocos los músicos que se aventuran buscando otras soluciones¹¹⁷⁵.

En consonancia con esta idea, en sus películas la música suele cumplir una función significativa o narrativa, es decir, aporta el punto de vista general de la escena o da información adicional. Pero sobre todo desarrolla una función estética porque influye en el estilo de una secuencia, o en ocasiones de la película en su totalidad, añadiendo un “filtro” estético.

¹¹⁷³ Así lo explica en la entrevista aparecida en El Norte de Castilla:

www.nortedecastilla.es/valladolid/sitios/seminci05/entrevistas/carlos_saura.htm, *op. cit.*

¹¹⁷⁴ Su última película, una ópera filmada, viene a corroborar este argumento.

¹¹⁷⁵ Cit. por SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002., p. 14.

En las películas que realiza con Roque Baños, se ve reflejada la concepción de la música en el cine de Carlos Saura, según la cual el enlace de la imagen y de la música debe dar lugar a un tercer producto diferente, que es el cine. Y Roque Baños, según Saura, ha sabido comprender esta unión:

Roque Baños acepta con gusto la servidumbre que supone ilustrar imágenes, porque sabe del valor de la conjunción de dos mundos aparentemente diversos: el sonoro y el visual, que cuando se hermanan dan a luz algo nuevo y diferente¹¹⁷⁶.

La música incidental de Roque Baños¹¹⁷⁷

Si por algo se caracteriza la música de Roque Baños es por su versatilidad y por su eclecticismo. Entre las influencias de este autor, los estilos musicales por los que se ha interesado, están los autores clásicos, pero también la música *heavy*, el *jazz* (al que dedicó mucho tiempo en su carrera) y el flamenco.

En cuanto a sus precedentes cinematográficos, desde sus comienzos la llama la atención la música del cine americano, y recuerda las bandas sonoras de *Encuentros en la tercera fase* y *E.T.* (ambas de John Williams), como las primeras a las que prestó

¹¹⁷⁶ SEMPERE, *op. cit.*, p. 78. De la carpeta del CD de *Buñuel y la mesa del rey Salomón*.

¹¹⁷⁷ Biografía: Roque Baños (Jumilla (Murcia), 1968) empezó su carrera musical tocando el saxofón en su tierra natal, y terminó sus estudios en el Conservatorio de Madrid, después de lo cual ingresó en la banda de la Infantería de Marina en Madrid. Su formación más destacada en el mundo de la composición para cine la recibió gracias a una beca del Ministerio de Cultura en el año 1993, con la que pudo ir a estudiar al Berklee College of Music de Boston, donde siguió las carreras de jazz y composición para cine (Film Scoring). Profesionalmente, la composición en el cine de Roque Baños comienza con la música de los cortometrajes *Arañazos* de Pedro Barbero, *A la paz de Dios* de Vicente Leal y *Andeo* de Luis Vallés, además del documental en IMAX *Salamanca, el gran viaje*. En 1997 hace la banda sonora de su primer largometraje con *Carreteras Secundarias* de Emilio Martínez Lázaro, aunque en principio la iba a hacer Michel Camilo. Realiza un total de 21 largometrajes entre 1997 hasta el 2002. Recibió el Premio del Círculo de Escritores cinematográficos por *Goya en Burdeos*. Normalmente trabaja con el productor Andrés Vicente Gómez, al que contacta a través de Fernando Trueba, coproductor de *Carreteras Secundarias*.

Filmografía resumida: *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi, 1998), *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 2000) *El árbol del penitente* (José M^a Borrell, 2000), *Sexy Beast* (Jonathan Glazer, 2000), *Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999), *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 2000), *Obra maestra* (David Trueba, 2000), *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), *Girl from Río* (Christopher Monger, 2001), *Tuno Negro* (Pedro Barbero, 2001), *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez, 2001), *La voz de su amo* (Emilio Martínez-Lázaro, 2001) y *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), *No somos nadie* (Jordi Mollà, 2002), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002), *El robo más grande jamás contado* (Daniel Monzón, 2002), *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002), *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2003), *Isi & Disi* (Chema de la Peña, 2004), *Crimen Ferpecto* (Álex de la Iglesia, 2004), *El maquinista* (Brad Anderson, 2004), *Fragile* (Jaume Balagueró, 2005), *Torrente 3* (Santiago Segura, 2005), *Rosario Tijeras* (Emilio Maille, 2005), *Los dos lados de la cama* (Martínez Lázaro, 2005), *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006), *Alatriste* (Agustín Díaz Yáñez, 2006).

Para más información sobre su biografía u otros datos puede consultarse su página web www.roquebanos.es [Última consulta: 2 de octubre de 2008].

atención¹¹⁷⁸. Para Roque Baños los autores norteamericanos son en cierta forma los creadores de la música de cine, porque incluyen siempre en su formación el *jazz*, como así lo manifiesta:

Hubo una mezcla muy enriquecedora entre la música sinfónica americana y la música de cine. Y todo eso viene del jazz. Melódicamente y armónicamente. Para componer cualquier melodía es esencial contar con la base de la armonía del jazz¹¹⁷⁹.

Para el mismo Roque Baños el *jazz* y su formación *jazzística* es fundamental en su composición para el cine. Su manera de componer, basada en unos temas centrales sobre los que gravita toda la composición, está muy cercana a la manera de “pensar” el *jazz*: una armonía básica sobre la que se apoya la composición, y sobre todo la idea de variación, pues el *jazz* es una música fundamentada en la maleabilidad. Así es como funciona la música de Baños, no por aplicación de temas inmóviles sino por la construcción orgánica, flexible y elástica de cada uno de los elementos musicales.

Las composiciones de Baños son predominantemente orquestales, aunque en ocasiones puede realizar bandas sonoras para un número más reducido de instrumentos, más melódicas, con texturas más estrechas. Armónicamente, define su propio estilo, como marcado por “el uso de armonías cromáticas, y de acordes muy largos que se mueven cromáticamente”¹¹⁸⁰. De la misma manera, en sus melodías se encuentran a menudo intervalos cromáticos, y es recurrente el uso de un intervalo de 2ª seguido por un intervalo disjunto y de nuevo uno de 2ª. Él mismo lo reconoce así:

Melódicamente puede ser que haya un sello en el uso de melodías de ciertos intervalos que pueden ser cromáticos. En mis melodías hay algo que se repite; a un intervalo cromático sigue un salto a otra nota. Hay una gradación ‘intervalo cromático-salto-intervalo cromático’, a-b-a, cromatismo-salto-cromatismo, que puede ser mi sello distintivo porque se ha venido repitiendo desde *Carreteras secundarias* hasta la última¹¹⁸¹.

Este modelo lo vamos a ver precisamente en la célula melódica característica del tema de Goya.

¹¹⁷⁸ Así lo manifiesta en una entrevista que realiza para *Scoremagazine* realizada en octubre de 2006 por Miguel Ángel Ordóñez & Pablo Nieto http://www.scoremagazine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35.

¹¹⁷⁹ SEMPERE, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁸⁰ *Idem*.

¹¹⁸¹ SEMPERE, *op. cit.*, p. 33.

La concepción de la música de cine de Roque Baños es pragmática, en el sentido de que a la hora de componer no recurre conscientemente a influencias externas sino que intenta imbuirse de la película, de sus situaciones y personajes, para construir los temas musicales. Es igualmente pragmático a la hora de referirse a la inspiración, llegando a afirmar: “Los compositores de música de cine no tenemos inspiración; la forzamos porque no hay tiempo”¹¹⁸².

Coincidiendo con su predisposición hacia los compositores del cine norteamericano, Baños está de acuerdo con la máxima que afirma que la buena música es la que no se oye, pero opina que nunca hay que exagerar esa postura, de manera que merece la pena componer cada nota a conciencia porque inconscientemente la audiencia lo percibe.

La música puede hacer que el espectador se fije en un punto determinado de la pantalla, o que una secuencia se perciba de tres o cuatro formas diferentes. La música es fundamental, aunque parezca que después ni se oye¹¹⁸³.

Al mismo tiempo, Roque Baños es de los músicos más involucrados en las películas que hace desde el punto de vista narrativo, pues cada tema está inspirado en un personaje o ambiente. Al mismo tiempo, “cuando se hace música para cine no hay que olvidar que tiene que ser sobre todo música”¹¹⁸⁴, es decir, no pierde de vista que la complejidad de la música para cine reside en el hecho de que no sólo tiene que funcionar con las imágenes sino que no puede perder el sentido musical.

Su inclinación hacia la música de cine es debida a que en ella encuentra un ámbito compositivo para el desarrollo de los temas musicales, pues en el cine dichos temas tienen mayores posibilidades de expansión que en la música “clásica”. El rasgo más característico de Baños es que en cada película parte de una serie de temas musicales, que normalmente funcionan como *leitmotiven* de personajes o de situaciones, y que en la película se desarrollan y varían de las formas más diversas adaptándose a cada situación narrativa.

Mi primer paso es encontrar los temas, localizar los que necesita la película, ya sea referidos a personajes o situaciones. Una vez que he tomado esa difícil decisión, el resto suele

¹¹⁸² Declaraciones en SONCINEMAD (I Festival de Música de Cine), Madrid, 30 junio-1 julio 2006.

¹¹⁸³ Declaraciones realizadas en el Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz el 2 de agosto de 2002, en una conferencia compartida con el director Daniel Monzón, titulada “La música que no se oye”.

¹¹⁸⁴ Declaraciones en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid el 10 de noviembre de 2001.

ir sobre ruedas, porque si son los temas que realmente funcionan, tienes la película resuelta. Luego acudes a la instrumentación para lograr el color adecuado¹¹⁸⁵.

Esta es la manera en la que logra la unidad de la música incidental de la película, pues un mismo tema puede adaptarse a situaciones muy dispares, ambientes épicos o urbanos, o distintos estados de ánimo. Esto es también lo que da cierta libertad compositiva a Baños, pues al director se le ofrecen diferentes temas y tras ver la película se decide la ubicación de cada uno, pero él toma las decisiones en cuanto a la variación de dichos temas para que no resulten excesivamente repetitivos (variando el color, timbre, armonía, introduciendo variaciones melódicas y rítmicas). La elección de los temas es el proceso más complejo, porque deben adecuarse a la concepción principal de la película, para así no tener que recurrir a muchos temas, lo que mermaría la comprensión general. Un tema también puede ser un ambiente, una sucesión de acordes, porque Baños lo convierte en material temático asociándolo a un determinado lugar¹¹⁸⁶.

Esta estructura es recurrente en casi todas sus obras, algo que por otro lado es cuantitativamente habitual en la composición para películas. Un ejemplo explicado por él mismo¹¹⁸⁷ es la reciente *Alatriste* (Agustín Díaz Yáñez, 2006) para la que compone tres temas musicales, en un estilo sinfónico no convergente con la ambientación histórica de la narración. El primero de ellos es el tema de *Alatriste*, al que llama tema “El héroe abatido” aludiendo a la ambigüedad del personaje, un héroe por su pasado militar pero con muchas derrotas a lo largo de su vida personal. Por lo tanto realiza un tema que intenta resulte a un tiempo épico, triste, y que inspire lealtad; le añade un color de la época, con una cadencia de la música del XVII español. El segundo tema es el tema de amor entre *Alatriste* y María de Castro, para el que según sus palabras el director le pidió una música muy española. Finalmente, el tercer tema ilustra la relación inquietante e imposible entre Íñigo Balboa y la cortesana Angélica de Alquézar. Es un tema muy estático, muy sencillo, que nada tiene que ver con la música española ni con la época; pero resulta muy funcional, porque permite su transformación hasta casi convertirlo en un tema fúnebre. Todos los temas son concebidos para ser utilizados en muy diversos momentos de la película, sin limitarse a ilustrar a sus personajes, sino por necesidades dramáticas.

La versatilidad referida anteriormente que caracteriza a Roque Baños le ha llevado a acometer la composición de los más diversos tipos de películas. Su filmografía incluye

¹¹⁸⁵ Entrevista en *Scoremagazine* realizada en octubre de 2006 por Miguel Ángel Ordóñez & Pablo Nieto http://www.scoremagazine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35, *op. cit.*

¹¹⁸⁶ Extraído de las declaraciones realizadas en el Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz el 2 de agosto de 2002, en una conferencia compartida con el director Daniel Monzón, titulada “La música que no se oye”.

¹¹⁸⁷ En su charla en SONCINEMAD (I Festival de Música de Cine), Madrid, 30 junio-1 julio 2006.

productos de carácter fantástico, de aventuras, o dramático, que requieren diferentes necesidades músico-narrativas. Así, en su primer largometraje, *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez-Lázaro, 1997), realiza un homenaje a compositores clásicos americanos, inspirándose en películas de los años setenta. Por el contrario, en otro ejemplo, la película de aventuras *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 2000), predominan los metales y la percusión, aplicados a dos temas principales, uno el tema de “los malos” y otro posterior de contraste, con carácter épico. Una de sus composiciones más destacadas es *Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999) para la que realiza una composición muy melódica basada en la cuerda; especialmente interesante es el Réquiem final. En esta producción aparece siempre el mismo tema, por voluntad del director, pero unas veces con carácter triste, otras optimista; utiliza para ello un sistema tritónico, con tres tónicas a distancia de tercera (do-mi-sol#) o bitónico (do-fa#)¹¹⁸⁸.

Un grupo destacado en la producción de este autor lo forman las comedias a las que ha prestado su música, donde explota una vertiente más irónica y los directores le ofrecen más libertad compositiva. Es el caso de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999), *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000), *800 balas* (Alex de la Iglesia, 2002), *Crimen ferpecto* (Álex de la Iglesia, 2004), *El robo más grande jamás contado* (Daniel Monzón, 2002), o *Isi/Disi* (Chema de la Peña, 2004). Su técnica en estas películas, y otro de sus rasgos músico-cinematográficos destacados, es hacer contrastar una música sinfónica, de estilo “hollywoodiense”, con personajes populares y situaciones cotidianas, en entornos cercanos del ámbito cultural nacional. Al ser preguntado sobre si le gusta contraponer la música a las imágenes responde muy afirmativamente:

Hay ejemplos de comedias americanas con una música apabullante. Con ello consiguen que lo que se está viendo vaya más en serio. Resultado: el espectador se ríe mucho más al ver lo absurdo de las situaciones. Lo que siempre comentamos, aquí en mi Estudio, con Alex [De la Iglesia], Santiago [Segura], con Chema [De La Peña] es que tenemos que ir siempre en serio. Hay que meterse en el cuerpo del personaje, ponerse en su situación¹¹⁸⁹.

Así pues, en estos casos la música realiza una técnica de contraste, en la que el punto de vista de la música se sitúa del lado de los personajes, y por tanto existe una función expresiva de identificación con el personaje, quien dentro de la diégesis no percibe la

¹¹⁸⁸ Explicaciones realizadas en el Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz el 2 de agosto de 2002, y en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003.

¹¹⁸⁹ Entrevista en *Scoremagacine* http://www.scoremagacine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35, op. cit.

situación de forma graciosa; mientras, el espectador sí percibe lo cómico de la situación, que se ve potenciada, de manera que al mismo tiempo la música cumple una función narrativa, pues revela el verdadero significado de la imagen.

En este grupo de películas, Roque Baños ha formado otro de los binomios más sólidos del cine español con el director Alex de la Iglesia. El cine de este director está plagado de violencia y humor negro por lo que Baños explora una vertiente musical sardónica, cínica y burlesca. La primera película que realizan juntos es *Muertos de risa* (1999), a partir de la cual De la Iglesia ha recurrido siempre a su música. En esta primera colaboración se utiliza una música de gran orquesta muy exagerada en toda la película, apoyándose en el timbre del piano, salvo en los créditos donde recurre a un octeto, y que se aproxima al referente de la música de Nino Rota en las películas de Fellini por voluntad del director.

La relación entre estos dos creadores ha evolucionado a lo largo de su trabajo conjunto, que se hace cada vez más reflexivo. Después de *La comunidad*, también en tono muy grotesco, *800 balas* es más comedida y mezcla muchos estereotipos genéricos, que se ven plasmados en la música con guiños a los clichés musicales del cine de género. Finalmente, Roque se muestra satisfecho de *Crimen Ferpecto* donde logran sincronizar perfectamente la música y la imagen¹¹⁹⁰.

La comunidad supone para Baños un punto importante en su carrera porque realiza un cambio en su forma de trabajo: si anteriormente prevalecía la inspiración previa al piano, a partir de este momento se concentra en la composición sobre temas correspondientes a cada personaje o ambiente, que plantea desde un principio para ir haciendo variaciones de color en función de la acción, por lo que establece un lazo muy estrecho con las imágenes.

En esta película los temas parten de ideas más concretas, son temas más concisos, pocas notas que después va desarrollando. Baños concibe dos temas básicos: un tema luminoso, de carácter juguetón por la rítmica acentuada, correspondiente a “la chica”; y un segundo tema oscuro, a veces siniestro, *legato* para contrastar con el tema anterior, correspondiente a “la comunidad”. Al mismo tiempo concibe un modelo rítmico que sirviera de acompañamiento, uno que provoca tensión, y otro *ostinato*, igual repetitivo que la gente de la comunidad. Existe un tercer tema que equipara con la huída, en los momentos en los que la chica quiere escapar de la comunidad, y en el que manifiesta se inspiró en la respiración agitada de la chica para basarlo en tresillos¹¹⁹¹. Este tema ya

¹¹⁹⁰ Entrevista en *Scoremagazine* http://www.scoremagazine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35, *op. cit.*

¹¹⁹¹ Explicación realizada en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid el 10 de noviembre de 2001.

aparece anunciado en los títulos de crédito iniciales para aportar riqueza rítmica y color, y emplea también en otros lugares de la partitura. A este se añade otro motivo que utiliza en las secuencias en que existe una amenaza de la comunidad. De manera que a lo largo de los bloques musicales los motivos se van acompañando, se van encabalgando unos encima de los otros.

Score

La Comunidad 1M1 A

"Prólogo" Roque Baños

CLICK J-108

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet 1 in Bb

Clarinet 2 in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon 1

Bassoon 2

Contrabassoon

Horn 1 - 3 in F

Horn 2 - 4 in F

Trumpet 1 - 2 in C

Trombone 1 - 2

Bass Trombone

Tuba

Percussion 1

Percussion 2

Harpsichord

Piano

Harp 1

Harp 2

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

T. Comunidad.

D C B / B A G A

D C B / B A G A

pp p mp f ppp

La Comunidad 1M1A -1-

[Score]

La Comunidad 1M1 B

"Títulos"

Roque Baños

CLICK $\text{♩} = 108$

1 2 3 4 5

Flute 1 *p*

Flute 2 *p*

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet 1 in Bb

Clarinet 2 in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon 1 *p*

Bassoon 2 *p*

Contrabassoon

Horn 1 - 3 in F

Horn 2 - 4 in F

Trumpet 1 - 2 in C

Trombone 1 - 2

Bass Trombone

Tuba

Percussion 1

Timpani

Harpsichord *p*

Piano

Harp 1 *p* D C B / Eb F G Ab

Harp 2 *p* D C B / Eb F G Ab

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

En otras comedias la forma de composición es similar, con algunas particularidades. Por ejemplo, *El robo más grande jamás contado* utiliza una música de *big band* basada en el *jazz*, pero introducido en un entorno fantástico “de cuento”, en fragmentos en que ha utilizado más orquesta y coro. Sin embargo, el hecho de utilizar siempre los mismos temas musicales aporta la cohesión a la que nos referíamos anteriormente. La idea general surge desde el guión, no para una sección en concreto, después en la cinta se comprobó su uso en diferentes sitios¹¹⁹². Los temas aparecen de múltiples maneras, por ejemplo, con diferencias notas pero iguales diseños, o sólo la célula principal, pero manteniendo la tonalidad. Asimismo, el último tema es una variación del Tema 1. De la misma manera en la versión en estilo *jazz* los músicos sólo tenían de referencia el cifrado, y los *solos* son improvisaciones de los músicos supervisadas por el compositor.

Este panorama de las películas en las que ha participado Baños aporta una idea de sus rasgos uniformes de proceso compositivo, pero también de la heterogeneidad de los proyectos cinematográficos en los que ha participado y la variedad estilística que es capaz de acometer.

Baños en las películas de Carlos Saura

La colaboración de Roque Baños y Saura comenzó en *Goya en Burdeos* (1999). Cuando Baños supo por una noticia aparecida en una revista de cine que se iba a rodar una película sobre Goya enseguida pensó que sería una banda sonora que le gustaría componer. Posteriormente, Roque Baños contactó con Saura por casualidad, pues en un primer momento la música de *Goya en Burdeos* iba a ser compuesta por Lalo Schiffrin (con el que Saura ya había trabajado en la película *Tango*). Durante el rodaje se necesitaba una adaptación del Quinteto de Boccherini para que se pudiese utilizar de manera diegética, ya que algunos actores tenían que bailarlo en el propio rodaje, y en aquellos momentos Schiffrin se encontraba ausente en Los Ángeles, de manera que Andrés Vicente Gómez propuso a Roque Baños para realizar las adaptaciones. El encuentro con el director fue fructífero y Baños se incorporó para organizar los temas musicales no originales, ya que Saura quería introducir fragmento musicales que se correspondieran con la época de Goya. Carlos Saura resultó satisfecho con el resultado de estos arreglos y finalmente Lalo Schiffrin no pudo componer la música original, de tal forma que Saura propuso a Roque Baños como compositor, a pesar de que había la coproducción italiana insistían en que hubiese un autor italiano. Pero el hecho de que Baños conociera la historia y hubiera estado en el

¹¹⁹² Explicaciones realizadas en el Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz el 2 de agosto de 2002, y en el Taller de Música y sonido para cine (SGAE, Fundación Autor, Círculo De Bellas Artes), en Madrid, en 2003.

rodaje trabajando con estas músicas, hicieron insistir a Saura. La colaboración entre ambos continuará posteriormente en *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* en 2001, *Salomé* en 2002, *El séptimo día* en 2004, *Iberia* en el 2005.

La extensa filmografía de Baños ha traído consigo una larga experiencia con diversos directores. En esa trayectoria este compositor ha comprobado las diferencias en el trabajo con uno y otro director, pero suele ser una constante que las decisiones recaigan del lado del director. Con los directores, Baños no discute sobre lo que la música tiene que ser, sino de lo que la audiencia tiene que sentir frente a una determinada situación, de manera que procesa esta información para convertirla a términos musicales¹¹⁹³.

En el caso de la colaboración con Carlos Saura, Baños admite que es un director con las ideas muy claras en cuanto a la creación de la película, por lo tanto la libertad creativa que permite en un primer acercamiento es limitada. Sin embargo, este compositor opina que “una vez superado el primer paso, llega el momento en el que deja hacer, en el que admite sugerencias, en el que dice eso de ‘tu ponme lo que has hecho y a ver cómo queda’, y después admite que queda bien y le cambian un poco esos esquemas preconcebidos, y la obra va evolucionando”¹¹⁹⁴.

Roque Baños considera que Carlos Saura es un director que obliga al artista a entrar en territorios en los que normalmente no entra. Desde su primera colaboración le forzó a hacer cosas que no había hecho hasta el momento¹¹⁹⁵; de ahí que manifieste que es una de las músicas más originales que ha hecho y que más marcan su forma de hacer música.

Las bandas sonoras que he hecho para Saura son muy originales e inclasificables, nadie me ha dicho en este caso que recuerdan a otra cosa¹¹⁹⁶.

La composición de Baños para Saura difiere con sus otras composiciones en que la importancia que le otorga este director a la música permite al compositor buscar en ella una dimensión adicional, más allá del mero apoyo de las imágenes. Así lo reconoce Roque Baños:

Carlos Saura siempre llega en mí a algo más hondo quizá porque su cine me cala más o porque deja más espacios para la música que lo habitual, con lo cual siempre me dejan un

¹¹⁹³ Declaraciones realizadas en el Curso de Composición de Bandas Sonoras de Zarautz el 2 de agosto de 2002, en una conferencia compartida con el director Daniel Monzón, titulada “La música que no se oye”.

¹¹⁹⁴ SEMPERE, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹⁵ SEMPERE, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁹⁶ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003, p. 81.

espacio libre, como en *Goya en Burdeos* o *Buñuel y la mesa del rey Salomón* siempre buscas más y no te limitas a seguir sólo la imagen sino que siempre quieres sacar más de la música¹¹⁹⁷.

Por tanto, el papel que Saura concede al elemento musical permite que la composición sea una parte significativa de la construcción audiovisual, que a su vez revierte en la propia concepción de la música de cine del compositor. De manera que Roque Baños, como parte de este binomio, transforma su idea de la música de cine hasta el punto de declarar:

Lo que pasa es que con Carlos Saura mis trabajos tienen algo distinto. No se limitan a ser música de cine, casi te diría que no lo son¹¹⁹⁸.

La música de Roque Baños en las películas de Carlos Saura cumple una función estética, es decir, aporta la atmósfera o carácter particular. Una de las razones por las que la música adquiere tanta presencia reside en que Saura permite bloques musicales con un desarrollo muy amplio, muy libre, de forma que el compositor no tiene que estar atado a giros dramáticos muy precisos. Él mismo aporta un ejemplo: “el bloque de “Los desastres de la guerra” en *Goya en Burdeos*, que es una auténtica pieza sinfónica en miniatura”¹¹⁹⁹.

Por otro lado, la música da lugar siempre a evocaciones connotativas y es un elemento fundamental en la función de ambientación, apelando a los códigos culturales del espectador. En este binomio no se limita a ambientar la situación geográfica e histórica, sino que contribuye a la construcción identitaria, por la que se interesara la investigadora Anahid Kassabian, interviniendo en el proceso de producción y reproducción de significados e ideologías. Es particularmente interesante en estas películas prestar atención a las identificaciones de asimilación (*assimilating identifications*), pues la música encamina la comprensión del espectador hacia significados identitarios muy concretos. Así, por ejemplo, la fructífera relación de Baños con Saura redundaba en la voluntad de este director de utilizar el flamenco como una seña de identidad distintiva de nuestro cine.

Esta es una de las razones fundamentales por las que, en su trabajo con Saura, Roque Baños ha abierto su visión de la música en el cine y ha experimentar con nuevos lenguajes musicales con los que ya estaba familiarizado pero con los que no había trabajado hasta

¹¹⁹⁷ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006, p. 90.

¹¹⁹⁸ Declaraciones en la entrevista publicada en *Scoremagacine*

http://www.scoremagacine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=35, *op. cit.*

¹¹⁹⁹ CUETO, *op. cit.*, p. 84.

entonces en una obra audiovisual: música árabe, sefardí, el flamenco, o música basada en los siglos XVII y XVIII.

La segunda de la colaboración de director y compositor, *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001) es un buen ejemplo. En esta película, Saura ambienta una trama “de aventuras” en Toledo, contando con los personajes de Dalí, Lorca, y Buñuel en busca de la mesa del rey Salomón. El guión de la película reconstruye diferentes fragmentos de las memorias de Buñuel, y recrea un ficticio submundo toledano en la que transcurren las peripecias de estos tres célebres artistas. Al mismo tiempo, ahonda en las raíces culturales de España y en la construcción multicultural de la identidad española, respaldada por la historia, porque investiga en la conjunción de las tres culturas: cristiana, musulmana y judía sefardí.

Para eso, Saura está especialmente interesado en que la música pase de lo cristiano a lo árabe y a lo sefardí. Por tanto la música de la película mezcla “música sefardí, andalusí, y pakistaní”, junto a alusiones a temas clásicos (la Sinfonía n.º1 de Brahms y al tema del preludio de *Tristan e Isolda* de Wagner). El compositor Roque Baños mezcla todas estas alusiones con una formación orquestal, *samplers* y sintetizadores, y otros instrumentos orientales como la tiorba, el saz o el santur¹²⁰⁰. En este aspecto, lo más destacado de la película es el diseño de sonido para recrear los ambientes más fantásticos, el viaje de los personajes hacia lo profundo en busca de la mesa del rey Salomón, y la mezcla de los sintetizadores con los instrumentos de culturas orientales.

Respecto a la música, Roque Baños cuenta:

Carlos Saura insistió muchísimo antes de que empezara a hacerla de que la película tenía una cosa trípica tanto en los personajes como en las culturas y tenía que ser una música que pasase de lo cristiano, lo árabe y lo sefardí, lo judío. Y bueno, tuve una época en la que me encantaba la música árabe y sefardí, y tuve otra vez que empaparme de todo esto para la banda sonora de esta película. Además, el uso de instrumentos originales de este tipo de música, como las percusiones, *ouds*, *darbukas*, fídulas medievales, etc. me facilitó el poder hacer toda esta mezcla que hay ahí.

Este es uno de los casos en los que este compositor debe introducir algunos elementos de “pintoresquismo” que introduzcan las connotaciones culturales deseadas por

¹²⁰⁰ Cf. CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003, pp. 81-82. En la grabación participa la Orquesta Filarmónica de Praga dirigida por Mario Klemens, Felipe Sánchez (tiorba y guitarra morisca), Dimitris Psonis (saz y santur), Ramiro Amusatogui (oud), Fernando Sánchez Paz (flautas barrocas), Pedro Esteban (panderos y darbuka), Francisco Luengo (fídula medieval) y Luis Delgado (trompa marina).

el director en la música. Pero para ello, Baños trata de empaparse de las técnicas que requieren los instrumentos que introduce. Por ejemplo, explica que cuando tuvo que trabajar con el *santur*, “una especie de salterio que se toca con unos macillos”, se asesoró bien para familiarizarse con él, y sólo entonces “traté de volcar su personalidad en el resto de la banda sonora”¹²⁰¹. Lo que es lo mismo, trata de dar un *color* a la composición incidental como totalidad que contribuya a construir un discurso de alteridad, de orientalismo, de exotismo, que sitúen la película en un Toledo intercultural.

Salomé (2002) sigue la línea que Roque Baños ya había comenzado en *Buñuel*. Se trata de una película escenográfica, mezcla de ballet y documental, con coreografía de José Antonio Ruiz y Aída Gómez. En esta película el compositor se implica mucho personalmente, porque el montaje del ballet se realiza sobre la música que compone previamente. Más adelante, como explica el propio Baños¹²⁰², surgió la idea de rodarlo en cine y hacer un prólogo de media hora que explicase el proceso creativo.

Para realizar la música se inspira en la historia del mito de Salomé, una mujer caprichosa, hijastra de Herodes, que pide la cabeza de San Juan al no ser correspondida. El tema del personaje que se desarrolla en la danza de los siete velos, lo compone al final, cuando está ya muy imbuido del personaje. La composición integra el estilo flamenco, en cuyos temas cuenta con la colaboración del guitarrista José Fernández Torres “Tomatito”, el flautista Juan Parrilla, y el percusionista El Bandolero. La música más conocida de esta película es el tema “Sevillana para Carlos”, ya que consiguió el Goya a la mejor canción original. Igualmente están presentes algunas sonoridades árabes, o instrumentos como el oud y la darbuka. Según afirma Antonio Sempere en el libro monográfico a Roque Baños, también aparece algún toque de música clásica sinfónica española de la tradición de Falla y Albéniz, y un final de marcha del estilo de Semana Santa española.

Roque Baños comenta las músicas de esta producción:

Aquí hice igualmente otra mezcla porque siempre hablaba de que todo había que estar basado en el flamenco pero sin olvidar músicas árabes también y música más dramáticas para las escenas que lo requiriesen. Hay una mezcla de ballet, música pakistaní para los siete velos, todo esto mezclado con sevillanas, seguidillas, bulerías y todo también adornado con una orquesta de cuerda con una voz solista, una voz lírica cantando una canción de carácter cristiano para marcar el personaje de Juan el Bautista¹²⁰³.

¹²⁰¹ CUETO, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰² PADROL, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁰³ PADROL, *op. cit.*, pp. 90-91.

De la misma manera que lo hiciera en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, el concepto musical se basa en encontrar las raíces comunes de todas estas músicas:

Había que pasar de una a otra sin que resultara chocante, había que lograr cierta fluidez. *Salomé* por ejemplo, empieza con auténtica música flamenca, se vuelve cada vez más dramática, hasta llegar a la danza de los siete velos que es la más oriental... Prima la fusión de estilos, junto con la orquesta y la voz humana¹²⁰⁴.

De esta manera, sobre todo a través del uso del estilo flamenco, el personaje adquiere un carácter de “españolidad”, basado en el estereotipo de lo español ligado al drama y a la pasión, pero también ligado al “orientalismo” del personaje y al carácter cristiano que forma parte de esta visión de la identidad nacional.

Desde nuestro punto de vista, la colaboración de Saura con Roque Baños no es ni evidente ni lógica en un primer acercamiento, si se concibe a Baños como un músico que se caracteriza por hacer las bandas sonoras más “hollywoodienses” de nuestro cine. No obstante, su colaboración con Saura se hace comprensible si recabamos en la enorme versatilidad de este músico. Baños se adapta a las necesidades de la idea cinematográfica de este director, jugando con las connotaciones culturales y nacionales, e introduciendo el “pintoresquismo” musical que se le pide. Pero además su versatilidad le permite integrar las connotaciones de cada estilo musical (el flamenco, la música sefardí, la música “de época”) en el estilo orquestal sinfónico al que el espectador está más acostumbrado cuando acude al cine de una manera que parece muy natural. Por ejemplo en el caso del flamenco, la incorporación de connotaciones españolizantes, ya sean giros armónicos (como la cadencia frigia, semicadencia con el bajo sobre los grados VI – V a distancia de semitono), de la voz con la textura y los adornos del cante jondo, de la guitarra, pueden aparecer en solitario, pero en otras ocasiones van acompañadas de una instrumentación más cercana a la música de cámara, incluyendo cuerdas y vientos. Estos usos inciden en la voluntad de utilizar el flamenco como una seña de identidad de nuestro cine, y también siguen la línea de nuevas fusiones del flamenco, el cual ha visto incrementado su valor desde los años ochenta.

¹²⁰⁴ CUETO, *op. cit.*, p. 82.

Rasgos identitarios en el cine de Saura

Enlazando con las particularidades de la aportación de la música de Roque Baños al cine de Carlos Saura, en el estudio de este binomio resulta preciso acercarse al nivel de análisis cultural, como defendiera Anahid Kassabian. Si bien no es éste el único aspecto que puede ser analizado en las películas de Saura, en esta tesis nos interesa resaltar especialmente cómo se construye el discurso sobre la identidad nacional en sus películas, porque resulta muy destacado para el estudio del aspecto musical. Para aludir a la construcción de las identidades a través de las músicas resulta imprescindible incluir no solamente las músicas compuestas por Roque Baños, sino también las músicas preexistentes, que como todos los temas musicales son controlados por el propio Saura.

Lo nacional es un tema recurrente en el cine de Saura. En muchas de sus obras se retratan ambientes y vivencias autorreferenciales, y se encuentra el retrato de los ambientes más populares; pero además, los temas de sus películas aluden a iconos de identidad española, como por ejemplo algunos personajes definitorios del genio español (Goya, Salvador Dalí, Federico García Lorca, y Luis Buñuel).

Marsha Kinder en su libro *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*¹²⁰⁵ describe un panorama del cine español que se aproxima bastante a los rasgos de Saura, en películas como *Bodas de Sangre* o *El séptimo día*. Es un cine “frecuentemente descrito como excesivo en su expresión gráfica de la violencia y obsesivo en su tratamiento de las relaciones incestuosas”¹²⁰⁶, un cine marcado por la huella de la guerra fratricida.

Lo que resulta más interesante es que el cine de Saura enlaza con las apreciaciones de esta autora en lo que se refiere a la construcción internacional del cine español (incluso en películas posteriores al periodo tratado en su obra). En la sección de esta tesis referida al concepto de identidad nacional en el cine español¹²⁰⁷ contemporáneo se subrayó el papel del cine como un medio decisivo para construir imágenes de identidad nacional unificada, y para transmitir las tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. Las películas de Saura también ejemplifican esa negociación entre la “unidad problemática de nación” y “la articulación de la diferencia cultural en la construcción de una perspectiva internacional”¹²⁰⁸.

¹²⁰⁵ KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993. En realidad el libro se refiere a lo que llama la tercera fase del nuevo cine español, que abarca de 1973 a 1982.

¹²⁰⁶ KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, op. cit., p. 1.

¹²⁰⁷ El capítulo IV de esta tesis.

¹²⁰⁸ Marsha Kinder cita con estos términos la obra *Nación y narración* de Homi Bhabha. KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, op. cit., p. 6.

Resulta necesario relacionar la articulación de la identidad nacional de Carlos Saura con el éxito cosechado en el extranjero, más que dentro de las fronteras españolas. Prueba de ello es el reconocimiento del año 2004, cuando recibió el Premio del Cine Europeo a toda su trayectoria. La reticencia hacia todo lo que aluda al folklore español, al tópico y a “españolada” puede ser una de las razones de la poca aceptación dentro de nuestras fronteras del musical flamenco de Saura. El mismo Saura reconoce:

En el caso del flamenco, por ejemplo, tanto la música como el baile, posee una fuerza poderosísima que interesa a todo el mundo: gusta mucho en Europa, en Estados Unidos, en Japón... Pero aquí, y hablo de su uso en mis películas, tal vez suene a “españolada”; y por eso se rechazan¹²⁰⁹.

La construcción de lo nacional se refleja, asimismo, en la música que utiliza en sus películas. La mezcla de estilos musicales, tan presente en el cine de Saura, supone una metáfora de la multiplicidad de los ambientes e ideologías presentes en la cultura nacional. A través de la música (entre otros elementos), consigue formar un sistema de alusiones en la que es habitual que Saura establezca la comparación entre la España más avanzada, y la anclada en valores más tradicionales, perpetuando así el mito de “las dos Españas”.

Una manera de establecer esta oposición consiste en introducir una música alusiva a lo urbano o a lo moderno en ambientes rurales populares, un contraste que ha gustado de utilizar en su cine desde sus inicios, como una definición de la idiosincrasia paradójica de nuestro país y como una llamada de atención hacia ella. Un ejemplo, citado también por Alejandro Pachón¹²¹⁰, aparece en la película de 1966 *La caza*, cuya música incidental corre a cargo de Luis de Pablo. Josep Lluís i Falcó publica un estudio sobre la música de esta película¹²¹¹, en la que parte del interés radica en la composición de Luis de Pablo, ya que incluye atonalidad y disonancias sin resolución; pero según Lluís i Falco dicha música no aporta nada nuevo en su uso, puesto que cumple la función de subrayar la tensión paralela a la tensión narrativa.

Igualmente, en *La caza* se pueden oír temas adicionales preexistentes, que aparecen de forma diegética, como el momento en el que el personaje de Emilio Gutiérrez Caba en medio de una finca saca uno de los *pick-ups* típicos de la “modernidad” del momento y

¹²⁰⁹ <http://www.generacionxxi.com/entrevistas/saura.html>, *op. cit.*

¹²¹⁰ PACHÓN RAMIREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007, p. 61.

¹²¹¹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta”. En CUETO, Roberto (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. Valencia: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236. Textos Minor, 14.

hace sonar “Española abanícame”, de Los Cuatro de la Torre, y “Tu loca juventud”, canción interpretada por Federico Cabo que fue ganadora del festival de Benidorm de 1965¹²¹². Son canciones estrictamente contemporáneas a la película, representativas de la música *ye-ye* de aquel momento y de la cultura de los Festivales, que cobran especial importancia en una película enfocada a destacar la actitud del régimen en contra de todo lo que viniera del exterior. En esta secuencia existe el mismo contraste que se verá en *El séptimo día* casi cuarenta años después, entre el ambiente rural y la música *pop* contemporánea a la película. O en la película *Peppermint Frappé* (1967), en la secuencia en la que Geraldine Chaplin baila en el bosque con la canción de Los Canarios que da título a la película¹²¹³. En este caso el choque generacional se produce entre los viejos cazadores y los jóvenes que representan la modernidad.

Al mismo tiempo, el optimismo transmitido por la música cuando el personaje de Gutierrez Caba en *La caza* enseña a bailar el *twist* a la sobrina del guardián en medio del campo, es una premonición de un desenlace trágico, y encarna la inconsciencia de un futuro aún no conocido y casi irreversible; Anne-Marie Jolivet apunta a que este personaje representa “al otro, el de la generación inocente que no conoció la guerra”¹²¹⁴. Esta escena es comparable con las de las niñas protagonistas del *El séptimo día*, bailando en su habitación o en el bar del pueblo los temas del *pop* español del momento, con una inocencia ajena a su fatal destino, y abierta a unas posibilidades que se verán truncadas, de forma dramática, por el peso opresivo de los valores tradicionales.

Todos estos contrastes forman parte de la estética y la narrativa de Saura, que toma una realidad muy cercana de España, y con los elementos reales de lo cotidiano realiza su propia interpretación de España, transmite su experiencia personal.

Esto se percibe muy concretamente en las películas dos películas de las que acometemos un análisis más pormenorizado: *Goya en Burdeos* y *El séptimo día*. En la película *Goya en Burdeos* se alude continuamente a España, desde un Goya en el exilio. La música entretiene un entramado de referencias de las diferentes inclinaciones culturales, en

¹²¹² Lluís i Falco aporta los datos concretos de los temas diegéticos que aparecen en la película: “Tu loca juventud” (letra de Tomás de la Huerta, música de José Luis Navarro Sainz de Jubera), ganadora del la VII edición del Festival de Benidorm (1965), interpretada por Federico Cabo; “Snob ye ye” (letra y música de César Nuño de la Rosa), interpretada por Laura; “Te veré” (letra de Amado Regueiro Rodríguez, música de Ángel Martínez Llorente), interpretada por Juan Carlos Monterrey, fue interpretada en el II Festival de la Canción de Mallorca, en la edición de 1965; “Española, abanícame” (letra y música de Jorge Morell y Ricardo Ceratto), interpretada por Los 4 de la Torre.

¹²¹³ Alejandro Pachón afirma que el personaje de la Chaplin tocando el tambor es un homenaje a los tambores de Calanda en *Simón en el desierto* de Buñuel. PACHÓN, *op. cit.*, p. 258.

¹²¹⁴ JOLIVET, Anne-Marie. “El “otro” y su representación fílmica. Hacia nuevos planteamientos nacionales”. En SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007, p. 40.

una España que se debatía también entonces entre las tendencias autóctonas y extranjeras. En *El séptimo día* se centra en las tensiones entre las dos Españas, la rural y la urbana.

Goya en Burdeos

Para comprender las diferentes músicas presentes en *Goya en Burdeos*, resulta un buen punto de partida considerar las diferentes alusiones culturales que conlleva cada uno de los temas musicales y relacionarlas con la cuestión de la referencia a la cultura española y su complejidad.

Respecto a la música preexistente en esta película¹²¹⁵, el momento musical está perfectamente ambientado, y se recogen las tendencias musicales del siglo XVIII español de una manera ejemplar. Por un lado el *Minueto* y el *Largo* de Boccherini (*Minueto* op.13 N°5 y *Largo* del Quinteto op.2), así como la *Tambourine* para piano de François Couperin, representan el ambiente de la corte y las influencias externas de España (francesas e italianas). Por otro, el *Fandango* (del Quinteto op. 37 de Boccherini) representa la nueva tendencia nacionalista-populista que ascendía a las cortes y la clase burguesa. Y por último, el Anónimo del XVI “No hay que decirle el primor” (adaptado por Roque Baños en el tema titulado *La pradera de San Isidro*) lo interpretamos como una referencia al majismo, por su asociación con la figura de Cayetana, la duquesa de Alba.

Por lo que respecta al *Minueto* y el *Largo* de Boccherini, y su inclusión en la película con una función estética de ambientación histórica y geográfica, cabe recordar el ambiente musical de la España del momento porque se ve plasmado en la película de diversas maneras. En el siglo XVIII español la corte era el modelo a imitar, algo que se hacía extensible a los gustos musicales, y que reportó un beneficio a la cultura musical española, ya que los Borbones eran grandes amantes de la música. En el reinado de los Borbones las primeras influencias fueron francesas, porque Luis XIV eligió la corte de seguidores de su nieto Felipe V; hasta el periodo en el que en la corte primaba la figura de Santiago de Murcia, maestro de guitarra de la reina, debieron interpretarse danzas francesas, nada semejantes al repertorio anterior para guitarra que tenía influencia del folklore español (ejemplificado en la figura de Gaspar Sanz). Más adelante, sin embargo, cuando muere María Luisa y llega a la corte Isabel de Farnesio, cambiaron las costumbres y poco a poco las influencias francesas dieron lugar a las italianas.

La figura de Goya se sitúa entre el reinado de Carlos III y Carlos IV. En época de Carlos III destaca el interés del Infante don Gabriel por la música de cámara, que se reunía con los amantes de la música en la Casita de Arriba de El Escorial, una sala de conciertos.

¹²¹⁵ Si atendemos al origen de composición de la música, sería música preexistente adaptada por Roque Baños.

Su hermano Carlos IV también es muy aficionado a la música y tiene por maestro del rey a Cayetano Brunetti. De hecho, se han recogido noticias de que Carlos IV tocaba bastante bien el violín, e interpretaba a menudo conciertos de cámara, pues sobre todo era muy aficionado a los cuartetos de cuerda; se sabe, por ejemplo, que el sentido del ritmo de este rey era relativo, y que no esperaba a los compases de silencio y se adelantaba, entraba a destiempo, aduciendo que “el rey no espera a nadie”. Pero sin duda, la música más destacada y representativa del siglo XVIII español está personificada en la figura de los músicos Scarlatti y Boccherini, de quienes se puede decir que, aunque de formación italiana, absorbieron el carácter musical español en su plenitud. De ahí que en la película la música de Boccherini, y la breve aparición de un tema de Couperin a modo de reminiscencia a las interrelaciones con lo francés, representen todas estas influencias, musicales, pero también sociales.

Como reacción, al mismo tiempo que se daba en la corte la tendencia musical extranjera, en la segunda mitad del siglo XVIII se puso de moda lo popular, tanto en los ambientes burgueses como en los cortesanos. Como ya se ha dicho, en las reuniones de la corte y la nobleza, y a imitación suya, en las de los burgueses, se produce una reproducción de las músicas y bailes de los modelos franceses e italianos, que se ponen de moda sobre todo en la primera mitad del siglo. Pero a mediados de siglo se produce una resistencia tendente a poner de relieve lo español, lo popular y lo tradicional. Esta tendencia es lo que se llamó el Majismo.

Los majos y majas eran personajes populares, de clase media, caracterizados por el desprecio de lo extranjero, y por la vuelta a las costumbres tradicionales, personajes descarados, altivos, castizos, con unas formas particulares de vestir y actuar. Enfrente se sitúa el petimetre, la petimetra, los currutacos y currutacas, que son los serviles a la moda francesa y a las normas. En lugar del cortejo, por ejemplo, el modelo es una relación amorosa más directa y personal. Lo particular de este momento es que estos majos se convirtieron en el modelo a seguir para las clases altas, porque imitar estas costumbres se convirtió en una moda. Para explicar este fenómeno quizá se puede acudir a la curiosidad que manifestaban los viajeros en estos personajes, que pudo influir en el auge del majismo, así como la alabanza al concepto de “naturalidad” que se da en la Ilustración.

Por lo tanto, en España se da el caso especial de que la nobleza baja hasta lo popular para convertirlo en una seña de identidad propia, en lugar de tomar los elementos de lo popular y elevarlos. A la vez se produce un desplazamiento en los modelos, y ahora son las señoras de la nobleza las que marcan las modas, y eran el modelo de la gente de clases más bajas. Es el caso de Maria Josefa Alonso Pimentel, la condesa – duquesa de Banavente y la duquesa Teresa Cayetana de Alba, figura de gran influencia en la vida pública de este

momento y ejemplo de elegancia de la sociedad madrileña. La duquesa toma como modelo no el refinamiento sino el majismo, que conoce por el trato con los criados de los barrios populares donde vive, por lo que pone de moda estas costumbres. A este personaje le corresponde en *Goya en Burdeos* el tema del Anónimo del XVI “No hay que decirle el primor”, aludiendo a la fascinación que Goya sentía por ella, pero también es el personaje que se vincula a todo el entorno y estética del majismo.

Por lo que respeta a la música, también se pone de moda la música popular, con la que también se identifican, por lo que sucede al contrario de lo que ocurría con la música de Boccherini y Scarlatti, quienes toman elementos de lo popular (recreación de la sonoridades de instrumentos populares, ritmos, etc.) para elevarlos a la música de la corte. Se cambian las danzas extranjeras por danzas de carácter español como el bolero, la seguidilla, el fandango o la tirana, debido a la importancia de la tonadilla escénica, que recupera los bailes populares españoles. Se acompañan de guitarras, bandurrias, castañuelas, propios de las tonadillas, de los sainetes de Ramón de la Cruz y de las pinturas de fiestas populares de Goya. El propio Goya es muy aficionado a las danzas populares.

Así pues, *Goya en Burdeos* construye un discurso sobre todos estos movimientos culturales apoyado en la música, mostrando tanto los ambientes cortesanos, como los nuevos modos de comportamiento del momento, de ascendencia popular, personificados a su vez en la figura de la duquesa de Alba. Además, en la película se aprecian algunas de las repercusiones que el nuevo ambiente tuvo sobre la música de esta época: las llamadas fiestas o “saraos”, donde había música y baile, la danza como práctica constante en el ambiente de corte, la moda del fandango y la seguidilla que son más populares como ritmos populares, la influencia de la tonadilla escénica, o el uso de la guitarra¹²¹⁶.

La música incidental de la película es música original compuesta por Roque Baños, y no se inspira tanto en el contexto histórico cuanto en la descripción del personaje. En términos generales, en la partitura se reconocen dos atmósferas, una más optimista, como el Fandango, y otra atmósfera trágica en la que toma protagonismo la música compuesta expresamente por Baños. La concepción de la película en este caso es monotemática y se basa sobre un motivo de tres notas, que estructura todos los temas, al mismo tiempo que la armonía está basada en esta misma célula.

¹²¹⁶ Para más información sobre el tema Cf. BARCE, Ramón. *Boccherini en Madrid*. Madrid: Obra Social Cajamadrid, 2004; CASARES RODICIO, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música, 1997; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1993 (reed. 2006); MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid: Siglo XXI, 1972.

La idea de esta construcción musical nace del propio argumento, porque la estructura del guión es un monólogo de Goya que cuenta momentos de su vida, de manera que al compositor se le ocurrió darle una especie de tono obsesivo y monótono inspirado en las pinturas negras. Así lo explica él mismo:

Carlos me hablaba de Goya cuando estaba aislado del mundo y hacía sus pinturas negras. A partir de esas ideas se me ocurrió un tema muy obsesivo, que se repite en varias alturas. Después trabajé ese material sobre el montaje definitivo pero una gran parte ya había sido concebida ¹²¹⁷.

Con la música incidental, *Baños* evoca los distintos estados de ánimo del personaje. Así, para las diferentes variaciones del tema utiliza toda la gama orquestal, e incluye parte coral. Por ejemplo, el tema “Los desastres de la guerra” lo compuso primero para una agrupación instrumental pequeña y duraba cuatro minutos, pero por voluntad de Saura el compositor extendió el tema y lo convirtió en un tema sinfónico; pero la base es el motivo principal, al que va añadiendo instrumentos: la caja, el piano que realiza otra línea melódica, y las flautas y las trompetas repiten continuamente las tres notas del tema.

De nuevo, la música incidental se construye usando los códigos musicales de la música post-romántica, como son la orquesta sinfónica (Orquesta Sinfónica de Madrid), los códigos armónicos, las texturas, etc., y se interpreta en términos de atemporalidad. A esto hay que añadir el diseño de sonido, que introduce efectos más complejos, sobre todo en el tema “Las pinturas negras”, y algunos toques más efectistas, como el sonido de campanas, que aparece a menudo en el desarrollo fílmico.

Contrasta con la música preexistente “de época”, cuya sonoridad sí arrastra al espectador a un momento histórico fuera de su contemporaneidad. A esto se añade que los temas preexistentes en ocasiones aparecen como temas diegéticos al uso, si consideramos la fuente de emisión de la música: las clases de piano de la hija de Goya, Rosarito, y también los músicos y el bailarín de los duques de Osuna.

De manera que la música incidental lleva el relato de la vida interior mientras que la “de época” se refiere al contexto y a personajes externos. En este sentido, la música incidental cumple funciones expresivas, ya que aporta el tono emotivo general cada escena, a la vez que sirve de subrayado dramático o expresivo (intensificador de sentimientos), y además resulta un modo de identificación con un personaje. En general se puede decir que la música incidental aparece en los momentos en los que Goya expresa sus pasiones internas, cuando existe un punto de vista subjetivo del personaje.

¹²¹⁷ SEMPERE, *op. cit.*, p. 55.

En cambio la música “de época” cumple una función de ambientación de género, pues en un sentido amplio es una película histórica, y de ambientación de tiempo y espacio, porque ambienta el lugar y el momento (con la salvedad del Nocturno de Tchaikovsky, del que Baños hace un arreglo). Asimismo, aporta desde un comienzo una estética general que corresponde con la idea de Saura, subrayando continuamente la fotografía y la escenografía, que es también pictórica y va cambiando entorno a los tres colores básicos de la película: rojo, azul, blanco/negro; después se le añaden los ocre y los pardos.

En este caso se produce un choque en la articulación conceptual de los temas preexistentes, porque no subraya tanto el carácter de la escena sino que se mantiene autónoma, sirve de contraste, del mismo modo que la corte se mostraba indiferente ante los avatares de la vida del pintor.

Respecto a sus funciones estructurales, hay que señalar que la estructura general de la película es discontinua y compleja porque se compone de *flashbacks* y de recuerdos. La música sirve de unión entre aquellas escenas que comienzan en el Burdeos desde el que Goya narra la historia y dichos *flashbacks* o recuerdos del protagonista, haciendo más fluido el salto de un tiempo a otro. Además, el hecho repetir continuamente los mismos temas da unidad a la película, que de por sí es muy fragmentaria.

Rítmicamente, es muy destacable la primera escena, los créditos iniciales, porque la música varía el ritmo de toda la secuencia. En esta secuencia aparecen una serie de elementos pictóricos, en tonos rojizos que van ganando intensidad desde tonos más oscuros, hasta completar visualmente una recreación del cuadro de Goya *El buey desollado*. La cámara se mueve en un *travelling* lento, picado, haciendo planos detalles de objetos diversos, elementos de la matanza que se pueden interpretar como premonitorios. Al final del plano la cámara se aleja hacia plano general y después vuelve a acercarse hasta hacer un *morfining* con la cara de Goya. Musicalmente va acompañada por el Fandango de Boccherini, por lo que se da un contrapunto entre la música y la escena: contrasta entre el ritmo de baile y el buey muerto. Por tanto, se acompaña la continuidad del movimiento pausado de la cámara con la continuidad rítmica del fandango, aunque difiere el carácter. La superposición del ritmo de la música con la del movimiento de cámara da una continuidad a toda la escena, transmite movimiento, si bien el movimiento de la cámara es comparativamente más lento, lo que seguramente daría lugar a que la misma escena sin música se percibiera psicológicamente mucho más lenta. El resultado es una especie de danza con la cámara, que termina con el plano general del buey muerto, mientras se escucha el marcar de castañuelas continuo, y se acentúa el juego de luces, en una escena muy teatral casi semejante a algunas de las escenas de *Flamenco*.

Podría interpretarse este comienzo de la película como una premonición del mal destino que se corre en la corte llena de intrigas de la España de finales del XVIII, puesto que, como ya se ha señalado, el Fandango cumple una función narrativa haciendo alusión a la corte, mientras el “Anónimo” alude al majismo. De forma que este comienzo recoge ya algunos de los rasgos históricos de construcción de la identidad nacional que Carlos Saura plasma en esta película.

El séptimo día¹²¹⁸

En el análisis de la película *El séptimo día* que a continuación se plantea incurriremos, además de en el tema de la identidad nacional, en la cuestión de cómo la música contribuye a la definición de espacios.

La película *El séptimo día* (2004), con guión de Ray Loriga, se basa en la matanza producida en el pueblo extremeño de Puerto Hurraco fruto del enfrentamiento de dos familias, el 26 de agosto de 1990. Cumple una de las características de la representación de la violencia en el cine español de las que habla Marsha Kinder, “la interacción entre el sacrificio primitivo y la masacre moderna”¹²¹⁹. Al igual que en otras películas de Saura, y particularmente *La caza* y *Ana y los lobos* los conflictos familiares son una metáfora de las situaciones históricas y los enfrentamientos políticos; suponen una alusión al pasado y a la memoria histórica, mostrando de forma latente el enfrentamiento entre bandos de la Guerra Civil, la culpa y la venganza, y el fratricidio.

Toda la película se sustenta sobre el mito de las “dos Españas”: por un lado, la España del flamenco, los toros, las tradiciones populares, la España arcaica, viciada y cacique, la España violenta, impulsiva, y dramática. Frente a ella se coloca una España aperturista, volcada hacia la modernidad y lo exterior, esperanzada, inocente, joven.

Todas las tensiones casi estereotipadas entre conceptos enfrentados tales como tradición y modernidad, lo urbano y lo rural, se asocian a su vez con la música que se oye en la película. Así pues, los valores tradicionales, las reminiscencias de lo ancestral y de la tragedia, son ilustrados por la copla y la música incidental de Roque Baños, que integra elementos del flamenco. Por otro lado, la música *pop* contemporánea hace alusión a la inocencia de los personajes de las niñas, la modernidad, la esperanza y lo urbano.

¹²¹⁸ El análisis de esta película fue presentado por la autora de este trabajo el día 7 de marzo de 2008 en el X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología / V Congreso de la IASMP-España / II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, celebrado en Salamanca, en una comunicación titulada: “La ciudad anhelada en *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004)”.

¹²¹⁹ KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, op. cit., p. 12

Para facilitar la comprensión de este entresijo de relaciones exponemos el siguiente cuadro:

MÚSICA	CONCEPTOS ASOCIADOS
<ul style="list-style-type: none"> - “Rocío”. León y Quiroga. Interpretada por Imperio Argentina. 1956 (Emi-Odeón). - Música incidental de Roque Baños (estilo flamenco). 	<p style="text-align: center;">Familia Fuentes Hermanas Fuentes (copla) y hermanos Fuentes (flamenco).</p> <p>Ámbito rural, la España “negra”. Tradición, caciquismo, poder de la tierra. La venganza, el honor, la violencia, el odio.</p>
<ul style="list-style-type: none"> - “Una rosa es una rosa”. José María Cano. Interpretada por Mecano. - “El tractor amarillo”. Luis Javier Díaz Gontín. Int. Zapato Veloz. 1990. - “Los amigos de mis amigas son mis amigos”. C. De France Roca de Togores y J.M. Gómez Bravo. Int. Objetivo Birmania. 1989 	<p>Familia Jiménez. Las niñas.</p> <p>Mundo urbano, ciudad. Modernidad, aperturismo, España en Europa Inocencia, juventud, futuro</p>

Sin embargo, se ha de admitir que esta asociación, aunque clara, es simplista, ya que cada uso de la música en realidad responde a una funcionalidad dentro de la construcción de un discurso. Al mismo tiempo, la película es un objeto que se sirve de significados musicales ya construidos (y en tránsito) dentro del discurso de la propia película. Así, en la película aparecen una serie de estereotipos musicales que se entienden vinculados a lo “español”, son estereotipos “nacionales”. Por otro lado, la música construye contextos, en este caso el flamenco y la copla son géneros que construyen y definen la España rural y tradicional, a la que se anclan unos personajes unidos a la tradición; y por su parte, el *pop* se encuadra en el discurso de la España utópica. De esta manera, el uso de la música favorece una lectura unívoca de la película, pues empuja al espectador a leerla en términos de identidades.

Así pues, podemos dividir la música que Saura introduce en esta película en música de la España arcaica y música de la España urbana.

La primera se vincula a la familia Fuentes, que representa valores tradicionales (el honor, el caciquismo, la venganza, la lucha por la posesión de la tierra), los cuales se ven a

su vez ilustrados por la copla. Las características culturales del género remiten a conceptos plasmados en la trama de la película. La copla es un género vinculado connotativamente a la época de los años cuarenta y cincuenta franquistas (aunque es anterior), época caracterizada además porque la cultura más relevante se traslada a la cultura popular. Al mismo tiempo, la copla aporta rasgos de folklorismo de los que se sirvió el régimen para hacer de esta música un arma de aleccionamiento en lo nacional. De ahí que en la historia narrada en la película, la copla sea una señal del pasado opresor, que no permite perdonar y olvidar.

Por otro lado, la copla es en sí misma narrativa, es una historia cantada, por lo que en el cine se suele utilizar para relatar una historia dentro de otra historia, que suele ser metáfora de la trama de la película, como ocurre en el cine de Almodóvar. Ya que en la copla abunda el tema del desamor y de la venganza, también aquí la letra de la canción “Rocío” alude al desamor y la venganza de Luciana Fuentes.

Como ya se ha dicho, la copla fue un género en cierta manera al servicio del régimen, puesto que en aquel momento se potenció su consumo por estar unido a los estereotipos nacionales a los que se vincula en la película: la España costumbrista, el sentimiento nacionalista, los valores del pueblo, la valía de la honra, la diferencia de *lo español*, lo castizo. Aún así, en sus letras también se introdujeron en ocasiones otros elementos más contestatarios, y personajes más indecorosos, introducidos de manera sutil por medio de la ironía. En las escenas en las que se escucha la copla de fondo, no podemos desdeñar que su fuente visible (diegética) sea una radio, un medio de difusión muy popular que servía de distracción sencilla, en una época en la que el país atravesaba una realidad muy dura. Las letras de la coplas también reflejan las estructuras familiares patriarcales que en la película se ven tan claramente representadas: por un lado, el papel de las mujeres sufridoras, igual que las coplas cantadas por mujeres en la mayoría de los casos (no olvidemos a Miguel Molina) y nexo de unión familiar; y por otro lado los hombres ejecutantes de los conflictos, con los dos estereotipos personificados en los dos hermanos Fuentes. Todos estos significados, adheridos al género y rescatados por Saura, aluden a la “España negra” que se reconstruye en *El séptimo día*.

La copla que aparece en esta película es “Rocío”, copla de León y Manuel Quiroga, interpretada por Imperio Argentina. Precisamente está grabada en 1956, cuando el género va a ver pronto su declive a causa de las nuevas tendencias musicales modernas que llegarán a España desde el extranjero, gracias a cierto aperturismo dado por el fin del bloqueo. De modo que en la propia película es un género obsoleto, y muestra que los personajes que encarna están también obsoletos. Pero también la aparición de esta canción es un guiño a la difusión de la música a través del cine (igual que lo es *La Niña de tus ojos*).

Durante el franquismo se produjo una gran cantidad de cine folklórico lleno de copla, un cine de evasión y propaganda, protagonizado por las estrellas de la canción como Estrellita Castro e Imperio Argentina. La introducción de la copla en las escenas de la película, de ambiente rural y tradiciones, son también una continuación de toda una larga tradición cinematográfica española.

No sólo la música preexistente incluida en la película se vincula con la España arcaica. De igual forma, la música incidental compuesta por Roque Baños transporta a este contexto, en este caso mediante el flamenco. Ya se ha hablado de la querencia de Saura por el flamenco. En este caso, como en otras de sus películas, se toman las connotaciones del folklore y el flamenco que enlazan con el sentimiento de lo *trágico*. Así, se toma un discurso concreto del flamenco que consiste en una comprensión más estilizada, más intelectualizada, menos populista, y más poética; es la vertiente de autores que consagraron intelectualmente el flamenco, como Falla, Turina, Lorca, Alberti, y que contribuyeron al proceso de ennoblecimiento de lo jondo. También entran en juego el mundo de la brujería (algo latente en la película), y la irreversibilidad del destino trágico, que ya utilizara Carlos Saura en *Bodas de Sangre* (Carlos Saura, 1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986).

Si bien el flamenco se viene definiendo como una música de raíz popular, cabe aquí cuestionarse el concepto de “pureza”, pues debe tenerse en cuenta que todo producto cultural es construido, y por tanto los significados que se le asocian son móviles. De ahí surge una tendencia a pensar que el flamenco es un producto reciente nacido de la combinación de elementos culturales de muy diferentes procedencias, y como tal es un arte de ascendencia urbana y un arte de masas.

En este sentido, la asociación del flamenco con lo tradicional, y por extensión con lo popular y rural, en la película se construye desde lo audiovisual pues ya desde el comienzo de la película se yuxtapone el paisaje español junto a la música flamenca. Esta asociación, que pudiera parecer meramente descriptiva, es construida y no natural: asocia con lo rural, lo pobre, lo seco, lo ocre. Refuerza los estereotipos formados, pero los acentúa a través del mecanismo cinematográfico, donde cualquier música asociada a la imagen “funciona”, se percibe como “natural”, y lo audiovisual penetra de manera inconsciente, pues están insertos en esos “mecanismos de sutura” de los que habla Gorbman para el cine de Hollywood, pero que funcionan en todos los géneros.

La música vinculada con la España urbana en *El séptimo día*, es la música *pop* española contemporánea: “Los amigos de mis amigas son mis amigos” de Objetivo

Birmania (1989), “Una rosa es una rosa” de Mecano, y “El tractor amarillo” de Zapato Veloz (1990). Aparecen en escenas con los personajes de las tres hijas de la familia Jiménez, y por tanto se relacionan con la juventud y la inocencia. La canción de Objetivo Birmania y la “canción del verano” “El tractor amarillo” contextualizan de una forma directa el año del acontecimiento de los sucesos; son un anclaje a ese presente concreto al mismo tiempo que, en contra del estancamiento y la atemporalidad que planea en lo rural, aportan conciencia de la historicidad. Por su parte “Una rosa es una rosa” de Mecano es, además, ejemplo de modernización de la tradición, porque es una rumba “actualizada”, pero sobre todo, en el contexto de la película alude a la juventud truncada de las niñas, y al mito de “cortar la flor”, anunciando su nefasto futuro y el fin de su inocencia.

A pesar de situarse en un contexto rural, la ciudad como lugar utópico es una presencia constante en la película. El espacio urbano, insinuado a través de la música *pop* contemporánea, simboliza el espacio de huida de la opresión social presente en el ambiente rural. El pueblo constituye un ambiente avasallador de la propia intimidad, en el que resulta imposible liberarse del peso abrumador y angustioso de los ancestros y los rencores familiares. Por el contrario, la ciudad es un lugar de liberación del pasado gracias al anonimato, y constituye una posibilidad de desarrollo económico, poco probable en el campo español. Esto se refleja en los personajes de los jóvenes y las mujeres que finalmente recurren a la ciudad para comenzar una vida nueva, constituyendo así una reflexión sobre la propia emigración. El deseo de huir de la España tradicional, de la copla y el campo, que manifiestan los jóvenes es una constante en las músicas llamadas “modernas” del contexto español, aunque como el caso de la canción de Mecano, incorporen los estereotipos nacionales.

El presente y la sociedad urbana se introducen en el opresivo ambiente rural extremeño a través de los medios de comunicación, el mayor rasgo que sugiere al espectador una conexión con lo exterior (el deporte en la televisión, el videoclip en la televisión del bar, la radio, la música en la piscina). A través de esa ventana se vislumbra la futura España de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92’ que se estaba consolidando como país moderno en el contexto internacional. Barcelona es, de hecho la ciudad a la que se trasladan las protagonistas al final de la película. También aportan un aire de despreocupación audiovisualmente contrastante con los acontecimientos que se precipitan en el guión, con la tragedia que se palpa en el ambiente y de la que es partícipe el espectador.

La identidad nacional de la música de nuestro país, aquello que reconocemos como música española, ha sufrido una clara transformación directamente relacionada con la mutación de los espacios, en los que dicha música se enriquece de nuevos significados. El

cine es espejo y testimonio de este proceso de cambio paralelo de los espacios y sus músicas, al mismo tiempo que ha recogido la conocida ruptura de los binomios local-global, nacional-internacional, urbano-rural, que se plantean en la música. Aparece aquí la paradoja de que el nacionalismo reivindica lo rural, lo popular, pero sin embargo es un proceso ideológico que se desarrolla a la par que el desarrollo urbano, y es por tanto una construcción de raíz urbana.

Esta película presenta aún una visión estereotipada: la España de provincias, del flamenco y de la copla; por tanto los espacios que construye son también estereotipados, casi como un espacio mítico, describe una lucha entre lo bueno (moderno) y lo malo (ancestral). Es por eso que resulta una película un tanto intemporal porque, aunque basada en la vida real, reproduce modelos y podría ocurrir en cualquier momento desde los años cincuenta. En parte se debe a que Carlos Saura ha mantenido estos rasgos a lo largo de una dilatada carrera que comienza con una generación bastante anterior a la que comienza a hacer cine en la década de los noventa; en sus películas de los años sesenta y setenta ya presenta la España de las diferencias entre lo rural y lo moderno, para denunciar el poder de las tradiciones y de la España profunda. Respecto a esto, puede afirmarse que presenta cierta nostalgia de la lucha, pues articula un discurso casi heredado de la voluntad de apertura que había en el país y en su generación cuando Saura se formó, la voluntad de modernidad y crítica a lo estancado.

Esta claridad de todos los estereotipos aparecidos en *El séptimo día* no lleva sino a formularnos una pregunta: ¿Qué sentido tiene hacer esta película en el siglo XXI? En este contexto, el discurso de lo global y la construcción del cine europeo pasan por que cada cinematografía marque sus señas de identidad externas, dentro de un entramado de uniformidad. La definición del cine europeo no consiste, entonces, en un cine uniforme, sino en el cine de la diferencia, subrayando los estereotipos de cada nacionalidad. Así, en las películas españolas conviene subrayar la identidad nacional, lo específicamente español, es decir lo *glocal*. La construcción de este discurso se da desde nuestro propio cine, no es un reflejo de cómo se ve nuestro país desde el extranjero, sino una visión jaleada desde el interior; así, los creadores y el público españoles somos los que contribuimos a la construcción de este discurso.

En definitiva, el cine de Carlos Saura constituye un buen recurso para acercarse a la construcción de la identidad, y en concreto en la identidad nacional, por medio de la música. Al mismo tiempo, el binomio formado por Roque Baños y Carlos Saura conforma un lenguaje audiovisual propio en el que se recogen, por un lado, las confrontaciones, las dualidades de Saura, y por otro lado las posibilidades de un compositor con una gran

variabilidad que se permite, como diferencia con el resto de sus composiciones, avanzar un paso en la autonomía y en la experimentación estilística. El resultado es un cine donde la música es una parte decisiva en la concepción escenográfica y dramática, o bien donde la música aporta la verdadera dimensión significativa, aludiendo a los conceptos de fondo planteados en las películas, y permitiendo al espectador alejarse de lo anecdótico.

VI. CONCLUSIONES

VI. CONCLUSIONES

La música en el cine constituye un tema de investigación apasionante. Su contemporaneidad, su imbricación con la sociedad, su capacidad artística en relación con otros medios empujan a una continua reflexión sobre la ontología misma de la música. Desde el comienzo de este trabajo, lo que nos llevó a interesarnos por este tema fueron también las contradicciones y paradojas que esta música implica, donde radica al mismo tiempo su poder de seducción.

La carencia de estudios académicos en España fue una de las razones principales que nos empujaron a abordar esta Tesis, aún sabiendo que era un arma de doble filo: por un lado, permite un amplio margen a la hora de elegir el objeto de estudio, pero al mismo tiempo implica la necesidad de desarrollar un importante trabajo no realizado previamente. Por eso, esta investigación se planteó como una reflexión sobre el propio estudio de la música en el cine.

El camino recorrido a lo largo del periodo de elaboración está implícito en el propio trabajo, en cada una de sus partes, porque cada una acomete visiones y perspectivas que plasman la evolución metodológica y personal por la que ha fluido este proyecto.

El discurrir de la investigación llevó a rechazar planteamientos iniciales. En un primer momento se evitó estudiar un solo autor porque resultaba insuficiente para mostrar el panorama general de la música de cine español contemporáneo, y traicionaba la propuesta inicial de mostrar un panorama amplio que pudiera responder a la pregunta “¿Cómo es la música de cine en España?”. Por tanto, nos decantamos por estudiar varios autores; pero llegamos a la conclusión de que casi todos presentan una gran versatilidad, porque siempre componen desde el punto de partida de la película, y por tanto sus rasgos son cambiantes (las circunstancias de aprendizaje musical y el contexto audiovisual se lo permiten). Así pues, se intentó organizar el trabajo por géneros, pero la definición de los géneros es muy incierta, incluso dentro de un mismo género hay muchas variaciones, así que tampoco se encontraban rasgos que aportaran un sentido. Más adelante, el propio trabajo sacó a relucir algunos subgéneros tan concretos, por locales, que sí permitían realizar un análisis específico. Finalmente, nos decantamos por el análisis de binomios creativos, ya que cada compositor sólo limita su estilo y tiene rasgos comunes consigo mismo cuando trabajaba con un mismo director, que a su vez plantea características constantes en su lenguaje cinematográfico. En este punto se enlazaba con la naturaleza del audiovisual y con la coautoría creativa de la película que se defiende en esta Tesis.

La importancia de la metodología en este estudio es fundamental, porque la carencia de recopilaciones teóricas en España en torno a la música de cine implicaba una omisión que impide el desarrollo de la disciplina en nuestro país. Por eso, uno de los objetivos ha sido realizar un estudio de las teorías, algo que hasta la fecha había sido acometido en contadas ocasiones.

Ésta es una de las aportaciones fundamentales del trabajo, y enlaza con la voluntad de establecer un marco teórico que permita la aplicación posterior de categorías conceptuales a casos particulares de análisis, en esta y otras investigaciones. Desde estas páginas defendemos que es necesario tener una perspectiva global de los conceptos utilizados en la reflexión músico-cinematográfica, y un manejo del material metodológico, para realizar un acercamiento consciente al objeto de estudio. Es entonces cuando estamos en condiciones para que sea el propio objeto el que marque el análisis a aplicar y, dependiendo de las características más destacadas de cada uno, se puedan realizar acercamientos que extraigan la mayor cantidad de datos relevantes. Así por ejemplo, el análisis de cada binomio en el capítulo V conducía al análisis exhaustivo desde una de las posiciones teóricas que hemos planteado, a su relación con algún concepto subrayado por los teóricos.

El recorrido crítico por las teorías realizado en el capítulo II viene a demostrar la enorme importancia de los contextos que rodean a los teóricos. Hemos visto pasar a las vanguardias, con una voluntad artística enormemente heredera del concepto de música como arte abstracto que aún perduraba en los primeros años del cine. Más adelante comienza a imperar el cine narrativo, y los teóricos reclaman una música que no se escuche, que subraye la narración, caso de Kurt London, Arnheim en su voluntad de paralelismo o Bálazs de discreción. Después la sociedad comenzó a preocuparse por la forma de construcción de la cultura y los teóricos se interesaron por los significados implícitos. Así, empieza a pensarse en la música de cine como discurso, como construcción, como lenguaje; es entonces cuando el espectador aparece y se toma conciencia de su importancia. Por su parte, los pensadores franceses se decantan por una música autónoma y renovadora, para realizar una revalorización de su cine frente a otras tendencias muy extendidas en el mercado.

La investigación muestra que las concepciones de la música de cine que algunos teóricos cinematográficos plantean tienden al alejamiento de la práctica habitual de composición de música para la imagen. Sin embargo, una visión más amplia como la que ofrecemos demuestra cómo la teoría y la práctica se tocan: la relación que encontramos entre las teorías y sus contextos demuestra la utilidad de la aproximación a la música

cinematográfica desde una perspectiva académica, porque aporta una visión general, amplia, fundamentada y no intuitiva, muy diferente de los estudios divulgativos.

Al mismo tiempo, en la apreciación musical de los compositores y directores españoles a los que nos acercamos en *La creación musical en el cine español contemporáneo*, por ejemplo, existe una clara continuidad de los conceptos que ya se debatían en los primeros escritos. Aún se habla del cine como un arte de ensamblaje de los medios artísticos (Carles Cases), aún se establecen relaciones metafóricas, sinestésicas y de movimiento (Alberto Iglesias, Lucio Godoy) entre la parte musical y la visual, aún quedan reminiscencias del concepto de música como arte trascendente (Pablo Cervantes). Y se perpetúan los debates sobre cómo debe ser la música en el cine y sobre el rol que debe ocupar en la interacción. Este hecho viene a corroborar la retroalimentación continua de la teoría y la práctica.

Asimismo, la prospección crítica a través del pensamiento del cine ayuda a definir nuestra propia perspectiva de análisis. El cine actual no se ha estancado en lo meramente narrativo; aunque su búsqueda expresiva no es tan evidente como en la época de las vanguardias, donde se intentó hacer un cine no narrativo, no es menos cierto que el cine contemporáneo plantea otras búsquedas. Dentro de estas búsquedas incluye la renovación del uso de la música, en el que ya no se puede desligar la música popular de la música incidental.

La época contemporánea está pidiendo análisis que tengan que ver con la construcción de los significados y con el contexto porque la ingente cantidad de productos, la variedad, la diferencia, nos lleva a preguntarnos los porqués de los distintos usos de la música, y las respuestas se encuentran en sus circunstancias. La diversidad identitaria, el post-colonialismo y la globalización están presentes en la construcción fílmica y determinan en gran parte los aspectos más prominentes de la integración musical. Esta evolución hacia el contexto es una tendencia general de toda la teoría de la música en el cine, que constituye un camino de menos a más, de una mirada del texto hacia el contexto. Además, resulta muy interesante rastrear los conceptos manejados en el pasado, y observar las tensiones entre las ideas que perviven y las nuevas, cuáles se han renovado y cuáles se perpetúan encubiertamente.

En esta Tesis se han intentado superar las teorías más ancladas en los conceptos de música absoluta y música pura, ya que nos parece incongruente separar la música de sus referentes externos, sobre todo en el caso de la música de cine. Por tanto, sería adecuado que prevaleciera conceptos parecidos a los que estaban presentes en la música antes del siglo XIX (como el de *mimesis*), o en su lugar otros nuevos como los que se manejan aquí: sinestesia, metáfora, identificación, etc. Este tipo de discurso también pertenece a la

musicología, y además entronca más fácilmente con otras disciplinas como la semiótica o la sociología, que pueden ser de gran ayuda en la comprensión total de la música.

A su vez, nuestro planteamiento se posiciona en contra del “discurso del experto” del que hablaba Anahid Kassabian, porque pensamos que es labor de la musicología hacerse comprensible a otras disciplinas científicas para que el análisis de la música pueda integrarse de forma normalizada en la mayoría de los campos de las humanidades. Por esta razón, a lo largo de todo este trabajo se ha pretendido un tono científico “comprensible”, que no abusara de términos musicales y demostrara que el estudio exhaustivo de la partitura no es siempre una necesidad. Es también labor de la musicología la aplicación de sus bases y sus principios a todo producto cultural, incluidos los medios de comunicación.

La parte más historiográfica de esta Tesis (el capítulo III) expone, como una de sus conclusiones, los rasgos de esta “generación” de compositores y directores, específicos del contexto español. Aunque como ya se ha dicho no conforman realmente una generación porque no comparten estrictamente rasgos cronológicos, sí existe un grupo de compositores con circunstancias similares. Las características creativas diferenciales de estos músicos implican una gran heterogeneidad estilística, que recurre a la construcción musical tonal y a la instrumentación clásica para crear un estilo significativamente neutro, si bien añade los estilos más diversos, adquiriendo más relevancia el *jazz* o el *pop*. Además son compositores versátiles, de formación muy ecléctica, que conciben la música como un elemento inserto en los medios de comunicación de nuestra sociedad, en los que aprenden a incluirla de manera mayoritariamente autodidacta. Otro de sus rasgos principales es el uso de las nuevas tecnologías, de programas informáticos y de los beneficios de los medios de grabación.

Por lo tanto, las características creativas más destacadas de estos músicos las marcan sus circunstancias externas. Además, señalamos una serie de acontecimientos diferenciadores que delimitan cronológicamente la aparición de este grupo, ampliando los ya señalados por Lluís i Falcó y por Cueto. La nueva generación de compositores de música de cine surge unida a un grupo de directores que se dio en llamar el Joven Cine Español, quienes también suscriben una nueva concepción de la música en el audiovisual. Los cambios legislativos del cine desde el Decreto Semprún tienen mucho que decir en este proceso que beneficia a los jóvenes creadores. Desde la década de los noventa los compositores acceden a una serie de mejoras tecnológicas aplicadas a la composición, presenciamos el abaratamiento de los costes y las mejoras en los sistemas de sonido, y comienzan a editarse en CD las bandas sonoras desligadas de la película. Además este periodo ve crecer el interés académico y divulgativo, se crean asociaciones y publicaciones

especializadas. En este periodo también queda demostrada la importancia crucial de los compositores en el cambio de la concepción audiovisual y en la integración de la música como un elemento normalizado dentro del audiovisual.

En cuanto a la música compuesta bajo estas circunstancias, y a los procedimientos de adaptación funcional de la música en el audiovisual, podemos estar de acuerdo en que la música de cine es esa *lingua franca* mencionada por Kassabian, en la que predomina la armonía tonal y la instrumentación clásica, y cuyos códigos de construcción de significados facilitan la consecución de las funciones clásicas de la música en el cine, sobre todo la función expresiva y las estructurales (unión entre escenas, equilibrio, ritmo visual). Así pues, casi se puede comparar a la música del Hollywood clásico con el idioma inglés a nivel de comunicación global, pues sus patrones aluden a la normalidad o la neutralidad. Esto, por supuesto, relaciona la música con la ideología, al suponer la normalización global de una música de clara raigambre occidental, ligada a la expresión abstracta, codificada y general. En este sentido es esencial la influencia que ejercen los productores en las tendencias de composición (un ejemplo es el caso español), por establecer algunos criterios rígidos y restricciones que hasta cierto punto coartan la creatividad de los autores. La poca permisividad para incluir tendencias novedosas viene también determinada por el asentamiento de convenciones en el audiovisual.

Por otro lado, no es menos cierto que la música de cine se ha concebido como lo que Michel Chion llamó un “falso esperanto” porque a la hora de la verdad en el cine conviven múltiples lenguajes musicales. El estilo *jazz* es ya otra vertiente de esa *lingua franca*, no hay más que ver la cantidad de autores españoles que lo utilizan de forma profusa (Cases, Baños, Godoy) debido a su formación; el *jazz* es el estilo “clásico” dentro de lo “moderno”, y su asentamiento sobre la variación como pilar constructivo se adapta perfectamente al medio cinematográfico. Sobre estas grandes tendencias estilísticas se superponen múltiples músicas glociales como el *pop*, flamenco, estilos caribeños, o las canciones preexistentes.

Así pues, en este capítulo queda demostrada la versatilidad y diversidad de los músicos. Si bien se puede encontrar la especificidad de la generación en una serie de circunstancias, al mismo tiempo encontramos un panorama lleno de heterogeneidades en la procedencia de los músicos, en las obras de un mismo compositor, en los planteamientos creativos de cada película, e incluso se encuentran variantes diferentes dentro de una misma película.

Entonces, para responder a la pregunta “¿cuál es la especificidad de la música del cine español de estos años?”, para encontrar las características particulares de la música en el cine español contemporáneo, no podemos remitirnos a los estilos, porque en ellos no

está la respuesta. Preguntarse cuáles son los rasgos diferenciales respecto a otras épocas u otros países, no aporta respuestas suficientemente contundentes, y en cierto modo, no tiene sentido, a sabiendas de la heterogeneidad estilística, circunstancial, de influencias, etc.

Para encontrar las respuestas debemos preguntarnos sobre el propio cine y sus circunstancias. Es ahí donde radica la verdadera especificidad de la música en este momento, en las características del cine mismo. Los rasgos históricos son fundamentales porque la música de cine es un producto hijo de su tiempo, de ahí la importancia que en este estudio le hemos dado al contexto, que define en sí mismo lo que es el cine actual. La parte histórica aporta una visión de la cantidad de frentes en el que se mueve la música del cine español del periodo: la variedad también deriva de un panorama en el que la dedicación de los artistas está diversificada, la diversidad de influencias se entremezcla, y la demanda y bombardeo de productos crece de forma exponencial.

Asimismo, no hemos podido apartarnos de los factores sociales para definir este espacio - tiempo creativo. La mayor presencia de la banda sonora en la sociedad (el coleccionismo y el asociacionismo lo demuestran) hablan de un incremento de la importancia de los medios de comunicación, lo que conlleva el reconocimiento de todos los elementos que lo integran, y con él de su música.

El capítulo IV muestra algunos casos fílmicos en los que la música de cine es constructora de discursos de identidad, tanto nacionales como globalizados, y recibe significados unidos a identidades sociales. Debemos advertir que hasta ahora los estudios académicos han privilegiado la composición incidental (salvo algunos estudios recientes del ámbito anglosajón), pero hoy día resulta impensable no referirse a la música preexistente. Este trabajo demuestra la convivencia y la relación, dentro de la película, de las canciones preexistentes con la composición original, y descifra cómo el producto audiovisual extrae significados nuevos de la relación de ambas fuentes¹²²⁰

Consecuentemente, la especificidad de la música del cine español se encuentra concretada en dos vertientes. Por un lado aún se mantiene la especificidad en el uso de los caracteres nacionales tradicionalmente asociados con la música española. Buscando los rasgos nacionales de la música, nos dimos cuenta de que la aplicación de características

¹²²⁰ Esta relación entre la música incidental y las canciones (*composed y compiled score* para Kassabian) se ha explicitado en *La niña de tus ojos*, *Cachorro*, *Mensaka*, etc. Y también en el capítulo V queda claro en el caso de Roque Baños y Saura, donde los significados finales se extraen de la complementación de la música preexistente con la composición incidental. O bien se pone de relieve cómo las músicas incluidas en las películas de Garci se sitúan en relación funcional con la música compuesta por Pablo Cervantes.

estereotipadas (el flamenco, el andalucismo, etc.) se había limitado a partir de los noventa, por la apertura e influencia de lo exterior, y por la persistente asociación de estos géneros a la cultura del franquismo. Por tanto los rasgos tradicionales de “españolismo” se relegan a aquellos momentos en que la música presenta función clara de ambientación de lugar, en las películas que se refieren a contextos hispanos concretos. Al fin y al cabo, hemos de tener en cuenta que este españolismo no se asocia a cualquier elemento que sea español, sino a su vertiente más populista, rural, castiza.

Por otro lado, son específicos de esta época los géneros que se caracterizan por recurrir a la música, y hacer una reinención de ella y de sus usos pasados. De manera que en la búsqueda de la “españolidad” de la música de cine española, hemos vuelto a uno de los planteamientos metodológicos iniciales: los géneros cinematográficos. Desde una perspectiva más amplia, en los noventa sí han surgido nuevos productos creativos ligados a la música de cine, concretamente subgéneros muy determinados que implican en sí mismos una relación con la música y que además hablan de la España actual, es decir, establecen significados identitarios. Es el caso del musical contemporáneo, de la ficcionalización de historias sobre músicos, del realismo tímido, de la parodia del *fan* de la música, etc., películas de identidad netamente española que ilustran los nuevos significados que rearticula la música. Por supuesto no se establecen modelos musicales inamovibles, lo que Huerta llama “realidades platónicas” para los géneros cinematográficos¹²²¹, sino que son productos en continuo proceso y dependen de su contexto y de su uso. Por ejemplo, en el caso del musical español no se puede decir que exista un modelo sino muchos, que a su vez puede ser mezcla de referencias a musicales españoles previos, tanto autóctonos como “americanizados”.

Estas realidades creativas son fruto de la época contemporánea, una época de incesante reflexión en torno a la conciencia de nación, y a la rearticulación de las nacionalidades en los productos culturales. Por tanto, se ha otorgado una importancia central al concepto de identidad nacional, presente en muchas de las películas analizadas. La identidad nacional (siempre en proceso) debe comprenderse dentro del discurso global, en el que se integra la expectativa de identidad, de manera que este discurso propone la declaración de diversidad de modo inherente, recupera los signos asociados a lo español y los rearticula. Así pues, la *diferencia* es al mismo tiempo lo que proporciona un carácter global, capaz de cruzar fronteras. En los productos culturales nacidos en este contexto van a estar presentes de manera simultánea la unidad y la diversidad, lo local y lo universal, lo

¹²²¹ HUERTA, *op. cit.*, p. 19.

nacional y lo europeo, lo urbano y la rural, todos ellos rasgos presentes en la música de las películas.

En conclusión, la especificidad de la música del cine español de estos años se encuentra en su *uso*, en la manera en que la música se integra con las características de una película para articular significados. En este contexto concreto, es preciso tener muy presente el proceso de *glocalización*, y tomar como premisas para el análisis la integración del objeto de estudio en el contexto transnacional, que lleva a analizar las tensiones o simultaneidades entre conceptos antes enfrentados, y a reconocer identidades híbridas.

El uso de la música en estos años a menudo conlleva la recuperación de estilos y canciones antiguos, que son rearticulados por medio de tres procedimientos: la ironía, la parodia y la nostalgia. Esta *autorreferencialidad* está presente sobre todo en el uso de canciones, pero también puede hallarse en la música incidental. Así, algunas películas remiten a la audiencia a periodos particulares del cine, mediante el uso de estilos que a veces suenan obsoletos. En España, películas actuales como *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999) o *Torremolinos 76* (Pablo Berger, 2003), recrean la música de las películas de los setenta, o *Tiempos de azúcar* (Juan Luis Iborra, 2001) crea un sonido cercano a la música de los años sesenta.

En los subgéneros que hemos analizado se observa asimismo una tensión entre la nostalgia propiamente dicha y la regresión a formas anteriores. Algunos críticos juzgan el fenómeno del musical contemporáneo o de la comedia con *fan* como una “vuelta a la españolada”, lo que no se trata de un hecho aislado, sino compartido con otras cinematografías. No obstante, aún en el caso de volver sobre modelos anteriores, siempre existe una reinención articulada desde nuestro presente. La inclusión de estos modelos responde también a características específicas del recorrido cinematográfico español, pues para la reinterpretación de la copla o el folclore, por ejemplo, se ha necesitado superar la herencia de sus connotaciones franquistas, ligadas a un cine popular-rural, de “españolada”, dirigido a la clase trabajadora. Otra alternativa en contra de esas reminiscencias ha sido adoptar un gesto neutro para el público español, e incluir canciones en su mayoría pertenecientes a la primera democracia, que aún aluden a cierta modernidad española, y que quedan muy lejos de ese cine franquista.

Así pues, desde nuestro punto de vista, la identidad nacional en la música de cine surge de la suma de tres factores fundamentales, que pueden darse de forma simultánea o por separado. En primer lugar, de la perpetuación de los rasgos “nacionales” heredados de la tradición, que a su vez están en continua evolución. Por otro lado, se produce una reinterpretación “a lo nacional” de los objetos culturales que provienen del extranjero, lo que da lugar a canciones versionadas, a la apropiación de estilos musicales pasados a

través del tamiz español, o a modelos adaptados a la funcionalidad local, etc. Finalmente, en la música de cine se reconoce la conciencia de España de formar parte de Europa y del contexto global, y de esta conciencia surgen características novedosas que puedan ser comprendidas desde el exterior como especificidades nacionales.

La naturaleza del cine, un arte constituido por múltiples lenguajes, promueve la interacción arriba descrita. No resulta extraño, por tanto, que consideremos que en el cine español contemporáneo no existe una identidad definida. Además de los nuevos géneros relacionados con la música, y respondiendo a la cuestión de la identidad nacional en la música del cine, defendemos la hipótesis de que en España no hay una identidad definida, sino varias identidades nacionales individuales. Así, no puede decirse que haya un canon, sino varias *film cultures*, configuradas a través de la coautoría, dado que el cine es un arte colectivo.

Los binomios que trabajamos en esta investigación son un reflejo de esta coautoría. La heterogeneidad de los compositores, a la que nos hemos referido reiteradamente, se muestra excepcionalmente limitada en el momento en que un autor dedica su trabajo de forma prolongada a la colaboración con un mismo director, quien suele a su vez presentar características homogéneas. De modo que el estudio de binomios permite mostrar de manera somera los procedimientos compositivos, la concepción de la música en el cine tanto de compositores como de cineastas, y el papel del músico en el proceso de construcción del audiovisual.

La conciencia del medio audiovisual concebido unitariamente es el planteamiento originario del análisis de binomios músico-cinematográficos. Al mismo tiempo, el examen de estas colaboraciones creativas constituye una constatación de que el producto final, el tercer producto, es resultante de la interacción de lo visual y lo sonoro. En consecuencia, la construcción audiovisual se revela como un medio polisémico, concurrencia de lenguajes que dan lugar a significados extraídos de la interacción de todos ellos. Esta hipótesis conduce a la conclusión de que hasta cierto punto el compositor es coautor de una obra cinematográfica, cuya naturaleza es intrínsecamente “poli-autoral”.

El capítulo V muestra igualmente la diversidad de los puntos de vista de autores y compositores, que a su vez son corroborados por los diferentes procedimientos de integración de la música en la imagen. El acercamiento a estos siete binomios (Alberto Iglesias – Julio Medem, Alfonso Vilallonga – Isabel Coixet, Lucio Godoy – Miguel Albaladejo, Eva Gancedo – Ricardo Franco, Pablo Cervantes – José Luis Garci, Carles Cases – Ventura Pons, y Roque Baños – Carlos Saura) favorece la visión general que proponíamos ofrecer con esta investigación.

El panorama brindado denota pluralidad de concepciones y acercamientos, interacciones variadas y resultados desiguales. Así, por ejemplo, algunos compositores opinan que la música compuesta para una película tiene que ser capaz vivir fuera de las imágenes, como son Vilallonga, Cervantes, y Cases (aunque circunstancialmente puedan experimentar un proceso de adaptación para la edición musical). No lo afirman tan explícitamente Baños, Iglesias, Godoy, o Gancedo, quienes a la hora de componer ponen toda su atención en la colocación de la música junto con las imágenes.

Este pensamiento está en consonancia con la forma de trabajo de cada binomio: Pablo Cervantes y Carles Cases no ven las imágenes de la película previamente, no las necesitan para componer. Sí las necesitan, en cambio, Roque Baños, cuya composición precisamente se caracteriza por la articulación sincrónica de la música con las imágenes; Eva Gancedo, quien habla de la necesidad de la parte visual para “mover” la música; Lucio Godoy, para quien su faceta de productor musical le mueve a colocar la música en función de todos los sonidos que integran la banda sonora, atados inevitablemente a las imágenes; e igualmente son necesarias para Alberto Iglesias, quien busca en la creación musicocinematográfica una consecución sinestésica de la música y la imagen. Para Alfonso Vilallonga este proceso es más variable y depende de los casos, aunque en general prefiere enfrentarse a las imágenes.

Entre estas cooperaciones entre directores y músicos se han encontrado felices encuentros y otros menos felices. En general puede comprobarse que se obtienen productos muy logrados si existe una coincidencia y una compatibilidad entre los artistas. Más aún cuando ambos han formado su identidad creadora ya en colaboración con el otro, o si sus primeros pasos los han dado insertos en ese binomio (Iglesias, Vilallonga, Godoy). De la misma forma, evidenciamos cómo el resultado no es tan satisfactorio si la subordinación es preconcebida, o si es el director el que se ocupa de todo el aspecto musical. Así, la adecuación es en general peor en los casos en los que los músicos no componen sobre la imagen, y mejora si están presentes en el proceso de montaje.

Los directores de nuestro tiempo suelen presentar un claro criterio audiovisual, en el que cabe la música como elemento integrado. Por eso la capacidad de adaptación de los compositores es un valor en alza, y la adecuación al trabajo es una de las mejores armas de los músicos de hoy en día. Sin embargo, esta postura podría interpretarse en contra de la concepción del compositor como genio creador, y de hecho existe un debate presente subliminalmente en las actitudes de los músicos, y que se proyecta hacia el cuestionamiento del status del músico en la sociedad de masas. Las posturas son divergentes, y mientras en algunos músicos encontramos un equilibrio tácito entre su

personalidad creadora y las imposiciones del encargo, en otros existe un conflicto entre su actitud autoral y las reminiscencias del músico romántico.

El resultado general de los binomios es un magnífico catálogo de formas de hacer, en el que se presentan modelos diversos. Esto muestra el panorama ecléctico que es típico de nuestro país, imbuido de un momento de tránsito. En el actual entorno creativo español aún nos permitimos establecer disyuntivas entre autonomía y experimentación o si preferimos ceñirnos a las enseñanzas musicales “estilo Berklee”.

Somos conscientes de que el catálogo aumentaría con el análisis de otros binomios del cine español. De hecho, resultaría aún más interesante el análisis de un mismo músico en diferentes binomios. Así pues, dejamos para futuras investigaciones, que desbordaban ya la extensión de esta Tesis, el estudio de Amenábar (un binomio en sí mismo), Roque Baños – Alex de la Iglesia, Roque Baños - Emilio Martínez – Lázaro, Bernardo Bonezzi – Manuel Gómez Pereira, Alberto Iglesias – Pedro Almodóvar, Bingen Mendizábal – Juanma Bajo Ulloa, Bingen Mendizábal – Mariano Barroso, Bingen Mendizábal – Enrique Urbizu, José Nieto - Imanol Uribe, Eduardo Arbide – Acheró Mañas, Manuel Balboa – José Luis Garcí, Antoine Duhamel– Fernando Trueba, Ángel Illarramendi – Gracia Querejeta, Illarramendi –Helena Taberna, Nicola Piovani – Bigas Luna, y Víctor Reyes – Antonio Hernández (sus películas pueden verse en el ANEXO II).

En conclusión, esta Tesis representa una reflexión global sobre el estudio mismo de la música de cine, un tema apasionante pero a la vez controvertido. A lo largo de sus páginas se ha aspirado a plantear los conceptos claves de la investigación sobre esta materia, pues el propósito era asimismo mostrar un panorama amplio, y extraer conclusiones generalistas. En todo momento se ha intentado no perder de vista la doble naturaleza de la música de cine, y ser conscientes de que la música de cine es cine, pero también es música.

Reivindicamos, por tanto, la importancia del estudio de los significados secundarios en la musicología, la unidad del audiovisual, y el análisis de la obra en relación con su contexto. De la misma forma, esperamos haber contribuido a demostrar que la música es un agente básico en la construcción audiovisual de la identidad. Su integración en los medios de comunicación audiovisual ha ayudado a la música a evolucionar hasta constituirse como un elemento sustancial e imprescindible. No en vano, la música de cine es uno de los objetos culturales más representativos de los productos musicales presentes en la sociedad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICA Y CINE EN ESPAÑA

Bibliografía general sobre música y cine editada en España

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947)
- ADORNO, Theodor W. *Composición para el cine/El fiel correpetidor*. Madrid: Akal, 2007.
- ALCALDE, Jesús. "Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica". *Área Abierta* Nº 16, 2007, pp. 105-132.
- ALIER, Roger. "Una noche en la ópera". *Scherzo*, nº 27, septiembre 1988, pp. 59-61.
- ALTEN, Stanley. *El manual del audio en los medios de comunicación*. Andoain: Escuela de Cine y Vídeo de Andoain, 1997
- ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación El Monte, 2006.
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984 [2ª edición 1991].
- BENITEZ, José María; CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.
- BONET MÚJICA, Lluís. *Historia de la música en el cine*. Barcelona: Discos Belter, 1982-83.
- BOSCH i HUGAS, Joan. *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC, 2000.
- BOSCH I HUGAS, Joan. *El spaghetti-western y la revolución morriconiana*. Barcelona: ACDMC, 2002.
- BLUME, Armando S.; ROSELL, Oriol. *Grandes temas musicales del cine*. Barcelona: Euroliber, 1995.
- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. "La música en el cine", en *Obras completas. Vol.15. Letra y solfa. Cine*. Méjico: Siglo XXI editores, 1990. pp.193-205.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998.
- COLÓN, Carlos. *Rota- Fellini (La música en las películas de Fellini)*. Serie Filosofía y Letras, 58. Anales de la Universidad Hispalense, 1981.
- COLÓN, Carlos. *George Gershwin y Leonard Berntein*. Sevilla: Publicaciones de los Encuentros Internacionales de Música de Cine. Diputación de Sevilla, 1991.
- COLÓN, Carlos. *Europa en Hollywood*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1992.

- COLÓN, Carlos. *Introducción a la Historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación 10/11. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información / Alfar, 1993.
- COLÓN, Carlos. *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1993.
- COLÓN, Carlos. *John Barry*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1995.
- COLÓN, Carlos. *Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos (1895-1993)*. Madrid, Área 5, nº 3 10/11.
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- COPLAND, Aaron. "Música de cine", en *Cómo escuchar la música*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica de México, 1994.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Cine y Música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998.
- CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- DEL AMO, Álvaro. "El Parsifal de Syberberg y la ópera de Wagner", en *La música en el cine*. Las Palmas de G.C.: Filmoteca Canaria, 1989, pp. 53-71.
- FERNÁNDEZ, Rosa. "El lenguaje cinematográfico de la música: propuestas estéticas comparadas". En BUENO, José Luis; CARANÉS, José Luis; ESCOBEDO, Carmen (coords.). *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Vol. 1. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 229-242.
- FRAILE, Teresa. "El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis". En MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007, pp.527-38 (en CD-Rom)
- FRAILE, Teresa. "Aproximaciones a los mecanismos temporales de la música en el cine". En OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 213-24.
- FRAILE, Teresa. "Músicas posibles: tendencias teóricas en la relación música-imagen". En OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 295-314.
- FRAILE, Teresa. "Clásicos y populares. Análisis de los rasgos del musical en *Moulin Rouge*". *Garoza* N°8, Septiembre 2008, pp. 101-112.
- GABÁS ARCOS, Rafael. "La música en el cine de Buñuel". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VII, N° 1 (1991) pp. 105-132.
- GÈRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- GUIJARRO, Toni; MUELA, Clara. *La música, la voz, los efectos y el silencio en publicidad. La creatividad en la producción del sonido*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000, 2003.
- GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara, 1999.

- ITURRIATE CÁRDENES, Luis Fernando de. *La música en el cine sobre Vietnam*. La Laguna (Tenerife): Resma, 2002.
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997).
- LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la Música*. Barcelona: Montensinos, 1989.
- LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, 2002.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual", en *Secuencias de Música de Cine. Especial 1999*. Barcelona: Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema, 1999, pp.113-179.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, N° 21, 1995 (Ejemplar dedicado a: El centenari del cinema), pp. 169-186. (traducción en <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html>)
- MARÍAS, Miguel. "Espejismos y paradojas del musical". *Nikel Odeon* n°25, Madrid, Invierno 2001.
- MARTÍN ARIAS, Luis. *El cine, un espectáculo musical*. Valladolid: Obra Cultural de Caja España, 1994.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. "Amor antiguo y unión reciente: la ópera y el cine". *Scherzo* n°27, septiembre 1988, pp.72-74.
- MARTINEZ, José Miguel. "El sonido y la música en la producción audiovisual". *Eufonía* n° 13, 1998.
- MARTÍNEZ TORRES, Rafael. "La música en el cine". *Espectáculo*, n° 68, 71, 73, 75, 76 y 77, enero – noviembre 1956.
- MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine musical, I. 1927-1945*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997.
- MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine musical, II. 1945-1997*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997.
- MUNSÓ CABÚS, Juan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T & B editores, Movieguía, 2006.
- NASCIMBENE, Mario. *Músico malgré moi*. Valencia: Fundación Municipal de Cine, 1992.
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª edición 1996).
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?". En *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 745-59.

- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad". En *Actas del VI Congreso "Cultura Europea"* Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra. Pamplona: Aranzadi, 2000, pp.65-95.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "La música incidental en el cine y el teatro". En *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 151-79.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano". En GARCÍA LABORDA, José M^a (ed.). *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J, 2004, pp. 109-26.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo". En GARCÍA LABORDA, José M^a (ed.). *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J, 2004, pp. 275-91.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992. [2^a edición ampliada en 1998].
- PACHÓN RAMIREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007.
- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Salvat, 1986. Biblioteca Básica Salvat, 99.
- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990. [Ampliación de la anterior edición en Salvat]
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.
- PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006.
- PADROL, Joan. *Diccionario de Bandas sonoras*. Barcelona: Pujol & Amado S.L.L., 2007
- PINEDA, Joan. "Música de cine, cine musical y música incorporada". *Imagen y sonido*, n^o 108, junio de 1972.
- PINEDA, Joan. *La música al cinema*. Cine Club Sabadell, Març 1981.
- POLITE, Pablo; SÁNCHEZ, Sergi (coord.). *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- QUINTANA, Ángel. "Los límites de la representación cinematográfica: ópera y modernidad". *Archivos de la Filmoteca*, n^o 37, febrero 2001, pp. 143-163.
- RADIGALES, Jaume. "L'opera mozatiana en la pantalla (y 2)". *Ópera actual*, n^o 4, julio-septiembre 1992, pp. 45-48.
- RADIGALES, Jaume. "Música i comunicació: la música com a element audiovisual". *Tripodos*. N^o7 y N^o8. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 1999.
- RADIGALES, Jaume. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: (Materials, 1) Facultat de Ciències de la comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000.

- RADIGALES, Jaume. "Del escenario a la gran pantalla". *Ópera actual*, nº 41, septiembre-octubre 2000, pp. 29-30.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entor de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2002.
- RADIGALES, Jaume. *La música en el cinema*. Barcelona: UOC, 2007. VullSaber 52
- RADIGALES, Jaume. "Aproximación cinematográfica a "La flauta mágica": el "Caso Bergman", treinta años después. En *Revista de Musicología*, XXVIII / Nº 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 1079-1090.
- RADIGALES, Jaume; FRAILE, Teresa. "Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música en concierto" En LOLO, Begoña (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/ Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 557-74.
- RADIGALES, Jaume; FRAILE, Teresa. "La música en los estudios de comunicación audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión". *Tripodos*. Nº19. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 2006, pp. 99-112
- RODRÍGUEZ, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.
- ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.
- ROSELLÓ DALMAU, R. *Técnica del sonido cinematográfico*. Madrid: Forja, 1981.
- RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. San Sebastián: [s. ed.],1959.
- RUMSEY, Francis; McCORMICK, Tim. *Sonido y grabación. Introducción a las técnicas sonoras*. Madrid: Omega Ediciones, 2008.
- RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras*. Madrid: Océano, 2002
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2005. Textos Mínimos, 83.
- TÉLLEZ, Enrique. "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico". *Eufonía* nº4 y 9, 1996-97. pp.47-58 y 93-109.
- TÉLLEZ, José Luis. "Cine y música". *Contracampo*, nº 8 año II, enero 1980.
- TÉLLEZ, José Luis. "Notas para una teoría de la música dramática" I, II, III, IV, V. *Archivos de la Filmoteca* nº1,2,5,8. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.
- VV. AA. "La música como componente en el hecho cinematográfico". *Scherzo* nº78, pp.66.
- VV. AA. *La música en el cine*. Las Palmas de G.C.: Filmoteca Canaria, 1989.

- VV.AA. *Òpera al cinema*. Dossier de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya-Institut Alemany de Cultura. Barcelona, 1981.
- VV.AA. *12 Notas preliminares*. *Revista de música y arte*. Nº 15, verano-otoño 2005. Alrededor del cine.
- VEGA TOSCANO, Ana. "Música y creación audiovisual". en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinares de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 699 - 710.
- ÁNGEL BATLLÉ, Salvador; VICIANA, Paco. *Drácula: un mito en el cine/ Música par un vampiro. Triángulo analítico formado por la música de James Bernard, John Williams y Wojciech Kilar*. Figueres (Girona): Stacatto, 1996.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006.

Bibliografía sobre música de cine español

- BERRIATÚA, Luciano. "Zarzas. El género chico en el cine mudo", en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia, 2002, pp. 211-120.
- BLANCO MALLADA, Lucio. "Cine musical español 1975-1980". *Area abierta*, Nº. 14, 2006.
- CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007.
- CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. "Apuntes para una historia de la música cinematográfica andaluza (1936-1975)". En GIMÉNEZ, Francisco J.; LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (eds.). *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía / Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 185-202.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. "Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española". En *Revista de Musicología*, XXVIII / Nº 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología.
- LLUÍS I FALCÓ. "El compositor de cine en España: la Generación del 98". En *Revista de Musicología*, XXVIII / Nº 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 1051-1078.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Un vals en el silencio de la madrugada: músicas y sonidos en Calle Mayor". En CUETO, Roberto (ed.), *Calle Mayo ...50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2006, pp. 83-108. Textos Minor, 13.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta". En CUETO, Roberto (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. Valencia: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236. Textos Minor, 14.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Discografía cinematográfica española. El rescate del olvido", en *Música de cine*, nº 2, abril, 1990.

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Miguelón o el último contrabandista. Los cantantes líricos españoles en el cine I”, en *Música de cine*, nº 5, enero – marzo, 1991, pp. 36-37.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “De las legumbres al láser. La música en los largometrajes de animación españoles”, en *Música de cine*, nº12, junio 1994, pp. 56-59.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “L’acompanyament musical a les projeccions de cinema mut”, en *Teatre Fortuny, més d’un segle*. Vol. 1 1882-1939. Tarragona: Consorci del Teatre Fortuny, 1994.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Música y músicos en la Cataluña silente”, en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la Asociación española de Historiadores del Cine. A Coruña: Asociación Española de Historiadores del Cine/ Xunta de Galicia, 1995, pp. 95-105.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Els components sonors cinematogràfics: un problema de mutilació patrimonial”, en *El patrimoni cinematogràfic a Catalunya*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995, pp. 255-265.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “De la pianola al sinclavier. Casi cien años de música cinematográfica española”, en *Eco de Secuencias. Monográfico de Cine* (Vitoria-Gasteiz), nº3, junio 1996.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Avalancha ibérica”, en *Secuencias de Música cinematográfica*, nº6, primer trimestre 1997.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “España, talento sin pan”, en *Secuencias de Música de Cine*, nº8, enero 1998.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Melodías populares del cine español de los años 40”, en *Secuencias de la Música de Cine*, nº8, enero 1998.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Lo que pudo haber sido” [Análisis crítico de las voces relacionadas con compositores cinematográficos españoles de los cinco primeros volúmenes del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*], en *Secuencias de Música de Cine. Los dossier*, nº 7-9, marzo – septiembre 2000, pp. 14-16.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Los materiales de sonido en el audiovisual”, en *Actes Seminari de Patrimoni Cinematogràfic*. Barcelona, Laboratori d’Investigació Audiovisual, 2000, pp. 77-99.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “El cinema”, en *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Compositors cinematogràfics catalans contemporanis”, en Suplement nº22, Fimoteca de la Generalitat de Catalunya, 2001.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”, en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-84.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Tipologías de aparición del músico en el cine y su aplicación al cine español (1993-2000)”, en *Music in Art, International Journal for Music Iconography*, vol. XXVII/1-2, University of New York, 2003.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Composer Lab Sundance Institute”, en *Secuencias de la Música de Cine*, 2003.

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Lo que pudo haber sido y no fue. Segunda crónica de un diccionario malogrado" [Análisis crítico de las voces relacionadas con compositores cinematográficos españoles de los cinco últimos volúmenes del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*], en *Secuencias de Música de cine*, nº 6 (3ª época), noviembre 2003, pp. 16-19.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Música y audiovisual en Cataluña". *Secuencias de música de cine*. Número extraordinario. Octubre 2007.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "De bolos y de paisajes: entre pinceladas musicales y canciones", en AAVV. *Bienvenido Mr. Marshall... 50 años después*. Valencia: IVAC. La Filmoteca, 2004, pp. 125-144.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine español actual, 1975-1990*. José Nieto. Tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1990.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. "La música en el cine español actual: metodología e historiografía". En *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe/ A.E.H.C, 1995, pp.415-420. www.cervantesvirtual.com/portal/LGB
- PADROL, Joan; PINEDA, Joan. "Panorámica de la música de cinema a Catalunya", en *Cinematògraf*, nº2 (segunda época), 1995.
- PADROL, Joan. "La música en las coproducciones con Italia", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español, Cuadernos de la Academia*, nº5, mayo 1999, pp. 213-220.
- PALOS, Juan Carlos. "Los creadores en la sombra. La música en los filmes de publicidad", en *Música de cine*, nº11, enero 1994.
- ROLDÁN, David. "Clásicos del cine español. Sinfonías inacabadas para el recuerdo", en *Rosebud*, nº18-19, verano 2001.
- SOJO, Kepa (ed.). *Compositores vascos de cine*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007. Zinemastea Bilduma, 1.
- VV. AA. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Ed. Complutense, 1993.
- VV. AA. (PADROL, Joan). *Evolución de la banda sonora en España: la música cinematográfica de Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986.
- XALABARDER, Conrado. "Compositores del cine español", en *Fotogramas*, nº1848, octubre 1997.

Tesis sobre música y audiovisual (por orden cronológico)

- DURÁ, David. *Los Video-clips*. Universitat Politècnica de València, 1988.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral en microficha], 1990.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine español actual, 1975-1990*. José Nieto. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Extremadura, 1990.
- PEREZ YARZA SAN SEBASTIAN, Marta. *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco, 1996.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Música de cine e historia contemporánea: El lenguaje de Ennio Morricone*. Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. 2001.
- SANTACREU FERNÁNDEZ, Óscar. *La música en la publicidad*. Departamento de Sociología II, Psicología, Comunicación. Universidad de Alicante 2001.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana M. *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Málaga. 2002.
- VIEJO VIÑAS, Breixo. *Historia y estética del Film Musik Projet*. Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia – Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Madrid. 2003
- ARCOS RUS, María de. *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Universidad de Sevilla. 2003
- ROLDÁN GARROTE, David. *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia. 2003.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Gonzalo. *La música y la evolución de la narración audiovisual: aplicación de la síncrexis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*. Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid. 2007.
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo. *El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*. Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo. 2008.

Bibliografía sobre músicos españoles¹²²²

Alejandro Amenábar

- BOND, Jeff. "One for us", en *Film Score Monthly*, volumen 6, nº10, diciembre 2001.
- HEREDERO, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos realizadores del cine español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998.
- ROBLES, Jesús (coord.). *El libro de "Los otros"*. Madrid: Ocho y medio/ SGAE, 2001.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Otis. *Amenábar. Vocación de intriga*. Madrid: Páginas de Espuma, 2002.
- SEMPERE, Antonio. *Alejandro Amenábar. Cine en las venas*. Madrid: Nuer, 2000.

Román Alís

- CURESES, Marta. "Román Alís: recuperación de la música cinematográfica española de los años 70". En BUENO, José Luis; CARANÉS, José Luis; ESCOBEDO, Carmen (coords.). *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 141-172.

Santi Arisa

- SARDANS, Jordi. "Santi Arisa i Pujol", en *El pou de la Gallina*, nº123, junio 1998.

Miguel Asins Arbó

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Miguel Asins Arbó. In memoriam", en *Secuencias de Música Cinematográfica*, nº 8, año IV, enero, 1997, pp. 50-52 (reeditado en *Butlletí de l'Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores*, Palma de Mallorca, abril, 1997).

Manuel Balboa

- SAIZ, Juan Ángel. "Entrevista a Manuel Balboa", en *Rosebud*, nº8-9, octubre 1998.

Roque Baños

- GONZÁLEZ, Eduardo. "Entrevista con Roque Baños", en *Film Music*, nº1, septiembre 2001.
- SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002.
- "Cine español y música (II): Roque baños", en *Filomúsica*. Revista mensual de publicación en Internet. Número 40º. Mayo 2003. <http://www.filomusica.com/filo40/roque.html>

Josep María Bardagí

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Josep María Bardagí (1950-2001)", en *Secuencias de la Música de cine, Los dossirs*, nº11, enero – abril 2001.

Juan Bardem.

- BARDEM. "*Resultado final y Los años bárbaros*", en *Rosebud*, nº10-11, marzo 1999.
- HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Juan Bardem", en *Film Music*, nº5, octubre 2002.

Mario de Benito

¹²²² Esta sección de la bibliografía "Bibliografía sobre músicos españoles" ha sido inicialmente tomada de CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003, y ha sido posteriormente corregida y ampliada. Tomamos la misma estructura, ordenando los músicos por orden alfabético.

- SAIZ, Juan Ángel. "Entrevista a Mario de Benito", en *Rosebud*, nº5, junio 1997.

Pedro Braña

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Pedro Braña, *in memoriam*", en *Butlletí de l'Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores*, septiembre 1995.
- ARGÜELLES ÁLVAREZ, Basilio. "Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez" en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 761-70.

Carmelo Bernaola

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Los compositores españoles contemporáneos y el cine (II): Carmelo Bernaola", en *Música de Cine*, nº4 (2ª época), abril-junio, 1992, pp. 38-39.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Carmelo Bernaola", en *Secuencias de Música Cinematográfica*, nº5, febrero 2003.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevista con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 21-34.
- VV.AA. *Evolución de la Banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: 16 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

Bernardo Bonezzi

- CARRASCO, Francisco. "Entrevista a Bernardo Bonezzi", en *Música de Cine*, nº10, octubre 1993.
- CASTILLEJO, Jorge. "Apuntes sobre Bernardo Bonezzi", en *Música de Cine*, nº2, abril 1990.
- GONZÁLEZ, Eduardo. "Bernardo Bonezzi, ese gran desconocido", en *Film Music*, nº4, julio 2002.

Manel Camp

- SARDANDS, Jordi. "Manel Camp", en *El Pou de la Gallina*, nº25, julio/agosto 1989.

Xavier Capellas

- JURADO, Miquel. "Un músico catalán estudia composición en Estados Unidos", en *El País*, 25 de junio de 1987.

Carles Cases

- ALVAREZ, Juan Francisco. "Entrevista", en *Rosebud*, nº4, junio 1997.
- FERRÁN, Salvador. "Entrevista a Carles Cases", en *Músicos profesional*, nº4, abril 1991.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "El porqué de Carles Cases", en *Secuencias de Música Cinematográfica*, nº7, segundo trimestre 1997.
- SARDANS, Jordi. "Carles Cases", en *El Pou de la Gallina*, nº16, octubre 1988.
- XALABARDER, Conrado. "La huella de Carles Cases", en *Academia. Boletín del cine español*, nº67, abril 2001.

Juan Carlos Cuello

- ÁLVAREZ, Juan Francisco. "Juan Carlos Cuello: de la publicidad al cine, del cine a la publicidad", en *Rosibud*, nº8-9, octubre 1998.

Jordi Doncos

- GAVALDÁ I SUBIRACHS, Lluís. "Nuestro amigo Jordi Doncos", en *Música de Cine*, nº2 (segunda época), octubre 1991.

Antoine Duhamel

- LEROUGE, Stephane. *Antoine Duhamel*. Paris: Dreamland, 2003.

Manuel de Falla

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

Pascal Gainge

- HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Pascal Gainge, en *Film Music*, nº6, enero 2003.

Eva Gancedo

- HARDASMAL, Sergio. "Entrevista a Eva Gancedo", en *Film Music*, nº2, marzo de 2002.
- SAIZ, Juan Ángel. "Entrevista a Eva Gancedo", en *Rosebud*, nº6, febrero 1998.

Antón García Abril

- CASTILLEJO, Jorge. "Entrevista a Antón García Abril", en *Música de Cine*, nº5, julio 1992.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2003.
- PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda/ Diputación Provincial de Sevilla, 1988.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 95-108.

Fernando García Morcillo

- ROMÁN, M; GALVÁN, A. *Fernando García Morcillo. De profesión músico*. Madrid, Fundación Autor-SGAE, 1999.

Gregorio García Segura

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Entrevista a Gregorio García Segura", en *Música de Cine*, nº14, octubre 1994.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional Murciana, 1994.

Rodolfo Halffter

- HALFFTER, Rodolfo. "La música para el cine". En RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México: CENIDIM, 1990, pp.266-270.

Jacinto Guerrero

- CARABIAS, Josefina. *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Jacinto Guerrero, un compositor ante, de y para el cine", en *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1995, pp. 51-67.

Alberto Iglesias

- BENÍTEZ, José María. "Entrevista a Alberto Iglesias", en *Música de Cine*, nº14, octubre 1994.
- CASANOVA, Eduardo; SAIZ, Juan Ángel. "Entrevista", en *Rosebud*, nº3, marzo 1997.

- CASANOVA, Eduardo. "Entrevista", en *Rosebud*, nº10-11, marzo 1999.
- CASANOVA, Eduardo. "Goyas 99: Otra vez Alberto Iglesias", en *Rosebud*, nº14-15, junio 2000.
- GRIJALBA, SILVIA. "La música de cine hace llevar al límite la experimentación", en *El Mundo*, 15 de junio de 2000.
- JARQUE, Fietta. "Alberto Iglesias reúne en un disco diez años de su música para cine", en *El País*, 24 de junio de 2000.
- LAGO, Natalia. "Las bandas sonoras no son un arte menor", en *El Mundo*, 10 de octubre de 1998.
- MANRIQUE, Diego. "Entrevista", en *El Espectador (El País)*, 24 de abril de 1999.
- MUÑOZ, Diego. "El cine español antiguo ha pasado de la música, pero el actual no", en *La Vanguardia*, 9 de diciembre de 1998.
- PADROL, Joan. "Entrevista a Alberto Iglesias", en *Dirigido por*, febrero 1999.
- PIÑA, Begoña. "Alberto Iglesias, compositor de la música de Almodóvar, reúne su obra en un disco", en *La Vanguardia*, 18 de junio de 2000.
- REGUEIRA, Jesús. "Los espacios sonoros de Alberto Iglesias". Entrevista aparecida en el CD Alberto Iglesias: Film Works. JMB/Karonte
- ROMERO, Javier. "Aún hay misterios en la percepción de la música", en *Diario 16*, 14 de junio de 2000.
- XALABARDER, Conrado. "Alberto Iglesias". *Academia. Boletín del cine español*, nº32, verano 2002.
- "Cine español y música: Alberto Iglesias", en *Filomúsica*. Revista mensual de publicación en Internet. Número 39º. Abril 2003. <http://www.filomusica.com/filo39/iglesias.html>

Ángel Illarramendi

- CORNEJO, Gorka. "Ángel Illarramendi: la música y algo más", en *Film Music*, nº2, diciembre de 2001.

Luis Ivars

- SAIZ, Juan Ángel. "Luis Ivars: *Tiempos de azúcar*", en *Rosebud*, nº18-19, 2001.
Waldo de los Ríos
- PISANO, Isabel. *Waldo de los Ríos. Agua entre los dedos*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1997.

Alejandro Massó

- PACHÓN, Alejandro. "Alejandro Massó: argumentos para la controversia", en *Música de Cine*, nº12, abril 1994.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 133- 144.

Antonio Melibeo

- HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Antonio Melibeo", en *Film Music*, nº8, junio 2003.
Bingen Mendizábal
- BELTRÁN, José Miguel. "Entrevista a Bingen Mendizábal", en *Música de Cine*, nº4, abril 1992.

- BELTRÁN, José Miguel. "Entrevista a Bingen Mendizábal", en *Música de Cine*, nº14, octubre 1994.
- DURBÁN, Carlos; SAIZ, Juan Ángel. "Entrevista a Bingen Mendizábal", en *Rosebud*, nº1, julio 1996.
- HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Bingen Mendizábal", en *Film Music*, nº8, junio 2003.
Xavier Montsalvatge
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Xavier Montsalvatge (1912-2002)", en *Secuencias de Música Cnematográfica*, nº1-2, noviembre 2002-mayo 2003.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "La música de cine", en Caballero Pamies, Llorenç (ed.), *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Madrid: SGAE / Fundación Autor, 2005. pp. 161-177.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Filmografía", en Caballero Pamies, Llorenç (ed.), *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Madrid: SGAE / Fundación Autor, 2005. pp. 303-308.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 145-152.

José Muñoz Molleda

- CRUZ. "El maestro compositor", en *Espectáculo*, Madrid. (entrevista, en DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, 2001, p.187

Diego Navarro

- PÉREZ, Ignacio. "Entrevista a Diego Navarro", en *Film Music*, nº8, junio 2003.

José Nieto

- ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.
- CASTILLEJO, Jorge. "Una tarde con José Nieto", en *Música de Cine*, nº1 (2ª época), julio 1991.
- CORNEJO, Gorka. "José Nieto: cursos de verano", en *Rosebud*, nº12-13, septiembre 1999.
- CUETO, Roberto. "José Nieto: un español en la corte del rey Ricardo", en *bs magazine*, octubre 1995.
- FERREIRA, Patricia. "Sé quién eres: un largo trayecto", en *Rosebud*, nº16-17, otoño 2000.
- GAVIÑA, Susana. "Entrevista", en *ABC de la música*, 1996.
- LARA, Fernando. *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*. Madrid: Revista Autor, 22, SGAE, 1988.
- NIETO, José. "Finisterre: donde termina el mundo", en *Rosebud*, nº10-11, marzo 1999.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 175-180.
- PACHÓN, Alejandro. "José Nieto". *III Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1989, pp. 31-44
- SAIZ, Juan Ángel. SABÍN, Pedro. "Entrevista", en *Rosebud*, nº2, noviembre 1996.

- SAIZ, Juan Ángel. "Celos", en *Rosebud*, nº12-13, septiembre 1999.

Jordi Nogueras

- BARÓN, Germán. "Jordi Nogueras. La desmitificación de un músico de cine", en *Música de Cine*, nº8, abril 1993.

Luis de Pablo

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Los compositores españoles contemporáneos y el cine (I): Luis de Pablo", en *Música de Cine*, nº3 (2ª época), enero-marzo 1992, pp. 40-41.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "La música de Luis de Pablo [en *El espíritu de la colmena*]", en *Orhum*, nº3, julio 1993, p. 20.
- DE PABLO, Luis: "Le cinéma et ma musique", en *Les Cahiers de la Cinematheque* nº 38/39, hiver 1984 [monográfico sobre *Le cinéma de l'Espagne franquiste (1939-1975)*], pp. 139-140.

Manuel Parada

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada", en *Música de Cine*, nº6, abril -junio 1991, pp. 38-39.
- MIRANDA, Laura. "El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza a Los últimos de Filipinas*". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.14. Madrid: ICCMU, 2007. pp. 198-227.

Antonio Pérez Olea

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Entrevista a Joan Pineda y Antonio Pérez Olea: cuestión de veteranía", en *Música de Cine*, nº17, julio 1995, pp. 54-60.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 193-202.
- PADROL, Joan. "Entrevista con Antonio Pérez Olea", en *Dirigido por*, nº 95, julio-agosto 1985.

Joan Pineda

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Joan Pineda: Perfil biográfico", en *Secuencias de Música de cine*, nº 4 (extraordinario) *Miscelánea 2002*. Barcelona: ACDMC, 2002, pp. 117-121
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Entrevista a Joan Pineda y Antonio Pérez Olea", en *Música de Cine*, nº17, julio 1995.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Joan Pineda: imagen y sonido", en *Miscelánea 2002*. Barcelona: ACDMC, 2002.
- PADROL, Joan. "Entrevista", en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 213-226.

Maestro Quiroga

- PLAZA, Martín de la. *Maestro Quiroga. Compositor*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Víctor Reyes
- HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Víctor Reyes", en *Film Music*, nº5, octubre de 2002.

Joaquín Rodrigo

- GALLUD, Pedro Luis. "Joaquí Rodrigo: un poeta de la música", en *Música de Cine*, nº10, octubre 1993.

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. “La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine”. En SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2007.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Joaquín Rodrigo, lo bueno si breve...”, en *Secuencias de música de cine. Los dossiers*, nº3, mayo-junio 1999.

Alfonso Santiesteban

- SANTIESTEBAN, Alfonso. *El mundo del espectáculo... y la madre que lo parió*. Ediciones Nigredo, 1996.

Carles Santos

- BLASI, Ernest; HERREROS, Ramón. “Música i cinema: parlant amb Carles Santos”, en *Arc Voltaic. Full de Cinema*, nº5, primavera 1975.
- GARCÍA FERRER, J. M; ROM Martí. *Finestra Santos*. Barcelona: Cine-Club Associació d’Enginyers Industrials de Catalunya, 1982.
- RUVIRA, Josep. *El caso Santos*. Valencia: Mà d’obra, 1996.

José Solá

- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Entrevista”, en *Música de Cine* nº 10,, octubre 1993, pp. 38-41.
- PADROL, Joan. “José Solá”, en *Cuadernos de la Academia*, nº3, junio 1998.

Eduardo Toldrá

- CAPDEVILA, Manuel. *Eduardo Toldrà, músic*. Barcelona: Editorial Aedods, 1964.

Joaquín Turina

- COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.
- COLÓN PERALES, Carlos. *Joaquín Turina*. Sevilla: Diputación Provincial De Sevilla, 1986.

Joan Valent

- VV.AA. (Asociación Balear de los Amigos de las Bandas Sonoras). “Entrevista a Joan Valent”, en *Rosebud*, nº16-17, otoño 2000, pp. 48-52.

Manuel Valls Gorina

- PADROL, Joan. “Entrevista”, en *Pentagramas de película. Entrevistas con compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1997, pp. 269-278.

Revistas

- *Música de Cine* (1990 - 1996).
- *Rosebud Banda Sonora* (1996 - 2004)
- *BS Magazine* (1995)
- *Film Music (Film Score Monthly)* (2001 - 2002)
- *Secuencias de Música de Cine* (1995 -)

2. BIBLIOGRAFÍA INTERNACIONAL SOBRE MÚSICA Y CINE (SELECCIÓN)

Los clásicos (anteriores a 1970)

- BECCE, Giuseppe (ed.). *Kinothek: Neue filmmusik*. 12 volúmenes. Berlín: Schlesinger, 1920-1927.
- BECCE, Giuseppe; BRAV, Ludwig; ERDMAN, Hans. *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Berlín: Schlesinger, 1927.
- BAUDRIER, Yves. "Musique et cinéma", *Cahiers de L'Idhec*. Paris: IDHEC, 1950.
- BOURGEOIS, Jacques. "Musique dramatique et Cinéma", en *La revue du cinéma* nº 10. París: Publications Zed, febrero 1948. pp.25-33.
- CHIRICO, "No music", 1913, reeditado en KAHN y WHITEHEAD, *Wireless Imagination*. Cambridge: Mass, 1992.
- COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: SERDOC (Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques), 1969.
- HACQUARD, Georges. *La musique et le Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- HONEGGER, Arthur. "Du cinéma sonore à la musique réele", *Plans*, 1931.
- HUNTLEY, John; MANVELL, Roger. *The Techniques of Film Music*. London: Focal Press, 1957.
- JAUBERT, Maurice. "Petite école du spectateur", *Esprit*, 1 de abril de 1936.
- LISSA, Zofia. *Aesthetik der Filmmusik*. Berlín: Henschelverlag, 1965.
- LONDON, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970 (Londres: Faber and Faber, 1936)
- PORCILE, François. *Présence de la musique à l'écran*. Paris: Edition du Cerf, 1969.
- RAPEE, Erno. *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Belwin, 1925 (New York: Arno Press, 1970).
- ROLAND-MANUEL, Claude. "Rythme cinématographique et musical", en *Vibrations*, enero 1987, nº4 (número dedicado a *Les musiques des films*), pp.11-22. (Artículo publicado por primera vez en *Le Cinema*, revista del IDHEC, nº2, 1945).
- SCHAEFFER, Pierre. "L'element non-visuel au cinéma", en *Revue du cinéma*, nº2, noviembre, 1946 y nº3, diciembre 1946.

Bibliografía anglosajona y germánica.

- ALTMAN, Rick (ed.). *Cinema/Sound. Yale French Studies*. Nº 60, 1980.
- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- ALTMAN, Rick. *Sound Theory / Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992.
- ALTMAN, Rick. *La comédie musicale hollywoodienne*. Paris: Armand Colin, 1992.
- ANDERSON, Gillian B. *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*. Washington D.C.: Library of the Congress, 1988.

- ATKINS, Irene Kahn. *Suorce Music in Motion Pictures*. New Yersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- BAZELON, Irwin. *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- BROWN, Royal. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BRUCE, Graham. *Bernard Herrmann: Music and Narrative*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, Davis (eds.). *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, 2000.
- BURT, George. *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press, 1994 (1991?).
- CARLIN, Dan. *Music in Film and Video Productions*. Boston & London: Focal Press, 1991.
- CITRON, Marcia. *Opera on Screen*. New Haven-London: Yale University Press, 2000.
- CRAFTON, Donald. *The talkies. American Transition to Sound (1926-1931). A History of the American Cinema*, vol.4. New Yok: Charles Scribner's Sons, 1990.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- DENISOFF, R. Serge; ROMANOWSKI, William D. *Risky Business: Rock in Film*. New Brunswick & London: Transaction Publishers, 1991.
- DICKINSON, Kay (ed.). *Movie Music. The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2003.
- DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- DONNELLY, K. J. *Pop music in British Cinema: A Chronicle*. London: BFI, 2001.
- DONNELLY, K. J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute, 2005.
- EMONS, Hans; DE LA MOTTE-HABER, Helga. *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1980.
- EYMAN, Scott. *The speed of sound*. New York: Simon 6 Schuster, 1997.
- FAULKNER, Robert R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Career in the Recording Industry*. Chicago: Aldine-Atherton, 1971.
- FAULKNER, Robert R. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1983.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. 2nd edition. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FOWNES, Richard. *Opera on film*. London: Duckworth, 2000.
- FRITH, Simon. "Mood Music: An Enquiry into Narrative Film Music", *Screen*, vol. 25, nº 3, May-June 1984.

- GORBMAN, Claudia. "Teaching the soundtrack", en *Quarterly Review of Film Studies*, vol.1, nº 1, 1976, pp. 446-452.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GORBMAN, Claudia. "Hans Eisler in Hollywood". *Screen* vol. 32, nº 3. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 272-285.
- GORBMAN, Claudia. "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western", in Georgian Born and David Hesmondhalgh (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- HUCKVALE, David. "Twins of Evil: An Investigation into the Aesthetics of Film Music", in *Popular Music*, vol. 9, nº 1, 1990.
- INGLIS, Ian (ed.). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- KARLIN, Fred; WRIGHT, Rayburn. *On the track. A Guide of Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer Books, 1989.
- KARLIN, Fred. *Listening to the Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film. Tracking Identifications in contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.
- MANCINI, Henry; LEES, Gene. *Did they mention the music?*. Chicago: Contemporary Books, 1989.
- MARKS, Martin. "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research". *Notes*, 1979, pp.282-325.
- MARKS, Martin. *Music and the silent film. Context and case studies, 1895-1924*. Oxford University Press, 1997.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- NASTA, Dominique. *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Berne: Peter Lang, 1991.
- MUNDY, John. *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press, 1999.
- NEAVERSON, Robert. *The Beatles Movies*. London: Cassell, 1997.
- PALMER, Christopher. *The composer in Hollywood*. London-New York: Marion Boyars, 1990.
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days*. New York: Norton, 1992.
- RILEY, John. *Dmitri Shostakovich. A life in Film*. London- New York: I.B. Tauris, 2005.
- ROMNEY, Jonathan; WOOTTON, Adrian (eds) *Celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*. London : British Film Institute, 1995.

- SCHROEDER, David. *Cinema's Illusions, Operas Allure. The Operatic impulse in Film*. New York-London: Continuum, 2002.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Indiana University Press, 1988.
- SMITH, Jeff. *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.
- SMITH, Steven C. *Film composers Guide*. Beverly Hills, CA: Lone Eagle Publishing, 1990.
- STILWELL, Robynn J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996". In *The Journal of Film Music*. Volume 1. Number 1., The International Film Music Society, Inc., 2002, pp. 19-61.
- TAGG, Philip. *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Skrifter fran Musikvetenskapliga Institutionen, 1979.
- TAGG, Philip & CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes*. New York & Montréal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera, Ideology & Film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- THIEL, Wolfgang. *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981.
- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. London, 1973 (New York: Silman-James Press, 1997)
- THOMAS, Tony. *Film Score: The Art and Craft of Movie Music*. Burbank: Riverwood Press, 1991.
- WEIS, Elisabeth. *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- WESCOTT, Steven D. *A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television*. Detroit Studies in Music Bibliography, nº 54. Detroit: Information Coordinators, 1985.
- WOJCIK, Pamela Robertson; KNIGHT, Arthur (eds). *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. London: Duke University Press, 2001.
- VV. AA. (COHEN, Annabel J.; KENDALL, Roger A.; LIPSCOMB, Scott D., etc.) *Psychomusicology, A journal of research in music cognition*, vol. XIII, spring-fall 1994.

Bibliografía francófona

- ADJIMAN, Rémi; CAILLER, Bruno (coord.). *Les Cahiers de Champs Visuels*. Nº1/2. Une architecture du son. Paris: L'Harmattan, 2005.
- BEAUVAIS, Y. *Music Film*. Paris: Cinemathèque Française, 1986.
- BERTHOMIEU, Pierre. *La musique de film*. Paris: Klincksieck, 2004.
- BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.
- BOURRE, Jean Michel. *Opéra et cinéma*. Paris: Artefact, 1987.

- CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 2002 (1ª edición 1990).
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, coll. "Essais", 1982.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, coll. "Essais", 1982.
- CHION, Michel. *Musiques, médias et technologie*. Paris: Flammarion, 1994.
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995
- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Nathan-Université, 1998
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- CHION, Michel. *La Comédie Musicale*. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén- Cndp, 2003.
- JULLIER, Laurent. *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande son*. Paris: Armand Colin, 1995.
- LACOMBE, Alain; ROCLE, Claude. *La musique du film*. Parisa. Ed. Francis Van de Velde, 1979.
- LACOMBE, Alain. *Des compositeurs pour l'image*. París: Musique et promotion éditeur, 1982.
- LACOMBE, Alain; PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris: Bordas, 1995.
- LITWIN, Mario. *Le film et sa musique*. Paris: Romillat, 1992.
- MASSON, Marie-Noëlle; MOUËLLIC, Gilles (eds.). *Musiques et images au cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- MOUËLLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- RÉMY, Pierre-Jean. *Don Giovanni. Mozart-Losey*. Paris: Albin Michel, 1979.
- SYBERBERG, Hans-Jürgen. *Parsifal. Notes sur un film*. Paris: Gallimard, 1982.
- VV.AA. *Vibrations* n°4, enero 1987. "Les musiques des films". Toulouse: Ed. Privat, 1987.
- VV.AA. *CinémAction*. N°62, janvier 1992 *La musique à l'écran*. (François PORCILE et Alain GAREL). Paris: Sacem/Télérama.
- VV.AA. *Iris*. N°27, Spring 1999. *The State of Sound Studies/ Le son au cinéma, état de la recherche*.
- VV.AA. *Cahiers du Cinéma. Musiques au cinéma. Numéro spécial*. Hors serie, 1995.
- VV.AA. *Possitif*. N° 502, Décembre 2002. Dossier Musique et image.
- VV.AA. *Les Cahiers de Champs Visuels*. N°1/2. Une architecture du son. Paris: L'Harmattan, 2005.

Bibliografía italiana

- MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole, Firenze: Discanto, 1982.
- MICELI, Sergio. "Analizar la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli". En *Rivista Italiana de Musicología*. Vol XXIX, 1994. N°2.
- MICELI, Sergio. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. Milano: Sansoni, 2000.
- SIMEON, Ennio. *Storia della musica nel cinema*. Milano: Rugginenti, 1995.

Bibliografía sobre música en el audiovisual y música popular

- BJÖRNBERG, Alf. "Structural relationships of music and images in music video". In *Popular Music*. Cambridge University Press, 1994.
- BOOTH, M.W: (1990) "Jungle: Pepsi-Cola hits the spot" en Frith y Goodwin (eds) (1990) *On record*. London. Routledge
- COOK, N. "Music and meaning in the commercials". *Popular Music*, nº 13/1, 1994.
- COOK, N. *Analyzing musical multimedia*. Oxford. Oxford University Press, 1998.
- FRITH, S et al. *Sound and vision. The music video reader*. London. Routledge, 1993.
- FISKE, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1987.
- FRITH, S. y GROSSBERG, L. *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Nueva York: Routledge 1992.
- GOODWIN, A. *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture*. Oxford, Minn. University of Minnesota Press, 1993.
- KAPLAN, E. A. *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture*. New York; London: Methuen, 1987.
- KRESS, G y VAN LEEUWEN. T. *Reading images*. London. Routledge, 1998.
- MIDDLETON, Richard. *Studing popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- NEGUS, Keith. *Popular music in theory. An introduction*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- TAGG, Philip. "An anthropology of stereotypes in tv music?". In *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989, pp.19 –42. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- TAGG, Philip. "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music* 2, 1990, pp.37-67. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- TAGG, Philip. "Semiotics of Music", 1994. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- TAGG, Philip. "Studing music in the audio-visual media – an epistemological mess -". Glasgow: *IASPM Conference*, 1995. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- TAGG, Philip. "Music, moving image, semiotics and the democratic right to know", 1999. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- VAN LEEUWEN, T. *Speech, music, sound*. London. McMillan, 1999.
- WALSER, Robert. *Running with the devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

Bibliografía general

- ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1993 (1ª edición Oxford University Press, 1976).
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988)
- AUMONT, J. y otros. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1993. (1ª edición París: Fernand Nathan, 1983).
- BAKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2003.
- BETTETINI, Gianfranco. *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*. Milán: Bompiani, 1996.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, 2003 (1ª edición 1979).
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BUQUET CORLETO, Gustavo. *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CARROLL, Noël. *Philosophical problems of Classical Film Theory*. Princeton University Press, 1988.
- DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ELEFTHERIOTIS, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe*. New York: Continuum, 2001.
- FINNEY, Angus. *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassell, 1996.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.
- VV.AA. *Théories du cinéma. VII. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.

Bibliografía sobre teoría del cine (mención a la música).

Por orden cronológico – de autores y corrientes

- GORKI, Maxim. “El reino de las sombras”. En *Nizhegorodski listok*, 4 de julio de 1896 (En GEDULD, H.D. (ed.). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 17-21.)
- CANUDO, Ricciotto. *Manifiesto de las Siete Artes* (28 de marzo de 1911). En *L'usine aux images*, Paris, 1927. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 15-18.)
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. Nueva York: D. Appleton and Co, 1916.
- VV.AA. (MARINETTI, CORRA, SETTIMELLI, GINNA, BALLA Y CHITI). *La cinematografía futurista*. *L'Italia futurista*, nº 9, 1916. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 20-28).
- DELLUC, Louis. *Fotogénie*. Paris: Ed de Brunoff, 1920. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 327-33.)
- EPSTEIN, Jean. *El cinematógrafo continúa*. En *Cinéa-Ciné*, 1930 (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA, op. cit., p. 488.)
- EPSTEIN, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Colección Losange de Estudios Cinematográficos, 1960 (1ª edición *L'intelligence d'une machine*, 1946)
- DULAC, Germaine. *Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral. L'Art Cinématographique II*. Paris: Libraire Félix Alcan, 1927. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 89-99)
- GANCE, Abel. *¡Ha llegado el tiempo de la imagen!*. Conferencia reproducida en *L'Art cinématographique*, vol.II, Paris: Libraire Félix Alcan, 1927, pp. 83-102 (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 455-464).
- GANCE, Abel. “La armonía visual se ha convertido en sinfonía”. Conferencia impartida en 22 de marzo de 1929. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 465- 469).
- VERTOV, Dziga. “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo”. 1919 (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 30-36)
- VV.AA. “Nosotros”. En *Kinophot*, nº1, en 1922, variante del manifiesto de 1919 (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 37-40)
- VV.AA. “El Kino-Pravda”. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 45-50).
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990 (1ª edición: *Film as art*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1957).

- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989 (1ª ed. 1933).
- EISENSTEIN, Serguei M. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- EISENSTEIN, Serguei M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSTEIN, Sergio M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2. Barcelona: Paidós, 2001.
- BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1ª edición *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1956).
- KRACAUER, Siegfried. "8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1ª ed. New York: Oxford University Press, 1960).
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001 (1ª edición Ed. Du Cerf, *Qu'est-ce que le Cinéma*, 1966)
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 1. las estructuras*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1ª edición 1963)
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1ª edición 1963).
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996. (1ª ed. Paris: Les Éditions du CERF, 1955)
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985. (1ª edición Gallimard, 1970).
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición Paris: Les Éditions de Minuit, 1985)
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982. (*Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986).

Bibliografía sobre cine español

- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. “La producción cinematográfica española de 2000”, *Academia* nº 29, 2001.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. “La industria cinematográfica: enfermedades crónicas e incertidumbres ante el mercado digital”. En *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Madrid: Gedisa, 2002.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M.; LÓPEZ VILLANUEVA, J. “La crisis que viene”, *Academia* nº 33, 2003.pp. 46-63.
- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. *Enrique Urbizu. La imagen esencial*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2003.
- BAECQUE, A. de (Comp.). *La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BENAVENT, F.M. *Cine español de los noventa*. Bilbao: Mensajero, 2000.
- BENAVENT, Francisco María. *Cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000.
- CAMÍ-VELA, M. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio/Semana de cine experimental de Madrid, 2001.
- CÁNOVAS, Joaquín (et al.); GUBERN, Román Gubern (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Persona y sociedad en el cine de los noventa (1990-1993)*. Pamplona: EUNSA, 1994.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp, 1999.
- CAPARRÓS LERA, J.M. “El Joven Cine Español de los noventa”. En *Academia* 61, octubre de 2000
- CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine de fin de milenio*. Madrid: Rialp, 2001.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid: Rialp, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María. *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal, 2005.
- COIXET, Isabel. *La vida es un guión*. Barcelona: Isabel Coixet, 2004.
- FIJO, A. (ed.). *Breve encuentro. Estudios sobre 20 directores de cine contemporáneo*. Madrid: CieDossat 2000, 2004.
- HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- HEREDERO, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- HEREDERO, Carlos F. ed. *La mitad del cielo. Directoras españolas de los 90*. Málaga: Festival de cine español, 1998.
- HEREDERO, Carlos F. *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza, 1999.
- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.

- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2005.
- JORDAN, Barry. *Contemporary spanish cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- KINDER, Marsha. *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993.
- LÓPEZ GARCÍA, José Luis. *El nuevo cine español. De Almodóvar a Amenábar*. Madrid: Notorious Ediciones, 2005.
- LOSILLA, Carlos. "A dónde va el cine español", *Dirigido*, nº 257, mayo 1997.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, S. *Feminist Discourse & Spanish Cinema. Sight Uncen*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MONTEVERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis. *La españolada y Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros, 2003.
- PÉREZ BASTIDA, Luis. *Las mentiras sobre el cine español*. Barcelona: Royal Books, 1995.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997.
- PAYÁN, M.J. *El cine español actual*. Madrid: JC, 2001.
- PENA, Jaime. "Cine español de los 90: hoja de reclamaciones", en *Secuencias*, nº 16, junio 2003, pp.38-54.
- QUINTANA, Ángel; CASACUBERTA, Margarida. "El nacionalismo como mito: "Tiefland" de Leni Riefenstahl, una interpretación de "Terra Baixa" de Guimerá". Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- RIOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. *Raíces de una generación. Cine español 1982-1999. Area abierta*, Nº. 1, 2001, p. 2.
- SANTAOLALLA, Isabel. *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005
- SEGUIN, Jean-Claude; Nancy BERTHIER (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velazquez, 2007.
- SMITH, Paul Julian. *Contemporary Spanish Culture: TV, fashion, art and film*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.). *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos. *Historia de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.
- VV.AA. *Boletín de la Academia de las Artes y las Letras Cinematográficas*, nº 88, marzo 2003.

- VV.AA. *Cine español: situación actual y perspectivas*. Actas del I Congreso del Cine Español. Granada: Grupo editorial universitario, 2001.
- VV.AA. *Archivos de la Filmoteca*. N° 39, octubre 2001.
- VV.AA. *Archivos de la Filmoteca*. “El último cine español en perspectiva”. N° 49, febrero 2005.

4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICA

Bibliografía general

- ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2003.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid. Siglo XXI, 1995.
- BARCE, Ramón. *Fronteras de la Música*. Madrid: Real Musical, 1985.
- BARCE, Ramón. *Doce advertencias para una sociología de la música*. Lisboa: Fundação Coluste Gulberkian, 1987.
- BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord.). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Madrid: Mondadori, 2002.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 1998.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York-London: Continuum, 2004.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2001.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. Vol.1 y 2. Madrid: Alianza Música, 1990.
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (eds.). *Music and society. The politics of composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MARCO, T. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.
- MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: CIS/SGAE, 1996.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II., pp. 194-204. "Filming".
- STEFANI, G. *Comprender la música*. Barcelona: Paidós, 1987.
- SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- TAYLOR, Timothy D. *Strange Sound. Music, Technology and Culture*. New York-London: Routledge, 2001.
- VV. AA. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 v. London: Oxford University Press, 2003 (2nd ed.)
- VV. AA. *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe, 1990.
- VV. AA. *III Jornades de música. Música i mitjans de comunicació (Educació Infantil, Primària i Secundària)*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació, Universitat de Barcelona, 2000.

Bibliografía en español sobre música popular

- ADELL, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Lleida: editorial Milenio, 1998.
- BIANCIOTTO, Jordi. *La Gran Guía del Rock en CD's*. Valencia: La Máscara, 1998.
- COSTA, P; PÉREZ TORNERO, J.M; TROPEA, F. *Tribus urbanas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CRIPPS, Colin. *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2001.
- CRUCES, Francisco et al (eds). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- CRUCES, Francisco. "Con mucha marcha: el concierto pop - rock como contexto de participación". En *Trans. Revista transcultural de música*. Nº2, 1995. (www.sibetrans.com).
- CUESTA, Stan; GUILBAUD, Marion; SAINT-BOIS, Nicole. *La guía pop-rock: la discoteca ideal en 250 CD*. Madrid : FNAC España, 2003
- FEIXA, C. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel, 1998.
- FRITH, Simon. *Sociología del rock*, Madrid: Los Juglares, 1978.
- FLORES, Tomas Fernando. *¿Cómo entrar en el mundo de la música?* Madrid: Discoplay, 1995.
- GIL CALVO, E. *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid: Tecnos, 1984.
- GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad (1). Desde sus orígenes hasta el soul*. Barcelona: Robinbook (Ma non troppo), 2003.
- GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad (2). Desde los Beatles hasta los años '70*. Barcelona: Robinbook (Ma non troppo), 2003.
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *El rock. Historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Madrid: El Drac, 1994.
- GREENSNAKE, J.L. *Requiem por la música, los artistas y la industria*. Madrid: Fundación Autor, 2003.
- HERNÁNDEZ, Julián. *¿Hay Vida Inteligente en el Rock & Roll?*. Temas de Hoy, 1999.
- LASÉN, Amparo. *A contratiempo. Un estudio de las temporalidades juveniles*. Madrid: CIS / Siglo XXI, 2000.
- LÓPEZ. Julio. *La música de la Posmodernidad (Ensayo de hermenéutica cultural)*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- MANRIQUE, Diego (dir). *Historia del rock*. Madrid. El País, 1987.
- MARTÍN, Luis. *Nuevas músicas en España*. Madrid: SGAE, 1996.
- MARTÍNEZ, Silvia. "Música populares y etnomusicología". En *Actas del primer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona: La má de guido, 1996.
- MEGÍAS, Ignacio y RODRÍGUEZ, Elena. *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: INJUVE, 2001.
- MOIX, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.
- MORDOH, David S. (traducción Alberto Manzano). *Folk - pop femenino*. Madrid: Espiral/Fundamentos, D.L. 1990

- OCHOA, A.M. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". En *Antropología*. Nº 15-16, 1999.
- PARAIRE, Philippe. *50 años de música de rock*. Madrid: Ediciones del Prado, 1992.
- PUIG, Luis; TALENS, Jenaro (eds.). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- RODRÍGUEZ, Andrés. *ABC de la música moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- SANSANO, Ricardo. *El grito del averno: un análisis del rock satánico y la música moderna*. Terrasa, Barcelona : Clie, D.L. 1991
- SECA Jean-Marie. *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós, 2004
- SIERRA I FABRA, Jordi. *La era rock (1953-2003)*. Madrid: Espasa, 2003
- VV.AA. *Historia del rock*. Madrid: El País, 1986.
- VILA. P. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En *Trans. Revista transcultural de música* nº 2, 1996. (<http://www2.uji.es/trans>)
- VILALTA, Luis (director de la obra). *Historia de la música pop*. Barcelona: Salvat, 1998. (1. *Hasta 1955, los primeros pasos* -- 2. *1955-1963, la explosión del rock* -- 3. *1963-1970, la época dorada* -- 4. *1970-2000, el camino al siglo XXI*)

Bibliografía sobre músicas populares urbanas en España.

- ALMODÓVAR, Pedro, y MARISCAL. *Fuego en las entrañas*. Madrid: La Cúpula, colección Onluyú, 1981.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Toda tuya*. Barcelona: Ediciones El Vívora, enciclopedia, vol.4., nº 32, 1982
- ALMODÓVAR, Pedro. *Paty Dyphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- DOMÍNGUEZ, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos (1958-1975)*. Madrid: SGAE, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004.
- FABUEL, Vicente. *Las chicas son guerreras*. Editorial Milenio, 1998.
- FONT RIBERA, Vicente. *Guía del pop en España en los años 60*. Valencia: Imprenta Nacer, 1990.
- GALERO, Juan Luis; y otros. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991.
- GÁMEZ, Carles [prólogo de Carlos Tena]. *Cuando todo era ye-ye: la música era "pop-pop" y tú cantabas "bang-bang"*. Valencia: Midons, 1997.
- GARCÍA SOLER, Jordi. *La nova cançó*. Barcelona: Ediciones 62, 1976.
- GIL CUEVAS, Pablo. *Guía de música independiente en España*. Madrid: VOSA, 1998.
- GIL CUEVAS, Pablo. *El pop después del fin del pop: entrevistas*. Barcelona: Rockdelux, 2004.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando [prólogo de Antonio Gala]. *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Madrid: Zero, 1985.

- IRLES, Gerardo. *Sólo para fans. La música ye-ye y el pop español de los 60*. Madrid: Alianza, 1997.
- JONES, D. E. "La industria fonográfica: cima de las transnacionales". En BUSTAMANTE y ZALLO. *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal, 1988.
- LAIGLESIA, Juan Carlos de. *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa, 2003.
- LÓPEZ, C. *La edad de oro del pop español*. Madrid: Luca Editorial, 1992.
- LÓPEZ, José Miguel. *Los sonidos de discópolis: Rock: ideología y utopía*. Madrid: Calamar, 2003.
- MANRIQUE, D (dir). *Historia del rock*. Madrid: El País, 1987.
- MÉNDEZ RAMOS, Sabino. *Corre, rocker. Movida personal de los 80*. Madrid: Espasa, 2000.
- ORDOVÁS, Jesús. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza, 1987.
- ORDOVÁS, Jesús. *La revolución pop*. Madrid: Celeste, 2002.
- ORÓ, Àlex. *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Milenio, 2001
- PARDO, José Ramón. *Historia del Pop Español*. Madrid: Guía del ocio, 1987.
- PARDO, José Ramón. *Enciclopedia "Pop Nacional"*. Orbis Fabbri, 2000.
- RIOS LONGARES, Carlos José. *Y yo caí...enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Agua Clara, 2001
- TURTÓS, Jordi; BONET, Magda. *Cantautores en España*. Madrid: Ediciones Celeste, 1998.
- VAQUERIZO, Mario. *Alaska*. Valencia: Editorial La Mascara, 2001.
- VV.AA. *Anuario de la Música* (anual). Madrid: Ediciones El País, 1995.
- VV.AA. (dir. IÑIGO, José María; TORBADO, Jesús). *Gran enciclopedia de la música pop 1900-1973*. Madrid: Akal, 1973.
- VV.AA. *Radio 3: 20 Años - Crónica De La Cultura Pop En España*. Valencia: La Máscara, 1998.
- VV.AA. *La música de tu vida: 30 años de pop español*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992
- V.V.A.A. *Anuario SGAE 1999, 2000 y 2001 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. SGAE
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza. *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor: (temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000

5. DISCOGRAFÍA (selección)

- *A los que aman*. Alfonso Vilallonga. 1998. Decca.
- *Actrius*. Carles Cases. 1996. Picap.
- *Al sur de Granada*. Juan Bardem. 2003. JMB.
- *Alas de mariposa*. Bingen Mendizábal. 1997. JMB.
- *Alatriste*. Roque Baños. 2006. Meliam Music S.L.
- *Alberto Iglesias. Film Works (1990-2000)*. 2000. JMB.
- *Amic/Amat*. Carles Cases. 1999. Visual Music.
- *Anita no pierde el tren*. Carles Cases. 2001. JMB.
- *Asfalto* Nacho Mastretta. 2000. Subterfuge *Alma gitana* (canciones). 1996. Polygram Ibérica.
- *Barrio* (canciones). 1998. Esan Ozenki Records.
- *Bernaola / Guridi*. 1989. Fundación Luis Cernuda.
- *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. Roque Baños. 2001. JMB.
- *Carícies*. Carles Cases. 1998. PICAP.
- *Carmen*. José Nieto. 2003. Saimel.
- *Carne trémula*. Alberto Iglesias. 1997. BMG Ariola.
- *Carreteras secundarias*. Roque Baños. 1997.
- *Cascabel*. Eva Gancedo. 2000. Universal.
- *Clásicos del cine español Vol.1*: Juan Quintero. 1998. DECCA / Autor.
- *Clásicos del cine español vol.2*: Jesús García Leoz. 1999. Autor.
- *Clásicos del cine español. Vol.3*: Manuel Parada. 2000. Autor.
- *El abuelo*. Manuel Balboa. 1998. Saimel.
- *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo*. Miguel Malla (canciones). 2004. Dro East West.
- *El caballero Don Quijote*. José Nieto. 2002. Saimel.
- *El calentito*. Tao Gutiérrez (canciones). 2005. Dro East West.
- *El corazón del guerrero*. Roque Baños. 1999. Subterfuge.
- *El día de la bestia* (canciones). 1995. Dro East West.
- *El lápiz del carpintero*. Lucio Godoy. 2003. JMB.
- *El lenguaje invisible* [recopilatorio del libro de Roberto Cueto]. 2003. JMB.
- *El otro lado de la cama*. Roque Baños. 2002. Knife.
- *El perquè de tot plegat*. Carles Cases. 1995. Picap.
- *El perro del hortelano*. José Nieto. 1996. Saimel.
- *El rey pasmado* José Nieto. 1997. Saimel.
- *El robo más grande jamás contado*. Roque Baños. 2002. JMB.
- *El séptimo día*. Roque Baños. 2004. JMB.
- *El sol del membrillo*. Pascal Gaigne. 2004. JMB.
- *Éxitos del cine español* [recopilatorio de la revista Film Music]. 2001. JMB.

- *Fantasia Cinematográfica. Vol. 1. Antología de la Música del Cine Español.* (2CD). 2007. RTVE.
- *Gitano.* Eva Gancedo. 2000. Sony Music.
- *Goya en Burdeos.* Roque Baños. 1999. Polydor.
- *Habana Blues* (canciones). 2005. Dro East West.
- *Hable con ella.* Alberto Iglesias. 2002. Milan.
- *Habanera 1820.* Carles Cases. 1993. Epic.
- *Historia de un beso.* Pablo Cervantes. 2002. Villamúsica.
- *Historias del Kronen* (canciones). 1995. BMG Ariola.
- *Illarramendi 1995-2005.* 2005. JMB.
- *Intacto.* Lucio Godoy. 2001. JMB.
- *ISI/DISI. Amor a lo bestia* (canciones). 2004. BMG.
- *ISI/DISI. Amor a lo bestia.* Roque Baños. 2004. JMB.
- *La aldea maldita.* José Nieto. 1996. Stripper.
- *La ardilla roja.* Alberto Iglesias. 1992. Zafiro.
- *La comunidad.* Roque Baños. 2001. JMB.
- *La buena estrella.* Eva Gancedo. 1997. Visual Music.
- *La flor de mi secreto.* Alberto Iglesias. 1995. Polygram Ibérica.
- *La madre muerta.* Bingen Mendizábal. 1993. Polygram Ibérica.
- *La mala educación* Alberto Iglesias. 2004. Sony Music.
- *La niña de tus ojos.* Antoine Duhamel. 1998. CAM.
- *La reina Isabel en persona.* Eva Gancedo. 2000. Saimel.
- *Las razones de mis amigos.* Lucio Godoy. 2000. JMB.
- *Lágrimas negras.* Eva Gancedo. 1999. Saimel.
- *Los 2 lados de la cama.* Roque Baños (canciones). 2005. DRO.
- *Los amantes del Círculo Polar.* Alberto Iglesias. 1998. RCA Victor [BMG]
- *Los lunes al sol.* Lucio Godoy. 2002. Subterfuge.
- *Lucía y el sexo.* Alberto Iglesias. 2001. JMB.
- *Manuel Balboa. Música cinematográfica.* 1995. Trompa (Elefant Records).
- *Mensaka* (canciones). 1998. Dro East West.
- *Mi nombre es sombra.* Carles Cases. 1996. Magnamusic.
- *Mi vida sin mí.* Alfonso Vilallonga. 2003. Warner Music.
- *Morir (o no).* Carles Cases. 1999. Visual Music.
- *Muertos de risa.* Roque Baños. 1999. Saimel.
- *Música para El sol del membrillo y Ozkak.* Pascal Gaigne. 1994. NO-CD Records.
- *Pareja de tres.* Carles Cases. 1995. Vinilo.
- *Rencor.* Lucio Godoy (canciones). 2002. WEA.
- *Roque Baños. Recopilatorio.* 2007. Meliam Music S.L.

- *Salomé*. Roque Baños. 2002. JMB.
- *Shacky Carmine* (canciones). 1999. Dro East West.
- *Segunda piel*. Roque Baños. 2000. Lolarecords.
- *Things I Never Told You [Cosas que nunca te dije]*. Alfonso Vilallonga. 1996. Betibú Producciones.
- *Te doy mis ojos*. Alberto Iglesias. 2003. JMB.
- *Teresa Teresa*. Eva Gancedo. 2003 Saimel.
- *Tierra*. Alberto Iglesias. 1996. Dro East West.
- *Tiovivo c.1950*. Pablo Cervantes. 2004. Nickel Odeón / Enrique Cerezo.
- *Todo sobre mi madre*. Alberto Iglesias. 1999. Universal.
- *Torrente. El brazo tonto de la ley*. Roque Baños. 1998. BMG.
- *Una casa en las afueras*. Alberto Iglesias. 1995. Vinilo.
- *Una música de cine español. 1*. 2003. JMB.
- *Una música de cine español.2*. 2005. JMB.
- *Vacas*. Alberto Iglesias. 1992. Zafiro.
- *Versión española* (canciones). 2000. Subterfuge.
- *Versión española.02* (canciones). 2002. Subterfuge.

Recursos en la web

- Base de datos de películas. Madrid, filmoteca española. www.mcu.es/cine/index.html
- Internet Movie Database. www.imdb.com/
- www.traxzone.com francófono de música de cine
- www.filmscoremonthly.com
- www.musicweb.uk.net/film/
- <http://filmmusicsociety.org>
- www.soundtrackcomposer.com
- www.lsoft.com/SCRIPTS/WL.EXE?SL1=FILMUS-L&H=LISTSERV.INDIANA.EDU
- www.filmscore.org
- www.soundtrack.net
- www.soundtrackmag.com
- www.musicfromthemovies.com
- www.musimagen.com
- www.mundobso.com
- <http://admablogg.blogspot.com/>
- <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>
- www.bsospirit.com
- <http://www.musicaparaturcorto.com>
- <http://www.Rosebudbandasonora.com>

- www.megamultimedia.com/filmmusic/numeros/num10/default.html

Webs de compositores

- www.aitoramezaga.com
- www.alejandrroman.com
- www.albertoiglesias.net
- www.bernardobonezzi.com
- www.composicion-musical.com
- www.diegonavarro.com
- www.eduardotarilonte.com
- www.emilioalquezar.net
- www.evagancedo.com
- www.fosc.info
- www.illarramendi.com
- www.jordisabates.com
- www.leosujatovich.com
- www.oscararaujo.com
- www.portalatino.com/rafaelbeltran
- www.pablocervantes.com
- www.ramonginer.com
- www.ricardollorca.com
- www.roquebanos.es
- www.santiarisa.com
- www.sergiolopezfigueroa.com
- www.suburbano.org
- www.totisolier.com

ANEXO I

Relación cronológica de películas del periodo

ANEXO I

PELÍCULAS 1990 (47)

TÍTULO	DIRECTOR	MÚSICA	PRODUCCIÓN / RECAUDACIÓN
<i>Confesión a Laura</i>	Osorio Gómez, Jaime.	Gonzalo Rubalcaba Canciones: tango "Volver" de Alfredo L. Pera y Carlos Gardel; tango "Yo también soñé", de César Amadori y Charlo. Interpretación musical: Gonzalo Rubalcaba (teclados y piano), Mario García (guitarra)	Espectadores: 72.972 Recaudación: 153.432,73 €
<i>Sauna</i>	Martín, Andreu	Sergi Andres Canciones: "Sauna", "No es eso, no" y "Eres la persona que me puedes enamorar", música: Sergi Andrés y letra Andreu Martín; "Orgasmo" de Concha Valdez Miranda	Espectadores: 72.972 Recaudación: 153.432,73 €
<i>Obsexos, Los</i>	Ozores, Mariano	Gregorio García Segura	Espectadores: 97 Recaudación: 204,04
<i>Disparate nacional</i>	Ozores, Mariano	Gregorio García Segura Tema musical interpretado por "Objetivo Birmania"	Espectadores: 534.759 Recaudación: 1.045.752,55€
<i>Ay, Carmela</i>	Saura, Carlos	Alejandro Masso Arreglos y dirección musical: Alejandro Masso	ESPAÑA (70.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 907.114 Recaudación: 2.001.117,59€
<i>Aquí huele a muerto.... (¡Pues yo no he sido)</i>	Sáenz de Heredia, Alvaro	José Tejera	Espectadores: 1.479.256 Recaudación: 3.073.994,07€
<i>Luna negra, La</i>	Uribe, Imanol.	José Nieto	Espectadores: 38.028 Recaudación: 81.089,70 €
<i>Mejor de los tiempos, El</i>	Vega, Felipe	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 53.155 Recaudación: 91.774,13 €
<i>Ovejas negras</i>	Carreño, José María.	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 19.756 Recaudación: 43.635,13 €
<i>Sombra del ciprés es alargada, La</i>	Alcoriza, Luis.	Gregorio García Segura	ESPAÑA (80.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 52.491 Recaudación: 91.793,29 €
<i>Boom Boom</i>	Vergés, Rosa	Canciones: "La novia" de J. Prieto; "Quiero saber" de Hermanos Baliardo, Hermanos Reyes, interpretada por Gypsy Kings Bouchikhi; "Me alegro" de M. Barea; "Si yo tuviera una escoba" de Laredo; "Que se mueran los feos" y "Soy un extraño", de G. Curiel; "Balada" de Joan Vinyals, "Ansiedad" de J.E. Sarabia	BÉLGICA (25.00 %) ESPAÑA (75.00 %) Espectadores: 188.659 Recaudación: 392.304,60 €
<i>Sueño de Tánger, El</i>	Franco, Ricardo.	Alberto Iglesias	Espectadores: 20.341 Recaudación: 40.462,23 €
<i>Bahía esmeralda, la</i>	Franco, Jesús	Luis Enriquez Bacalov, Daniel White Canciones: "My Heart Knows" letra de A. Ferel y música de Captain Click; "Hard so Hard" de F. Astain, J. Jampol y R. Zanelli; "Stay" de Y. Jomes y M. Rosemond; Música espiritual: Daniel White (Jesús Franco), guitarra: Luis Alborado.	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (50.00 %) Espectadores: 42.143 Recaudación: 69.851,92 €
<i>Señora del Oriente Express, La</i>	Lo Cascio, Franco.	Manuel De Sica	Espectadores: 11.208 Recaudación: 18.408,51 €
<i>Anónimo,... ¡Vaya papelón, El</i>	Arandia, Alfonso	Mikel Erentxun, Moncho García, Txema García	Espectadores: 70.155 Recaudación: 111.229,38 €
<i>Ratita ratita</i>	Bellmunt, Francesc	Jordi Nogueras Canciones: "Qualsevol nit por sortir el sol" de Jaume Sisa; "La rateta que escombrara la escaleta" de Gina Marcel; "La festa" de Sangtrait; "Temps perdut" de Bars; "Amitja setmana" de La Madam; "Nadie me espera" y "Aquesta nit" de Sopa de cabra; "Como una fiesta" de Manzano; "Mister Hyde" de D-Clam; "Deu nil anyss i un dia" de Sau.	Espectadores: 62.288 Recaudación: 135.543,95 €
<i>Don Juan, mi querido fantasma</i>	Mercero, Antonio	Bernardo Bonezzi Ballet de España: Cantaora-recitaora: Carmen Casarrubios, Cantador: Rafael Maya, Guitarrista 1º: Antonio Moreno, Guitarrista 2º: Manuel Cortes	Espectadores: 492.814 Recaudación: 993.908,28 €
<i>A solas contigo</i>	Campoy, Eduardo	Mario de Benito	Espectadores: 232.583

			Recaudación: 533.229,69 €
<i>Nunca estuve en Viena</i>	Larreta, Antonio	José Nieto Arreglos: Luis María Serra	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 43.376 Recaudación: 72.578,25 €
<i>Cartas de Alou, Las</i>	Armendáriz, Montxo	Luis Mendo, Bernardo Fuster Canciones: "Víctimas, héroes" de Sparto; "Hotolelani" de Neley Sedibe	Espectadores: 123.130 Recaudación: 294.076,32 €
<i>Yo soy esa</i>	Sanz, Luis	Mariano Díaz	Espectadores: 1.382.176 Recaudación: 3.109.819,65 €
<i>Superagentes en Mallorca</i>	Merino, José Luis.	Joan Valent	Espectadores: 26.687 Recaudación: 44.211,86 €
<i>Telaraña, La</i>	Verdaguer, Antoni	Ramón Muntaner. Arreglos y dirección: Toni Xucla, Pere Bardagi	Espectadores: 50.345 Recaudación: 113.964,47 €
<i>Tesoro, El</i>	Mercero, Antonio.	Temas musicales: "Quen a Omagen", Canción popular catalana del siglo XIV del "Libre Vermell" ; "Stella Splendens", Cantiga de Alfonso X El Sabio del siglo XIV; Interpretación musical: Begoña Olavide. Músicos instrumentistas: María Villa, Itciar Atucha, Juan Carlos de Mulder, Francisco J. García y Juan Dionisio Martín. Orquesta de Cámara de Moscú: David Oistrakh (violín). Director: Rudolf Barshai	Espectadores: 69 Recaudación: 82,94 €
<i>Innisfree</i>	Guerín, José Luis	Extractos de: "The Quiet Man" ("El Hombre tranquilo"), Victor M. Young; "Nowhere", baladas populares cantadas por el pueblo de Innisfree interpretadas por "The Exiles"	Espectadores: 5.794 Recaudación: 28.360,00 €
<i>Contra el viento</i>	Periñán, Paco	Ramón Ferrán "Tarantas", al cante José Sorroche y a la guitarra Antonio García "El Niño de las Cuevas".	Espectadores: 81.558 Recaudación: 183.389,60 €
<i>Commando terrorista</i>	Colombo, Luis	Juan Carlos Plá	SIN DATOS
<i>Lo más natural</i>	Molina, Josefina	José Nieto	Espectadores: 422.432 Recaudación: 981.285,76 €
<i>Crimen de la calle Bordadores, El</i>	Neville, Edgar	José Muñoz Molleda	SIN DATOS
<i>Edades de Lulú, Las</i>	Bigas Luna, José Juan.	Carlos Segarra Canción: "Walk on the Wild Side" compuesta e interpretada por Lou Reed	Espectadores: 882.645 Recaudación: 2.099.958,30 €
<i>Solo o en compañía de otros...</i>	San Miguel, Santiago	Ricard Miralles	Espectadores: 54.540 Recaudación: 112.562,22 €
<i>Despertaferro (El grito del fuego)</i>	Amorós, Jordi	Carles Cases Colaboración: Lluís Llach. Canciones: "Doctor...", "Cena medieval", "Lauria el niño", "Maldición", "Vuelo mediterráneo", "Caballeros", "Baile de bastones", "Despertaferro" de Carles Cases; "Olas" de Lluís Llach. Letras de Benet Rossell y Carles Andreu	Espectadores: 56.784 Recaudación: 108.010,90 €
<i>Batalla de los tres reyes, La (Tambores de fuego)</i>	Ben Barka, Souheil	Vladimir Martinov, Anvar Ergachev	ESPAÑA (20.00 %) MARRUECOS (80.00%) Espectadores: 56.505 Recaudación: 113.108,10 €
<i>Caidos del cielo</i>	Lombardi, Francisco J.	Alejandro Masso Tema musical: "Motivos" de Castañeda y Alcalde, interpretado por "Los Morunos". Extractos de: "Nocturno OP. 42.2", "Mazurca, OP. 50-2", de Frédéric Chopin, "Piano Concierto 1" en Fa Sostenido Menor, de Béla Bartók. Canciones: "Sabes que tengo ganas" de Salvador Vázquez, "La noche" por Joe Arroyo y su orquesta, "Nada hará cambiar mi amor por tí" de M. Masser y, G. Goffin, "Valiente" de Ricardo Gabriel, "Viva mi pueblo" y "Amor de madrugada" de Mario, Cavagnaro.	ESPAÑA (20.00 %) PERÚ (80.00 %) Espectadores: 12.492 Recaudación: 30.182,22 €
<i>Gallegos, Los</i>	González, Ismael.	Milladoiro Canciones: "Un canto a Galicia", interpretada por Julio Iglesias. Canciones populares gallegas.	Documental
<i>Bañera, La</i>	Garay, Jesús	Javier Navarrete	Espectadores: 28.416 Recaudación: 47.099,47 €
<i>Capitan Escalaborns</i>	Benpar, Carlos	Josep "Kitflus" Mas	Espectadores: 26.943 Recaudación: 42.675,01 €

<i>Dalí</i>	Ribas, Antoni	Antonio Sechi. Arreglos: Alex Culla	Espectadores: 45.263 Recaudación: 110.208,98 €
<i>Borís Godunov</i>	Zulawski, Andrzej. basada en la ópera homónima de Modest Petróvich Músorgski. Libreto de Alexandr Pushkin Intérpretes: Ruggero Raimondi	Modest Músorgski. Dirección musical: Mstislav Rostropovich. Interpretación musical: National Symphony Orchestra de Washington. Coros: Chevy Chase Elementary School Chorus, dirigidos por Joan Gregoryk; The Oratory Society of Washington, dirigidos por Robert Shafer; The Coral Arts Society of Washington, dirigidos por Robert Shafer. Consejero musical: Rolf Feichtinger.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %)
<i>Visiones de un extraño</i>	Alberich, Enrique	José F. Rodríguez Aller	Espectadores: 19.431 Recaudación: 33.873,70 €
<i>Fraile, El</i>	Lara Polop, Francisco	Antón García Abril	ESPAÑA (50.00 %) REINO UNIDO (50.00%) Espectadores: 25.081 Recaudación: 46.242,48€
<i>Cruz de Iberia, La</i>	Mencos, Eduardo.	Gregorio Paniagua	Espectadores: 405 Recaudación: 223,13 €
<i>Angeles</i>	Berger, Jacob.	Michel Portal. Música adicional: Kenny Burrell	ESPAÑA (30.00 %) SUIZA (70.00 %)
<i>Doblones de a ocho</i>	Linares, Andrés.	Juan Poveda	Espectadores: 9 Recaudación: 18,93 €
<i>Bazar Viena</i>	Cuevas, Amalio.	Juan Bardem	Espectadores: 19 Recaudación: 40,89 €
<i>Andar Bengala</i>	Rojas, Manuel G.	Temas: "Massacre At Amritsar", "The Aftermath", "Discovery of India", "Salt", "For All Mankind", de Ravi Shankar y, George Fenton (<i>Gandhi</i> , 1982). "Harbor Nights", de Jay Beckenstein. "Etude", "Praw's Escape", "Good News", de Mike Oldfield. "Jewel In the Crown", de George Fenton.	Documental
<i>Forja de un rebelde 1-6, la</i>		Lluis Llach	SIN DATOS
<i>Días del cometa, los</i>	Luis Ariño	Alejandro Massó	SIN DATOS

PELÍCULAS 1991 (64)

<i>Goya, historia de una soledad</i>	Quevedo, Nino	Luis de Pablo	Espectadores: 331.890 Recaudación: 60.905,70€
<i>Invierno en Lisboa, El</i>	Zorrilla, José Antonio	Dizzy Gillespie Música adicional: Danilo Pérez Arreglos musicales: Slide Hampton. Canción: "Magic Summer" de Charles Fishman y Leola Jiles	ESPAÑA (55.00 %) FRANCIA (25.00 %) PORTUGAL(20.00%) Espectadores: 48.275 Recaudación: 111.741,97 €
<i>Taberna fantástica, La</i>	Marcos, Julián.	José Luis Cid	Espectadores: 6.345 Recaudación: 16.395,90€
<i>Qué te juegas, Mari Pili?</i>	Pons, Ventura	Xavier Capellas	Espectadores: 221.216 Recaudación: 542.689,20 €
<i>Amantes</i>	Aranda, Vicente	José Nieto	Espectadores: 697.378 Recaudación: 1.723.795,81€
<i>Santa Cruz, el cura guerrillero</i>	Tuduri, José María	Amaia Zubiria, Pascal Gaigne	Espectadores: 10.135 Recaudación: 23.790,31€
<i>Ni se te ocurra...</i>	Delgado, Luis María	Víctor Reyes Canciones: "El límite" y "Cielo del sur" de Javier Andreu Moyano, "Juan Antonio Cortés" de Javier Andreu Moyano, "La herida" de Javier Andreu Moyano y Joaquín Maqueda, y José Battaglio (grupo La frontera)	Espectadores: 313.673 Recaudación: 636.758,96 €
<i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i>	Ana Belén.	Mariano Díaz, Antonio García de Diego, Pancho Varona. Canción: "¿Qué hago contigo?", letra de Gloria Varona, música de Antonio García de Diego y Pancho Varona, interpretada por Soledad Giménez.	Espectadores: 689.779 Recaudación: 1.673.379,65 €
<i>Sandino</i>	Littin, Miguel	Joakin Bello	Espectadores: 36.358 Recaudación: 74.667,13€

<i>Tiempo de Neville, El</i>	Carvajal, Pedro Castro, Javier	Fragmentos de Franz Schubert, Johann Sebastian Bach, Edward Elgar. Canciones populares.	Documental Espectadores: 3.889 Recaudación: 9.698,18 €
<i>Todo por la pasta</i>	Urbizu, Enrique	Bernardo Bonezzi Canción: "Todo por la pasta" interpretada por María Barranco	Espectadores: 115.143 Recaudación: 260.695,35 €
<i>Dancing Machine</i>	Behat, Gilles	Marc Cerrone Fragmento: "Romeo y Julieta" de Sergei Prokofiev	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 28.326 Recaudación:66.113,68€
<i>Barcelona, lamento</i>	Aller, Luis	José Francisco Rodríguez, Isabel Muiiente, José María Ciria, Conrad Seto	Espectadores: 3.876 Recaudación: 5.474,54 €
<i>Viuda del capitán Estrada, La</i>	Cuerda, José Luis.	Salvador Bacarisse, Federico Moreno Torroba. Interpretación musical: Narciso Yepes (guitarra)	Espectadores: 70.917 Recaudación: 153.099,19 €
<i>Lo sabe el ministro?</i>	Forn, José María	Joan Vives	Espectadores: 73.928 Recaudación: 180.892,22 €
<i>Nunca estás en casa</i>	Bonete, Juan Carlos	Josep Bordas	Espectadores: 10.653 Recaudación:22.624,13€
<i>Loraldía - El tiempo de las flores</i>	Aizpeolea, Oscar	Amaia Zubiría, Pascal Gaigne Interpretación musical: Amaia Zubiría (intérprete), Teresa Montero (piano), Isabel Álvarez (cantante soprano en la guerra). Tema musical: "Mi vida", de E. y O. Fresedo, intérprete Héctor Pacheco.	Espectadores: 226 Recaudación: 124,51 €
<i>Latino Bar</i>	Leduc, Paul	Joan Albert Amargos, Consejo Valiente, J. Antonio Méndez, Beny More, Gerardo Batiz, Tabu Ley Rocherau.	Espectadores: 13.034 Recaudación:35.197,07€
<i>Bienvenido a Veraz</i>	Castaño, Xavier. Segunda unidad: Baeumler, Pascal.	Franck Langoff Arreglos musicales: Osman, de Turk y Philippe Handman. Canciones: "Are You Lonesome Tonight", de Dino Ramos; "Je n'ai pas change" ("No vengo ni voy"), Adaptación francesa: Claude Lesmesle	Espectadores: 55.114 Recaudación: 120.596,88 €
<i>Martes de Carnaval</i>	Bauluz, Fernando. Carvajal, Pedro.	Manuel Balboa Dirección musical: Juan Udaeta	Espectadores: 12.876 Recaudación:28.463,03€
<i>Rey pasmado, El</i>	Uribe, Imanol	José Nieto	ESPAÑA(60.00%) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL(20.00%) Espectadores: 663.273 Recaudación: 1.747.540,26 €
<i>Mala yerba</i>	Tristán, José Luis P.	José Luis Tierno Canciones: "Mala yerba" de José Luis Tierno, interpretada por Francisco; "Échale guindas al pavo" de Mostazo, Cantabrana y Perelló.	Espectadores: 36.027 Recaudación:70.252,21€
<i>Lucrecia</i>	Arochi C., Bosco.	Joan Vives, Joan E. Garde Arreglos musicales: Ignacio Medrano. Temas: "Zacarias", "Fiesta aparte" y "Surge una estrella", Joan Vives y Joan E. Garde. Canciones: "Flores preciosas", de Ramón Coll de Monfort, interpretada por Araceli Reyes. Música original temas bailes: Ignacio Medrano.	Espectadores: 15.633 Recaudación:33.083,01€
<i>Fuera de juego</i>	Fernán Gómez, Fernando	Mariano Díaz	Espectadores: 70.152 Recaudación: 124.371,13 €
<i>Don Juan en los infiernos</i>	Suárez, Gonzalo	Alejandro Masso	Espectadores: 82.127 Recaudación: 220.554,53 €
<i>Chatarra</i>	Rotaeta, Félix.	Carlos Miranda	Espectadores: 122.367 Recaudación: 283.813,91 €
<i>Noche más larga, La</i>	García Sánchez, José Luis	Alejandro Massó Canciones: Rosa León. Canción: "Gracias a la vida", de Violeta Parra. Canción: "Mi querida España" de Evangelina Sobredo.	Espectadores: 96.511 Recaudación: 231.434,70 €
<i>Día que nací yo, El</i>	Olea, Pedro	Luis Cobos Canciones: "Con las bombas que tiran" de Quintero, León y Quiroga; "Dime que me quieres", de León y Quiroga; "Lola la Piconera" de Quintero, León y Quiroga; "Me embrujaste", de Quintero, León y	Espectadores: 412.897 Recaudación: 973.568,47 €

		Quiroga; "El día que nació yo", de Quintero, León y Quiroga; "El Continental" de B. Madigson y C. Conrad; "Muñequita Cayetana" de A. Bódalo y R. Ruiz; populares "Isla de León" y "Que desgraciaditos son" Tema musical: "De lejanas tierras" ("Von fremden Ländern und Menschen), Escenas infantiles de Schumann.	
<i>Tacones lejanos</i>	Almodóvar, Pedro	Ryuichi Sakamoto Canciones: "Pecadora", de Agustín Lara interpretada por los Hermanos Rosario; "Piensa en mi", Interpretada por Luz Casal; "Un año de amor" (basado en los temas "C'est irreparable", y "Un anno d'amore", de N. Ferrer y G. Verlor), letra en español Pedro Almodóvar, interpretada por Luz Casal; "Solea" y "Saeta", de Gil Evans, interpretada por: Miles Davis; "Beyond My Control", de George Fenton; "A Final Request" de George Fenton	Espectadores: 2.072.901 Recaudación: 5.234.068,18 €
<i>Alas de mariposa</i>	Bajo Ulloa, Juanma	Bingen Mendizábal	Espectadores: 212.582 Recaudación: 544.778,81 €
<i>Jet Marbella Set</i>	Ozores, Mariano	Gregorio García Segura	Espectadores: 24.072 Recaudación:46.120,01€
<i>Apariencias engañan, Las</i>	Balagué, Carles.	Emili Baleriola	Espectadores: 22.547 Recaudación:63.042,08€
<i>Robobo de la joya, El</i>	Sáenz de Herédia, Alvaro	José Tejera	Espectadores: 1.357.527 Recaudación: 3.370.574,24 €
<i>Beltenebros</i>	Miró, Pilar	José Nieto Canciones: "Put the Blame On Meme", de A. Roberts y D. Fisher; "El día que me quieras", letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel; "Sabor a mí" de Alvaro Carrillo.	Espectadores: 348.752 Recaudación: 925.092,43 €
<i>Catorce estaciones</i>	Giménez - Rico, Antonio	Georges Garvarentz	Espectadores: 53.416 Recaudación:99.880,33€
<i>Hombre que perdió su sombra, El.</i>	Tanner, Alain.	Arié Dzierlatka, Marin Marais	Espectadores: 63.167 Recaudación: 163.514,30 €
<i>Marcelino Pan y Vino</i>	Comencini, Luigi	Fiorenzo Carpi	ESPAÑA (30.00 %) FRANCIA (30.00%) ITALIA (40.00 %) Espectadores: 170.202 Recaudación: 403.354,34 €
<i>Manila</i>	Chavarrías, Antonio	Javier Navarrete Interpretación musical: trompeta solista Miguel Amo, voz Meritxell Monfort	Espectadores: 26.996 Recaudación:62.225,38€
<i>Salsa rosa</i>	Gómez Pereira, Manuel	El Combo Belga Canción: "Si tu me dices ven", de Alfredo Bojalil Gil.	Espectadores: 580.629 Recaudación: 1.445.599,38 €
<i>Avaro, El</i>	Cervi, Tonino.	Piero Piccioni	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (60.00 %) Espectadores: 6.550 Recaudación:16.368,11€
<i>Lolita al desnudo</i>	Loma, José Antonio de la.	Josep "Kitflus" Mas, Carles Benavent Canciones: "Ciego en Gaza" y "Milagros de amor", letra y música de Miguel Alberto Cruz Carmona y Ramón Román González, interpretadas por el grupo "No lo se"	Espectadores: 13.151 Recaudación:29.920,87€
<i>Hay que zurrar a los pobres</i>	San Miguel, Santiago.	SIN DATOS	Espectadores: 80 Recaudación: 96,16 €
<i>Amo tu cama rica</i>	Martínez Lázaro, Emilio	Michel Camilo Canciones: "Tu volverás", compuesta e interpretada por Ketama; "No hay cama pá tanta gente", de Victor Morales interpretada por Gran Combo de Puerto Rico. Arreglos musicales: Ketama y Michel Camilo	Espectadores: 216.865 Recaudación: 555.353,81 €
<i>Amor si tiene cura, El</i>	Aguirre, Javier	Mario Sellés Intérprete canciones: Lourdes Ramírez	Espectadores: 139.006 Recaudación: 288.255,03 €

<i>Mares del Sur, Los</i>	Esteban Marquilles, Manel.	Jordi Sabatés	Espectadores: 23.665 Recaudación:47.866,17€
<i>Juego de los mensajes invisibles, El</i>	Pinzas, Juan	Juan Manuel Sueiro	Espectadores: 15.164 Recaudación:35.389,21€
<i>Largo invierno, El</i>	Camino, Jaime.	Albert Guinovart Dirección musical: Luis A. García Navarro. Interpretación musical: Orquesta Ciudad de Barcelona. Canciones: "Ojos verdes", de Valverde, León y Quiroga, interpretada por Concha Piquer. Temas musicales: fragmento de la ópera "Nabucco" de Giuseppe Verdi, fragmento del preludio de "Lohengrin", de Richard Wagner	Espectadores: 62.234 Recaudación: 171.355,20 €
<i>Submarino bajo el mantel, Un</i>	Ferré, Ignasi P.	Joan Vives. Canciones: "Salam Rashid" de Joan Manuel Serrat; "Tu de qué vas" del grupo "Els Pets"	Espectadores: 30.476 Recaudación:81.525,34€
<i>Cómo levantar mil kilos</i>	Hernández, Antonio	Carmelo Bernaola Música adicional: Iván Miguélez	Espectadores: 1.533 Recaudación: 4.977,73 €
<i>Siempre felices</i>	Pinzolas, Pedro.	SIN DATOS	Espectadores: 2.336 Recaudación: 5.841,99 €
<i>Ladrón de niños, El</i>	Chalonge, Christian de.	Lluís Llach	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (50.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 26.870 Recaudación:57.564,19€
<i>Mansión de Cthulhu, La</i>	Piquer, Juan.	Tim Souster, Jeff Espinoza Canciones: "Su hora desesperada", "Magia negra, rayas blancas", interpretada por Jeff Espinoza y "The Flying Gallardos" de Jeff Espinoza.	Espectadores: 5 Recaudación: 5,71 €
<i>No me compliques la vida</i>	Río, Ernesto del.	Angel Muñoz – Alonso	Espectadores: 942 Recaudación: 1.729,71 €
<i>Papeles de Aspern, Los</i>	Cadena, Jordi.	Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie Dirección musical: Josep Pons. Interpretación musical: Lluís Vidal (piano), Virginia Parramón (voz y piano), Joan Rubinat (voz y piano)	Espectadores: 221 Recaudación:664,12€
<i>Cielo sube, El</i>	Recha, Marc	Composición y sonido: Miguel Jordá, Daniel Fontrodona	Espectadores: 1.387 Recaudación: 2.248,01 €
<i>Mi ministro ruso</i>	Alarcón, Sebastián	"Pata Negra" Raimundo Amador. Interpretación musical: Raimundo Amador (guitarra), Oleg Davidod (balalaika), Vladimir Popov (acordeón), Jesús Bola (teclado). Conjunto musical: "Conjunto Kuartal". Mezclas: Ricardo Pachón	SIN DATOS
<i>Perfidia</i>	Lapeira, Santiago.	Jaume Escala	SIN DATOS
<i>Merlín</i>	Arrieta, Adolfo	SIN DATOS	Espectadores: 123 Recaudación:129,74€
<i>Solitud</i>	Roma Guardiet	Francesc Tomàs Toni Xuclà	SIN DATOS
<i>Tramontana</i>	Pérez Ferré, Carlos.	Juan Pablo Muñoz	Espectadores: 6.749 Recaudación: 16.170,83 €
<i>Compañero de viaje, El</i>	Raza, Ludvik.	Petr Hapka	SIN DATOS
<i>Gente de barro</i>	Raul Contel	J.M Moles , Ramón Navalón	SIN DATOS
<i>Escrito en las estrellas</i>	Ricard Reguant	Jordi Nogueras	SIN DATOS
<i>Terranova</i>	Ferran Llagostera	Luis Iriondo	SIN DATOS

PELÍCULAS 1992 (52)

<i>Gusanos no llevan bufanda, Los</i>	Elorrieta, Javier	Udi Harpaz	Espectadores: 145.273 Recaudación: 329.903,80 €
<i>Adiós princesa</i>	Paixao da Costa, Jorge.	Nuno Rebelo	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (30.00 %) PORTUGAL (50.00 %) Espectadores: 132.841 Recaudación: 233.516,37 €
<i>Vacas</i>	Medem, Julio	Alberto Iglesias Interpretación musical: Javier Paxariño (flauta clarinete bajo, saxo tenor y saxo barítono), Alberto Iglesias (teclados y programación), Juan Alberto Arteche (percusión, txistu)	Espectadores: 152.031 Recaudación: 370.703,12 €
<i>Mujer bajo la lluvia, Una</i>	Vera, Gerardo	Mariano Díaz Interpretación musical: Andreas Prittwitz, Mariano Díaz. Canción: "Los ejes de mi carreta", letra de Romildo Risso, música de Atahualpa Yupanqui	Espectadores: 234.250 Recaudación: 611.548,07 €
<i>Sevilla Connection</i>	Larraz, José Ramón	José Tejera	Espectadores: 234.849 Recaudación: 523.207,79 €
<i>Paraguas para tres, Un</i>	Vega, Felipe	Angel Muñoz	ESPAÑA(80.00%) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 44.229 Recaudación: 115.989,68 €
<i>Esta noche o jamás</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 74.590 Recaudación: 208.786,53 €
<i>Abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa, El</i>	Franco, Jesús.	Pablo Villa	Fecha de autorización: 11 de marzo de 1992 Espectadores: 256.678 Recaudación: 630.386,28 €
<i>Aquí, el que no corre... vuela</i>	Fernández, Ramón	Mariano Díaz Asesor musical: Paco Martín. Canciones: "El que no corre, vuela", de Sony Ovalle, interpretada por "Las Chicas del Can"; "Lo mejor de nuestra vida" de y por Antonio Vega; "Camarón", de Amador, Lencero y Pachón; "Carnaval africano" de y por Elkin y Nelson Martín Vélez.	SIN DATOS
<i>Entre el cielo y la tierra</i>	Hänsel, Marion Asesor artístico: Henri Colpi	Takashi Kako	BÉLGICA (53.00 %) ESPAÑA (24.00 %) FRANCIA (24.00 %) Espectadores: 35.910 Recaudación:77.491,98€
<i>Makinavaja, El último choriso</i>	Suárez, Carlos	Luis Mendo, Bernardo Fuster Canciones: "Makinavaja", de Luis Mendo y Bernardo Fuster, interpretada por Andrés Pajares; "Strangers in the Night" de B. Kaempfert, E. Snyder, C. Singleton interpretada por Andrés Pajares y Pedro Reyes; "La Mamma", de R. Gall, Charles Aznavour, R. Gayoso interpretada por Andrés Pajares y Pedro Reyes; "Diana" de Paul Anka interpretada por Andrés Pajares y Pedro Reyes.	Espectadores: 644.964 Recaudación:1.656.369,74€
<i>Amor en Off</i>	Izagirre, Koldo.	Oskorri	Espectadores: 26.961 Recaudación:60.705,19€
<i>Besos en la oscuridad</i>	Hachuel, Hervé Segunda unidad: Chara, Ricardo	Richard Spellman, Pedro Navarrete Extractos: "War Requiem - Dies Irae", de Benjamin Britten, interpretado por London Symphony Orchestra; "Music for Strings, Percussion and Celesta" (III Adaggio), de Bela Bartók, interpretado por The Philadelphia Orchestra. Asesor musical: Luis Olmos	ESPAÑA (69.00 %) ESTADOS UNIDOS (31.00 %) Espectadores: 22.076 Recaudación:52.541,60€
<i>No te cortes un pelo</i>	Casanova, Francesc.	Jordi Nogueras Canciones: "No te cortes un pelo", música de Jordi Nogueras, letra de Esteve Genis, interpretada por Albert Rubio; "Cara de vicioso" y "La hora de los gatos", música de Jordi Nogueras, letra de Esteve	Espectadores: 26.736 Recaudación:73.091,56€

		Genís, interpretadas por Pemi Fortuny; "Twist & Shout", de Bert Rusell y Phill Metley, interpretada por Pemi Fortuny, arreglos de Jordi Nogueras	
Blue Gin	Lapeira, Santiago.	Jordi Nogueras	SIN DATOS
Laberinto griego, El	Alcázar, Rafael	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 63.194 Recaudación: 155.412,55 €
Orquesta Club Virginia	Iborra, Manuel	Santi Arisa Canciones: "Perfidia", de Alberto Domínguez; "Granada", de Agustín Lara, interpretada por Carlos Durán "El huerfanito", de B.J. Gutiérrez, ; interpretada por Enrique San Francisco; "Cucurrucucu paloma", de Tomás Méndez, interpretada por Carlos Durán; "Twist & Shout", música y letra de Bert Russel, interpretada por José María Guzmán; "The Green Leaves of Summer", de D. Tiomkin y letra de P.F. Webster; "Mambo Nº 8", de Pérez Prado; "My One and Only Love", música y letra Wood y Mellin; "I Only want to be with You", música y letra de Hawker-Raymonde; "El vals de las velas", tradicional, arreglos de Santi Arisa; "The House of the Rising Sun", tradicional, arreglos de Santi Arisa; "Oye nene voy", de Santi Arisa; "Los reyes deel Swing" de Santi Arisa. Arreglos musicales: Josep "Kitflus" Mas, Manel Camp, Santi Arisa, Frances "Quico" Gener.	Espectadores: 261.606 Recaudación: 648.695,30 €
Tío del saco y el inspector Lobatón, El	Porto, Juan José.	Canciones: Dona Hightower, Julio Granados	Espectadores: 1.032 Recaudación: 1.380,27 €
Maestro de esgrima, El	Olea, Pedro	José Nieto Tema musical: aria "Addio del passato" de "La Traviata", de Giuseppe Verdi, interpretada por la Orquesta de la Radio de Bratislava, dirigida por José Nieto. Voz soprano: Henrieta Lednarova	Espectadores: 230.636 Recaudación: 563.623,21 €
Chechu y familia	Sáenz de Heredia, Alvaro	José Tejera Tema Rock: "Mr, Overdrive", de Andrés Sáenz de Heredia, interpretado por Oscar de los Ríos (guitarra), Guillermo Fernández Cid (bajo), Andrés Sáenz de Heredia (batería)	Espectadores: 118.607 Recaudación: 264.432,25 €
Después del sueño	Camus, Mario	Karl Philipp Emanuel Bach: "Concierto para violonchello y orquesta WQ 172. Interpretado por: Orquesta Wolfgang Amadeus. Dirección: A. Izquierdo, violoncello solista Pedro Corostola. Asesor musical: Andrés Ruiz Tarazona	Espectadores: 64.490 Recaudación: 148.692,11 €
Jamón Jamón	Bigas Luna, José Juan.	Nicola Piovani Temas de Nicola Piovani interpretados por la orquesta Unione Musicisti di Roma. Canciones: "Házmelo otra vez", interpretada por Moncho; "El perfume del ajo" de Concha Valdés Miranda, inerpretada por Moncho; "La estrella mercedes" de A. Carlos Jocafi, interpretada por Nadia Godoy; "Las perlas de Conchita" de Mauro Endara, interpretado por Los Melódicos; "Las tortillas de Silvia" de R. García Y G. Bou, interpretada por Chimo Bayo; "El drama del toro" de Jordi Batiste – Triado, interpretado por Sergio Ortiz; "Así me gusta a mí" escrito e interpretado por Chimo Bayo.	Espectadores: 673.467 Recaudación: 1.808.588,62 €
Sublet	Gutierrez, Chus	Tao Gutierrez Interpretación musical: Laffayette Harris (piano), Benny Russell (saxo), Gerard Faroux (batería), Frederick Hopkins (bajo), Peter Salidar (guitarra), Mike Cuningham (guitarra), Tao Gutierrez (percusión), Roy Darchieville (voz), Paul Salomon (batería). Canción: "lo tengo n,appartamento" cantada por Renato Carosone.	Espectadores: 60.043 Recaudación: 134.224,33 €
Demasiado corazón	Campoy, Eduardo	Mario de Benito Música adicional: Amador Losada, Antonio Carmona. Canciones: "Abrazarte y acariciarte", interpretada por Aurora; "Demasiado corazón" de Toumani Diabate interpretada por Aurora; "Africa", de Antonio Carmona, y José Soto; "Besos de caramelo", de José Carmona, y José Miguel Carmona interpretada por Aurora; "No se si vivo o sueño", de Sebastián Blanco,	Espectadores: 202.830 Recaudación: 516.467,71 €

		José Soto, Antonio Carmona y José Antonio Heredia; "Santa Cruz", de Rafel Riqueni; "Lo bueno y lo malo", de José Antonio Heredia; "Sevillanas de los bloques", de José María López Sanfeliú; "Cañaila", de de Juan A. Salazar y José Fernández Torres (Tomatito); "Te adoraré", de José Ruiz Benegas.	
<i>Yo me bajo en la proxima, ¿Y usted?</i>	Sacristán, José	Mariano Díaz Interpretación musical: saxo Andreas Prittwitz. Canciones: "Tu vida y mi vida", de Navarro y Regis, interpretada por Juan Cánovas; "Mi casita de papel", de Belenguer y Codoñer; "Francisco Alegre", "Como dos barquitos" y "Sin embargo te quiero", de Quintero, León y Quiroga; "Tatuaje", de León, Valerio y Quiroga; "Reloj", de Roberto Cantoral; "Clavelitos", de Monreal y Galindo; "Una chica ye-ye", de Algueró y Guijarro; "Con te sulla spaggia", de Mogol y Fidenco; "El amor necesita sexo, al sexo amor" de Sacristán Láraro	Espectadores: 144.618 Recaudación: 351.669,74 €
<i>Mil cuatrocientos noventa y dos, La Conquista del Paraíso</i>	Scott, Ridley. Segunda unidad: Johnson, Hugh.	Vangelis Temas "Amazonia", compuesta e interpretada por Richard Horowitz. Canciones: "Feder Ride", "Una caza chica".	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (30.00 %) REINO UNIDO (50.00 %) Espectadores: 971.935 Recaudación: 2.789.918,39 €
<i>Reina anónima, La</i>	Suárez, Gonzalo.	Mario de Benito	Espectadores: 198.050 Recaudación: 440.823,57 €
<i>Sol del membrillo, El</i>	Erice, Víctor.	Pascal Gaigne	Espectadores: 40.518 Recaudación: 120.844,30 €
<i>Beso del sueño, El</i>	Moreno Alba, Rafael.	Alejandro Massó	Espectadores: 155.703 Recaudación: 419.881,04 €
<i>Vivir por nada</i>	Sacristán, Javier.	José Sacristán. Canciones: "Amar y vencer", "Muerte capitana" y "Direct Line", con la voz solista de Mikel Herzog; "Ya no resucitaras", voz solista Mikel Herzog, teclados Angel Luis Samos; "You See", voz solista Nina, piano Angel Luis Samos, saxos Andreas Prittwitz. Temas instrumentales: "Eric's File", "Goldway" y "Sec 7", grupo "Africa", guitarra-vocalista Jorge Sacristán, "Los que se han ido", teclista Juani Sacristán, bajista Roberto Coito, batería Jorge Martín Rodríguez. Guitarras eléctricas: Jorge Sacristán, Tony López y Oscar Clavel. Coros: José María Guzmán, Mavi, Nina	Espectadores: 19.787 Recaudación:39.024,71€
<i>Marido perfecto, El</i>	Docampo Feijoo, Beda.	José Nieto Interpretación musical: tenor Tony Cruz, piano Manuel Gas	ARGENTINA(20%) CHECOSLOVAQUIA (20%) ESPAÑA (40.00 %)REINO UNIDO (20.00 %) Espectadores: 32.378 Recaudación:82.301,51€
<i>Album de familia</i>	Teles, Luis Galvao	Alejandro Massó Música adicional: "Grandola Vila Morena", de José Alfonso por Karl Heylen; "Zirkus Renz Galopp", solista de piano Benjamín Torrijo.	ESPAÑA (20.00 %) LUXEMBURGO (25.00 %) PORTUGAL(55.00%) Espectadores: 272 Recaudación: 849,53 €
<i>Amor y deditos del pie</i>	Rocha, Luis Filipe.	Enrique Macias, Antonio Gonçalves da Silva Taborda Temas: "Wein, Weib und Gesang" Op. 333 de Johann Strauss (vals), arreglos de Enrique Macias; "Von Fremden Ländern und Menschen" (de "Kinderszenen") Robert Schumann; "Marcha militar", de Antonio Gonçalves da Silva Taborda, interpretada por la banda de P.S.P. de Macao, Orquesta China de Macao, dirigida por Wong Kin Wai.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL(60.00%) Espectadores: 311 Recaudación: 966,28 €
<i>Marrana, La</i>	Cuerda, José Luis	Javier Arias, David del Puerto, Jesús Rueda	Espectadores: 435.761 Recaudación: 1.143.386,48 €

<i>Belle époque</i>	Trueba, Fernando	Antoine Duhamel Interpretes: Orquesta Filarmonía de Madrid, orquestada y dirigida por Antoine Duhamel. Temas: romanza "En un país de fábula" de "La tabernera del puerto", música de Pablo Sorozabal y letra de Guillermo Fernández Shaw, cantada por Mary Carmen Ramírez y Federico Romero; aria "Paloma", de "El barberillo de Lavapiés" de Barbieri, cantada por Mary Carmen Ramírez.	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL(20.00%) Espectadores: 1.818.111 Recaudación: 5.108.829,59 €
<i>Acción mutante</i>	Iglesia, Alex de la	Juan Carlos Cuello Orquesta de cuerda: Magna Música, director de orquesta Tomás Garrido. Canciones: "Acción mutante" y "Mineros locos", de y por "Def Con Dos"; "Abbergaveny" J. Geller y F. Manston; "Judy con disfraz" de los Salvajes; "Mision imposible", de Lalo Schifrin; "Juntos se van" de Mariano Lozano.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 368.259 Recaudación: 989.886,73 €
<i>Luz negra</i>	Bermúdez, Xavier	Javier Franco	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL(20.00%) Espectadores: 263 Recaudación: 224,48 €
<i>Krapatchouk - al este del desdén</i>	Gabriel - Lipschutz, Enrique.	Viktor Kissine Interpretación musical: músicos "Il Novecento", dirigidos por Robert Groslot. Violín solo: Leonid Kerbel. Bandoneón: Alfredo Marcucci. Piano: Tars Lootens. Guitarras: Bert Candries	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (30.00 %) Espectadores: 6.631 Recaudación:17.130,27€
<i>Estación de paso, Una</i>	Querejeta, Gracia	Angel Illarramendi Temas: "Sonata Nº 1 para violín" de Johann Sebastian Bach, interpretada por Miriam Makeba Vals Nº 15 en La Mayor de Johannes Brahms. Canciones: "Pata Pata". Músicos: Rodica Chirila (violín solista), Josep Colom (piano solista)	Espectadores: 26.874 Recaudación:77.807,09€
<i>Placer indescriptible, Un</i>	Ferré, Ignasi P.	Joan Vives Canciones: "Descaradamente", música de Maurici Vilaveccia, letra de Georgina Freixas, interpretada por Mone; "When Love Takes Your Heart" interpretada por Ken Barrie	Espectadores: 44.243 Recaudación: 107.825,33 €
<i>Unico deseo, Un</i>	Bonete, Juan Carlos.	Pep Bordas	Espectadores: 332 Recaudación: 1.060,19 €
<i>Leyenda del viento del norte, La</i>	Berasategui, Juan Bautista.	Alejandro Massó	Dibujos animados Espectadores: 48.815 Recaudación:72.425,39€
<i>Díme una mentira</i>	Bollain, Juan Sebastián.	Paco Aguilera Temas: "Rosa sin espinas", de Manuel Sánchez, interpretado por "Freedom Jazz Band" Canciones: "El amor solo viene" y "Te elevo", interpretadas por Mercedes Cubero Pernia	Espectadores: 21.131 Recaudación:49.306,19€
<i>Cucarachas</i>	Mora, Toni.	Enric Hernàez Canciones: "Lo maté porque era mío" de Enric Hernàez, con la "Enric Hernàez Band" cantada por Loli Domínguez	Espectadores: 18.276 Recaudación:37.482,50€
<i>Huidos</i>	Sáncho Gracia, Félix.	Juan Pablo Muñoz Zielinski Canciones: "Mamá, llévame a la Habana" de Bruno Imaz Ganzarain; "Rolandito" de José Orol Val.	Espectadores: 54.461 Recaudación: 105.601,48 €
<i>Fiebre del oro, La</i>	Herralde, Gonzalo.	Joan Albert Amargos Temas: opera "Fausto", de Charles Gounod. Adaptación: Joan Albert Amargos, soprano Claudia Schneider, tenor Antoni Comas, bajo Joan Tomas Labau, dirección escénica Antoni Gutiérrez; "Sonata para piano en La Menor Opus 164", de Franz Schubert, interpretada por Luis Carmona. Canciones: canción tradicional "Moneda Barcelonina", voces Jordi Fàbregas y Eduard Casals.	Espectadores: 35.140 Recaudación: 102.355,21 €
<i>Memoria del agua, La</i>	Faver, Héctor.	Lito Vitale	ARGENTINA (30.00 %) ESPAÑA (70.00 %) Espectadores: 63 Recaudación: 170,84 €
<i>Tierra fría</i>	Campos, António.	Jorge Arriagada	ESPAÑA (25.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL (55.00 %)
<i>Don Quijote de Orson Welles</i>	Welles, Orson	Música creada para el nuevo montaje: Daniel White	Espectadores: 1.887 Recaudación: 6.232,49 €

<i>Ultima frontera, La</i>	Cussó - Ferrer, Manuel	Manel Camp Interpretación musical: Violoncelo Joaquim Alabau, primer violín Pere Bardagi, piano Manel Camp, viola Josep Casasus, segundo violín Ricardo Martínez, contrabajo Enric Ponsa.	SIN DATOS
<i>Balleneros</i>	Juan Bautista Berasategui	Jose Antonio Quintano	Animada
<i>Trampa para una esposa</i>	Joaquin Blanco Calvache	S.A. Sintonia	SIN DATOS

PELICULAS 1993 (56)

<i>Diario de Lady M., El</i>	Tanner, Alain.	Arié Dzierlatka Interpretación musical: Orquesta de Radio Bratislava. Canciones: "Encore une fois", música y letra de Destroy Man, interpretada por Myriam Mézières; "Love", música de Waziz Diop y Myriam Mézières, letra de lee Mac Laren; "La femme sans âme", música de Frédéric Aquaviva, letra de Myriam Mézière; "Dona'm amor", música de Josep Maria Bardagi, letra de Francesc Pi de la Serra; "Cordes invisibles" música de Josep Maria Bardagi	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (30.00 %) FRANCIA (20.00 %) SUIZA (30.00 %) Espectadores: 51.939 Recaudación: 148.984,51 €
<i>Tierno verano de lujurias y azoteas</i>	Chávarri, Jaime.	Alejandro Massó	Espectadores: 190.223 Recaudación: 495.345,85 €
<i>Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?</i>	Gómez Pereira, Manuel.	Manuel Tena Dirección musical: Manuel Aguilar	Espectadores: 721.947 Recaudación: 2.004.967,50€
<i>Rosa - Rosae</i>	Colomo, Fernando.	Mariano Díaz	Espectadores: 164.431 Recaudación: 407.758,89 €
<i>Supernova</i>	Miñón, Juan.	José Tejera Canciones: "Before and Ever After", de Jon Carin y Sterling Campbell	Espectadores: 84.687 Recaudación: 181.858,88 €
<i>Monturiol, el señor del mar</i>	Bellmunt, Francesc.	Manel Camp, Jordi Nogueras Temas: "Icària" y "El senyor del mar", compuestos e interpretados por Manel Camp; "Ictineos" y "Port de nit", compuestos e interpretados por Jordi Nogueras; "Ball de l'Aliga", "Gloria a España" y "La Marsellesa", de Anselm Clavé, ésta última interpretada por los "Cors de Clavé" y la "Banda de Joves Músics de Mollet del Vallès". Dirección de Coral y Banda: Enric Azuaga	Espectadores: 18.884 Recaudación: 53.826,19€
<i>Pájaro de la felicidad, El.</i>	Miró, Pilar.	Jordi Savall Dirección musical e interpretación: Jordi Savall, Tema: "When I Am Laid in Earth", aria de la ópera "Dido and Aeneas", de Henry Purcell, por interpretada Tatjana Troyanos con la orquesta de cámara de la Radio del Norte de Alemania, dirigida por Charles Mackerras	Espectadores: 122.927 Recaudación: 327.860,18 €
<i>Ardilla roja, La</i>	Medem, Julio.	Alberto Iglesias Canciones: "Elisa" y "La ardilla roja", letra de Julio Medem, flautas de guitarras y percusiones de Suso Sáiz, Javier Paxariño, voz de Txetxo Bengoetxea, coros Alicia Alemán y Maite Yerro; "Let There Be Love", de James Grant, interpretada por Nat King Cole; aria "Kommt ein schlanker Bursch gegangen" de "Der Freischütz", de Carl Maria von Weber.	Espectadores: 178.228 Recaudación: 478.223,03 €
<i>Havanera 1820.</i>	Verdaguer, Antoni	Carles Cases	Espectadores: 82.724 Recaudación: 193.994,91 €
<i>Todo falso</i>	Masllorens, Raimond.	Jordi Nogueras	Espectadores: 25.988 Recaudación: 61.701,26 €
<i>Mal de amores</i>	Balagué, Carlos.	José Manuel Pagan	Espectadores: 145.133 Recaudación: 375.008,15 €
<i>Tretas de mujer</i>	Moleón, Rafael.	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 196.312 Recaudación:

			406.135,03 €
Pelotazo Nacional	Ozores, Mariano.	Gregorio García Segura Canciones: "El Pelotazo", "Fe en la gente guapa", "Amistades Peligrosas", pasodoble "Mi jaca" de Perelló y Mostaza	Espectadores: 86.467 Recaudación: 204.221,86 €
Semos peligrosos (Usease Makinavaja 2)	Suárez, Carlos.	Suburbano Canciones: "Makinavaja", de Suburbano, interpretada por Andrés Pajares; "Taka, Takata", de Al-Verlane; "Velvet Mornings", de Demis Roussos; "Le Meteque" de Georges Moustaki; "La puerta de Alcalá", de Luis Mendo, Bernardo Fúster y F. Villar; popular "Los peces en el río"	Espectadores: 86.467 Recaudación: 204.221,86 €
Sombras en una batalla	Camus, Mario.	Sebastián Mariné	Espectadores: 139.367 Recaudación: 360.280,88 €
Soltero con mucha cuerda, Un	Robinson, John Mark.	Bernardo Bonezzi Canciones: "These Mean Old Blues", de George Butler, interpretada por "Wild Child Butler"; "Lonesome Whistle Blues", de John Shines interpretada por Robert Jr. Lockwood y Johnny Shines; "Black Rainbow", de Psychic TV; "Girl from Uganda" interpretada por The Les Baxter Orchestra and Chorus; "The Devil Made Me Do It" interpretada por Wild Child Butler; "Goin' out West" por Larry Davis; "Dupree Special", por Champion Jack Dupree; "Aloha Ce", intérprete Buddy Merrill; "HUH!" por Frank Morgan; "Ain't No Business" por Ann Peebles; "Song for Renee", de Clarence Brown; "Come on Back To Me", de Luther Johnson; "Sunset Eyes", por Ernie Andrews; "He's My Superman" por Ann Peebles; "Tailspin" por Walter "Wolfman" Washington; "Live on and Sing the Blues" de Byther Smith; "People of the Night Life" de Colonel Abrams; "Just You, Just Me", por Ann Peebles. Temas: "Bourree", de la Suite N.3 en Re Mayor de Johann Sebastian Bach. Supervisor Carol Sue Baker.	ESPAÑA (30.00 %) ESTADOS UNIDOS (70.00 %) Espectadores: 60.499 Recaudación: 141.237,35 €
MadreGilda	Regueiro, Francisco.	Jürgen Knieper Interpretación musical: Orquesta Sherry Bertram	ALEMANIA(20.00%) ESPAÑA (60.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 260.355 Recaudación: 778.716,50 €
Amante bilingüe, El	Aranda, Vicente.	José Nieto Canciones: "Perfidia", de Alberto Domínguez, interpretada por Nat King Cole. Tema: fragmento de "Luisa Fernanda", música de Federico Moreno Torroba, letra de Guillermo Fernández Shaw	ESPAÑA(70.00%) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 273.225 Recaudación: 738.404,61 €
Años oscuros, Los	Lazkano, Arantxa.	Iñaki Salvador Canciones: "Bye Bye Love", de Felice Bryant y Boudleaux Bryant "Eternidad", de Juan Hernando Tema: "Concierto para 2 violines" de Johann Sebastian Bach	Espectadores: 9.791 Recaudación:29.657,80€
Lola se va a los puertos de Manuel y Antonio Machado, La	Molina, Josefina.	Canciones: "Te cambio mi bulería", letra: Carlos Lencero, música: Juan Manuel Cañizares; "Que se la lleve el aire", letra y música Diego Carrasco; "El amor tiene tres puertas", "Cuatro letras", "Jazminero de estrellas" y "Soledad sin remedio", música: Ricardo Pachon, letra: Carlos Lencero; "Ya basta" y "Cada vez que te miro", letra y música: José Roca; "Tu nombre", letra: José Roca, música: Juan Carlos Romero Monis; "Minera de Heredia" y "Lejana", música e intérprete; Juan Manuel Cañizares, "Himno de Andalucía " (tiempo de tarantos), letra de Blas Infante, adaptación musical: Jesús Bola, intérprete Jarcha; "Una cantaora", de Juan Quintero, Rafael de León y Manuel L. Quiroga. Arreglos y dirección orquestal: Jesús Bola. Producción musical: Ricardo Pachon	Espectadores: 160.857 Recaudación: 396.686,48 €
Ausencia, La	Handke, Peter	Jean – Paul Mugal	ALEMANIA(30.00%) ESPAÑA (20.00 %)

			FRANCIA (50.00 %) Espectadores: 818 Recaudación: 2.593,72 €
<i>Vida Láctea, La</i>	Estelrich, Juan (hijo).	Mario de Benito, Canciones: "Perfidia", de Alberto Domínguez y Milton Leeds, interpretada por Cani González, "Badi Buddy", de Mario de Benito y Richi Morris, interpretada por Cani González, "The Woogie", "Sterling's Jam" y "Julian's Wife", de Mario de Benito y Richie Morris, "Nana", música de A. Iglesias, letra Wade Matthews, voz de Marcela Carrasco, "Elegía", música de A. Iglesias, letra Wade Matthews, voces Marcela Carrasco y Coro Nuestra Señora del, Recuerdo	ALEMANIA(20.00%) ESPAÑA (60.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 42.843 Recaudación: 104.087,40 €
<i>Intruso</i>	Aranda, Vicente.	José Nieto	Espectadores: 249.087 Recaudación: 676.876,41 €
<i>Tocando fondo</i>	Cuerda, José Luis.	Javier Arias, David del Puerto, Jesús Rueda, César Camarero, Canción: "Flamenquerías", de Félix de Utrera Músicos: Cantante: María Caneda, Piano: Jorge Villaescusa, Saxo: Andreas Pritwitz, Bajo: Manolo Toro, Batería: Oscar Herrero	Espectadores: 173.802 Recaudación: 415.529,44 €
<i>Cautivos de la sombra</i>	Elorrieta, Javier.	ADV	Espectadores: 29.461 Recaudación:75.568,44€
<i>Huevos de oro</i>	Bigas Luna, José Juan.	Nicola Piovani Temas musicales: "Huevos de oro","El caballo de arena","Benito Benidorm", "La última playa", interpretados por la Orchestra dell'Unione Musicisti di Roma, dirigida por Nicola Piovani, violonchelo solista Francesca Taviani. Canciones: "Achilipu", de J. Castellón y F. Campuzano; "Por el amor de una mujer", de Jesús González López y Dani Daniel, interpretada por Javier Bardem; "Bailando", por de Chein García Alonso; "Didi", interpretada por "Groupe Rai Nord Johsin", cantada por Rachid el Nadori; "Only You", de Buck Ram y Rand Ande.	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 477.967 Recaudación:1.382.216, 32€
<i>Aliento del diablo, El</i>	Lucio, Paco.	Angel Illarramendi	Espectadores: 24.789 Recaudación:72.447,98€
<i>Dispara</i>	Saura, Carlos.	Alberto Iglesias Canciones: "Sinno me Moro", de Germi y Rustichelli, interpretada por Alida Chelli.	ESPAÑA(30.00%) ITALIA (70.00 %) Espectadores: 169.814 Recaudación: 410.448,48 €
<i>Kika</i>	Almodóvar, Pedro.	Temas / canciones: "Danza Española Número 5", de Enrique Granados, interpretada por la London Symphony Orchestra, dirigida por Ataulfo Argenta; "Se nos rompió el amor", interpretado por: Fernanda y Bernarda de Utrera; "Concierto para bongo", de Dámaso Pérez Prado; "Guaglione", de Nisa Salerno y G. Fanciulli; "Mamá yo te quiero", de Jararaca y Vicente Paiva, interpretado por Dámaso Pérez Prado; "Luz de luna", de Alvaro Carrillo interpretada por Chavela Vargas; "The Car Lot, the Package", fragmento de la "Suite from Psycho", de Bernard Herrmann, arreglos Juan Carlos Cuello, dirigido por Tomás Garrido; "Youkali Tango Habanera", de Kurt Weill, por Armadillo String Quarter; "La Cumparsita" de Matos Rodríguez, interpretado, por Xavier Cugat.	ESPAÑA(80.00%) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 1.037.777 Recaudación:3.038.570, 18€
<i>Madre muerta, La</i>	Bajo Ulloa, Juanma.	Bingen Mendizábal Interpretación musical: Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Juan de Udaeta. Canciones: " The Flintstones", Hanna - Barbera – Curtin	Espectadores: 178.806 Recaudación: 498.409,52 €
<i>Tres palabras</i>	Giménez Rico, Antonio.	Gregorio García Segura Boleros: "Tres palabras", "Piel Canela", "Contigo en la distancia", "Que quieres tu de mí", "Sabor a mí", "Inolvidablemente", "Nosotros". Arreglos y dirección musical: Gregorio García Segura	Espectadores: 101.783 Recaudación: 273.574,93 €
<i>Tirano Banderas</i>	García Sánchez, José Luis.	Emilio Kauderer	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 150.412

			Recaudación: 403.106,67 €
<i>Mi hermano del alma</i>	Barroso, Mariano.	Bingen Mendizábal Canciones: "Joaquín el Necio" de Albert Pla; "El bar de la esquina" de Albert Pla; "Corazón de acero" y "Ser amante" de Chiquetete; "Quiero un camion", de Sabino Méndez, interpretada por Loquillo; "Quién" y "Lluvia de abril", de Judas Sanz; "Si pudieras" y "No te rindas" de La Trampa.	Espectadores: 80.751 Recaudación: 207.317,68 €
<i>Baile de las ánimas, El</i>	Carvajal, Pedro.	Manuel Balboa Dirección musical: Angel Gil. Interpretación musical: Orquesta Sinfónica de Madrid	Espectadores: 51.803 Recaudación: 127.526,28 €
<i>Ciénaga</i>	Bohollo, José Angel.	José Angel Bohollo, Antonio Moreno	Espectadores: 1.305 Recaudación: 3.214,69 €
<i>Todos a la cárcel</i>	García Berlanga, Luis	Bernardo Fuster y Luis Mendo Canciones: "Todos a la cárcel", de Luis Mendo, Bernardo Fuster; "Tractor amarillo", de Javier Díaz Villegas, interpretada por "Zapato Veloz"	Espectadores: 401.764 Recaudación:1.176.009,86€
<i>Jardines colgantes</i>	Llorca, Pablo.	Saimon Simonet Canciones: "Jardines colgantes", música de Saimon Simonet, letra de Pol Perkins y "Queda el dolor", Saimon Simonet	Espectadores: 674 Recaudación: 1.268,63 €
<i>Cianuro ... ¿Solo o con leche?, El</i>	Ganga, José.	Bernardo Bonezzi Canciones: "Invítame a pecar", de Fidel Valdez; "Saeta" anónima. Temas: "Bohemios", de Amadeo Vives.	Espectadores: 34.128 Recaudación:85.657,54€
<i>Chica entre un millón, Una</i>	Sáenz de Heredia, Alvaro.	José Barranco, de G. Becaud y P. Delance Canciones: "Tocar madera", de Manolo Tena y M.A. Collado, interpretada por Manolo Tena; "Sabor sabor", de Antonio Flores, interpretada por Rosario; "Mr. Overdrive II", de y por Andrés Sáenz de Heredia, Oscar de los Ríos y Guillermo Fernández, "Motor Dance" de y por Andrés Sáenz de Heredia; "Las dos caras de la moneda", de C. Segarra, interpretada por "Los Rebeldes"; "Mia", de P. Pinilla, Michel, Chuss Platon, interpretada por Platon; "Carahote", de Pepe Luis Carmona, Enrique Heredia, interpretada por Juan José Suárez y David Amaya, "La Barbería".	Espectadores: 134.994 Recaudación: 285.713,68 €
<i>Historias de la puta mili</i>	Esteban, Manuel.	Josep "Kitflus" Mas	Espectadores: 570.117 Recaudación:1.602.742,59€
<i>Culpable de qué?</i>	Saguer, Albert.	José María Bardagi Canciones: "I Was Alone" y "I Don't Leave Your Tonight", de Antonio Peral, interpretadas por Laura Simó; "Por que le quitas la vida", de Antonio Peral, interpretada por Ana Echizarreta	Espectadores: 25.359 Recaudación:68.764,70€
<i>Rosita, Please</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 23.855 Recaudación:66.226,62€
<i>Los de enfrente</i>	Garay, Jesús.	Beatrice Thiriet	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (50.00 %) Espectadores: 1.337 Recaudación: 4.895,49 €
<i>Carambolas</i>	Font, Jesús.	Jordi Nogueras	Espectadores: 113 Recaudación: 292,09 €
<i>Regreso del Viento del Norte, El</i>	Ruiz de Austri, Maite.	Kaelo del Río Dirección musical: Kaelo del Río, Miguel A. Blanco	Espectadores: 42.811 Recaudación: 112.803,50 €
<i>En tránsito</i>	Lioret, Philippe.	Jeff Cohen Interpretación musical: Orquesta "Harmonia Nova", dirigida por Didier Bouture. Piano: Jeff Cohen, clarinete: Carol Robinson, violoncelo: Xavier Gagnepain, violín: Aléxis Galperine, acordeón: Frédéric Daverio, cantante polonesa: Alexandre Czastkiewicz.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 38.612 Recaudación:98.763,84€
<i>Hombre de la nevera, El</i>	Tamarit, Vicente.	Enric Murillo	Espectadores: 2.605 Recaudación: 5.999,00 €
<i>Infierno prometido, El</i>	Chumilla Carbajosa, Juan Manuel.	Miguel Franco Cante: Curro Piñana. Guitarra española: Antonio Piñana	
<i>Noche del ejecutor, La</i>	Molina, Jacinto.	Fernando García Morcillo	

<i>Narcos (Los inocentes)</i>	Ferrara, Giuseppe.	Andrea Guerra	ESPAÑA (30.00 %) ITALIA (70.00 %) Largometraje Espectadores: 37.791 Recaudación:79.561,44€
<i>Cartas desde Huesca</i>	Artero, Antonio.	Manuel Espín, Antonio Bringel. Temas musicales: "Noche y niebla", de "El oro del Rin", de Richard Wagner; "Sin una despedida", de J. D. Quiñones, interpretado por Beny More; "Goliath y Gorrión", de Eduardo Morell; "Tema de Angy", de Manuel Espín; "Les anarchistes", de Leo Ferré. Arreglos musicales e instrumentación: guitarras Eduardo Morell, teclados y cuerda Antonio Bringel.	Espectadores: 9.089 Recaudación:21.612,19€
<i>Cazador furtivo, El</i>	Benpar, Carlos.	Jaume Escala Arreglos musicales: José Aquilino Rodríguez	Espectadores: 957 Recaudación: 3.399,78 €
<i>Bellezas de muerte</i>	Sesani, Riccardo.	Claudio Simonetti	ESPAÑA (30.00 %) ITALIA (70.00 %)
<i>Búsqueda de la felicidad, La</i>	Abril, Albert.	Juan "Cuti" Sánchez	
<i>Vida de ensueño, Una</i>	Vivancos, Patrice.	Dimitris Papadimitriou	GRECIA FRANCIA ESPAÑA COLOMBIA
<i>Marathon</i>	Carlos Saura	Alejandro Massó	Documental
<i>Detras del tiempo</i>	Mirentxu Purroy Ferrer	J. Carlos Irizar	SIN DATOS

PELICULAS 1994 (44)

<i>Valparaíso</i>	Andrade, Mariano.	Mario de Benito Canciones: "La joya del Pacífico", de Víctor M. Acosta, interpretada por Lucho Barrios; "Tren a Cartagena", de Luis Atavena, interpretada por Lucho Barrios; "Me engañas mujer", de Jaime Ruiz, por Lucho Barrios; "Señor abogado", de César Arboleda.	CHILE (60.00 %) ESPAÑA (40.00 %)
<i>Dos hombres y una mujer</i>	Porto, Juan José	Jesús Gluck Canciones: "Un viejo amor", "Toda una vida", interpretadas por Vicente Parra; "No sabes como sufrir", interpretada por María Ostíz	SIN DATOS
<i>Nexus 2.431</i>	Forqué, José María. Segunda unidad: Forqué, Alvaro.	Sergio Bulgakov	CHECOSLOVAQUIA (35.00 %) ESPAÑA (40.00 %) REINO UNIDO (25.00 %)
<i>Cómo ser infeliz y disfrutarlo</i>	Urbizu, Enrique.	Bingen Mendizábal Interpretación musical: "La Camerata del Prado", dirigida por Tomás Garrido. Orquestación: Zuriñe Guerenabarrena. Canciones: "Cuéntame", letra y música de J.L. Armenteros, interpretada por "Formula V".	Espectadores: 220.022 Recaudación: 517.906,50 €
<i>Todos los hombres sois iguales</i>	Gómez Pereira, Manuel	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 843.839 Recaudación:2.492.905,76€
<i>Al otro lado del túnel</i>	Armiñán, Jaime de.	Dirección musical: Carmen Santonja. Arreglos musicales: Alvaro Cárdenas. Canciones: "La llorona" interpretada por Gloria van Aersen	Espectadores: 48.900 Recaudación: 130.010,31 €
<i>Don Jaime, el Conquistador</i>	Verdaguer, Antoni.	Carles Cases Interpretación musical: teclados, piano: Carles Cases, batería, percusión: Lluís Ribalta, bajo: Quico Rodríguez. Canciones: "Romance de la reina Mercedes", de Quintero, León y Quiroga.	Espectadores: 9.044 Recaudación:20.458,51€
<i>Alegre ma non troppo</i>	Colomo, Fernando.	Dirección Musical: Edmon Colomer. Interpretación musical: Joven Orquesta Nacional de España. Temas musicales: obertura de "El Príncipe Igor", de Alexand Borodín; Trio para violín, trompa y piano Op. 40, de Johannes Brahms; Pieza de	Espectadores: 210.891 Recaudación: 624.660,54 €

		concierto Op. 94, de Camille Saint-Saëns; Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, de Piotr Ilich Chaikovski Op. 35; Overture for Percussion Ensemble, de John Beck. Canciones: "Lo dudo", de Chucho Navarro; "Llévatela", de Armando Manzanero; "Weekend de Burning (J. Casas, J.A. Cifuentes); "Paquito Chocolatero" de Gustavo Pascual Falcó.	
Canción de cuna	Garci, José Luis.	Manuel Balboa Interpretación musical: Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Angel Gil Ordóñez. Solo de viola: Alan Kovacs. Solo de chelo: Pedro Corostola	Espectadores: 232.147 Recaudación: 702.052,08 €
Instinto sensual	Cucca, Tonino.	Ediciones Strag	Espectadores: 34 Recaudación: 71,52 €
Gente de la Universal, La	Aljure, Felipe.	Pascal Gaigne Temas musicales: "Las miserias humanas", cedido por Lisandro Meza	BULGARIA (30.00 %) COLOMBIA (30.00%) ESPAÑA (40.00 %)
Hundimiento del Titanic, El	Chavarrías, Antonio.	Jordi Nogueras Temas musicales: "El faisán", de Johny Pacheco; "Fiebre de tíf", de Beny More; Canciones: "Hora libertatea" canción popular rumana.	Espectadores: 33.217 Recaudación:77.830,61€
Por fin solos	Real, Antonio del	Fernando Sancho Canciones: "Por fin solos", música de Fernando Sancho, letra de Tomas Letai y Dolores P. de las Heras, interpretada por Alfredo Landa	Espectadores: 634.469 Recaudación: 1.851.491,66€
Peores años de nuestra vida, Los	Martínez - Lázaro, Emilio.	Michel Camilo Canciones: "We Belong Together", de Carr Michell y Weiss; "Bemba Colora", de José Claro Fumero; "I've Got Your Under My Skin" Cole Porter.	Espectadores: 723.677 Recaudación: 2.157.328,66€
Cadaveres para el lunes	Torres, Joaquin	Jorge Serrate	Espectadores: 9 Recaudación: 21,64
Sexo oral	Gutiérrez, Chus.	Mateo Alonso. Música títulos de crédito: Tao Gutiérrez	Documental Espectadores: 34.464 Recaudación: 109.982,96 €
Enciende mi pasión	Ganga, José.	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 78.958 Recaudación: 198.422,15 €
Amor propio	Camus, Mario.	Sebastián Mariné Canciones: "Ella volvió", de José Alfredo Jiménez.	Espectadores: 181.792 Recaudación: 463.211,33 €
Tabla de Flandes, La	McBride, Jim.	Philippe Sarde. Canciones: "Mupepe ", de M. Daulne (Eh Yaya), interpretada por Zap Mamma; "Don't Fence Me In" interpretada por David Byrne.	ESPAÑA (30.00 %) REINO UNIDO 70.00 % Espectadores: 248.753 Recaudación: 754.646,12 €
Desvío al Paraíso	Herrero, Gerardo. Segunda unidad: Escolar, José Luis. Kirton, Michael.	José Nieto	ESPAÑA (80.00 %) PUERTORICO(20.00 %) Espectadores: 51.145 Recaudación: 154.064,09 €
Detective y la muerte, El	Suárez, Gonzalo.	Suso Sáiz Temas musicales: "Donde va el amor", de Mario de Benito, letra de Gonzalo Suárez; "I've Been in Love Before", de Hollaender interpretada por Marlene Dietrich; "Las bodas de Fígaro", de Wolfgang Amadeus Mozart, "The Lark Ascending", de Vaughan Williams. Asesor: Nacho Sáenz de Tejada	Espectadores: 131.113 Recaudación: 319.644,95 €
Mitad de la vida, La	Veiga, Raúl.	Antonio R. Ferreiro, Bernardo Martínez Temas: Polka interpretada por Daniel Mallo	Espectadores: 1.583 Recaudación: 4.176,43 €
Todo es mentira	Fernández Armero, Alvaro.	Coque Malla Canciones: "Sueño marinero", de M. Molina y J. M. Flores, interpretada por Lole y Manuel; "Entra Natalia", de Kevin Robb, Lucho Aguilar y Jimmy Castro interpretada por Joshua Edelman.	Espectadores: 366.794 Recaudación:1.085.570,87€

Días contados	Uribe, Imanol	José Nieto Canciones: "Cuando me besas"; de R. Mendoza, interpretada por Antonio Machín; "Cante jondo americano", "Barrio de Santiago", "Tu cuerpo es una selva" y "La quisiera perdonar", de I. de los Reyes y Francis García Carrasco, interpretadas por "Navajita Plateá".	Espectadores: 688.168 Recaudación:1.948.443,01€
Teta y la luna, La	Bigas Luna, José Juan.	Nicola Piovani Temas musicales: "Sueño de Tete", "La teta y la luna", "La leche de Estrellita" y "Pobre Madonnas", interpretadas por "solistas de Stallone", la orquesta Aracoeli. Canciones: "Les mots de l'amour", de Charles Dumonta y Michel Rivegauche, interpretada por Edith Piaf; "Le Homme à la moto", letra y música de G. Leiber y M. Stoller, interpretada por Edith Piaf, adaptación francesa de J. Drèjac; "Navega Sola", de Maite Martín; "Un llop de mar" de Ramón Carreras, interpretada por Grupo Mar Endins; "Jota de Alcañiz", de J. de la Vega; "Na es eterno", de José Soto Barea y José Sánchez Melchor;	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 204.888 Recaudación: 499.577,45 €
Souvenir	Vergés, Rosa.	José Manuel Pagán Temas musicales: "Virolai", música de Josep Rodoreda, letra de Jacint Verdaguer interpretado por la Escolanía de Montserrat; "Sukiyaki" de Nakamura Hachide y Ei Rokusaka	Espectadores: 115.550 Recaudación: 252.908,40 €
Siete mil días juntos	Fernán-Gómez, Fernando.	Mariano Díaz Canciones: "El beso", de la opereta "La estrella de Egipto", A. Ortega y F. Moraleda.	Espectadores: 94.519 Recaudación: 247.483,08 €
Ojàla, Val del Omar	Esteban, Cristina	Panxo Barrera	Documental Espectadores: 368 Recaudación: 1.029,14 €
Hombres siempre mienten, Los	Real, Antonio del.	Fernando Sancho	Espectadores: 456.889 Recaudación:1.363.027,54€
Después de tantos años	Franco, Ricardo.	Eva Gancedo Interpretación musical: Horacio Icasto, Matthew Simon, Guillermo McGill Merlo, Canciones: "Greensleeves", interpretada por Loreen McKennit; "Shadow of Time", de y por Triona Ni Domhail; "Somewhere", de Bernstein y Sondheim, interpretada por Judy Clericuzio.	Espectadores: 28.389 Recaudación:85.934,81€
Justino, un asesino de la tercera edad	La Cuadrilla [Guridi, Luis - Aguilar, Santiago].	José Carlos Mac Temas musicales: "Justino", música de José Carlos Mac, letra e interpretación de Víctor Abundancia.	Espectadores: 154.315 Recaudación: 459.668,60 €
Pasión turca, La	Aranda, Vicente.	José Nieto Interpretación musical: Orquesta de laudes de Roberto Grandio y el grupo de Cuerda Sinfónica. Canciones: "El beso", de Fernando Moraleda, Adrián Ortega, arreglos de Manuel Salinger; Jota "La Dolores", de Tomás Bretón, Juan Feliú y Guadalupe López. "Guantanamo", letra de José Martí, música de Joseito Fernández y Héctor Angulo, interpretada por Pete Seeger.	Espectadores: 1.240.061 Recaudación:3.777.141,14€
Maité	Olasagasti, Eneko. Zabala, Carlos.	Iñaki Salvador Canciones / Temas musicales: por "Walter music", de Georg Friedrich Haendel; "Aments beroak " (Blues), interpretado por Iñaki Salvador; "Para tu altar", de Yuli Mendoza, Adalberto y su Son interpretado por Celina González; "España mía", de Luis Lucena y Benito Ulecia; "Dosis de amor", de Ibrahin Piñeiro, interpretado por la Orquesta Hotel Capri; "La Mamita", de Evaristo Aparicio Ferrero, por la Orquesta Hotel Capri; "Dále caramelo", de Gregorio Ruiz Battle, Hotel Capri.	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 126.216 Recaudación: 391.412,89 €
Mar de luna	Matjí, Manolo.	Bernardo Fuster, Luis Mendo	Espectadores: 39.545 Recaudación:86.184,56€

<i>Sálvate si puedes</i>	Trincado, Joaquín.	Javier López de Guereña, Javier Krahe. Canciones: "Que quién es Marta" interpretada por Javier Krahe.	Espectadores: 73.495 Recaudación: 209.568,47 €
<i>Oh, cielos</i>	Franco, Ricardo.	Pepín Moreno Canciones: "Viva el Coyote", músicas y letras de Pepín Moreno, interpretada por Pepín Tre y Ana Alvarez; "Una selenita delgadita", de Pepin Tre y "El Gran Wyoming"; "Pajarillo carpintero" de Pepin Moreno interpretada por "El Gran Wyoming"; "Una copita no más" por Pepín Tre.	Espectadores: 57.524 Recaudación: 168.440,84 €
<i>Cuernos de mujer</i>	Urbizu, Enrique.	Bingen Mendizábal Canciones: "Mediterráneo", de Joan Manuel Serrat	Espectadores: 162.826 Recaudación: 455.041,66 €
<i>Porqué de las cosas, El</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 123.276 Recaudación: 386.240,52 €
<i>Downtown heat (Ciudad baja)</i>	Franco, Jesús	Daniel J. White	Espectadores: 166 Recaudación: 500,94 €
<i>Dame lume</i>	Carré, Hector.	Bingen Mendizábal	Espectadores: 3.908 Recaudación: 9.497,19 €
<i>Sueño de Maureen, EL</i>	Guardiet, Romá.	Toni Xuclá, Francesc Tomas	Espectadores: 79 Recaudación: 259,94 €
<i>Sombras paralelas</i>	Gormezano, Gerardo.	Ramón Paús	Espectadores: 630 Recaudación: 1.554,22 €
<i>Reina y rey</i>	García Espinosa, Julio.	Pablo Milanés	CUBA ESPAÑA MÉXICO
<i>Bufones y reyes</i>	Lluís Zayas	Luis Vidal Lopez	SIN DATOS
<i>Donde el cielo termina</i>	Fernando Hernandez Guzman	Temas preexistentes (clásica). SIN DATOS	SIN DATOS
<i>Solo es una noche</i>	Enrique Belloch Lopez	Man Jack	SIN DATOS

PELICULAS 1995 (59)

<i>Felicidades, Tovarich</i>	Eceiza, Antonio.	Antonio Cortés	SIN DATOS
<i>Hombres de acero</i>	Lang, Perry.	Gerald Gouriet	ESPAÑA (20.00 %) ESTADOS UNIDOS (80.00 %) Espectadores: 78.922 Recaudación: 203.083,11 €
<i>Hijos del viento, Los</i>	Merinero, Fernando.	José Miguel Martínez Canciones: "No vale la pena enamorarse" de Alejandro Jaén, interpretada por Johnny Rivera y Ray Sepúlveda; "Aquí o allá" de Magaly Santana; "Cantinerero de Cuba", de Manuel Pareja Obregón; "Dos cruces" de Carmelo Larrea, "Escondida en la ratonera" letra de Fernando Merinero, música de Kaelo del Río, interpretada por María José del Valle; "Feelings" de Morris Albert, "Sombras nada mas" de Contursi – Lomuto.	Espectadores: 1.216 Recaudación: 4.463,27 €
<i>Rey del río, El</i>	Gutiérrez Aragón, Manuel.	Música: Milladoiro Temas musicales: "Tango to Evora" interpretado por Loreena MacKennit	Espectadores: 108.465 Recaudación: 323.180,11 €
<i>Casa en las afueras, Una</i>	Costa, Pedro.	Alberto Iglesias Canciones: "No maldigas mi frontera" de Txetxo Bengoechea interpretada por Txetxo Bengoechea; "Muero por un deseo" de Txetxo Bengoechea.	Espectadores: 76.556 Recaudación: 214.363,80 €
<i>Seductor, El</i>	García Sanchez, José Luis.	Teo Cardalda Canciones: "El pintor del arco iris" de Teo Cardalda, J.M Montes, interpretada por Complices; "Volver" interpretada por Carlos Gardel, "Por una cabeza" interpretada por Carlos Gardel	Espectadores: 61.043 Recaudación: 161.127,63 €
<i>Salto al vacío</i>	Calparsoro, Daniel.	Canciones: "Lucy", "The fall", "Miss you gold" de Alvaro Real de Asua, Santiago Real de Asua,	Espectadores: 105.512 Recaudación:

		interpretada por El inquilino comunista; "Mayonaise" de William Corgan, James Iha, interpretada por Smashing Pumpkins; "Disarm" de William Corgan, interpretada por Smashing Pumpkins; "Self esteem" de e interpretada por Of fspring; "All the way" de Sammy Cahn, Jimmy van Heusen interpretada por Billie Holliday.	277.876,80 €
Cosas del querer II, Las	Chávarri, Jaime.	Gregorio García Segura Canciones: "Coplas de Luis Candelas" de León, y Quiroga; "Ojos verdes" de León, Quiroga, Valverde; "Tatuaje" de León, Quiroga, "Sandro Valerio"; "Tientos de reloj" de León, Quiroga, Quintero; "Si supieras soldado valiente de León, Quiroga, Quintero; "Las cositas del querer" de León, Quiroga, Quintero; "Pepa Bandera" de León, Quiroga, Quintero; "La hija de Don Juan Alba" de Francisco Infantes Florido, Luis Rivas Gómez; "Antonio Vargas Heredia" de Juan Mostazo, Francisco Merenciano, Joaquín de la Oliva, Juan Mostazo, Francisco Merenciano, Joaquín de la Oliva; "Canta guitarra" de Mariano Bolaños, Alfonso Jofre, Angel Ortiz de Villajos, Mariano Bolaños, Alfonso Jofre, Angel Ortiz de Villajos; "Tani" de Genaro Monreal Lacosta, Francisco Muñoz.	ARGENTINA(61%) ESPAÑA (40.00 %) Espectadores: 120.907 Recaudación: 358.935,64 €
Belmonte	Bollain, Juan Sebastián.	Antoine Duhamel Canciones: "Como fue" de A. Duarte interpretada por Martirio Temas musicales: "Suspiros de España" A. Alvarez interpretado por Banda Municipal de Madrid dirigida por J. Arambarri; "Amparito Roca" de J. Teixidor interpretado por Banda Municipal de Madrid dirigida por J. Arambarri; "Mariposita de Primavera" del Trio Matamoros; "Mariachi" (Popular) interpretado por El Mariachi Mezcal; "Adios a Belmonte" de Yuste, Bollain, interpretado por Orquesta Sinfónica de Madrid. Banda sonora original interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Antoine Duhamel.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 129.291 Recaudación: 308.101,07 €
Tierra y libertad	Loach, Ken.	George Fenton Canciones: "A las barricadas"; "La Internacional" por Christianus Geyter Petrus; "A las mujeres" de Mabel Wayne, Wolfe Gilbert; "En la plaza de mi pueblo" (Popular); "Si me quieres escribir" de Juan Ignacio Cuadrado Bueno.	ALEMANIA (15.00 %) ESPAÑA (25.00 %) REINO UNIDO(60.00%) Espectadores: 441.181 Recaudación:1.428.740,34€
Entre rojas	Rodríguez, Azucena.	Suburbano	Espectadores: 49.358 Recaudación: 146.171,04 €
Morirás en Chafarinas	Olea, Pedro.	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 111.522 Recaudación: 319.058,38 €
Tiempos mejores	Grau, Jorge.	Jaume Sisa Dirección musical: Agustín Fernández. Temas musicales: "Music Hall" por Jaume Sisa, Jordi Grau, interpretado por Milly Carlucci; Vengo a pedirte la mano" de Armando Llamado interpretado por Ricardo Solfa; "La pulga de J. Abelda, Villán, D. interpretado por Milly Carlucci; "Polvo Molinero" interpretado por Orquesta y Coros El Molino de Barcelona Arreglo musical: Agustín Fernández	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (60.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 21.603 Recaudación:54.920,83€
Historias del Kronen	Armendáriz, Montxo.	Canciones: "Cargados de alcohol" de M.C.D.; "No hay sitio para tí" de M.C.D.; "Chup, Chup" de Francisco Martínez interpretado por Australian Blonde; "September Song" de Francisco Martínez interpretado por Australian Blonde; "Precious Love" de Francisco Martínez interpretado por Australian Blonde; "What the Doctor Ordered" de Terrorvision; "Some People Say" de Terrorvision; "Dancing on My Brain"; "Mr.	Espectadores: 771.950 Recaudación:2.344.136,18€

		Funky Kong"; "Oh Mamma" de Santa Fe; "Que Voy a Hacer" de Hamlet; "Charlotte Says"; "Brains Collapse X" de El Inquilino Comunista; "No los acorrales"; "Mejor ser uno menos" de Tribu-X; "Texas Cowboys" de The Grid; "The Man I Hate"; "Bitch" de Lox; "Jartos D'Aguantar" de Reincidentes; "Que Llegue la suerte" de Estragos.	
Baules del retorno, Los	Miró, María	Xavier Maristany	Espectadores: 9.975 Recaudación:30.543,89€
Suspiros de España (y Portugal)	García Sánchez, José Luis.	Selección musical: Rosa León	Espectadores: 148.465 Recaudación: 413.082,53 €
Niña de tus sueños, La	Delgado, Jesús.	Bernardo Fuster, Luis Mendo Temas musicales: "Alas de ángel" de Bernardo Fuster, Luis Mendo, Pedro Guerra interpretado por Racha; "Sabotaje" de Bernardo Fuster, Luis Mendo interpretado por Racha; "Quisiera tener un arte" de Bernardo Fuster, Luis Mendo, interpretado por Queli.	Espectadores: 14.201 Recaudación:47.012,50€
Flamenco (de Carlos Saura)	Carlos Saura	"Prologo" interpretado por Isidro Munoz a la guitarra; "Bulerias" interpretadas por Moraito Chico y Antonio Jero (guitarras), La Paquera and Fernando de la Morera (voz); "Guajira" interpretada por Merche Esmeralda (baile) Jose Antonio Rodriguez "El Portugues" (voz), Pepe de Lucia (guitarra); "Alegrias" interpretada por Diego Carrasco (voz), Manolo Sanlucar y Juan C. Romero (guitarras); "Farruca" interpretada por Joaquin Cortes (baile), Juan P. Munoz (violin), Fernando Anguita (chello), Pedro Anton (guitarra); "Martinete" interpretado por C. Moneo (voz), Mario Maya, Antonio Vargas y Israel Galvan (baile); "Fandangos de Huelva" interpretado por Antonio Toscano, Jose A. Rodriguez y Juan C. Romero; "Soleares" interpretado por Fernanda de Utrera (baile), Paco del Castor (guitarra); "Petenera" interpretado por Jose Menese (voz), Maria Pages (baile), Jose A. Rodriguez (guitarra); "Seguirilla" interpretada por Enrique Morente (voz), Juan Manuel Canizares (guitarra); "Soleares" interretada por Manuela Carrasco (baile), Jose Merce (voz); "Soleares" intpretadas por Farruco y Farruquito (baile), Chocolate (voz), Raimundo Amador (guitarra); "Taranta" interpretada por Carmen Linares (voz), Rafael Riqueni (guitarra); "Tangos" interpretada por Juana la del Revuelo, Remedios Amaya y Aurora Vargas (voz), Quique Paredes y Martin Chico (guitarra); "Villancicos" interpretados por La Macanita (voz), Juan Parrilla y Nino Jero (guitarra); "Bulerias" interpretada por Lole (voz) y Manuel (guitarra); "Alegrias" interpretadas por Matilde Coral y su escuela (baile), Rancapino y Chano Lobato (voz), Paco Jarana (guitarra); "Tangos" interpretada por Paco de Lucia y Ramon de Algeciras (guitarra), Pepe de Lucia (voz), Carlos Benavent (bajo), Jorge Pardo (flauta), Ruben Danta y El Grilo (percusión); "Bulerias" interpretadas por Potito y Duquende (voz), Tomatito (guitarra), El Grilo y Belen Maya (baile); "Rumba" interpretada pr Manzanita y Antonio Carmona (voz), Juan J. Carmona y Jose Miguel Carmona (guitarras), Carlos Ruiz y Javier Benegas (percusión).	Espectadores: 112.506 Recaudación: 341.637,35 €
Diario de un amor violado	Battiato, Giacomo.	Mario de Benito Canciones: "Nu hoppar haren kroka" interpretada por Daniele Sepe & Art Ensemble of Soccavo; "Verakina" interpretada por Daniele Sepe & Art Ensemble of Soccavo; "La fiesta di Beethoven" interpretada por Daniele Sepe & Art Ensemble of	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (60.00 %) Espectadores: 22.995 Recaudación:63.784,82€

		Soccavo; "This woman's work" interpretada por Kate Bush	
<i>Hermana ¿Pero qué has hecho?</i>	Masó, Pedro.	Gregorio García Segura Canciones: "Ruido" de D. Ferrero, Ylenia Giusti, P. del Moral, interpretada por Grupo Asap; "Antucho Barbosa" de A. Bartrina, O. Larrea, interpretada por Malevaje; "Divorciarme yo" de Gregorio García Segura, Enrique Llovet; "Que llueva" de Gregorio García Segura, Enrique Llovet; "Año 2000" Gregorio García Segura, Enrique Llovet; "Fumando espero" de Juan Viladomat, J.A Gaya.	Espectadores: 204.775 Recaudación: 612.046,34 €
<i>Puede ser divertido</i>	Rodríguez, Azucena.	Luis Mendo, Bernardo Fuster Canciones: "Puede ser divertido" de Luis Mendo, Bernardo Fuster, Salvador Maldonado, interpretada por Laura Bayonas; "Vivirte de noche" de Luis Mendo, Bernardo Fuster, Salvador Maldonado interpretada por Fernando González; "As time goes by" de Herman Hupteld.	Espectadores: 57.947 Recaudación: 161.181,51 €
<i>Ciudad de los niños perdidos, La</i>	Jeunet, Jean-Pierre. Caro, Marc	Angelo Badalamenti Canciones: "Who will take your dreams away" de Angelo Badalamenti, Marianne Faithfull, interpretada por Marianne Faithfull. Temas musicales: Marinella de G. Koger, R. Pujol, V. Scott, Audifred, interpretado por Tino Rossi; "Petit Papa Noel" de H. Martinet, raymond Vincy interpretado por Tino Rossi; "Deux guitares" (Folklore) interpretado por Yoska Nemeth; "Serenade Gouden hart" de C. Frei); "Bon anniversaire" de Louiguy, H. Contet; "My very sweet lady" de A. Coppola.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 267.196 Recaudación:834.58, 11€
<i>Antártida</i>	Huerga, Manuel.	John Cale Canciones: "Antártida", "Pasodoble Mortal (Pasoblues)", "Antarctica stars here", "Dead or alive", "Animals at night" de John Cale; "People who died" de Jim Carroll; "Perfidia" de Alberto Domínguez; "El Africano" de C. Ochoa, W. Martínez, interpretada por Georgie Dann; "Come back Johnny" de Paul Fenech, interpretada por The Meteors; "El triunfo (El camino)" de Agustín Abellán, interpretada por Las Estrellas de Gracia; "Las Tres Marías" de J. Reyes, J. Tarradellas, interpretada por Chipén; "No te entiendo" de Sanchez, Pulido, Agriarte, interpretada por La Banda Trapera del Río.	Espectadores: 132.532 Recaudación: 383.398,59 €
<i>Ley de la frontera, La</i>	Aristarain, Adolfo.	Bernardo Fuster, Luis Mendo, Celtas Cortos	ARGENTINA (20.00%) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 172.030 Recaudación: 454.674,13 €
<i>Pareja de tres</i>	Verdaguer, Antoni.	Carles Cases	Espectadores: 41.993 Recaudación: 139.558,92 €
<i>Isla del diablo, La</i>	Piquer, Juan.	De Wolfe	Espectadores: 20.412 Recaudación:48.103,20€
<i>Flor de mi secreto, La</i>	Almodóvar, Pedro.	Alberto Iglesias Canciones: "Ay amor" de Ignacio Jacinto "Bola de Nieve" Villa, interpretada por Ignacio Jacinto "Bola de Nieve" Villa; "Tonada de luna llena" de Simón Díaz, interpretada por Caetano Veloso; "En el último trago" de José Alfredo Jiménez Sandoval, interpretada por Chavela Vargas. Temas musicales: "Soleá" (Gil Evans) interpretado por Miles Davis.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 981.720 Recaudación: 3.196.954,57 €
<i>Guantanamera</i>	Gutiérrez Alea, Tomás. Tabío, Juan Carlos.	José Nieto Canciones: "Guajira Guantanamera" de Joseito Fernández Díaz, interpretada por José Antonio Rodríguez y Gema & Pavel; "La tarde" de Sindo Garay, interpretada por María Caneda; "Se tiró con la guagua andando" de Juan D' Marcos González, interpretada por Grupo Sierra	CUBA (26.00 %) ESPAÑA (74.00 %) Espectadores: 781.861 Recaudación: 2.579.284,15 €

		Maestra; "El cisne blanco" interpretada por María Caneda; "Canto a Ikú" interpretada por Lázaro Ros.	
<i>Dile a Laura que la quiero</i>	Juárez, José Miguel.	Mario de Benito	ARGENTINA (20.00%) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 143.772 Recaudación: 407.938,40 €
<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i>	Díaz Yanes, Agustín	Bernardo Bonezzi Tema musical: "Waltz k." interpretado por Julia Díaz Yanes.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 408.318 Recaudación: 1.314.141,80 €
<i>Tres días de libertad</i>	Loma, José Antonio de la	Temas musicales: "La última esperanza" de Enrique Millán, Mario Balaguer; "Jenmachine" de Santi Fernández, Alan Kubik; "2.15.AM" de Santi Fernández, Alan Kubik; "Idilio, sorpresa, tensión, primavera" de Josep "Kitflus" Mas.	Espectadores: 26.066 Recaudación:82.098,18€
<i>Palomo cojo, El</i>	Armiñan, Jaime de.	Jesús Yanes	Espectadores: 83.471 Recaudación: 233.659,83 €
<i>Boca a boca</i>	Gómez Pereira, Manuel.	Bernardo Bonezzi Canciones: "Boca a boca" Bernardo Bonezzi, interpretada por Mercedes Ferrer; "Hora de ganar" de Margó Herrera, interpretada por Margó Herrera y Eloisa Martín; "Aunque siempre llueva" Margó Herrera, interpretada por Margó Herrera y Eloisa Martín; "Make 'em laugh" de Nacio Herb Brown, Arthur Freed.	Espectadores: 763.548 Recaudación: 2.263.494,92 €
<i>Día de la bestia, El</i>	Iglesia, Alex de la.	Battista Lena Canciones: "El día de la bestia" interpretada por Def Con Dos; "Apocalipsis 25-D" interpretada por Ktulu.	ESPAÑA (80.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 1.416.712 Recaudación: 4.367.321,16 €
<i>Hotel y domicilio</i>	Río, Ernesto del.	Bingen Mendizábal Canciones: "Mírame" de Oscar Matia, Carlos Zubiaga, Oscar Matia, Carlos Zubiaga, interpretada por Los Mitos.	Espectadores: 77.071 Recaudación: 218.380,10 €
<i>Así en el Cielo como en la Tierra</i>	Cuerda, José Luis.	Francisco Ibañez Iribarría	Espectadores: 200.741 Recaudación: 584.299,15 €
<i>Efecto mariposa, El</i>	Colomo, Fernando.	Ketama Dirección musical: Julian Brenan Canciones: "El efecto mariposa", "Yo pedí una rosa", "El destino es poesía", interpretadas por Ketama; "The way you are" interpretada por Light House People; "Woman Take Over" interpretada por Poody; "Dollar" interpretada por Taxi; "Fun for me, day for night" interpretada por Moloko; "Strugglin" interpretada por Tricky; "Sitting in Limbo" interpretada por Jimmy Cliff; "For want of a nail" de Rodney Newton, G Herbert.	ESPAÑA (60.00 %) FRANCIA (20.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) Espectadores: 326.933 Recaudación: 973.006,15 €
<i>Niño invisible, El</i>	Moleón, Rafael.	José Carlos Parada Canciones: El niño invisible de José Carlos Parada; "No te olvidaré" de David Summers; "Ven al laberinto" de César Sala. Arreglo musical: José Carlos Parada	Espectadores: 216.815 Recaudación: 507.483,69 €
<i>Two much</i>	Trueba, Fernando.	Michel Camilo Canciones: "Somos novios" de Armando Manzanero, interpretada por Chombo Silva; "Caribe" de Michel Camilo, interpretada por Cliff Almond y Michael Mossman Michel Camilo, Paquito D'Rivera, Israel "Cachao" López, Guarionex Aquinio.	ESPAÑA (70.00 %) ESTADOS UNIDOS (30.00 %) Espectadores: 2.141.868 Recaudación: 6.951.104,67 €
<i>Alma gitana</i>	Gutiérrez, Chus.	Adolfo Rivero Canciones: Loko (J.M Carmona, Antonio Carmona) interpretada por Ketama; "Problema" (J.M Carmona, Juan Carmona, Antonio Carmona) interpretada por Ketama; "La sombra del alhelí" de María Heredia, interpretada por Aurora; "Lluvia" de José "El Francés";	Espectadores: 231.710 Recaudación: 667.942,01 €

		<p>"Sumamela Bien" de José A. Heredia Bermudez, interpretada por Ray Heredia; "De cacería" interpretada por Def Con Dos; "La calle de los lunares" de Juan Antonio Zalazar, interpretada por Camarón de la Isla; "Solea" interpretada por Antón Giménez; "Farruca" de Antón Giménez; "Agua (Alegrias)" de Pepe Luis Carmona interpretada por Paquete Porrina y José Giménez "Viejín" Pepe Luis Carmona; "Sigue a mi lado" de Tao Gutierrez, interpretada por Congo Bongo; "Bulerías de la Boda (Improvisación)" de Pepe "Habichuela", Ramón "El Portugués", Jose "El Francés", Pepe Luis Carmona, interpretada por Pepe "Habichuela" y José Giménez "Viejín" (Guitarras), Joselin Vargas (Percusión), José "El Francés" y Pepe Luis Carmona Ramón "El Portugués" (Cantaores) Adaptación de "Soleá" por: Merche Esmeralda y Antón Gimenez Arreglos de "Sigue a mi lado": Adolfo Rivero y Tao Gutierrez Miguel Sacristán</p>	
Costa Brava (Family Album)	Balletbó-Coll, Marta.	<p>Emili Remolins Casas, Ika y Seña, Xavier Martorell, Miquel Amor Canciones: Fundraising Fru-Fru (Emili Remolins Casas, Xavier Martorell, Miquel Amor); "Costa Brava Tours (Emili Remolins Casas, Xavier Martorell, Miquel Amor). "Costa Brava Tours Rumbeta" (Emili Remolins Casas, Xavier Martorell, Miquel Amor); "The Dean's Kabras (Pasodoble)" (Emili Remolins Casas, Xavier Martorell, Miquel Amor); "Mer's theme (IKA & SEÑA); "Anna's theme" (IKA & SEÑA); "On the Gaudi avenue" (IKA & SEÑA); "On the Costa Brava Rocks" (IKA & SEÑA); "Ukraina Opus N° 1." (IKA & SEÑA); "Ukraina Opus N° 2" (IKA & SEÑA); "Ukraina Opus N° 3" (IKA & SEÑA).</p>	<p>Espectadores: 19.502 Recaudación:72.330,29€</p>
Techo del mundo, El	Vega, Felipe.	<p>Bernardo Bonezzi Tema musical: "Rosa de Nairobi" de Javier Franco.</p>	<p>ESPAÑA (80.00 %) SUIZA (20.00 %) Espectadores: 9.392 Recaudación:28.786,59€</p>
Mujeres a flor de piel	Alessandrin, Lisa. Alessandrin, Patrick.	<p>Dele "Ski" Shekoni</p>	<p>ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 78.535 Recaudación: 234.918,57 €</p>
Hola ¿Estás sola?	Bollain, Iciar.	<p>Bernardo Bonezzi</p>	<p>Espectadores: 300.596 Recaudación: 997.142,59 €</p>
Senales de fuego	Luis Felipe Rocha	<p>Enrique X. Macías Canciones: "Amami di piu" interpretada por Norma Bruni; "Amami di piu" interpretada por Isabel Campelo, orquestación por José Marinho; "Beira mar", letra de Mário Marques, música de Cruz e Sousa; interpretada por Tomás Alcaide.</p>	<p>ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL (60.00 %) Espectadores: 128 Recaudación: 453,16 €</p>
Gran slalom	Chávarri, Jaime.	<p>Teo Cardalda Canciones: "Mía mama" de A. Flores, Rosario Flores, A. Soriano, F. Illán, interpretada por Rosario; "El vito" de Santiago López; "Adiós con el corazón" (Popular).</p>	<p>Espectadores: 86.009 Recaudación: 254.328,99 €</p>
Gimlet	Acosta, José Luis.	<p>Alexander van Bubenheim Canciones: "Light in the alterné" de A. Bubenheim, Jeane Champa, interpretada por Jeane Champa, Chane Rhody (Guitarra); "How do i know" de A. Bubenheim interpretada por Natalia Lapina; "Envidia" interpretada por Ada Falcón, Francisco Canaro y su Orquesta; "Drinking about you" interpretada por Duke MacVinnie; "Middle child" interpretada por Duke MacVinnie; "It fell" interpretada por Exene Cervenka</p>	<p>Espectadores: 21.667 Recaudación:59.355,11€</p>
Asunto privado, Un	Arias, Imanol.	<p>Mario de Benito</p>	<p>ARGENTINA (20.00</p>

		Canciones: "Eterna sombra de amor", "De placer" de Mario de Benito, Richi Morris, José Luis Abel; "Talismán" de Mario de Benito, Richi Morris, J.F Márquez; "The way you love" de Mario de Benito, Richi Morris; "Slip under my skin" Mario de Benito, Richi Morris.	%) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 77.857 Recaudación: 210.817,36 €
Leyenda de Balthasar El Castrado, La	Miñon, Juan.	Mario de Benito Temas musicales: Lecon de Tenevre (Couperin); Ave regina a doce voces (Giovanni Bassano) Aria "Lo stral di Venere" de la cantata "Quai bellici accenti" (Alessandro Melani); Sonata en la menor para flauta, dos violines y bajo continuo (Alessandro Scarlatti); Sonata en sol mayor para flauta, oboe, violín y bajo continuo (Georg Philipp Telemann); Madrigal A 4 "Succida il reo", con el Aria "Se pegno gradito", del Oratorio a San Juan Bautista (Alessandro Stradella); Coro "Hymun cantemus" y Aria "Cantate mecum domino" del Oratorio Jephthe (Giacomo Carissimi); Aria "Dormite posate" de la cantata "Hor che di febo" (Alessandro Scarlatti); Aria "When i am laid in earth" de la opera "Dido y Eneas" (Henry Purcell); Kyrie de la misa de requiem (Jean Gilles) Voces: Coro de la Capilla Real de Madrid, Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial Contratenor intérprete voz "Balthasar": Tu Shi Chiao	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL (20.00 %) Espectadores: 44.666 Recaudación: 121.764,43 €
Escenas de una orgia en Formentera	Bellmunt, Francesc.	Jordi Nogueras	Espectadores: 10.575 Recaudación:32.514,15€
Animia de cariño	Espinosa, Carmelo.	Teresa L. Laguna	Espectadores: 4.972 Recaudación:18.551,14€
Nave de los locos, La	Wullicher, Ricardo.	Luis María Serra, Juan Namuncura Arreglos musicales: Luis María Serra, Daniel J. Berardi	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 3.516 Recaudación: 6.536,76 €
Hermana, La	Porto, Juan José.	Fernando García Morcillo Canciones: "El mundo" de Meccia, Fontana, Pes, interpretada por Silvia Tortosa; "La lontananza" de Bonaccorti, Modugno, Bonaccorti, Modugno, interpretada por Silvia Tortosa; "¿Dónde te has ido?" de Fernando García Morcillo, interpretada por J. Navas; "Dime que sí" de Fernando García Morcillo, interpretada por J. Navas; "Como boca de lobo" de Fernando García Morcillo, Juan José Porto, Fernando García Morcillo, Juan José Porto interpretada por Lorenzo Valverde.	Espectadores: 125 Recaudación: 485,62 €
Leyenda de la doncella, La	Pinzás, Juan.	Juan Manuel Sueiro	Espectadores: 10.958 Recaudación:32.290,94€
Tatiana, la muñeca rusa	San Miguel, Santiago.	José A. Quintano	
Lazos de sangre	Pal Erdoss	Javier Franco	ESPAÑA (14.00 %) HUNGRÍA (50.00 %) POLONIA (14.00 %) PORTUGAL (22.00 %)
O de amor	Ismael Gonzalez Diaz	Fernando Betti	SIN DATOS
El día nunca, por la tarde	Julian Esteban Rivera	Javier Lopez De Guereña	SIN DATOS

PELICULAS 1996 (91)

Sombras y luces (cien años de cine español)	Giménez-Rico, Antonio.	Gregorio García Segura Arreglos musicales: Gregorio García Segura Canciones: "Yo te diré" de E. Llovet y J. Halpern; "Suspiros de España" de A. Alvarez y J.A. Alvarez	Documental
Con los ojos cerrados	Archibugi, Francesca.	Battista Lena Canciones: "Nati Alberi", música de Battista Lena, letra de Francesca Archibugi	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (60.00 %)
Palace	Gracia, Joan. Mir, Paco. Sans, Carles.	Josep Maria Bardagi Canciones: "A pesar de tus besos" interpretada por Laura Simó; "Aerobicxof" de La Clua; "Soul Love" de La Clua; "Tu mano en mi mano" de Carlos Segarra, Carlos Segarra, interpretada por Los Rebeldes. Tema musical: Palace interpretado por Vella Dixieland	Espectadores: 138.635 Recaudación: 447.166,47 €
Adiós tiburón	Suárez, Carlos.	Emilio Alquizar	Espectadores: 85.836 Recaudación: 243.526,06 €
Cachito	Urbizu, Enrique.	Bingen Mendizábal, Kike Suárez Canciones: "Cachito de mi vida" de Bingen Mendizábal, Josu Zabala.	Espectadores: 101.017 Recaudación: 294.878,55 €
Sal de la vida, La	Martín, Eugenio.	Jesús Yanes	Espectadores: 71.994 Recaudación: 188.741,96 €
Amores que matan	Chumilla Carbajosa, Juan Manuel.	Miguel Franco Canciones: "I never promise you a rose garden" de Joe South, Nicholas Suris, interpretada por Lynn Anderson; "Espinita" de Nico Jiménez interpretada por Los Panchos; "Piove (Ciao Ciao Bambina)" de Eduardo Modugno, Domenico Verde; "L'important c'est la rose" de G. Becaud, L. Amade, interpretada por Gilbert Becaud.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 122.236 Recaudación: 339.868,42 €
Extasis	Barroso, Mariano.	Bingen Mendizábal, Kike Suárez Alba Canciones: "Extasis" por Bingen Mendizábal, Kike Suárez Alba, interpretada por Benjamín Escoriza Molina; "Final" interpretada por Rodrigo Leao; "Ay que gustito pa mis orejas" de Pablo Carbonell Sánchez, Alberto Moraga Sánchez, interpretada por Raimundo Amador	Espectadores: 290.962 Recaudación: 934.415,61 €
Tesis	Amenábar, Alejandro.	Alejandro Amenábar Dirección musical: Mariano Marín Canciones: "Máquinas en celo" interpretada por Ingreso Cadaver Arreglo musical: Mariano Marín	Espectadores: 854.735 Recaudación: 2.646.145,66€
Muere, mi vida	Targarona, Mar.	Toni "Chupi" Saigi	Espectadores: 30.394 Recaudación: 79.140,72€
Pasajero clandestino, El	Villaronga, Agustín.	Beatrice Thiriet Canciones: "Cococo" de Beatrice Thiriet, interpretada por Elisabeth Wiener; "Comme une valse" de Beatrice Thiriet, Beatrice Thiriet, interpretada por Liane Foly Arreglo musical: Xavier Thibault	ESPAÑA (51.00 %) FRANCIA (49.00 %) Espectadores: 17.885 Recaudación: 66.490,20€
Matías, juez de línea	La Cuadrilla.	José Carlos Mac, Víctor Coyote Gaitero: Quique Almendros	Espectadores: 162.314 Recaudación: 503.455,58 €
Brujas	Fernández Armero, Alvaro.	Mario de Benito Temas musicales: "Tears" de Ellen Ten Damme, interpretado por Ellen Ten Damme	Espectadores: 125.408 Recaudación: 342.743,85 €
Desafío final	Kotcheff, Ted.	Stefano Manietti	ESPAÑA (20.00 %) ESTADOS UNIDOS (80.00 %) Espectadores: 71.788 Recaudación: 218.598,84 €
Libertarias	Aranda, Vicente.	José Nieto	Espectadores: 594.994 Recaudación: 1.907.615,79€

Malena es un nombre de tango	Herrero, Gerardo.	Antoine Duhamel	ALEMANIA(10.00%) ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 344.192 Recaudación: 1.145.346,37 €
Mi nombre es sombra	Suárez, Gonzalo.	Carles Cases	Espectadores: 153.220 Recaudación: 418.027,35 €
Cosas que nunca te dije	Coixet, Isabel.	Alfonso Villalonga	ESPAÑA (40.00 %) ESTADOS UNIDOS (60.00 %) Espectadores: 236.659 Recaudación: 798.883,98 €
Tierra	Medem, Julio.	Alberto Iglesias Canciones: "Terra" interpretada por Caetano Veloso; "Tumbala si puedes" interpretada por Barbería del Sur; "Izar Ederra" interpretada por Ruper Ordorika; "Solo para locos" interpretada por Marc Parrot; "Baile del tractor" de Gaby Pereira.	Espectadores: 226.174 Recaudación: 710.246,26 €
Adán y Eva	Leitao, Joaquim.	Pedro Abrunhosa Canciones: "Adao e Eva" de Pedro Abrunhosa, interpretada por Pedro Abrunhosa; "Black Magic Woman" de Karapinhas General D, Sam General D, interpretada por General D y los Karapinhas; "Lado Lunar" de Rui Veloso, Carlos Té, interpretada por Rui Veloso	ESPAÑA (20.00 %) PORTUGAL (80.00 %) Espectadores: 89.589 Recaudación: 246.356,54 €
Adosados	Camus, Mario.	Sebastián Mariné	Espectadores: 142.517 Recaudación: 459.740,39 €
Africa	Ungría, Alfonso.	Suso Saiz Canción: "Oye China" interpretada por Radio Tarifa	Espectadores: 66.902 Recaudación: 189.523,51 €
Killer Barbys	Franco, Jesús.	Killer Barbies, Sexy Sadie, Jesus Franco Canciones: "Love killer", "I wanna live in Tromaville", "No future interpretada", "Comic Books" interpretadas por The Killer Barbies; "In the water", "Let me rock you", "The aware", "Lonely green tongue", "Plastic face", "Outer space", "The dull figure knight", "Han gover", "Johnny the good" interpretadas por Sexy Sadie; "Peut etre" interpretada por Daniel J. White; "C'est la fille du vent" interpretada por Daniel J. White	Espectadores: 28.328 Recaudación:84.078,76€
Razones sentimentales	Farré, Antonio A	Eduardo Arbide Canciones: "(I love you) for sentimental reasons" de Deek Watson, William Best, interpretada por Ella Fitzgerald	Espectadores: 65.993 Recaudación: 196.160,64 €
Aquí llega Condemor (El Pecador de la Pradera)	Saénz de Heredia, Alvaro.	Ramón Farrán Canciones: "Galopa como el viento" de Ramón Farrán, Alvaro Saenz de Heredia; "Sinde the day you left me" de Ramón Farrán, Alvaro Saenz de Heredia; "Jolly en el Saloon" de Ramón Farrán, Alvaro Saenz de Heredia; "Rosita" de Ramón Farrán, Alvaro Saenz de Heredia; "Condemor, gran final" de Ramón Farrán, Alvaro Saenz de Heredia; "Aleluya, cada uno con la suya" de Dardo; "Serenata y Saeta de Chiquito de la Calzada" de Gregorio Sánchez.	Espectadores: 581.904 Recaudación:1.705.030,66€
Puro veneno	Ribera Perpiñá, Xavier.	Eduardo Arbide	Espectadores: 777 Recaudación: 3.006,41 €
Corsarios del chip	Alcázar, Rafael.	Bernardo Bonezzi Canciones: "Hackers interpretada", "Love killer" interpretada por Killer Barbies; "Time killer, word killer" interpretada por Sex Museum; "Wish you came" interpretada por Tommy Crimes.	Espectadores: 30.183 Recaudación:73.458,28€
Zapico	Bernases, Rafael.	Juan Miguel Mogica	Espectadores: 579 Recaudación: 2.201,51 €

<i>Aroma del copal, El</i>	Gonzalo, Antonio.	Teddy Bautista Canciones: "No tengo más patria que tu corazón" de Hernaldo Zúñiga interpretada por Hernaldo Zúñiga; "Vengo con Ire" de Isaac Delgado, interpretada por Isaac Delgado.	ESPAÑA (70.00 %) MÉJICO (30.00 %) Espectadores: 9.442 Recaudación:30.220,99€
<i>Tengo una casa</i>	Laguna, Mónica.	Los Enemigos Canciones: "Tengo una casa" de José Luis Santiago Romero, Roberto Arbolea Aragacillo; "Jacobó que te adobo" de José Luis Santiago Romero; "La armónica de la laguna" de Nancho Novo; "Sweet de Louisiana" de <i>Nancho Novo</i> ; "Enfado" de Luisfer Machi Arroyo; "Improvisación" de Luisfer Machi Arroyo; "Pajarillo carpintero" de Pepín Moreno.	Espectadores: 71.210 Recaudación: 213.087,90 €
<i>Demasiado caliente para ti</i>	Elorrieta, Javier.	Miguel Angel Blanco Canciones: "Caliente para ti" de Miguel Angel Blanco, Oswaldo Verona; "Lambada de Beltrán" de Miguel Angel Blanco; "Miryam" de Miguel Angel Blanco, Jesús Vioque; "Beltrán Street de Miguel Angel Blanco; "Nosotros" de Pedro Janco; "Feelings" de Morris Albert, L. Gaste; "Beso de amor" de Daniel Lozada.	Espectadores: 97.728 Recaudación: 297.293,18 €
<i>Pon un hombre en tu vida</i>	Lesmes, Eva.	Manuel Villalta Canciones: "Una eternidad" de J.M Pagán interpretada por Cristina Marcos y Toni Cantó; "Extraterrestres" de J.M. Pagán interpretada por Cristina Marcos; "Sin problemas" de J.M. Pagán interpretada por Niágara Girls; "Juan Cebra" de de J.M. Pagán interpretada por Orquestina Frenesí; "Los chicos con las chicas" de Manolo Díaz.	Espectadores: 121.504 Recaudación: 381.034,63 €
<i>Porretas, Los</i>	Suárez, Carlos.	Emilio Alquezar Canciones: "Fiesta" de Boncompagni, Bracardi, Ormi, L.G Escolar interpretada por Lydia Casaprima; "Mambo Total" de Emilio Alquezar interpretada por Joé Luciano Garrigó; "Good Bye" de Alex Warner.	Espectadores: 74.083 Recaudación: 233.572,40 €
<i>Best-seller (El premio)</i>	Pérez Ferre, Carlos.	Pepe Bornay Temas musicales: "Passion" de José Campaña; "Inside" de Lola Sandoval; "Mi mundo" de Juana Arnaiz; "La Bambola" de Bornay, Alarcón; "Variaciones sobre una pavana de Luis de Millán" de José Peris Lacasa; "Tríptico homenaje a Jackson Pollock" de Bornay, Saizquierdo.	Espectadores: 69.196 Recaudación: 200.130,62 €
<i>Piraña en el bidé, Una</i>	Pastor, Carlos.	Enric Murillo Arreglo musical: José Angel Murillo	Espectadores: 42.741 Recaudación: 120.569,67 €
<i>Susanna</i>	Chavarrias, Antonio.	Javier Navarrete Canciones: "Paraules de amor" de Joan Manuel Serrat, interpretada por Joan Manuel Serrat	Espectadores: 80.187 Recaudación: 254.805,06 €
<i>Bwana</i>	Uribe, Imanol.	José Nieto	Espectadores: 217.414 Recaudación: 679.379,25 €
<i>Canción de Carla, La</i>	Loach, Ken.	George Fenton Canciones: "Your song" de Elton John; "Miss you nights" de Pete Townshend; "Quien es esa chavala" (Canto épico al FSLN) de Carlos Mejía Godoy; "Vientos del pueblo" de Victor Jara; "El gigante que despierta" de Luis Enrique Mejía Godoy; "Aquella indita (Marimba tradicional); "La consigna" de Carlos Mejía Godoy; "Cuando venga la paz" de Allan Bolt, Carlos Mejía Godoy; "Canción urgente para Nicaragua" de Silvio Rodríguez; "Cumbia chinandegana" de Jorge Paladino; "Oh Read (Palo de Mayo)" (Canción tradicional; "Guerrero del amor" de Rossy Soley, Salvador Cardenal; "Cumbia chinandegana" de Jorge Paladino. Tema musical: "Los siete magníficos" de Elmer Bernstein.	ALEMANIA (10.00 %) ESPAÑA (20.00 %) REINO UNIDO (70.00%) Espectadores: 117.844 Recaudación: 395.864,30 €
<i>Taxi</i>	Saura, Carlos.	Canciones: "Machine gun", "Love and hate", "Hamburguer fields", "Drives me crazy" de M.	Espectadores: 139.620 Recaudación:

		Chao interpretada por Mano negra; "Pena penita" interpretada por Gipsy Kings; "Un amor" de Gipsy Kings; "El cachorro me dijo" de C. Lencero, J. Bola, D. Carrasco interpretada por Diego Carrasco; "Get it up" interpretada por Víctor Graña; "Tus labios" de Manuel Malou Colaboración musical: Manu Chao	403.151,61 €
Tu nombre envenena mis sueños	Miró, Pilar.	José Nieto Canciones: "Mi jaca" de Perelló, Mostazo, interpretada por Estrellita Castro; „De la suerte en el amor (Que me la traigan)" de Antonio Paso Díaz, Enrique Paso Díaz, José Martínez Martínez Millá, Manuel Martínez Faixa; „Cheek to Cheek" de Irving Berlin; "Ramona" de Mabel Wayne, L.W Gilbert; "Beguin the beguine" de Cole Porter; "Echale guindas al pavo" de Mostazo, Cambrana, Perelló, interpretada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró; "Canción del Platero" de Alonso, Fernández, interpretada por Marcos Redondo Musica original interpretada por la Orquesta de la Radio de Bratislava	Espectadores: 136.598 Recaudación: 429.440,85 €
Fotos	Quiroga, Elio.	Carles Cases Temas musicales: "Send me a postcard" de Alejandro Ramos, Carlos Ramos interpretado por Hermanitas; "Sweet Smile" de Alejandro Ramos, Carlos Ramos interpretado por Hermanitas; "Friend" de Alejandro Ramos, Carlos Ramos interpretado por Hermanitas; "Little thing" de Alejandro Ramos, Carlos Ramos interpretado por Hermanitas	Espectadores: 26.699 Recaudación:91.672,60€
Profundo carmesí	Ripstein, Arturo.	David Mansfield	ESPAÑA (25.00 %) FRANCIA (25.00 %) MÉJICO (50.00 %) Espectadores: 68.997 Recaudación: 227.176,22 €
Bajo la piel	Lombardi, Francisco J.	Bingen Mendizabal Canciones: "Gota a gota" de Héctor Torres Becerra) interpretada por Alci Acosta; "Olga" de Pablo Casas, interpretada por Arturo "Zambo" Caveró; "Déjame verla una vez más" de Juan Antonio Gárate Farfán, interpretada por Johnny Farfán; "Cruel condena" de Franklin Cabrejos interpretada por Lucho Barrios; "Rebeca" interpretada por Arturo "Zambo" Caveró; "Brindo" interpretada por Johnny Farfán	ALEMANIA (20.00 %) ESPAÑA (60.00 %) PERÚ (20.00 %) Espectadores: 56.962 Recaudación: 199.734,26 €
Calor... y celos	Rebollo, Javier.	Bob Painter Canciones: "Quiereme mucho" interpretada por Gonzalo Roig; "Rita la Caimana" interpretada por Lorenzo Hierrezuelo; "Sábanas Blancas" interpretada por Gerardo Alfonso; "Nengón del Changú" (Popular).	Espectadores: 58.387 Recaudación: 155.803,71 €
Perro del hortelano, El	Miró, Pilar	José Nieto Música interpretada por: Orquesta Arcata Minuta	Espectadores: 975.689 Recaudación:3.221.954,46€
Ultimo viaje de Robert Rylands, El	Querejeta, Gracia.	Angel Illarramendi	ESPAÑA (60.00 %) REINO UNIDO (40.00 %) Espectadores: 140.687 Recaudación: 496.994,97 €
Bámbola	Bigas Luna, José Juan.	Lucio Dalla	ESPAÑA (30.00 %) ITALIA (70.00 %) Espectadores: 161.301 Recaudación: 477.712,30 €
Celestina, La	Vera, Gerardo.	Temas musicales: Fantasía para un gentleman (Joaquín Rodrigo, interpretación John Williams & La Philharmonia Orchestra);	Espectadores: 443.979 Recaudación:1.393.595,09€

		Concertino en la menor (Sebastián Bacarisse) interpretado por Narciso Yepes con la Orquesta Filarmónica de España; Missa pro defunctis (Cristobal de Morales) interpretada por Capella Reial de Catalunya y Hesperion XX; Diferencias sobre guardamé las vacas (Luis de Narváez) interpretado por Narciso Yepes; Suite española: Folias (Gaspar Sanz) interpretado por Narciso Yepes; Fantasies pavañes & gallardes: gallarda 6 y fantasia 1. (Lluís del Milà) interpretado por L. Duftschmid, Jordi Savall, A. Lawrence-King, S. Casademunt, E. Brandao; Estudio Opus 6 nº 11 (Fernando Sor) interpretado por Narciso Yepes. Arreglos musicales: Octavio Bustos Abarca, Narciso Yepes	
Lengua asesina, La	Sciamma, Alberto.	Fangoria Temas musicales: Sálvame (I. Canut, P. Sycet, O. Gara, I. C anut, P. Sycet, O. Gara) interpretado por Bazoka Nut; En la Disneylandia del amor (F. Jiménez, J. Bataglio, O. Gara, I. Canut); Contrabando y traición (Angel González); El carretero (Guillermo Portabales).	ESPAÑA (75.00 %) REINO UNIDO (25.00%) Espectadores: 71.558 Recaudación: 219.449,67 €
Más que amor, frenesí	Albacete, Alfonso. Bardem, Miguel. Menkes, David.	Juan Bardem	Espectadores: 311.889 Recaudación:1.040.527,76€
Pasajes	Calparsoro, Daniel.	Alberto Iglesias	Espectadores: 49.067 Recaudación: 153.561,81 €
Pesadilla para un rico	Fernán Gómez, Fernando.	Alexander Lubomirov Kandov	Espectadores: 80.513 Recaudación: 231.296,73 €
Asaltar los cielos	López-Linares, José Luis. Ríojo, Javier.	Alberto Iglesias Canciones: La santa espina (Angel Guimera, Enric Morera) interpretada por Cuco Sánchez; Los tres golpes (Ignacio Cervantes) interpretada por Israel López "Cachao"; Si me quieres escribir; Ay, Carmela (Juan Ignacio Cuadrado Bueno); España Cañí (P. Marquina) interpretada por La Argentinita; Baga-biga-higa (Herrikoia, Mikel Laboa) interpretada por Mikel Laboa; La Internacional (Geyter); Siempre hace frío (José del Sánchez Saldana) interpretada por Trío; Romántica mujer (Israel López "Cachao") interpretada por Israel López "Cachao" Temas musicales: Trío para piano, violín y chelo 1º movimiento (Alexander Borodin) interpretado por The Moscow Trio; Waltz (Shostakovich) interpretado por Royal Concertgebouw Orchestra	Documental ESPAÑA (76.00 %) FRANCIA (24.00 %) Espectadores: 36.977 Recaudación: 121.310,94 €
Mirada líquida	Moleón, Rafael	Bernardo Bonezzi	Espectadores: 24.093 Recaudación:73.172,05€
Buena vida, La	Trueba, David.	Antoine Duhamel Canciones: "Ou irons nous dimanche prochain" (Charles Trenet) interpretada por Charles Trenet; "I don't wanna grow up" (Tom Waits, Kathleen Brennan) interpretada por Lucía Jiménez; "Quisiera amarte menos" (Popular) interpretada por Alma Rosa; "¿Dónde estás Lucía?" (Ricard Gil) interpretada por Matamala	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 224.611 Recaudación: 754.971,98 €
Tranvía a la Malvarrosa	García Sánchez, José Luis.	Antoine Duhamel Música en homenaje a Isaac Albéniz	Espectadores: 186.779 Recaudación: 621.446,83 €
Asunto interno	Balagué, Carlos.	José Manuel Pagán Santamaría	Espectadores: 54.081 Recaudación: 190.001,18 €
Edipo Alcalde	Triana, Jorge Ali.	Blas Emilio Atehortua	COLOMBIA(40.00 %) ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (40.00 %) Espectadores: 3.420 Recaudación:11.217,59€
Más allá del jardín	Olea, Pedro.	Nicola Piovani Canciones: "Agua dulce, agua salá" interpretada	Espectadores: 312.896 Recaudación:1.068.714,

		por Julio Iglesias; "Somos" interpretada por Mario Clavel; "Derroche" interpretada por Ana Belén; "La chica de Ipanema" interpretada por Antonio Carlos Jobim; "Sevillanas, sevillanas" interpretada por Amigos de Gines; "Sevillanas por un tubo" interpretada por Cantores de Híspalis; "Yo solo quiero cantar" interpretada por Cantores de Híspalis; "La Zarzamora" interpretada por Los Marismeños; "Caramba, carambita" interpretada por Los Marismeños.	79€
Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí	Sabroso, Félix. Ayaso, Dunia.	Manuel Villalta Canciones: "Corazón contento" (Ramón Ortega) interpretada por Gema Corredera; "It's a lonely town" (Doc Pomus, Mort Shuman) interpretada por Gema Corredera; "Ma che fredo fa" (Claudio Mattone, Francesco Migliacci) interpretada por Gema Corredera; "Voy a perder la cabeza por tu amor" (Manuel Alejandro, Ana Magdalena); "House of devotion" (The Frogman) Arreglo musical: Manuel Villalta	Espectadores: 283.436 Recaudación: 920.246,22 €
Cos al bosc, Un	Jordá, Joaquín.	Sergi Jordá Canciones: "Amanita Faloide" (Albert Gil, Sergi Jorda) interpretada por Whisky'ns Cullons; "Ars Erótica" (Pau Riba) interpretada por Pau Riba & O.M Temas musicales: "Astarot, univers d'herba" (Pau Riba) interpretado por Pau Riba & Perucho's; "El Infierno" (Bloque musical) (Sergi Jorda, Pelayo F. Arrizabalaga); "Clarinet baix" (Pelayo F. Arrizabalaga); "Saxo alt" (Pelayo F. Arrizabalaga); "Mostres de tenora" (Pep Pascual); "Contxita Casas" (Pau Riba)	Espectadores: 17.151 Recaudación: 53.544,35€
Como un relámpago	Hermoso, Miguel.	Oscar Gómez, Víctor Reyes Canciones: "Pa" los pesares" (Oscar Gómez); "Guajiro viejo (Oscar Gómez); "Azúcar negra" (Mario Díaz); "Amalia valiente" (Alfredo Brito); "Echa p'adelante" (Alfredo Brito, Mariela Kohn); "No me lo creo (J.C Senante); "Amame si es que te sirve de algo" (J.C Senante); "Bolero, bolero" (Cheni Navarro); "Que suenes las palmas" (Alfredo Brito); "Esta noche te voy a amar" (Alfredo Brito); "Baila "apretao" (Alfredo Brito); "También era servia" (Eduardo Sagarzazu, Miguel Hermoso).	Espectadores: 83.759 Recaudación: 239.668,34 €
Amor perjudica seriamente la salud, El	Gómez Pereira, Manuel.	Bernardo Bonezzi Canciones: "Let it be" (John Lennon, Paul McCartney); "Rock'n roll music" (Chuck Berry); "No sé por que te quiero" (Victor Manuel San José) interpretada por Antonio García de Diego y Olga Román; "Yo soy aquel" (Manuel Alejandro) interpretada por Raphael; "Noche de Paz" (Popular) interpretada por Coro Infantil de Villadel; "Otelo" (Verdi, Boito) Arreglos musicales de "Let it be" y "Rock'n roll music" de Bernardo Bonezzi. Arreglos musicales de "No sé por que te quiero" de Antonio García de Diego	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 1.057.447 Recaudación: 3.631.182,73€
Dedo en la llaga, El	Lecchi, Alberto.	Iván Wyszogrod Canciones: "Bienvenido al hotel" (Martín Segundo Gassiebayle, Fernando Pita) interpretada por Heroicos Sobrevivientes; "La rueda mágica" (Fito Páez, Charly García) interpretada por Fito Páez; "Las cosas tienen movimiento" (Fito Páez) interpretada por Patricia Sosa y Juan Carlos Baglietto; "Paseando por Roma" (Ceratti, Bossio, Alberti) interpretada por Soda Stereo; "Nichiren Shoshu" (Juan Luis La Rosa) interpretada por Banda Municipal de Victoria; "Ando Rodando" (Gustavo Santaolalla) interpretada por Gustavo Santaolalla; "Un trago para ver mejor" (Ricardo Tapia)	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 45.918 Recaudación: 146.960,96 €

		interpretada por La Mississipi; "El último que apague la luz" (Iván Wyszogrod, Juan B. Caballero) interpretada por Daniel Dorf; "Yo también nací en el 53" (Victor Manuel) interpretada por Ana Belén.	
Lejos de Africa (Black Island)	Bartolomé, Cecilia.	José Antonio Quintano Canciones: "Ebula Lobelo" (Popular Bubi) interpretada por Muana Sinepi; "E Wessepo" (Popular Bubi) interpretada por Muana Sinepi y Pocho Guimaraes; "Elo Lobela Nno (Canción de cuna)" (Popular Bubi) interpretada por Muana Sinepi; "Jilindaba" (Popular Guinea) interpretada por Miladys Santa Cruz; "Lamento Gitano" (María Grever) interpretada por Miladys Santa Cruz. Adaptación canciones: Juan Piñera	Espectadores: 25.464 Recaudación:84.368,96€
dominio de los sentidos, El	Isabel Gardela (El olfato), Judith Colell (La vista), Teresa de Pelegrí (El gusto), María Ripoll (El oído), Nuria Olive-Bellés (El tacto)	Victor Bombi (El olfato), Javier Navarrete (La vista), Miquel Jordá (El gusto), Cristina Vilallonga (El oído), Nana Simopoulos (El tacto)	Espectadores: 20.829 Recaudación:76.297,79€
Actrices	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 47.180 Recaudación: 165.174,17 €
A tres bandas	Coletti, Enrico.	Mario Andrea Guerra Canciones: "Fly" (Andrea Guerra, Maurizio Piccoli) interpretada por Susanna Stivali; "My eyes" (Andrea Guerra) interpretada por Jean Marie Hearwood. Temas musicales: "El muro de los lamentos" (José Miguel Cerro); "Aroma de brea" (José Miguel Cerro); "Ketama" (Juan José Carmona Amaya).	ESPAÑA (50.00 %) ITALIA (50.00 %) Espectadores: 23.841 Recaudación:87.479,48€
Familia	León de Aranoa, Fernando.	Temas musicales: "Sweet chorus", "Tears", "Are you in the mood?", "Amanda", "Bossa pour didier" por Stephane Grapelli, Django Reinhardt; "Pent-up house" por Stephane Grapelli, Sonny Rollins.	Espectadores: 151.333 Recaudación: 545.500,56 €
Moños, La	Ros, Mireia.	Albert Guinovart Canciones: "Muñequita" (Mireia Ros) interpretada por Guillermo Antón; "Cara y cruz" (Albert Guinovart, Mireia Ros) interpretada por Claudia Molina; "Bella de Paris" (Albert Guinovart, Ros Mireia) interpretada por Anabel Alonso; "Jardinerita" (Albert Guinovart, Ros Mireia) interpretada por Mireia Ros; "Muñequita (Final)" (Mireia Ros) interpretada por Josefa Tamborero; "Baile Pepi" (Eduardo Cortés) interpretada por Eduardo Cortés.	Espectadores: 31.641 Recaudación:95.316,08€
Rigor mortis	Azkarreta, Koldo.	Mario de Benito	Espectadores: 429 Recaudación: 1.530,78 €
Crimen del cine Oriente, El	Costa, Pedro.	Juan Carlos Cuello	Espectadores: 31.704 Recaudación: 105.795,07 €
Licántropo	Gordillo, Francisco R.	José Ignacio Cuenca, Tonky de la Peña Canción: "Wolf" (Yono); "Full moon"	Espectadores: 5.458 Recaudación:12.973,12€
Trinidad y Bambino (Tal para cual)	Barboni Clucher, Enzo.	Stefano Mainetti, Franco Micalizzi	ALEMANIA (50.00 %) ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 6.409 Recaudación:18.218,87€
Duquesa roja, La	Betriú, Francisco.	Manuel Malou	Espectadores: 73.410 Recaudación: 223.339,04 €
Besos y abrazos	Gárate, Antonio María.	José Sánchez Sanz	Espectadores: 1.168 Recaudación: 4.673,84 €
Ilona llega con la lluvia	Cabrera, Sergio.	Luis Bacalov	ESPAÑA (50.00 %) ITALIA (50.00 %) Espectadores: 39.865

			Recaudación: 116.955,09 €
Atolladero	Aibar, Oscar.	Javier Navarrete Dirección musical: Javier Navarrete Canciones: "Atolladero song" (Javier Navarrete, Robert Perry) interpretada por Iggy Pop	Espectadores: 15.169 Recaudación:51.184,14€
A tiro limpio	Mora Gama, Jesús.	Kaelo del Río Canciones: "Total control" (M. Davis, J. Jourard); "Eres toda para mí" interpretada por Los Malos; "Suspect" interpretada por Soviet Love. Temas musicales: Interpretados por Jaime Llorca (Teclados y arreglos), Vicente Climent (Percusión y batería), Pedro Andrea (Guitarra eléctrica y española), Ricardo Montelongo (Guitarra clásica)	Espectadores: 692 Recaudación: 2.525,19 €
En la puta calle	Gabriel, Enrique.	Juan Carlos "Caco" Senante Canciones: "Atame" (Jesús Pardo Cordero) interpretada por Angie Barea; "Aurora" (Juan Carlos Senante) interpretada por Caco Senante; "No me engañes" (Juan Carlos Senante) interpretada por Caco Senante; "En la puta calle" (Juan Carlos Senante, Enrique Gabriel) interpretada por Caco Senante.	Espectadores: 27.565 Recaudación:94.913,37€
Cuernos de espuma	Toledano, Manuel.	Angel Illarramendi	ESPAÑA (70.00 %) ESTADOS UNIDOS (30.00 %) Espectadores: 49.994 Recaudación: 176.755,81 €
Necesidades	France, Fernando.	Carlos de France, Vince Jones, Barney MacAll Canciones: "Love Comes Back" (Vince Jones, Barney MacAll)	Espectadores: 3.906 Recaudación:15.772,51€
Manoa, la ciudad de oro	Piquer, Juan.	Contac Music International	Espectadores: 6.217 Recaudación:22.534,80€
Nexo	Cadena, Jordi.	J.M Pagán	SIN DATOS
Luis XIV, niño rey	Planchon, Roger.	Jean-Pierre Fouquey	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %)
Santera	Hoogesteijn, Solveig.	Victor Cuica	ESPAÑA (20.00 %) VENEZUELA (80.00 %)
Señor de los elefantes, El	Grandperret, Patrick.	Steve Shehan, Isnebo - Sali Gondjeh "Kawtal", Georges Rodi	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %)
Menos que cero	Ernesto Telleria	Jose Sanchez Sanz	SIN DATOS
Andrea	Casamitjana, Sergi.	Javier Navarrete Temas musicales: "Renata" (Daninello), "Addio" (Guiseppe Verdi); "Voi che sapete" (Wolfgang Amadeus Mozart); Obertura de "La Traviata" (Guiseppe Verdi)	SIN DATOS
Fusil de madera, el	Pierre Delerive	Alberto Iglesias	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (60.00 %)
Esperanza y sardinas	Roberto Romeo	Juan Reina	SIN DATOS

PELICULAS 1997 (80)

Refugio, El	Deiback, Driss.	Barry Salmon Canciones: "Canción de Laura" de Harold Selersky interpretada por Carolee Goodgold	Espectadores: 9.482 Recaudación:23.644,87€
Angel de la guarda, El	Matallana, Santiago.	Carles Cases	Espectadores: 7.146 Recaudación:26.566,74€
Camisa de la serpiente, La	Pérez Canet, Antoni.	Enric Murillo Canciones: "Rock de San Juan" de E. Murillo, A. Canet, I. Márquez; "Ayúdame" de E. Murillo, A. Canet; "La Gallineta" de Lluís Llac; "Luna de España" de Moraleda, Lara, Llove; "Mi Calle" de Miró, Genet, De La Vega, López.	Espectadores: 23.451 Recaudación:55.671,81€ Sobre musica

Flash-Back (El apartamento)	Mimouni, Gilles.	Peter Chase Canciones: "La temps" de Jeff Davis y Charles Aznavour, interpretada por Charles Aznavour; "Same kind of woman" de Peter Chase.	ESPAÑA (20.00%) FRANCIA (70.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 50.711 Recaudación: 193.059,47 €
De qué se rien las mujeres	Oristrell, Joaquín	Joan Vives	Espectadores: 333.132 Recaudación:1.075.697,41€
Muerte en Granada	Zurinaga, Marcos.	Mark MacKenzie Música adicional: Angel "Cucco" Peña Supervisión musical: Richard Ford	ESPAÑA (70.00 %) ESTADOS UNIDOS (30.00 %) Espectadores: 197.343 Recaudación: 600.360,72 €
Solo se muere dos veces	Ibarretxe, Esteban.	Santiago Ibarretxe Canciones: "Yo no sé que está pasando" de Gonzalo Elexpuru interpretada por Maravilla.	Espectadores: 40.190Recaudación: 129.982,93 €
Territorio comanche	Herrero, Gerardo.	Iván Wyszogrod Canciones: Canción sefardí (Tradicional sefardí, Adrien Le Roy (S.XVI), Benjamín Escoriza) interpretada por Radio Tarifa; "La leyenda del lobo cantor" de Alfredo Fernández García interpretada por Buenas noches Rose; "Gold, silver or love" de Marta Sebestyen, Nikola Parov interpretada por Marta Sebestyen with Muzsikás.	ALEMANIA (20.00 %) ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (10.00 %) Espectadores: 196.562 Recaudación: 665.852,19 €
Secretos del corazón	Armendáriz, Montxo.	Bingen Mendizábal Canciones: "Muchacha bonita" de José Solá Sánchez interpretada por Enrique Guzmán; "Lord you made the night too long" de Shapiro Bernstein interpretada por Louis Armstrong; "Dame Felicidad" de Shapiro Bernstein; "Free me de Shapiro Bernstein; "Amar y vivir" (Bolero) de Consuelo Velázquez interpretada por Antonio Machí; "Vámonos" de José Alfredo Jiménez.	Espectadores: 1.200.086 Recaudación:4.274.071,60€
En brazos de la mujer madura	Lombardero, Manuel.	José Manuel Pagán Temas musicales: "Rocío" de Manuel López-Quiroga, Rafael de León interpretado por Imperio Argentina; "Radio Cuba" de Camps, Torre, Montorio, interpretado por Angelillo; "I'll be glad when you're dead you rascal, you" de Sam Theard; "Gallito" (Popular) interpretado por Pedro Javier González; "Introducción y tarantela" opus 43 de Pablo Sarasate interpretado por Orquesta de Radio Televisión Española; "Zapateado" de Pablo Sarasate; "Minor Swing" de Django Reinhardt, Stephane Grapelli.	Espectadores: 92.104 Recaudación: 303.332,65 €
Herida luminosa, La	Garci, José Luis.	Manuel Balboa	Espectadores: 75.134 Recaudación: 230.093,54 €
Niño nadie	Borau, José Luis.	Alvaro de Cárdenas Temas musicales: "La televisión" de A. Fernández, J. Carbó; "Tight rope" de V. Magro Miranda, G. Cardozo Feo; "Ebri bossa" de Dick Walter.	Espectadores: 71.986 Recaudación: 276.600,30 €
Todo está oscuro	Díez, Ana.	Pascal Gaigne Dirección musical: Polacho Soto, Jimmy Zambrano Temas musicales: "La carta" de Germán Arrieta, Gonzalo Sagarminaga, Nicolás Uribe; "La golondrina" de Narciso Serradell, Niceto de Zamacois interpretado por Amaia Zubiria Arreglos musicales: Polacho Soto, Jimmy Zambrano	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL(20.00%) Espectadores: 16.487 Recaudación:61.265,85€
Corazón loco	Real, Antonio del	Pablo Miyar Canciones: "Corazón loco" de Richard Dannenberg, Richard Dannenberg.	Espectadores: 86.510 Recaudación: 300.254,25 €
Dos por dos	Mencos, Eduardo.	Penguin Cafe Orchestra	Espectadores: 2.434 Recaudación: 9.346,04 €

Sabor latino	Carvajal, Pedro.	Kiki Corona, Beatriz Corona	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 9.420 Recaudación:29.342,31€
Tabarka	Rodes, Domingo.	Luis Ivars Canciones: "Sí, fue ayer" de Luis Ivars, Isabel Montero, interpretada por Isabel Montero. Música original interpretada por la Orquesta "Ciutat D'Elx"	Espectadores: 31.931 Recaudación:89.347,36€
Tiempo de la felicidad, el	Iborra, Manuel.	Luis Mendo, Bernardo Fuster Canciones: "Suzanne" de Leonard Cohen; "Bird on the wire" de Leonard Cohen; "Me and Bobby MacGee" de Foster, Kristofferson; "All along the watchtower" de Bob Dylan; "Four strong winds" de Neil Young.	Espectadores: 206.674 Recaudación: 687.916,20 €
Buena estrella, La	Franco, Ricardo.	Eva Gancedo	Espectadores: 684.356 Recaudación:2.399.039,47€
No se puede tener todo	Garay, Jesús.	Carles Cases	Espectadores: 43.590 Recaudación: 160.046,23 €
Retrato de mujer con hombre al fondo	Rodríguez, Manane.	Jorge Drexler	Espectadores: 27.031 Recaudación:91.877,62€
Grandes ocasiones	Vega, Felipe.	Riz Ortolani Canciones: "Tenez vous bien" de Salvatore Adamo interpretada por Raphael; "Mi gran noche" de Salvatore Adamo interpretada por Raphael.	Espectadores: 61.736 Recaudación: 231.304,94 €
Cuestión de suerte	Moleón, Rafael.	Bernardo Bonezzi Canciones: "Saturday Night" (Version Mega Mix) de A. Pignanoli, D. Riva interpretada por Whigfield; "Mi calle" de Pedro Gene Virgili, Enrique López García, Juan Miró Poblet, Rafael de la Vega Torres, interpretada por Lone Star; "Je reve de toi" de Carlos Villa.	Espectadores: 50.884 Recaudación: 187.564,59 €
Dame algo	Carré, Héctor.	Rosendo Mercado	Espectadores: 61.790 Recaudación: 184.707,11 €
Eso	Colomo, Fernando.	Julián Brenan	Espectadores: 115.369 Recaudación: 377.948,52 €
Airbag	Bajo Ulloa, Juanma.	Bingen Mendizabal Canciones: "Infidelity (Only You)" de Dyer, Kent, Lewis interpretada por Skunk Anansie; "Nancy Boy" de Molko, Olsdal, Schultzberg interpretada por Placebo; "Do what i say" de Skog, Tell, Torsten, Ottem, interpretada por Clawfinger; "Enough (Gravity Kills)" interpretada por Gravitvity Kills; "Murder on the lovetrain express" de Robin Key interpretada por Lovetrain; "Sex & drugs & Rock 'n roll" de Dury, Jankel, interpretada por Ian Dury; "Kevins Ayers" de John Lawrence, interpretada por Gorky's ZygotiC Mynci; "Gertruken Xpress" de F. Pardo, D. Krahe, interpretada por Los Coronas; "Yo soy rebelde" de M. Alejandro y P. casas, interpretada por Albert Pla; "Delante un vaso" de Bingen Mendizabal, Pep Bordas, K. Elejalde, A. Pla, interpretada por Albert Pla; "Diastole" de Bingen Mendizabal, Pep Bordas, K. Elejalde, A. Pla, interpretada por Albert Pla y Vicenta Ndongo; "Starsky & Hutch" de Thomas W. Scott; "Arraultz Bati" de Rafa Rueda Etxebarria, interpretada por Maitane Magadan; "The game of eyes" de John Lawrence, Euros Childs, interpretada por Gorky's ZygotiC Mynci; "Lizardi" de B. Atxaga, interpretada por Mikel Laboa; "A casa da mariquinhas" de Silvia Tavares, Alfredo Marceneiro, interpretada por Alfredo Marceneiro; "Porruk albokeagaz" (Tradicional vasca), interpretada por Maurizia; "Fátima (Feiticeira do amor)" de Bingen Mendizabal, Maitane Magadan,	ALEMANIA (20.00 %) ESPAÑA (70.00 %) PORTUGAL(10.00%) Espectadores: 2.195.715 Recaudación:7.205.891,99€

		interpretada por Maria de Medeiros; "Amor obsoleto" de Bingen Mendizabal, interpretada por Gabriel Gullian Klanian. Música supervisada por Klaus Frers y Stefan Broedner para Daydream.	
Nadie como tú	Renovell, Criso.	Ramón Paus Canciones: "Mister Pérez" de Furious Planet; "Sweet honey" de Big Score; "July & the pig" de Slurp Temas musicales: "There will never be another you" de M. Gordon, H. Warren. Participación: Lou Bennett	Espectadores: 110 Recaudación: 358,62 €
Romance peligroso	Courrage, Pierre.	Christian Gaubert	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 21.011 Recaudación:70.543,80€
Brácula (Condemor II)	Sáenz de Heredia, Alvaro.	Andrés Sáenz de Heredia	Espectadores: 262.638 Recaudación: 775.701,45 €
Siempre hay un camino a la derecha	García Sánchez, José Luis.	Chano Domínguez Canciones: "La canción de cuna de la noche y los tejados" de A. García de Diego, P. Varona, Joaquín Sabina, interpretada por Joaquín Sabina Temas musicales: "Cardamomo" de Chano Domínguez; "Sólo con verte" de Chano Domínguez.	Espectadores: 61.797 Recaudación: 221.940,21 €
Tic Tac	Vergés, Rosa.	J. M. Pagán Canciones: "Dueto de los Príncipes Rana" interpretada por Vasco Francanzani, Alejandra Spagnuolo	Espectadores: 28.801 Recaudación: 104.225,41 €
A ciegas	Calparsoro, Daniel.	Mario de Benito	Espectadores: 73.478 Recaudación: 240.802,20 €
Chevrolet	Maqua, Javier.	Angel Enfedaque Canciones: "Emro" de Souhail Serguini Ouariach, interpretada por Souhail; "Boabdil" de Souhail Serguini Ouariachi, Rodrigo De Lorenzo, interpretada por Souhail; "Perigosa" de Janelo Da Costa, interpretada por Kussondulola; "Siyaya" de Soshanguve Black Tycoons, Soshanguve e Black Tycoons, interpretada por Soshanguve Black Tycoons; "Toma el poder" de Anarquía Positiva; "Las hazañas del fuego y la nieve" de Angel Enfedaque, Javier Maqua, interpretada por Angel Enfedaque	Espectadores: 21.665 Recaudación:76.131,45€
Primates	Jover, Carles.	Carles Cases	
Gesto más, Un	Dornhelm, Robert.	John Keane	ALEMANIA (21.00 %) ESPAÑA (20.00 %) REINO UNIDO (59.00 %) Espectadores: 11.354 Recaudación:37.798,11€
Resultado final	Bardem, Juan Antonio.	Juan Bardem	Espectadores: 94.696 Recaudación: 315.579,29 €
Martín (Hache)	Aristarain, Adolfo.	Fito Páez	ARGENTINA (30.00 %) ESPAÑA (70.00 %) Espectadores: 576.269 Recaudación:2.084.174,20€
Amor de hombre	García Serrano, Yolanda. Iborra, Juan Luis.	José Manuel Pagán Canciones: "Juntos (Giannino Gastaldo, Luis Gomez-Escolar Rold-an) interpretada por Paloma San Basilio; "Un hombre de verdad" de Carlos García Berlanga, Carlos Canut Guillén, Ignacio Canut Guillén, interpretada por Alaska y Dinarama; "Esperanza" de Ramón M. Pavón, interpretada por Antonio Machín; "Me conformo" de A. Guijarro, A. Algueró interpretada por Marisol; "Toilette love" de Xabier Araguistain,	Espectadores: 38.652 Recaudación: 138.485,26 €

		Nacho Canut; "Amor de hombre" A. Paso, E. Reoyo, R. Soutullo, J. Vert, Luis Gómez-Escolar, J. Silva, interpretada por Mucedades; "Ya sé que tienes novio" de Luis Arache Sancho, interpretada por Antonio Machín	
<i>Color de las nubes, El</i>	Camus, Mario.	Sebastián Mariné	Espectadores: 119.537 Recaudación: 441.460,13 €
<i>Geisha</i>	Raspo, Eduardo.	Mario de Benito	ARGENTINA (80.00%) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 147 Recaudación: 513,87 €
<i>Memorias del ángel caído</i>	Cámara, Fernando. Alonso, David.	Javier Cámara	Espectadores: 66.584 Recaudación: 228.443,98 €
<i>Pajarico</i>	Saura, Carlos.	Alejandro Masso	Espectadores: 53.181 Recaudación: 196.883,54 €
<i>Carne trémula</i>	Almodóvar, Pedro.	Alberto Iglesias Dirección musical: Tomás Garrido Canciones: "Ay mi perro" de J. del Valle Domínguez, G. Ladrón de Guevara, A. Alguero; "Sufre como yo" de J. M. Fonollosa, Albert Plá Alvarez, interpretada por Albert Plá; "El Rosario de mi madre" de Mario Cavagnaro Llerena, interpretada por El Duquende; "Whirl-Y-Reel 2", de Simon Emmerson, Davey Spillane, interpretada por The Afro Celt Sound System; "Somos" de Mario Clavell, interpretada por Chavela Vargas.	ESPAÑA (71.00 %) FRANCIA (29.00 %) Espectadores: 1.433.308 Recaudación:4.990.598, 29€
<i>Noventa y nueve punto nueve</i>	Villaronga, Agustín	Javier Navarrete	Espectadores: 81.045 Recaudación: 260.357,92 €
<i>Ratas, Las</i>	Gimenez Rico, Antonio.	SIN DATOS	Espectadores: 59.682 Recaudación: 196.562,70 €
<i>Camarera del Titanic, La</i>	Bigas Luna, José Juan.	Alberto Iglesias Temas musicales: Andante Cantabile - Piano Quartet in E. Flat, Op. 47 de Robert Schumann, interpretado por Beaux Arts Trio; "Los Marcados" de Enrique Discepolo, Juan Carlos Cobian, interpretado por Orchesta de la Compagnie Tango X2; Concerto pour violon et cordes en si bemol majeur de Jean-Baptiste Pergolese, interpretado por L' Ensemble Instrumental Jean Walter Audoli; "Kol Nidrei" Op. 47 (Max Bruch) interpretado por Orchestra Lamoureux; "Kalahari" de J.L Witas, J. Marnay. Extractos musicales: "Tzigany Waltz" de J. Leache, G. Fenton; "Gypsy Csardas" de J. Leache, G. Fenton; "Syncopated Song" de J. Moody; "Dancing Keys" de J. Moody; "Love at a Glance" de S. Fonteyn; "Marching Off" de P. Moore; "King Neptunes March" de P. Moore. Producción musical: Valerie Lindon	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (60.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 353.726 Recaudación:1.231.244, 71€
<i>Científicament perfectes</i>	Capell, Francesc Xavier.	Extractos musicales: Cavalleria Rusticana (Intermezzo) de Masagni; Air de la Suite nº 3 de J.S. Bach; "Así se divierten los españoles por las calles de Madrid" de Tommaso Albinoni; Canon de Pachelbel.	Espectadores: 2.777 Recaudación: 6.857,25 €
<i>Hazlo por mí</i>	Fernández Santos, Angel.	Juan Carlos Coello	Espectadores: 30.339 Recaudación:98.027,79€
<i>Perdita Durango</i>	Iglesia, Alex de la.	Simon Boswell Dirección musical: Terry Davies	ESPAÑA (50.00 %) ESTADOS UNIDOS (30.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 779.816 Recaudación:2.573.606, 73€
<i>Carreteras secundarias</i>	Martínez Lázaro, Emilio.	Roque Baños	Espectadores: 246.961 Recaudación:

			886.439,45 €
Suerte	Tellería, Ernesto.	Barricada	Espectadores: 10.441 Recaudación:37.406,03€
Novia de medianoche, La	Simón, Antonio.	Juan Vara Música original interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia.	Espectadores: 28.118 Recaudación:90.960,33€
Pistola de mi hermano, La	Loriga, Ray.	Dirección musical: Christina Rosenvinge	Espectadores: 58.850 Recaudación: 198.361,95 €
En busca del cielo	Altioklar, Mustafa.	Tuluyhan Ugurlu	ESPAÑA (25.00 %) HOLANDA (10.00 %) TURQUÍA (65.00 %)
Gracias por la propina	Bellmunt, Francesc.	Manel Camp Canciones: "Mi ovejita lucera" interpretada por Jordi Nogueras; "El Bimbó" interpretada por Clasic & New; "Que me importa del mundo"	Espectadores: 70.113 Recaudación: 235.100,70 €
Megasónicos (Megasonikoak)	González de la Fuente, Javier. Martínez Montero, José.	José Ramón Gutiérrez Hermida Canciones: "Megasonikoak" de Mapatxete; "Rayo movilizante" de Mapatxete, Serrano, Mapa txete, Serrano.	Animacion Espectadores: 21.458 Recaudación:62.896,46€
Atómica	Albacete, Alfonso. Menkes, David.	Música: Juan P. Sueiro Temas musicales: „Rock the bells“ de Juan Carlos Molina Vela, José David Peñin Montilla, Georg Schneider, interpretado por Kadoc; "Mind Control" de Juan Carlos Molina Vela, José David Peñin Montilla, interpretado por Underwear; "Chill out girls" de Juan Carlos Molina Vela, Peñin.	Espectadores: 177.116 Recaudación: 610.159,78 €
Al límite	Campoy, Eduardo.	Mario de Benito	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (30.00 %) Espectadores: 181.594 Recaudación: 630.853,69 €
Abre los ojos	Amenábar, Alejandro.	Alejandro Amenábar, Mariano Marín Dirección musical: Mario Klemens Canciones: "Rising Son" de Vowles, del Nanja, Marshall, interpretada por Massive Attack; "How Do" (Tradicional) interpretada por Sneaker Pimps; "El Detonador" de F. Alfaro, interpretada por Chucho; "Flying Away" de Brown, Frank, Miranda, interpretada por Smoke City; "Tremble Goes the Night" de Chris Eckman, interpretada por The Walkabouts; "Sick of You" de Onion, y Ainara Legardon, interpretada por Onion; "Glamour" de A. López, J.A López, J. Díaz, interpretada por Amphetamine Discharge; "Arrecife"; "T – Sebo" de F. Pardo, D. Krahe, B. García, F.J Ferrero, interpretada por Los Coronas, Side Effects; "Yo mismo" de A. Olmedo, interpretada por If. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga	ESPAÑA (70.00 %) ESPAÑA (90.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 1.794.224 Recaudación:6.442.471,89€
Tren de sombras	Guerin, José Luis.	Albert Bover Tema musical: Serenade for String Orchestra Op. 48 de Tchaikovski) Extractos musicales: temas de Arnold Schonberg, Jacques Offenbach, Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartok.	Espectadores: 11.576 Recaudación:45.250,69€
Caiga quien caiga me caso	Jugnot, Gerard.	Khalil Chahine Canciones: "Fallait pas...!" de Khalil Chahine, Renaud, interpretada por Renaud; "New York New York" de F. Ebb, J. Kander; "Sermisy" (Lecciones de tinieblas)	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 26.496 Recaudación:87.660,70€
Cosas que dejé en La Habana	Gutiérrez Aragón, Manuel.	José María Vitier Canciones: "La Habana sin ti" (Rumba) de José María Vitier, Silvia Rodríguez, nterpretada por Isaac Delgado; "La mejor noche" (Salsa) de José María Vitier, Silvia Rodríguez, interpretada por Isaac Delgado; "La Habana y tú" (Bolero) de José María Vitier, Silvia Rodríguez, interpretada por Isaac Delgado; "Calabaza, calabaza"	Espectadores: 362.678 Recaudación:1.348.775,67€

		(Guaracha) de José María Vitier, Silvia Rodríguez, interpretada por Compay Segundo y Aramis Galindo Sotomayor; "Cosas que dejé en La Habana" (Tema final) de José María Vitier, interpretada por Elpidio Chapolín (Trompeta solista), Niurka González (Flauta); "Cosas que dejé en La Habana" (Bolero) de José María Vitier, interpretada por José Miguel Crego (Trompeta solista); "Hot sax" de José María Vitier, interpretada por Germán Velasco (Saxofón solista); "Rumba influenciada" de José María Vitier, interpretada por Sergio Vitier (Guitarra solista); "Que te vaya bonito" (Chacha-cha) de José María Vitier, interpretada por Elpidio Chapolín (Trompeta solista); "Cubanas en Madrid" (Contradanza) de José María Vitier, interpretada por Niurka González (Flauta solista); "Fingiéndolo desamor" (Bolero) de José María Vitier, interpretada por Niurka González (Flauta solista)	
Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando	Chávarri, Jaime.	Luis María Serra, Rodolfo Mederos Dirección musical: Daniel Berardi Canciones: "Rubias de New York", "Tomo y olvido", "Recuerdo malevo", "Amores de estudiante", "El día que me quieras", "Cuesta abajo", "Sol tropical", "Volvió una noche", "Mi Buenos Aires querido", "Golondrinas", "Criollita decí que sí", "Sus ojos se cerraron", "Lejana tierra mía", todas de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera interpretadas por Rafael Rojas; "A la luz del candil" de Carlos Vicente Geroni Flores y Julio Navarrine, interpretada por Rafael Rojas. Temas musicales: "El antiguo camino", "Milonga de aquel camino", "El otro camino" de Rodolfo Mederos, interpretado por Rodolfo Mederos (Bandoneón). Arreglo musical: Daniel Berardi	ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 96.991 Recaudación: 345.764,18 €
Detectives del placer	Fotrer, Robert.	Aventura & Acción	Pornográfico Espectadores: 21.618 Recaudación: 63.456,66 euros
Insomnio	Gutiérrez, Chus.	Mateo Alonso	Espectadores: 105.014 Recaudación: 351.100,11 €
Mátame mucho	Bohollo, José Angel.	Leo Brouwer Canciones: "O tu o nada" de Rafael Pérez Botija interpretada por Pablo Abreira; "Adios a la vida"	Espectadores: 136.480 Recaudación: 441.230,55 €
Limpieza en seco	Fontaine, Anne.	Canciones: "Texas Rocker" de Alan Darby; "Viva la vida" de Michel Fugain; "J'ai un problème" de Michel Mallory; "Lambadeira" de Jacques Mercier y Philippe Lhomme.	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 20.472 Recaudación: 70.191,18€
Caricias	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 59.001 Recaudación: 206.083,09 €
Rincones del paraíso	Pérez Merinero, Carlos.	SIN DATOS	Espectadores: 4 Recaudación: 15,03 €
Ellas	Galvao Teles, Luis.	Alejandro Massó	ESPAÑA (20.00 %) LUXEMBURGO (80.00 %) Espectadores: 67.477 Recaudación: 255.043,77 €
Entre todas las mujeres	Ortuoste, Juan.	Santiago Ibarretxe Canciones: "Castañas" interpretada por Grupo Maravilla; "Se ha acabado" interpretada por Grupo Maravilla; "Torre de babel" de Gonzalo Elexpuru, Gonzalo Elexpuru, interpretada por Grupo Maravilla	Espectadores: 797 Recaudación: 3.237,20 €
Seducion Mortal	Antonio Garcia Molina	Richard Cuervo	SIN DATOS
Agujetas en el alma	Merinero, Fernando.	Héctor Aguero	ESPAÑA (60.00 %)

		Canciones: "Ser una chica" de Myriam Mezieres, Datcha Ribeiro, interpretada por Myriam Mezieres; "The king aftersun" de Jesús Durán, Antonio Blanco, interpretada por Divine; "My Bonnie Ronnie" (Popular) interpretada por Myriam Mezieres	FRANCIA (20.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 9.618 Recaudación: 38.094,83€
<i>A por el oro (Go for gold)</i>	Segura, Lucian.	SIN DATOS	ALEMANIA (45.00 %) ESPAÑA (15.00 %) FRANCIA (40.00 %) Espectadores: 345 Recaudación: 1.398,86 €
<i>Escarabajo de oro, El</i>	Martín, Vicente J.	SIN DATOS	Espectadores: 6.681 Recaudación: 23.344,36€
<i>Pintadas</i>	Estelrich, Juan.	Lucio Godoy	SIN DATOS
<i>Fabulosa historia de Diego Marín, La</i>	Cordero, Fidel.	Francisco Cruces	SIN DATOS
<i>Vida privada, La</i>	Pérez, Vicente.	Pascal Comelade	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (25.00 %) ITALIA (25.00 %)
<i>Tortilla y cinema</i>	Martin Provost	Bruno Bertoli	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %)
<i>Señores niños (messieurs les enfants)</i>	Pierre Boutron	Jean-Claude Petit	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %)
<i>En algun lugar del viento</i>	Fernando Hernandez Guzman	Melki Makhandar	SIN DATOS

PELICULAS 1998 (65)

<i>Mujer del cosmonauta, la</i>	Monnet, Jacques.	Alexandre Desplat Canciones: "Amame" de J. Camacho y A. Desplat, interpretada por Miositis Malagón; "Striptease" de J. Camacho y A. Desplat, interpretada por Miositis Malagón; "Dime" de López Sanfeliú y Kiko Veneno, interpretada por David Calzas y La Charanga Habanera. Temas musicales: "Marche des cents suisses" de C.H Bovet, interpretado por Banda Militar de la División Acorazada de Brunete 1.; "Fanfare en France" de André Souplet, interpretado por Banda Militar de la División Acorazada de Brunete 1.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 56.051 Recaudación: 208.057,07 €
<i>Mirada del otro, La</i>	Aranda, Vicente.	José Nieto	Espectadores: 107.490 Recaudación: 383.122,36 €
<i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i>	Segura, Santiago.	Roque Baños Dirección musical: Mario Klemens Orquesta: Orquesta de la Ciudad de Praga Canciones: "Apatrullando la ciudad" de Santiago Segura, interpretada por El Fary; "El torito guapo" de A. Cintas, E. Frade y J. L. Cantero, interpretada por El Fary. Coordinador musical: Javier Liñan	Espectadores: 3.010.736 Recaudación: 10.902.631,95 €
<i>Quince</i>	Rodríguez Fernández, Francisco.	Manuel Espín, Eduardo Morell, Carlos Valenciaga	Espectadores: 45.708 Recaudación: 183.980,62 €
<i>Grito en el cielo, El</i>	Sabroso, Félix. Ayaso, Dunia.	Manuel Villalta Canciones: "I say a little prayer" de Burt Bacharach y Hal David, interpretada por Aretha Franklin; "Este amor ya no se toca (Questo amore non si toca)" de C.G Bigazzi, G. Bella, I. Ballesteros, interpretada por Yuri; "Vivir así es morir de amor" de Camilo Blanes; "La loca"	Espectadores: 51.527 Recaudación: 171.763,79 €
<i>Cariño, he enviado a los hombres a la luna</i>	Balletbó-Coll, Marta. Simón Cerezo, Ana.	Emili Remolins, Xavier Martorell, David Siscart, Alberto Fernández	Espectadores: 2.454 Recaudación: 10.647,09€
<i>Pareja perfecta, Una</i>	Betriú, Francisco.	Roque Baños	Espectadores: 69.424 Recaudación: 241.718,41 €
<i>Mambí</i>	Ríos, Teodoro.	Mario de Benito	CUBA (20.00 %)

	Ríos, Santiago.	Temas musicales: "Contradanza "De Color" Punto espirituano" de Leo Brower, interpretado por Trío Orquideario; "Fandango de Huelva" interpretado por Salvador T. Carmona y Laura Méndez; "Arroró de La Palma" interpretado por Olga Ramos. Música original interpretada por la Orquesta Sinfónica Arcos de Madrid.	ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 67.067 Recaudación: 231.495,74 €
Páginas de una historia - Mensaka	García Ruíz, Salvador.	Pascal Gaigne, Los Hermanos Dalton	Espectadores: 185.203 Recaudación: 664.487,33 €
Faro del sur, El	Mignogna, Eduardo.	Baby López Furst Canciones: "Aquellas pequeñas cosas" de Joan Manuel Serrat	ARGENTINA (83.00 %) ESPAÑA (17.00 %) Espectadores: 123.591 Recaudación: 464.740,55 €
Primera noche de mi vida, La	Albaladejo, Miguel.	Lucio Godoy Canciones: "El quele-quele" de Julio Jara; "Ruma en la nueva era" de Luico Godoy y Miguel Albaladejo, interpretada por Julio Jara; "Vicino a te" de Lucio Godoy, interpretada por Gustavo Casanova (Tenor), Liliam Castillo (Piano); "White Christmas" de Irving Berlin, interpretada por Victor Borlán (Voz); "Libiamo, ne' lieti calici" (La Traviata) de Giuseppe Verdi. Arreglo musical: Lucio Godoy	Espectadores: 69.968 Recaudación: 260.476,95 €
Subjudice	Forn, Jose María.	Santi Arisa Tema musical: "When the saints go marchin' in"; "Canya canya"; "El botxi"	Espectadores: 37.888 Recaudación: 144.793,04 €
Ahmed, el príncipe de la Alhambra	Berasategi, Juan Bautista.	José Antonio Quintano	Animación Espectadores: 28.371 Recaudación: 87.999,95€
Cha cha chá	Real, Antonio del.	Pablo Miyar Canciones: "Lucía" de Joan Manuel Serrat, interpretada por Rosario Flores Extractos musicales: Symphony nº 3. Op. 29 in d mayor (introduzione e allegro) de Tchaikovsky, interpretado por Philharmonia Slvonica	Espectadores: 855.715 Recaudación: 3.036.141,82€
Bomba de relojería	Grau, Ramón.	Mark Cowling Canción: "Tell me why"; "The city"; "The night continues".	Espectadores: 1.071 Recaudación: 3.733,49 €
Vuelta del Coyote, La	Camus, Mario.	Sebastián Mariné	Espectadores: 69.720 Recaudación: 248.623,00 €
Todas hieren	Pablo Llorca	Ricardo Llorca	Espectadores: 2.519 Recaudación: 10.266,35€
Buen novio, Un	Delgado, Jesús.	Mario de Benito	Espectadores: 31.932 Recaudación: 120.070,85 €
Amantes del círculo polar, los	Medem, Julio.	Alberto Iglesias Dirección musical: Mario Klemens Canciones: Sinitaivas de J. Rixner, L. Jauhainen y G. de Godzinsky, interpretada por Olavi Virta Ja Harmony Sisters Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga	Espectadores: 750.007 Recaudación: 2.790.178,14€
Qué vecinos tan animales!	Ruiz de Austri, Maite.	José Carlos Mac Dirección musical: Fernando Lista Canciones: "Desde las alturas" de Guadalupe Viola, José Carlos Mac, interpretada por Ana Alborg García	Animación Espectadores: 63.906 Recaudación: 168.836,17 €
Inquietud	Oliveira, Manoel de	Temas musicales: Piano Concerto N. 2 in C Minor Opus 18 de Serge Rachmaninov, interpretado por Orquesta Sinfónica de la Filarmónica National de Varsovia; "Les Marcheuses"; "Tango"; "Mae de um rio". Arreglos para piano de "Les Marcheuses": José Luis Borges Coelho. Arreglos para piano de "Tango": Luis Lopes. Arreglos para piano de	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL (50.00 %) SUIZA (20.00 %) Espectadores: 5.408 Recaudación: 21.176,83 €

		"Mae de um rio": Jean-Francois Auger.	
Barrio	León de Aranoa, Fernando.	Hechos contra el decoro Temas musicales: "La llave de mi corazón" y "Canción prohibida" interpretados por Hechos contra el decoro.	Espectadores: 788.629 Recaudación: 2.921.995,49€
Tango	Saura, Carlos.	Lalo Schifrin	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 121.881 Recaudación: 462.224,94 €
Años bárbaros, Los	Colomo, Fernando.	Juan Bardem	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 492.506 Recaudación: 1.826.993,99€
Spanish fly	Kastner, Daphna.	Mario de Benito Música adicional: Dave A. Stewart, Alex Silva, Stefan Girardet Producción musical: Ray Williams	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 33.556 Recaudación: 133.829,32 €
No se lo digas a nadie	Lombardi, Francisco J.	Roque Baños	ESPAÑA (80.00 %) PERÚ (20.00 %) Espectadores: 83.477 Recaudación: 321.051,32€
Atilano, presidente	La Cuadrilla.	Alexandre Desplat Canciones: "Atilano, presidente" de Victor Coyote.	Espectadores: 72.650 Recaudación: 257.565,46 €
Evangelio de las maravillas, El	Ripstein, Arturo.	David Mansfield	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 15.324 Recaudación: 57.122,39€
Manos de seda	Martínez Herrada, César.	Javier López de Guereña	Espectadores: 48.927 Recaudación: 181.067,25 €
Faro, El	Balaguer, Manuel.	Eduardo Arbide	Espectadores: 5.602 Recaudación: 23.070,15€
Frontera sur	Herrero, Gerardo.	Luis Bacalov Canciones: "Morena sola" de Luis Bacalov, Horacio Vázquez Rial, interpretada por Alejandro Sosa; "El sol de mi piel" de Luis Bacalov, Horacio Vázquez Rial, interpretada por Adriana Nano Interpretada por: Orquesta de Roma Bandoneón solista: Ulises Passarella	ARGENTINA (25.00 %) ESPAÑA (65.00 %) FRANCIA (10.00 %) Espectadores: 87.399 Recaudación: 327.562,00 €
Isla del infierno, La	Javier Fernandez-Caldas	SIN DATOS	Espectadores: 38.574 Recaudación: 121.126,78 €
Nada en la nevera	Fernández Armero, Alvaro	Manuel Villalta Canciones: "Número uno" de Alejo Stivelberg, Ariel Rotenberg, Julián Infante, interpretada por Tequila Orquestación: Manuel Villata, Alvaro de Cárdenas	Espectadores: 180.346 Recaudación: 657.960,85 €
A los que aman	Coixet, Isabel.	Alfonso Villalonga Temas musicales: "L'heure des nuages" de Alfonso Villalonga, interpretado por Pablo Manuel Muñoz Muñoz y Julián Ormeño Moncalvillo de la Escolanía del Real Monasterio del Escorial Extractos musicales: Quatuor Opus 2 n.1 (Hyacinthe Jadin) interpretado por The Quatuor Mosaïques; Symphony n.3 for soprano and orchestra (Symphony of sorrowful songs) de Henryk Gorecki, interpretado por Orquesta de Cámara Warschauer; "Miranda's minuet" de Krieger. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 109.983 Recaudación: 420.304,26 €
Mararía	Betancor, Antonio	Pedro Guerra	Espectadores: 132.830

	José.	Dirección musical: Joan Valent Canciones: "Mararía" de interpretada por Pedro Guerra Arreglo musical: Joan Valent	Recaudación: 455.928,21 €
Abuelo, El	Garci, José Luis.	Manuel Balboa Dirección musical: Angel Gil Ordóñez Extractos musicales: "Nimrod" de Edward Elgar, interpretado por Orquesta Sinfónica de Madrid; Gymnopédie 1. de Satie, interpretado por Orquesta Sinfónica de Madrid, Lilian Castillo (solista de piano)	Espectadores: 1.097.268 Recaudación:4.179.468,61€
Suenos de luces	Antoni Garcia Molina	SIN DATOS	ESPAÑA (25.00 %) MÉJICO (75.00 %) Espectadores: 997 Recaudación: 3.870,37 €
A cielo abierto	Hansel, Marion.	Takashi Kako	BÉLGICA (57.00 %) ESPAÑA (13.00 %) FRANCIA (20.00 %) HOLANDA(10.00%) Espectadores: 6.638 Recaudación:27.060,08€
Niña de tus ojos, La	Trueba, Fernando.	Antoine Duhamel Canciones: "La bien pagá" de Juan Mostazo Morales y Ramón Perelló Ródenas; "Donna e Mobile" de Giuseppe Verdi; "Los piconeros" de Juan Valenzuela Mostazo y Ramón Perelló Ródenas.	Espectadores: 2.497.859 Recaudación:9.474.031,85€
Papá Piquillo	Sáenz de Heredia, Alvaro.	Andrés Sáenz de Heredia Asesor musical: Diego García	Espectadores: 124.909 Recaudación: 440.716,97 €
Conductor, El	Carrasco, Jorge.	Juan Valent	Espectadores: 255 Recaudación: 919,55 €
Cuando el mundo se acabe te seguiré amando	Sueiro, Pilar	Juan Sueiro Canciones: "Si tu no estás" de Juan Sueiro, interpretada por Gema Jiménez; "Aunque todo sea difícil" de Juan Sueiro, interpretada por Gema Jiménez; "Hipnotizada" de Juan Sueiro, interpretada por Connie & John; "Dressed to kill" de Juan Sueiro y Juan Cook, interpretada por Juan Cook.	Espectadores: 30.104 Recaudación: 109.094,82 €
Sudor de los ruiseñores, El	Juan Manuel Cotelo	Iñigo Pírfano	Espectadores: 6.224 Recaudación:20.319,24€
Milagro de P. Tinto, El	Fesser, Javier.	Suso Sáiz Dirección musical: Tomás Garrido Canciones: "Tengo un ovni formidable" de F.G Morcillo, J. Morcillo, interpretada por Juan Luis Cano; "Mirando al mar" de C. de Haro, Marino, M. Amor, interpretada por Jorge Sepúlveda; "Paseando con papá" de S. Guardia, A. Hubert, J. Algueró interpretada por Los Tres Carino; "Fea" de J. A. García Gallo, interpretada por Tommy; "A lo loco, a lo loco" de J. M. Gil Serrano, A. Guijarro, J. S. Santolaria, interpretada por Luisa Linares y Los Galindos; "Amor de verano" de R. Greenaway, R. Cook, interpretada por Hermanas Ross; "Yeh Yeh" de Hendricks, Grant, Patrick, interpretada por Los Tres Sudamericanos; "Skirts" de Roberts, Randall, interpretada por Pasadena Roof Orchestra; "NASA is coming" de W. Kater, R. Goodwin, A.P Jackman. Temas musicales: "Closing titles" de Suso Sáiz; "Education stomp", "Spaceship shuffle", "Suspend crawl" de Matthew L. Simon, John DuBuclet, interpretado por Matthew L. Simon & Friends. Extractos musicales: "Die-Zuber Flote" de W.A Mozart; "Te deum" in d major (Introducción) de Marc-Antoine Charpentier, interpretado por The English Chamber Orchestra; Sintonía NO-DO de Manuel Parada; "Shopping Street" de K. Palmer. Música original interpretada por La Orquesta	Espectadores: 1.128.269 Recaudación:4.192.144,33€

		Filarmonía de la Ciudad de Praga.	
<i>Mi nombre es Joe</i>	Loach, Ken.	George Fenton Canciones: "Down the dustpipe" de Groszmann, interpretada por Status Quo; "Spirit in the sky" de Norman Greenbaum; "Hi ho silver lining" de English, Weiss; "Stand by your man" de B. Sherrill, T. Wynette; "Stinger" interpretada por Nemo. Extractos musicales: Concierto en Do Mayor, Op. 61 de Ludwig van Bethoven, interpretado por Marcia Crayford (violín).	ALEMANIA (23.00 %) ESPAÑA (11.00 %) REINO UNIDO (66.00 %) Espectadores: 229.811 Recaudación: 917.304,68 €
<i>Hora de los valientes, La</i>	Mercero, Antonio.	Bingen Mendizabal Temas musicales: "Agua, azucarillos y aguardiente" de Miguel Ramos Carrión, Federico Chueca, Benito Lauret Mediato; "Mi jaca" de Perello, Mostazo, interpretado por Estrellita Castro; "María de la O" de Quiroga, León, Valverde, interpretado por Pilar Arcos; "Cara al sol" de Juan Tellería Arrizabalaga, interpretado por Banda Militar; Himno nacional interpretado por Banda Militar; "La Internacional"; "A las barricadas". Música interpretada por la sección de cuerda de la Orquesta Sinfónica de la Opera de Kiev.	Espectadores: 118.010 Recaudación: 451.248,18 €
<i>Babaouo</i>	Cussó - Ferrer, Manuel	Manel Camp	Experimental Espectadores: 1.283 Recaudación: 4.344,37 €
<i>Torturados por las rosas</i>	Eugenia Kleber	Lito Vitale	Espectadores: 43 Recaudación: 148,60 €
<i>Castig</i>	Merinero, Fernando.	Alejandro Jaquotot Canciones: "No he robado, no he matado" de Charly Bravo; "Estuve en aquel camino" de Charly Bravo; "Orgías" de El Kamikaze del sexo, interpretada por Pilar Castro; "La chica caliente" de El Kamikaze del sexo, interpretada por Pilar Castro; "Sixteen tons (Dieciséis toneladas)" de Merle Travis, interpretada por Balbino Lacosta. Temas musicales: "Paño moruno" de Manuel de Falla, interpretado por Faustina Camacho.	Documental Espectadores: 496 Recaudación: 1.414,03 €
<i>Amic / Amat</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 79.662 Recaudación: 297.802,99 €
<i>Lluvia en los zapatos</i>	Ripoll, María.	Luis Mendo, Bernardo Fuster, Angel Illarramendi	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 201.478 Recaudación: 779.797,01 €
<i>Yerma</i>	Távora, Pilar.	Vicente Sanchis Melodías flamencas, concepción musical y ordenación dramática de cantes y música: Pilar Távora Voz de los cantes: Macarena Giraldez Letra de los cantes: Federico García Lorca, Pilar Távora	Espectadores: 79.175 Recaudación: 266.626,43 €
<i>Arbol de las cerezas, El</i>	Recha, Marc.	Toti Soler	Espectadores: 23.906 Recaudación: 78.483,77 €
<i>Hotel room</i>	Cesc Gay Puig	Joan Díaz, Jordi Prats	ESPAÑA (58.00 %) ESTADOS UNIDOS (42.00 %) Espectadores: 4.630 Recaudación: 15.915,41 €
<i>Extraños</i>	Uribe, Imanol.	José Nieto Temas musicales: Aria del suicidio de "La Gioconda" de Amilcare Ponchielli; No me importa nada de G. López Varona, F. López Varona, M. Rodríguez Pérez; "Guadalajara" de José Guizar Morfín; "Caperucita feroz" de J. Gurruchaga Iriarte, L.A Cuenca y Prado, J. Martínez Stinus, F. González de Canales. Música interpretada por la Orquesta Siglo XXI	Espectadores: 75.452 Recaudación: 265.966,61 €
<i>Pecata minuta</i>	Barea, Ramón.	Ramón Torre Lledo, Hijas del Sol Canciones: "Tue a Jalo" de Hijas del Sol; "To	Espectadores: 38.770 Recaudación:

		Terela" de Hijas del Sol; "Corre, corre caballito" de Alfredo Segura, Gregorio Segura; "Que alegría cuando me dijeron" de Francisco Palazón.	140.175,26 €
Nena	Bermúdez, Xavier	Bios	Espectadores: 664 Recaudación: 2.359,50 €
Mamá es boba	Lorenzo, Santiago.	Malcom Scarpa	Espectadores: 6.937 Recaudación:25.088,49€
Tres historias tristes (piel de cactus)	Angel Alberto Omar Walls	SIN DATOS	Espectadores: 814 Recaudación: 2.699,27 €
Cosas que olvidé recordar	Oliver, Enrique.	Mario de Benito Canciones: "Ponte a gritar" y "It must be love" de Mario de Benito y Richi Morris, interpretadas por Trópico de Cáncer	ESPAÑA (70.00 %) ESTADOS UNIDOS (30.00 %) Espectadores: 35.159 Recaudación: 143.312,65 €
Me llamo Sara	Payás, Dolores.	Javier Navarrete	Espectadores: 18.761 Recaudación:67.123,78€
Amanecio de golpe	Carlos Azpurua	Luis Paniagua	CANADÁ (20.00 %) ESPAÑA (20.00 %) VENEZUELA (60.00 %) Espectadores: 10 Recaudación:33,06 €
¡A trabajar!	Guesnier, Alain.	Michel Portal Temas musicales: "Mozambic" de Michel Portal ; "Docteur Petiot" de Michel Portal. Arreglo musical: Carolin Petit	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 812 Arcaudación: 3.794,94 €
Mil maravillas del universo, las	Jean-Michel Roux	Mick Harris, Mick Morris, Treporem Pal	CANADÁ (65.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (25.00 %) Espectadores: 69 Recaudación:313,13€
Bert	Luis Casasayas	Miguel Angel Aguilo Matas, Francisco Aguilo	SIN DATOS

PELICULAS 1999 (82)

Viento se llevó lo que, El	Agresti, Alejandro.	Paul Michael van Brugge Temas musicales: "Los mosquitos interpretado por León Gieco"; "Cantata de los puentes amarillos" interpretado por Luis Alberto Spinetta. Extracto musical: Alberto Ginastera	ARGENTINA(55.00) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (20.00%) HOLANDA(15.00%) Espectadores: 47.753 Recaudación: 184.692,54 €
Finisterre	Villaverde, Xavier.	José Nieto Canciones: "Nostalgia" de interpretada por Wafir S. Gibril (Kambala); "Ala'adil waz'zeen" de Eduardo Molinero, Rasha; "Make me feel" de Eduardo Molinero, Joanna Rubio; "Carrousel" de Mercedes Ferrer, José Luis Ferrer; "Aguis mahasnik biman" de Rasha; "El Desafío" de Wafir S. Gibril (Kambala) y Vicente Molino (Flauta) Temas musicales: "Donde el mundo termina" de José Nieto y Luis Gómez Escolar, interpretado por Andrea Bronston; "Finisterre" José Nieto, interpretado por Leilia.	Espectadores: 73.321 Recaudación: 265.181,41 €
Entre las piernas	Manuel Gomez Pereira	Bernardo Bonezzi	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (30.00 %) LARGOMETRAJE Espectadores: 923.196 Recaudación: 3.470.643,31 €
Toulouse- Lautrec	Roger Planchon	Jean-Pierre Fouquey	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 12.591 Recaudación:51.019,80€
Doña Bárbara	Kaplan, Betty.	Bingen Mendizábal	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 22.111 Recaudación:78.591,74€

Lágrimas negras	Franco, Ricardo. Bauluz, Fernando.	Eva Gancedo Dirección musical: Mario Klemens Música original interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Praga.	Espectadores: 153.889 Recaudación: 587.134,77 €
Solas	Zambrano, Benito.	Antonio Meliveo Canciones: "Woman" de Cherry, Sharp, MacVey, interpretada por Neneh Cherry y Tomatito a la guitarra. Música original interpretada por la Orquesta de la Ciudad de Málaga.	Espectadores: 944.573 Recaudación: 3.675.508,47 €
Muertos de risa	Iglesia, Alex de la	Roque Baños Dirección musical: Mario Klemens Temas musicales: "Robin Hood" de Alfonso Sainz Amorós, interpretado por Los Pekenikes; "Noelia" de Algueró, Guijarro; "Libre" de Armenteros, Herrero; "Killing me softly with his song" de Charles Fox, Norman Gimbel; "Canción del auto nuevo" de Pipa Pescador; "Qué pasa contigo tío" de Seijas Cabezudo, Gómez-Escolar; "Directísimo" de J.M Muñiz Tubio; "Verano azul" de Gómez-Escolar, Bernaola; "Rapper's delight" de B. Edwards, N. Rodger; "Funky Town" de S. Grennberg; "Me estoy volviendo loco" de J. Ruiz, J. Montoya. Asesores musicales: Santiago Menéndez Pidal, Juan Ibañez Música original interpretada por la Orquesta de la Ciudad de Praga.	Espectadores: 1.669.917 Recaudación: 6.299.097,15 €
Pianista, El	Gas, Mario.	Carles Santos	Espectadores: 44.928 Recaudación: 188.211,39 €
Marquise	Belmont, Vera.	Jordi Savall	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (50.00 %) ITALIA (20.00 %) SUIZA (20.00 %) Espectadores: 19.452 Recaudación:72.172,57€
Cometa, El	Sistach, Marisa. Buil, José.	Eduardo Gamboa Diseño de producción musical: Annette Fradera Colaboración especial: Gonzalo Romeu, Ernesto Anaya	ESPAÑA (38.00 %) FRANCIA (25.00 %) MÉJICO (38.00 %) Espectadores: 4.208 Recaudación:15.320,70€
Fuente amarilla, La	Santesmases, Miguel	Santi Vega Canciones: "Después" de Mar Alvarez Sanguino, Alicia Alvarez Sanguino, interpretada por Undershakers; "En un mundo tan pequeño" de Joaquín Pascual Ortín, interpretada por Mercromina. Tema musical: Karaoke 1. interpretado por Thanh Khanh Ha Dong (inspirado en una canción tradicional vietnamita). Arreglo musical: Santi Vega	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 84.243 Recaudación: 311.464,33 €
Todo sobre mi madre	Almodóvar, Pedro.	Alberto Iglesias Dirección musical: Mario Klemens Temas musicales: "Gorrión" de Dino Saluzzi, interpretado por M. Johnson y J. Saluzzi; "Coral para mi pequeño y lejano pueblo" de Dino Saluzzi, interpretado por M. Johnson y J. Saluzzi; "Tajabone" de Ismael Ló. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 2.590.237 Recaudación: 9.962.047,60 €
Sin deseo aparente	Olivier Peray	David Moreau	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (70.00 %) SUIZA (20.00 %) Espectadores: 13.177 Recaudación:57.888,75€
Vigo (Historia de una pasión)	Temple, Julien.	Bingen Mendizábal Temas musicales: "Voleur d'Etincelles" de Arthur H. (Arreglos de: Andrew Crocker) interpretado por Arthur H y Alexandra Mikalkova ; "La marche au poissons" (Música original de: L'Hirondelle et la mesange) de Raymond Alessandrini ; "La treversee du Gand" (Música original de:	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) REINO UNIDO (60.00 %) Espectadores: 5.382 Recaudación: 21.112,15€

		L'Hirondelle et la mesange) de Raymond Alessandrini ; "Fete foraine" (Música original de "Zero de Conduite") de Maurice Jaubert ; "Ille de Pacques" de Maurice Jaubert ; "Dans ma peniche" de CH. Borel-Clerc; "A Paris dans Chaque Faubourg" de Maurice Jaubert, Clair; "Dark town strutter's ball" de Shelton Brooks ; "Tu verás" de Miguel Matamoros.	
Said	Soler, Lorenzo.	Eduardo Arbide	Espectadores: 7.072 Recaudación:25.973,85€
Flores de otro mundo	Bollaín, Iciar.	Pascal Gaigne Canciones: "Soledad" de Pedro Pubill Calaf, interpretada por Peret; "Caballo viejo" de Simón Díaz; "Contáminame" de Pedro Guerra; "Corrida de toros 1." de Steve Carter; "Cuando vivas conmigo" de J.A Jiménez Sandoval; "Fiesta flamenca" de J.L Navarro, I. Román; "Aquí está El Viti" de F. Acosta, F. Blanco, J. Fuste; "Euroslam" de Chris Lang, Eric Cunningham, Peran van Dike; "Nuebe" de Guillermo Cáceres; "Cuando todo cambie" de Guillermo Cáceres; "Perdoname ya" de Guillermo Cáceres; "Así que muevelo" interpretada por Ilegales del Caribe.	Espectadores: 372.765 Recaudación: 1.463.888,90 €
Coronel no tiene quien le escriba, El	Ripstein, Arturo.	David Mansfield	ESPAÑA (37.00 %) FRANCIA (20.00 %) MÉJICO (43.00 %) Espectadores: 127.949 Recaudación: 508.179,01 €
Manolito Gafotas	Albaladejo, Miguel.	Lucio Godoy Canciones: "De lo que te has perdido" de D. López Ramón, G. Sánchez, interpretada por Azúcar Moreno; "Campanera" de Genaro Monreal, Camilo Murillo, interpretada por Joselito; "A la vereita" de José María Ortega Heredia, Manzanita; "Dame niña" de José María Ortega Heredia, Manzanita; "Fue un sueño" de Carlos García García, Francisco Javier Moreno, interpretada por Los Amaya; "Canto" interpretada por Luis Lucena; "Niña morena" interpretada por Luis Lucena; "Chavi" de Pedro Pubill Calaf, Peret; "Morirse a tiempo" de Manuel Sánchez, interpretada por Los Golfos; "Calle Calvario" de Carlos Javier Marcos Suárez interpretada por El Fary; "El Quele Quele" de Julio Jara.	Espectadores: 691.758 Recaudación: 2.552.809,15 €
Cuarteto de La Habana	Colomo, Fernando.	Mariano Marín	Espectadores: 221.023 Recaudación: 827.221,20 €
Zapping	Juan Manuel Chumilla	Miguel Franco, Alejandro Ibáñez	Espectadores: 61.596 Recaudación: 217.541,91 €
Rewind	Muñoz, Nicolás.	Alvaro de Cárdenas Canción: "La riva bianca, la riva nera" interpretada por Iva Zanicchi	Espectadores: 48.967 Recaudación: 190.676,36 €
Se buscan fulmontis	Calvo Sotelo, Alex.	Los Enemigos Canciones: "El que no llora no mama" de Los Enemigos; "Mi soledad" de Los Enemigos; "Sin solución" de J.M Tena, R. Mercado, R. Penas, A. Urbano, interpretada por Los Enemigos y Raimundo Amador; "Nadie me quiere" de J. Santiago, interpretada por Los Enemigos y Raimundo Amador; "La felicidad" de Palito Ortega, interpretada por Emilio El Moro; "Gitano de temporá" de Raimundo Amador, interpretada por Raimundo Amador; "Dirty Love" de Frank Zappa, interpretada por Los Enemigos y Raimundo Amador (segun la versión de "Overnite Sensation"); "Aunque no seas virgen" de Pive Amador; "La otra orilla" de J. Santiago, interpretada por Los Enemigos; "Resucitao (I will Survive)" de Dino Ferrari, Freddie Perren (Adaptación al castellano de J. Santiago))	Espectadores: 181.593 Recaudación: 659.398,40 €

		interpretada por Los Enemigos y Raimundo Amador. Colaboración: Raimundo Amador	
Sombra de Caín, La	Lucio, Paco	Daniel Sánchez de la Hera Canciones: "Phobia" interpretada por Fields of the Nephilim; "The watchman" interpretada por Fields of the Nephilim.	ESPAÑA (67.00 %) HOLANDA(10.00%) PORTUGAL(23.00%) Espectadores: 81.265 Recaudación: 285.144,12 €
Ciudad de los prodigios, la	Mario Camus	Jean-Marie Senia	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL(10.00%) Espectadores: 102.536 Recaudación: 412.258,80 €
Goomer	Feito, José Luis. Varela, Carlos.	Blue 4 U., Jordi Cubino, Xavier Capellas, Alberto Bourbon	Animación Espectadores: 36.746 Recaudación: 134.725,24 €
Mamá preséntame a papá	Turckheim, Charlotte de.	Cyril de Turckheim Canciones: "La luna negra" de Benjamin Court, Victoria Abril, interpretada por Victoria Abril; "Happy birthday" de Patty Hill, Mildred Hill; "Think" de A. Franklin, T. White, interpretada por Aretha Franklin; "A la buena de Dios" de Bobby Capo, interpretada por Los Cubaztecas; "Sin un amor" de Chucho Navarro, Alfredo Gil, interpretada por Trío Fantasia; "Vikingo cha cha" de Ramiro Arango, interpretada por Los Cubaztecas; "Chino bueno" de Fernández, Moya, Abreu Hernández, interpretada por Orquesta de Raúl Zequeira; "Me encanta como bailas" de Luis Alberto Florez, interpretada por Luis Alberto; "Maracaibo", interpretada por Noro Morales; "Scandale dans la famille (Shame and scandal in the family)" de Huon Donaldson, Slim Henry Brown, Maurice Tez; "Si j'avais un marteau (If i had a hammer)" de Lee Hays, Pete Seeger, Vine Buggy (versión francesa); "Elle a fait un bebe toute seule" de Jean-Jacques Goldman; "Me gusta la rumba" de Ramiro Arango, interpretada por Los Cubaztecas; "Tani" de Monreal, Currito, interpretada por Los Cubaztecas; "Wake up" de Jean-Pierre Buccolo, Berger, interpretada por Michel Cerroni. Extractos musicales: "Mexico" (de la opera El Cantor de Mexico) de Francis Lopez, Raymond Vincy, Maurice Lehman, Andre Mouezy-Eon.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 63.791 Recaudación: 237.978,15 €
Caín, el preferido	Delacourt, Gregoire.	Bruno Coulais	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (60.00 %) ITALIA(20.00 %) Espectadores: 2.814 Recaudación: 10.878,02 €
Lisboa	Hernández, Antonio	Victor Reyes Canciones: "Fool times" de Willy Crook; "Dime" de Enrique Heredia, Juan José Suárez, interpretada por La Barbería del Sur; "Calaiño" de Antonio Martínez Ortega, interpretada por Paco Ortega; "My little sister" de Juan Carlos Oliver Reynes, interpretada por The Bolivians; "Dead for you" de Najwa Nimri, Carlos Jean, interpretada por Najw Ajean; "If you'll be a baby to me" de J.M Morillo Escarpa, interpretada por Malcom Scarpa; "Discúlpame" de Manuel Quijano Ahijado, Oscar Quijano Ahijado, Raúl Quijano Ahijado, interpretada por Café Quijano; "Por un beso" de Carlos Goñi, interpretada por Revolver; "Garras dos sentidos" de Agustia Bessa-Luis (Popular), interpretada por Mísia; "Turista" de Antonio Birabent; "Acercate" de Antonio Galeano. Música original interpretada por la Orquesta de la Ciudad de Praga.	Espectadores: 105.299 Recaudación: 414.030,07 €

<i>Sí, quiero...</i>	Olasagasti, Eneko. Zabala, Carlos.	Iñaki Salvador Temas musicales: Marcha nupcial de Félix Mendelssohn, interpretada por Golden Apple Quartet	Espectadores: 51.269 Recaudación: 195.142,47 €
<i>Golpe de estadio</i>	Cabrera, Sergio.	Germán Arrieta, Gonzalo Sagarminaga Canciones: "La golodrina" de Rafael Escalona, interpretada por Carlos Vives; "Sopa de caracol" de Phil Smart, Hernán R., interpretada por Banda Blanca; "Bacano" de Gerardo Varela, Fernando Jaramillo, interpretada por Los Tupamaros; "Te quiero más" de Joe Arroyo, interpretada por Joe Arroyo; "Soy colombiano" de Rafael Godoy, interpretada por Garzón y Collazos. Tema musical: La Internacional	COLOMBIA (20.00 %) ESPAÑA (50.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 44.872 Recaudación: 182.301,01
<i>Justicia de los forajidos, la</i>	Bill Corcoran	Jay Gruska	ESPAÑA (40.00 %) ESTADOS UNIDOS (60.00 %) Espectadores: 91.061 Recaudación: 312.677,00 €
<i>Pepe Guindo</i>	Iborra, Manuel.	Santi Arisa Temas musicales: "Out of nowhere" de J. Green, E. Heyman, interpretado por Santi Arisa; "Sixteen Tons" de Merle Travis, interpretado por Santi Arisa; Peer Gynt de Edvard Grieg, interpretado por Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	Espectadores: 47.855 Recaudación: 190.163,62 €
<i>Un dólar por los muertos</i>	Quintano, Gene.	George S. Clinton	ESPAÑA (30.00 %) ESTADOS UNIDOS (70.00 %) Espectadores: 98.903 Recaudación: 378.031,21 €
<i>París-Tombuctú</i>	García Berlanga, Luis.	Luis Mendo, Bernardo Fuster Canciones: "A ninguna parte" de Luis Mendo, Bernardo Fuster, interpretada por Manolo Tena; "Cambalache" de E. Santos Descepolo, interpretada por Luis Eduardo Aute; "Los loritos" de Luis Mendo, Bernardo Fuster, Jorge Berlanga, Javier Amezua, interpretada por Concha Velasco y Amparo Soler Leal.	Espectadores: 407.446 Recaudación: 1.580.810,49 €
<i>Lobos de Washington, Los</i>	Barroso, Mariano.	Bingen Mendizábal Canciones: "La Maldición", "Desperado", "Caravane" de Amparo Mercedes Sánchez Pérez, interpretada por Amparanoia.	Espectadores: 110.706 Recaudación: 432.913,14 €
<i>Celos</i>	Aranda, Vicente.	José Nieto Canciones: "Mueve tu pelo" de Antonio Martínez Ortega, interpretada por Lolita; "El Rey del Ra Ta Ta Ta Ta" de Antonio Martínez Ortega, interpretada por Paco Ortega; "Kiss to Imagination" de Daniel Rodríguez, Daniel Segura; "Baila morena baila" de José Luis Román Franco, Oscar Botello Méndez, interpretada por Oscar Botello Méndez; "Vironay" (Tradicional) interpretada por Billo's Caracs Boys; "Mi vida está entre dos puertos" de Antonio Martínez Ortega, interpretada por Susana Ruiz y José Arenas; "Jeux d'enfants" de Bizet.	Espectadores: 338.073 Recaudación: 1.286.251,49 €
<i>Shacky Carmine</i>	Peña, Chema de la.	Canciones: "Nada" interpretada por Bunbury; "¿A qué esperamos?", interpretada por Dickens; "Me and my Mulon", interpretada por Dover; "Police Raid", interpretada por San Francisco Mouse; "Chica de ayer" interpretada por Undershakers; "Shacky Carmine" interpretada por Carlos Jean; "Dejándonos caer" interpretada por 7 notas 7 colores; "Guara Hari" interpretada por Undrop; "Ya veremos" interpretada por Hank; "El bien & el mal" interpretada por Ari; "Bienestar general" interpretada por Freak XXI; "A cada paso", interpretada por Narco; "Iaka 0003" interpretada por Supercinexcene; "Central Control" interpretada por TV People.	Espectadores: 52.337 Recaudación: 200.188,57 €

Novena puerta, La	Polanski, Roman	Wojciech Kilar Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga.	ESPAÑA (30.00 %) FRANCIA (70.00 %) Espectadores: 1.339.000 Recaudación: 5.071.315,42 €
Entusiasmo, El	Larraín, Ricardo.	Jorge Arriagada	CHILE (65.00 %) ESPAÑA (36.00 %) Espectadores: 42.491 Recaudación: 183.596,64 €
Lengua de las mariposas, La	Cuerda, José Luis.	Alejandro Amenábar Temas musicales: "En er mundo" de Juan Quintero Muñoz, Jesús Fernández Lorenzo; Himno de Riego; "El manisero" de Simons. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga, dirigida por Mario Klemens. Las músicas interpretadas por la "Orquesta Azul" han sido compuestas y dirigidas por: Angel Illarramendi.	Espectadores: 1.181.526 Recaudación: 4.632.493,03 €
Dulce olor a muerte, Un	Retes, Gabriel.	Iván Wyszogrod Temas musicales: "Un dulce olor a muerte" de Iván Wyszogrod, Miguel Necochea, interpretado por Julio Bustamante.	ARGENTINA (20.00%) ESPAÑA (40.00 %) MÉJICO (40.00 %) Espectadores: 54.040 Recaudación: 226.622,87 €
Novios	Oristrell, Joaquín.	Suso Saiz Canciones: "Somos novios", interpretada por Armando Manzanero; "Tu me camelas" de Antonio Martínez Ortega; "Estatua de sal" de Juan José Carmona Amaya, Antonio Carmon Amaya, José Miguel Carmona Niño; "Gigi l'amoroso" de Lana Sebastián, Michael, interpretada por Dalida; "Sono tremendo" de Giosy Capuano, Mario Capuano, Danilo Alberto Ciotti; "Dejame soñar (Eternal flame)" de Steinber, Kelly, Hoffs, interpretada por Ramsey Ferrero y Nacho Campillo (Tam Tam Go); "Al salir el sol" de Marta Folques Diago, J.J Romero Muñoz, R. Lechner, interpretada por 7 Leguas; "Dile al sol" de A. Fuentes, H. Garde, P. Benegas, A. Montero, X. San Martín, interpretada por La Oreja de Van Gogh; "Tu y yo volvemos al amor" de Cristobal Sansano, Mónica Naranjo, interpretada por Mónica Naranjo; "Olé" de Miguel Gallardo, David Ferrero, Pedro del Moral, interpretada por Azucar Moreno; "Dni" de M. Pérez, J. Losada, interpretada por Manoa; "Richard Rock" de Jack Trombey.	Espectadores: 223.661 Recaudación: 855.109,60 €
Entiendes	Giusti, Stephane.	Canciones: "Canzone per te" de Endrigo, Bardotti, interpretada por V. Scogniamiglio; "Abrázame" de G. Ferro, J. Iglesias, interpretada por V. Scogniamiglio & M. Audras; "That Lady" de M. Isley, C. Isley, E. Jasper, interpretada por The Isley Brothers; "Malafemmena" de A. De Curtis, interpretada por Peppino di Capri; "Sexy, sexy" de Baby do Brasil, De Harris, P Fishman, C. Kelly, interpretada por Baby do Brasil; "In the bush" P. Adams, S. Cooper, interpretada por Musique; "Oh Lorie" de B. Alessi, interpretada por Alessi Brothers; "I'll be watching you" de Eddy & Dus, interpretada por Eddy & Dus; "Ponerte en cuatro" de J. L. Pardo, A. Figueredo, M. Arcas, J. Briceno, J.R Torres, J. M. Roura, interpretada por Los Amigos Invisibles; "Mi linda" de J. L. Pardo, interpretada por Los Amigos Invisibles; "People hold on" de Stansfield, Parry, Moore, Black, interpretada por Lisa Stansfield; "Le salon de coiffure" de N. Errera, interpretada por Nicolás Erera; "Crazy" de W. Nelson, interpretada por Patsy Cline; "It's oh so quiet (Jetst ist es still)" de H. Lang, interpretada por E. Meder, Betty Hutton.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 52.271 Recaudación: 202.742,33 €

		Extractos musicales: "Charlot (I will follow him)" de J. Plante, F. Pourcel, P. Mauriat, P. Plante, J. Pourcel, Mauriat, interpretado por Little Peggy March Supervisión: Eric Michon	
Los sin nombre	Balagueró, Jaume.	Carles Cases	Espectadores: 274.508 Recaudación: 1.068.654,16 €
No respire (El amor está en el aire)	Potau, Juan.	Paco Musulen, Luis Elices	Espectadores: 45.929 Recaudación: 189.043,05 €
Cuando vuelvas a mi lado	Querejeta, Gracia.	Angel Illarramendi Canciones: "What a difference a day made (Cuando vuelvo a tu lado)" de Maria Greve, interpretada por Alfredo Rodríguez; "Tres cosas (Salud, dinero y amor)" de Rodolfo Sciamarella; "Tu recuerdo y yo" de José Alfredo Jiménez Sandoval: "Ruina Montis" de Andrés Vázquez, Gregorio Lozano.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 397.466 Recaudación: 1.606.149,25 €
Volavérunt	Bigas Luna, José Juan.	Alberto García Demestres Temas musicales: La Palummella de Giovanni Paisiello, y "Los vagabundos y ciegos fingidos". Villancico a la muerte de Mahoma de Ventura Galván, interpretados por Alfred García Demestres y Carles Trepas, Pere Bardagi, Manuel Martínez del Fresno; Sonata para violoncello continuo en B-flat mayor, g.8 / allegro (Boccherini, Alberto García Demestres) interpretado por Bob van Asperen y Alberto García Demestres, Anner Bylsma, Kenneth Slowik; Quinteto para guitarra nº 1 en D-menor, G. 455 / allegro moderato, La ritirata de Madrid en C, G.453, Quinteto para guitarra nº 2 en E, G. 446 / polacca (tempo di minueto), Quinteto para guitarra nº 6 en G, G. 450 / allegro con vivacità, Quinteto para guitarra nº 4 en D, G. 448 / fandango de Luigi Boccherini, Alberto García Demestres, interpretado por Pepe Romero & The Academy of St. Martin in the Fields Chamber Ensemble; Sonata para piano nº 36 en C mayor (hob XVI:21) / finale: presto de Joseph Haydn, interpretado por John MacCabe; Sonata para piano nº 36 en Fa menor (hob XVII-6) de Joseph Haydn, interpretado por John MacCabe Musica original interpretada por la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE.	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 394.812 Recaudación: 1.532.735,22 €
Arbol del penitente, El	Borrell, José María.	Roque Baños	Espectadores: 64.415 Recaudación: 232.846,68 €
Mujer más fea del mundo, La	Bardem, Miguel.	Juan Bardem Canciones: "Saming" de Tetsuya Ura, interpretada por Tetsu; "It's going" de Buggink, interpretada por Urban DJ; "Seventies" de Tetsuya Ura, interpretada por Tetsu; "Lamento gitano" de María Grever, interpretada por Ana María González; "Saka Tech" de Pedro del Moral, David Ferrero, interpretada por Paradigma; "La Quasimorra" de Miguel A. Huidobro, interpretada por Banafunkoca; "La Fea" de Giovanni Antonio Rodríguez Segura; "Make disk my action" de Pedro del Moral, David Ferrero, interpretada por Essential Vibes; "Patricia" de Dámaso Pérez Prado; "Lola" de Fernando Arbex, Nieves Vallejo, interpretada por Los Cucas; "La tuna pasa" de Luis Araque Sancho; "Lairo Lairo" de Juan Manuel Cardona Bonilla, interpretada por Juan Manuel Cardona Bonilla; "La Giralda" de Eduardo López Juarraz; "Lola" de Mike González; interpretada por Antipoding; "Tannhauser (Coro de peregrinos)" de Richard Wagner, interpretada por Slovak Philharmonic Choir; "Sigfrido ewig war ich" de Richard Wagner; "Tosca recondita armonia" de Giacomo Puccini, interpretada por Enrico Caruso;	Espectadores: 146.800 Recaudación: 559.981,08 €

		<p>"Alco Pop" de Terry Devine-King; "Corridors of power" de Keith Leary, David Marsden; "We wish you a Merry Christmas" de Paul Osborne; "Soho Serenade" de Denny Savage; "Fairy tale waltz" de Gregor F. Narholz; "Orchestra and girls" de Henrik Nielsen; "Stalingrad" de Gregor F. Narholz; "Fancytale" de Gregor F. Narholz; "Astrofunk" de Tetsuya Ura, interpretada por Tetsu; "Satisfacy my love" de Pedro del Moral, David Ferrero, interpretada por P.M. Project; "Much More" de Polo Aledo, interpretada por Polo y los Congelados.</p>	
<i>Ione, sube al cielo</i>	Salegi, Joseba.	<p>Aitor Amézaga Canciones: "Ione, sube al cielo" de Aitor Amézaga, Aurora Beltrán, Erme Pedroso, interpretada por Aurora Beltrán Temas musicales: Christus Factus Est (Modo V) interpretado por Monjas Benedictinas del Real Monasterio de San Pelayo de Oviedo; Angularis Fundamentum (Modo IV) interpretado por Monjas Benedictinas del Real Monasterio de San Pelayo de Oviedo; Te Martyrum (Modo V) interpretado por Monjas Benedictinas del Real Monasterio de San Pelayo de Oviedo.</p>	<p>Espectadores: 28.156 Recaudación: 106.521,70 €</p>
<i>Goya en Burdeos</i>	Saura, Carlos.	<p>Roque Baños Temas musicales: No hay que decirle el primor (<i>Anónimo del Siglo XVI</i>) interpretado por Axivil Castizo (canta: Patricia Paz) Extractos musicales: Fandango (Quinteto op. 37) de Boccherini, interpretado por Bellas Artes; Largo.(Quinteto op. 2) de Boccherini, interpretado por Bellas Artes; Nocturno para Cello de Piotr Illich Tchaikovsky; Tambourine Piano de Francois Couperin; Minueto op. 13 n.5 de Boccherini. Colaboración: Coro Goya Música interpretada por la OSM (Orquesta Sinfónica de Madrid).</p>	<p>Espectadores: 178.699 Recaudación: 730.050,95 €</p>
<i>Sobreviviré</i>	Albacete, Alfonso. Menkes, David.	<p>Paco Ortega Canciones: "Escuela de Calor" de Santiago Auserón, Luis Auserón, Enrique Sierra, Juan Carlos Velázquez, interpretada por Radio Futura; "La alegría de vivir" de José Antonio Heredia, interpretada por Ray Heredia; "Sobreviviré" de Paco Ortega, interpretada por Estrella Morente; "Me voy pa Sinabicú" de José Delgado, interpretada por Vieja Trova Santiaguera; "Sobreviviré" de Paco Ortega, interpretada por Manzanita; "Calaito" de Paco Ortega, interpretada por Paco Ortega; "Que será de mí" de Paco Ortega) interpretada por Manzanita & Paco Ortega; "Eres luz" de Paco Ortega, E. Fernández, interpretada por Niña Pastori; "¿Amigas?" de Paco Ortega, José Vázquez, interpretada por José Losada. Temas musicales: "Cara café" de Ramón Pisa, E. Fernández, interpretado por Gritos de Guerra; "Vivo un sueño" de Paco Ortega, M. Palacín, interpretado por M. Palacín; "En La Habana" de Paco Ortega, interpretado por Paco Ortega; "Cartita de amor" de Simón Cortés, Carmen Josefa Heredia, interpretado por Angelita Heredia; "Moon river" de Henry Mancini, John Mercer, interpretado por Josep Salvador; "Sevillanas en la vida" de Paco Ortega, interpretado por Alba Molina; "La huida" de Paco Ortega.</p>	<p>Espectadores: 1.080.029 Recaudación: 4.116.052,69 €</p>
<i>Banco en el parque, Un</i>	Vila, Agustí.	<p>Ian Briton Canciones: "Rain and sound"; "Baggy drums and plink plowk"; "India"; "Supper time no drums"; "High noon"; "Harmonica"; "Bleep bleep"; "Saz wah"; "Killing time". En el tema "Killing time" actúan como artistas invitados Scott Fitzpatrick (voz) y Teddy Butler (flauta).</p>	<p>Espectadores: 41.274 Recaudación: 180.861,42 €</p>

<i>Water easy reach</i>	Bent Hamer	The Flesh Quartet	ESPAÑA (10.00 %) NORUEGA (90.00 %) Espectadores: 861 Recaudación: 3.809,97 €
<i>Segunda piel</i>	Vera, Gerardo.	Roque Baños Canciones: "Youkali" de Kurt Weill & Fernay, interpretada por Lucrecia; "Cool Dive" de F.J Fernández Martínez, interpretada por Australian Blonde. Tema musical: "Juanito Salsón" de Memé y el Sr. Bobo. Interpretación de músicas adicionales: Fernando Orti Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga, dirigida por Mario Klemens.	Espectadores: 555.045 Recaudación: 2.209.599,20 €
<i>Nadie conoce a nadie</i>	Gil, Mateo.	Alejandro Amenabar Canciones: "Guest" de Pascual Segura, Molina Esquivá, Foz Altarriba, interpretada por Fromheadtotoe; "I'm the fuel" de Pascual Segura, Molina Esquivá, Foz Altarriba, interpretada por Fromheadtotoe; "Walking clothes Rangers" de Alemán Flores, interpretada por Ruin Man; "Days of love" de Bibiloni Sampol, Toledo Cantalops, García Soriano, interpretada por Sexy Sadie; "Cruz pa otro lao" de Santiago Rubia, interpretada por Burí Burá; "Ya Estoy lejos" de Santiago Rubia, Martín-Vivaldi Rojas, interpretada por Burí Burá; "Perdona a tu pueblo" (Popular) interpretada por Asociación Cultural Banda de Música "Ciudad de Carmona"	Espectadores: 1.410.323 Recaudación: 5.529.004,78 €
<i>Huellas borradas, Las</i>	Gabriel, Enrique.	Ramón Paus Temas musicales: "Dame la mano mi paloma" (Tradicional sefardita); "Los cuplés de la gatita" de Jerónimo Giménez, José Jackson, Jacinto Capella; "Himno de Higuera" de Marcos León.	ARGENTINA (20.00%) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 74.897 Recaudación: 303.502,32 €
<i>Monos como Becky</i>	Jordá, Joaquín. Villazán, Nuria.	SIN DATOS	Docudrama ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 10.298 Recaudación: 35.928,96€
<i>Ave María</i>	Rossoff, Eduardo.	Carles Cases	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 4.362 Recaudación: 17.613,71€
<i>Sonrisa del payaso, la</i>	Eric Besnard	André Ceccarelli	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 1.011 Recaudación: 4.279,51 €
<i>Marta y alrededores</i>	Pérez de la Paz, Nacho. Ruiz, Jesús	Lucio Godoy	Espectadores: 71.929 Recaudación: 296.675,93 €
<i>Cascabel</i>	Cebrián, Daniel.	Eva Gancedo Canciones: "Veleta" (versión metro) de Pedro Guerra, interpretada por Sol Pilas (Voz) y Alvaro Galera (Guitarra); "Veleta" (versión campo) de Pedro Guerra, interpretada por Celia Vergara y María Hidalgo y Alvaro Galera; "Pensando, pensando" (versión rock) de Pedro Guerra, interpretada por Emilio Garzón y Alvaro Galera; "Pensando, pensando" (versión estudio) de Pedro Guerra, interpretada por Celia Vergara; "Ven, tenemos que hablar" de Eva Gancedo, interpretada por Emilio Garzón y Alvaro Galera. Temas musicales: "La corriente del golfo" de Marc Grau, Sergi Riera; "Nos vemos" de Jacobo Calderón; "La Chacota" de James Muñoz; "¿Me toca?" de Eva Gancedo; "La Tarara"; "El jardín de la alegría".	Espectadores: 55.460 Recaudación: 216.970,52 €
<i>Morir (o no)</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 39.737

			Recaudación: 152.046,74 €
<i>Pídele cuentas al rey</i>	Fernández Quirós, José Antonio.	Juan Carlos Cuello	Espectadores: 112.762 Recaudación: 445.544,71 €
<i>Operación fangio</i>	Lecchi, Alberto.	Iván Wyszogrod Canciones: "Malvado proceder" de Tony Tejera, interpretada por Celio González y La Sonora Matancera; "El manisero" de Moises Simons, interpretada por Alberto Barroso con la Orquesta Sensación; "El bodeguero" de Richard Egues, interpretada por Orquesta Aragón; "Los fantasmas" de Rosendo Ruiz-Quevedo, interpretada por Orquesta Aragón. Tema musical: Sobrevolando muros (<i>Polito</i>)	ARGENTINA (60.00 %) CUBA (20.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 2.786 Recaudación:10.240,04€
<i>Carretera y manta</i>	Alfonso Arandía Loroño	Lucio Godoy	Espectadores: 56.632 Recaudación: 222.684,93 €
<i>Raluy, una noche en el circo</i>	Vega, Oscar.	Mariano Marín Canciones: "Rap de los teletontos", "Maruja la reina", "Renco en rey de la tele", "Sal de casa" de Jaime Torres, Guillermo Hernández Coronado.	Infantil Espectadores: 9.764 Recaudación:33.531,52€
<i>Arde amor</i>	Veiga, Raúl.	Carles Cases	Espectadores: 8.212 Recaudación:30.451,42€
<i>Don Juan, de Moliere</i>	Weber, Jacques.	Bruno Coulais Canción: (Marcellu Acquaviva) Música original interpretada por Orquesta Sinfónica, dirigida por Roger Berthier.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 29.488 Recaudación: 127.381,87 €
<i>Invierno de las Anjanas... De amor y de sueños, El</i>	Telechea, Pedro.	Mario de Benito Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga, dirigida por Adam Klemens.	Espectadores: 47.003 Recaudación: 191.786,09 €
<i>Botín de guerra</i>	David Blaustein	SIN DATOS	Documental ARGENTINA (75.00%) ESPAÑA (25.00 %) Espectadores: 29 Recaudación: 118,98 €
<i>Héroes sin patria</i>	Hool, Lance.	Ernest Troost	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 15.478 Recaudación:58.180,34€
<i>Hijos del viento (entre la luz y las tinieblas)</i>	Jose Miguel Juarez	Pablo Arellano	Espectadores: 42.800 Recaudación: 189.777,15 €
<i>Hasta la victoria siempre</i>	Juan Carlos Desanzo	Frank Fernández	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 54.554 Recaudación: 191.919,54 €
<i>Tierra de cañones (terra de canons)</i>	Antoni Ribas Piera	Antonio Sechi	Espectadores: 9.342 Recaudación:40.877,65€
<i>Ladron de sueños</i>	Angel Alonso Garcia	Pascal Gainge	Animacion Espectadores: 28.704 Recaudación: 109.503,23 €
<i>Cambio de rumbo</i>	Michael Bray	Mark Thomas	ESPAÑA (23.00 %) REINO UNIDO (77.00 %) Espectadores: 3.369 Recaudación:15.380,22€
<i>Coraje</i>	Alberto Durant	Juan Bardem Aguado	ESPAÑA (30.00 %) PERÚ (70.00 %)
<i>Sueños en la mitad del mundo-cuentos ecuatorianos</i>	Carlos Vinicio Naranjo Estrella	Hugo Hidrobo, Claudio Jacome	ECUADOR (40.00 %) ESPAÑA (60.00 %)
<i>Vivir así</i>	Martínez Rodríguez, Luis	Ramiro "Ramiroquai" Tersse, Coque Loran, Jan Oliver, Juan Amoroto, Juan Barral	SIN DATOS
<i>Si me comprendieras</i>	Rolando Díaz	Marcos Castilla	Documental

PELICULAS 2000 (98)

<i>El corazón del guerrero</i>	Daniel Monzon	Roque Banos	Espectadores: 287.236 Recaudación: 1.127.700,99 €
<i>Jara</i>	Estudillo, Manuel.	Javier Cámara	Espectadores: 59.824 Recaudación:233.007,23€
<i>Asfalto</i>	Calparsoro, Daniel.	Mastretta, Najwajeen	Espectadores: 139.454 Recaudación:553.491,60€
<i>Yoyes</i>	Taberna, Helena.	Angel Illarramendi Canciones: "My baby just cares for me" de Nina Simone, interpretada por Nina Simone; "Txoria, txori" de M. Laboa, J.A Arce, interpretada por Ernesto Alterio y Ana Torrent. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga dirigida por: Stepan Conicek.	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 202.347 Recaudación798.496,73 €
<i>Vida prometida, la (este-oeste)</i>	Regis Wargnier	Patrick Doyle	BULGARIA (10.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (75.00 %) RUSIA (5.00 %) Espectadores: 40.487 Recaudación: 171.532,30€
<i>Operación Gónada</i>	Amselem, Daniel F.	Victor Reyes Canciones: "Por ti" de Victor Reyes, Marcos Martín, interpretada por Marcela Ferrari; "Hielo abrasador" de Victor Reyes, Marcos Martín, interpretada por Marcela Ferrari; "Marlene im restaurant" de Victor Reyes, Marcos Martín, interpretada por Ana Serrano; "Nunca pensé que volvería a ver a Otto", de Victor Reyes, interpretada por Orquestina La Melódica; "Cerca de ti" de Victor Reyes, interpretada por Orquestina La Melódica; "Pequeño vals antiguo" de Victor Reyes, interpretada por Orquestina La Melódica; "Hybridtango" de Victor Reyes, interpretada por Orquestina La Melódica; "¿Porqué no me dijiste que en realidad estabas enamorada de otro? ¿Eh? ¿Perro?" de Victor Reyes, interpretada por Orquestina La Melódica; "Mi casita de papel" de F. Codoñer, M. Belenger, interpretada por Topolino Radio Orquesta; "Tengo una vaca lechera" de G. Morcillo. Tema musical: Antología sentimental de Radio Barcelona Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga.	Espectadores: 97.490 Recaudación:385.349,37€
<i>A propósito de Buñuel</i>	López-Linares, José Luis. Rioyo, Javier.	Mauricio Villavecchia Tema musical: Saddle up!; Scherzino mexicano; Etude Opus 25 nº 9.	Documental ESPAÑA (80.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 1.774 Recaudación: 6.645,39 €
<i>Otra cara de la luna, La</i>	Comerón, Luis José.	Carles Cases	Espectadores: 22.519 Recaudación: 95.947,20 €
<i>Mar, El</i>	Villaronga, Agustín.	Javier Navarrete	Espectadores: 55.935 Recaudación:216.533,02€
<i>Era outra vez (Erase otra vez)</i>	Pinzás, Juan	Juan Sueiro Canciones: "Amantes sin nombre" de Juan Sueiro, Jarka Miller.	Espectadores: 27.007 Recaudación:104.234,28€
<i>Todo me pasa a mi</i>	Miquel Garcia Borda	Joan Díaz, Jordi Prats	Espectadores: 14.947 Recaudación: 66.238,65 €
<i>Ataque verbal</i>	Albaladejo, Miguel.	Lucio Godoy	Espectadores: 52.159 Recaudación:211.404,44€
<i>Pásate a la pasta</i>	De Leo, Antonello.	Marco Schiavoni	ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (80.00 %) Espectadores: 81.004 Recaudación:309.263,85€
<i>Arte de morir, El</i>	Fernández Armero, Alvaro.	Bingen Mendizábal Canciones: "Underground" de Steven Withers, interpretada por Moontan; "Blindfold" de P.	Espectadores: 821.513 Recaudación: 3.245.033,36 €

		Godfrey, R. Godfrey, S. Edwards, interpretada por Morcheeba; "Keep dreamin" de Juan Belda, Juan Gómez Acebo, Patricia Kraus, interpretada por Waxbeat; "Miss you" de Ana Cristina Pablo Gimeno, Silvia Fayanas, José Benito, María Ángeles Carceles, interpretada por La Nube; "Solo" de José Padilla, interpretada por José Padilla; "Swimmer" de Hosein, Harrop, Salmón, interpretada por Black Star Liner; "El arte de morir" de A. Pérez, Suso Saiz, Cristina Lliso, Tito Fargo; "Recess" de Rubén García, David Lapof, interpretada por El Gran Lapofsky; "Charly Big Potato" de Skin, Cass Lewis, M. Richardson, Ace, interpretada por Skunk Anansie; "Ars Moriendi" de Juan Melero, Lucía Jiménez, interpretada por ¿Quién ha dicho 9?. Música original interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava.	
Sé quién eres	Ferreira, Patricia.	José Nieto	Espectadores: 105.705 Recaudación:438.736,74€
Lo mejor de cada casa (Una semana en el parque)	Abad, Toni.	Juan Carlos Pérez	Espectadores: 17.540 Recaudación: 66.072,00 €
Paraíso bajo las estrellas, Un	Chijona, Gerardo.	José María Vitier Canciones: "Un paraíso bajo las estrellas" de José María Vitier, Silvia Rodríguez; "Fantasía Afroclubana" de José María Vitier; "Son de la muerta" de José María Vitier, Silvia Rodríguez; "Sexy sax" de José María Vitier; "De Santiago a La Habana" de José María Vitier, Silvia Rodríguez; "Canto a Obdúa"; "Añorado encuentro" de Giraldo Piloto, Alberto Vera; "Prado y Colón" de José María Vitier; "Calentando la pista" de José María Vitier; "Tema final de Tropicana" de Santiago Alfonso; "Hoy como ayer" de Pedro Vega, "Nuestras vidas" de Orlando de la Rosa; "La Gloria eres tú" de José Antonio Méndez; "Guillermo Tell" de Carlos Varela; "No puedo ser feliz" de Adolfo Guzmán.	CUBA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 44.090 Recaudación:184.627,79€
Tu que harías por amor	Carlos Saura Medrano	Carlos Siliotto	Espectadores: 53.652 Recaudación:211.203,53€
Terra de fogo	Miguel Littin	Milladoiro, Ángel Parra	CHILE (5.00 %) ESPAÑA (45.00 %) ITALIA (50.00 %) Espectadores: 30.876 Recaudación:126.321,20€
Lista de espera	Juan Carlos Tabio	José María Vitier	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (20.00 %) MÉJICO (10.00 %) Espectadores: 379.999 Recaudación: 1.596.208,22
Mirka	Rachid Benhadj	SIN DATOS	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (30.00 %) ITALIA (60.00 %) Espectadores: 5.052 Recaudación: 20.146,08 €
Krámpack	Gay, Cesc.	Riqui Sabatés, Joan Díaz, Jordi Prats Canciones: "Where my friends are gone" de Jordi Herrera Pujol, interpretada por Satellites; "In 1998", de Jordi Herrera Pujol, interpretada por Satellites; "Thank you" de Jorge Muñoz Cobo, interpretada por Dr. Explosion; "La Chatunga", interpretada por Dr. Explosion; "Ser una chica" de Datcha Ribeiro, interpretada por Myriam Mezieres; "End of a summer" de Syd Caine, interpretada por Holland Park; "Montserrat" de Paul Fuster, interpretada por Paul Fuster; "Psychedelic harpsichord" de Syd Caine, interpretada por Holland Park; "Jeff at the window" de Jordi Prats, Joan Díaz, interpretada	Espectadores: 197.130 Recaudación:792.801,00€

		por Joan Díaz Trio. Tema musical: "Trigger finger", "Do me right", "Young men", "Join the celebration", "Flower power", "My baby's gone", "Shout shuffle". Extracto musical: Carmen de Bizet.	
Daring Story (Historias picantes), A	Makris, Dimitris.	Giorgos Pittas	ESPAÑA (25.00 %) GRECIA (75.00 %)
Sexo por compasion	Laura Maña	Francisco Curiel, Francesc Gener	ESPAÑA (80.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 58.656 Recaudación:237.259,79€
Km. 0	Iborra, Juan Luis. García Serrano, Yolanda.	Joan Bibiloni Extractos musicales: "Maybe this time" de Fred Ebb, John Kander; "Con onor muore" (Madame Butterfly) interpretado por Rome Opera Orchestra. Temas de Joan Bibiloni: "Déjate llevar", "Room 2000", "Didí Dada", "Zero's rag", "Tatiana", "To boys", "Tatiana Rich", "Benjamín", "No me gusta que me mientan", "Todo va bien"; "Kilometro cero" de Ismael Serrano. Banda sonora realizada bajo la dirección artística y producción ejecutiva de Rafael Alvero.	Espectadores: 194.883 Recaudación:754.066,09€
Pantaleón y las visitadoras	Lombardi, Francisco J.	Bingen Mendizabal	ESPAÑA (20.00 %) PERÚ (80.00 %) Espectadores: 94.408 Recaudación:393.073,11€
Adiós con el corazón	García Sánchez, José Luis	Carmelo Bernaola	Espectadores: 73.124 Recaudación:319.489,02€
A galope tendido	Suárez Vega, Julio.	Pablo Vega	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (40.00 %) PORTUGAL (50.00 %) Espectadores: 16.185 Recaudación: 73.290,29 €
Carta, la	Manoel De Oliveira	SIN DATOS	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (40.00 %) PORTUGAL (50.00 %)
Hora del silencio, la	Eric Barbier	Renaud Barbier, Jaime Iglesias	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (60.00 %) Espectadores: 1.596 Recaudación:6.657,41€
Menos es mas	Pascal Jongen	Ignacio Béjar	Espectadores: 213.692 Recaudación:793.811,47€
Me da igual	David Gordon	Francis García, Carmelo Martínez Canciones: "Manías de amor" de Carmelo Martínez, interpretada por Jr Carmelo Martínez; "La niebla" de Carmelo Martínez, interpretada por Reil; "69 mambo" de Carmelo Martínez; "Vuelve" de Carmelo Martínez, C. Díez, interpretada por Reil; "Lucifer", de Carmelo Martínez, F. García, C. Díez, interpretada por Reil; "Chica 105" de Carmelo Martínez; "Peligro mortal" de Carmelo Martínez, interpretada por Reil; "Fausto Dosso" de Carmelo Martínez; "El armario" de Carmelo Martínez, M. Angel Cruz, interpretada por Jr Carmelo Martínez; "Go out" de F. García; "Metamorfosis" de Carmelo Martínez, interpretada por Reil; "Víctima del pasado" de Carmelo Martínez, David Gordon, interpretada por Jr Carmelo Martínez; "Fuego en el cuerpo", interpretada por Cautivos del mal; "Diario de un perdedor" de F. Martínez, Carmelo García, M. Garaizábal, Carmelo Martínez, interpretada por Reil; "Melodia de un sentimiento" de F. García, interpretada por Anabel Martín; "Todo me da igual" de David Gordon, interpretada por Colectivo Cinema.	Espectadores: 56.808 Recaudación:210.477,75€
Año Mariano	Guillén Cuervo, Fernando.	Kike Suárez Canciones: "Rawhide"; "Mi morita guapa"; "Mama	Espectadores: 1.416.260 Recaudación:

	Elejalde, Karra.	Wata"; "Las tapas"; "Milagro"; "El Tangao"; "Poquito a poco"; "Mustafa y Almutamid"; "Benedictus"; "El novio de la muerte"; "Mari Meri"; "Born to be wild". Temas de Kike Suárez, Karra Elejalde: "Tú que guías", "Es duro el camino", "Limpio y luminoso día", "Vayamos todos unidos", "Con devoción (Saeta)", "Alabare", "Quiero a-mar-ia".	5.507.689,62 €
Portero, El	Suárez, Gonzalo.	Carles Cases Temas musicales: "Corrientes y esmeralda" de Celedonio Flores, Francesco Pracanio; "Ambiente de noche" de Cristobal Guervera, Enrique Castillo, César Benítez. Música original interpretada por la Orquesta de Gonçal Comellas.	Espectadores: 150.770 Recaudación:624.214,59€
San Bernardo	Potau, Juan.	Paco Musulen, Luis Elices	Espectadores: 64.498 Recaudación:233.742,71€
Gitano	Palacios, Manuel.	Eva Gancedo Canciones: "Gitano" de Abigail Marcet, Arturo Pérez-Reverte, interpretada por Abigail; "Amandeli Rumba" de José Antonio "Pepe Habichuela" Carmona, interpretada por Pepe Habichuela; "Muévete salvaje." de Francisco Manuel "Queco" Ruiz Gomez, interpretada por Cherokee; "Abacadabra" de Miguel Gallardo, interpretada por Azúcar Moreno; "Gitano de Lucía" de Vicente Amigo, interpretada por Vicente Amigo; "Bohemio" de Antonio Carmona Amaya, Antonio Serrano, José Bautista, interpretada por Antonio Carmona y Chonchi Heredia (coros); "Salpicao" de José "Tomatito" Fernández Torres, interpretada por Tomatito; "Give me your love" de Bola Carrasco Reilly, interpretada por Altozano; "Oro y plata" de Abigail Marcet, Javier Barr, interpretada por Abigail; "Amiromi" de Juan Carmona Carmona, interpretada por Juan Habichuela; "Que bonito" de Rosario González, interpretada por Rosario; "Del amanecer" de Vicente Amigo, interpretada por José Mercé y Vicente Amigo; "Destino a ningún lugar" de Diego Fernández Losada, José Luis Fernández Losada, interpretada por Los Losada; "Miramé a los ojos" (Popular) interpretada por Enrique Morente; "Noches de bohemia" de Antonio Ríos Clapes, interpretada por Navajita Plateá; "La noche" de Enrique "Negri" Heredia, Juan José "Paquete" Suárez, interpretada por Montse Cortés.	Espectadores: 194.577 Recaudación:734.183,34€
Mafia en la Habana, la	Ana Diez	SIN DATOS	Documental CUBA (30.00 %) ESPAÑA (70.00 %) Espectadores: 256 Recaudación:938,74€
Harén de Madame Osmane, El	Mokneche, Nadir.	Temas musicales: "Madritouche" de Sayed Mahmoud Moursi, Helmy Eld Mohammed Bakr, interpretado por Warda; "Ouin saudi ouin" de Anka Mohamed, interpretado por Elhadj Mohamed El Anka; "El Marsam" de Mohamed Blaoui, interpretado por Cheb Hamid; "Nachid El Kaoumi El Djazairi" (Himno nacional argelino) de Cheik Moufdi Zakaria, Mohamed Fawzi, interpretado por La batterie fanfare de la Garde Republicaine; "Elli hab Salou" (Amrani Abderrahmane, interpretado por Biyouna; "Le blues du barrage" (Philippe Mallier, Marie-Noelle Giraud) interpretado por Linda Lee Hopkins.	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 20.924 Recaudación: 90.206,52 €
Leo	Borau, José Luis.	Alvaro de Cárdenas	Espectadores: 75.906 Recaudación:316.198,89€
Salsa	Sherman Buñuel, Joyce	Grupo Sierra Maestra, Jean Marie Senia Canciones: Valse Opus 64 n. 2. de Chopin; Tema "Chopin latino" de Reynaldo Ceballos Hechevarría, interpretada por Reynaldo Ceballos Hechevarría; "Dame un traguito" de Juan Almeida	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 43.454 Recaudación:185.877,53€

		<p>Bosque, interpretada por Sierra Maestra; "El son hay que llevarlo en el corazón" de Israel González, interpretada por Septeto Nacional Ignacio Piñeyro; "Mandinga" de Rodríguez Fiffe, interpretada por Reynaldo Ceballos Hechevarría; "Mueve la cintura" de Isaac Delgado, interpretada por Isaac Delgado; "A mi manera" de Marcelino Guerra, interpretada por Sierra Maestra; "Besamé mamá" de Mongo Santamaría / Poncho Sánchez; "Me faltabas tu" de José A. Méndez, interpretada por Jean-Marie Senia; "El son hay que llevarlo en el corazón" de Israel González, interpretada por Sierra Maestra; "Semilla de caña brava" de Luis Grinán Martínez, interpretada por Sierra Maestra; Etude Revolutionnaire Opus 10 n. 12 de Chopin; "Ethnic Sampler"; "Ay, ay, ay María" de Jean-René Mariani, Sergio Barreto, interpretada por Sergio Barreto; "Sazonando" de Luiz Martinez Grinán, interpretada por Chapotín y sus Estrellas; "Midway Blitz"; "Awe" de Bárbaro Teuntor García, interpretada por Sierra Maestra; "El Guayabero" de Faustino Oramas, interpretada por Sierra Maestra; "Do you dig it" de Ray Barreto, interpretada por Ray Barreto; "Salsa" de Yuri Buenaventura; "Mi música es tu música" de Eduardo Himely, Bárbaro Teuntor García, Alejandro Suárez Galarraga, interpretada por Sierra Maestra; "Son para ti" de Jose Ordaz, Eduardo Himely, interpretada por Sierra Maestra; "El babito del lechón" de Suárez Abdón; "A la hora que me llamen voy" de Candido Fabre, interpretada por El Orquesto Original de Manzanilla; "El pito. Asi se goza" de Jaime Sabater, Joe Cuba.</p> <p>Tema musical: Isidro Infante & La Elite Supervisión Musical: Joyce Sherman Buñuel, Emilio Maillé Investigación Musical: Joyce Sherman Buñuel, Cosimio Tachinelli, Emilio Maillé.</p> <p>Los arreglos del tema "Son para ti" han sido hechos por Eduardo Himely. Orquesto Original de Manzanilla es dirigido por Wilfredo Naranjo Pachy.</p>	
<p>Plata quemada</p>	<p>Piñeyro, Marcelo.</p>	<p>Oswaldo Montes Canciones: "Vida mia" de E. Fresedo, O. Fresedo, interpretada por Adriana Varela; "Vida mia" de E. Fresedo, O. Fresedo, interpretada por Héctor Pacheco; "Vida mia" de E. Fresedo, O. Fresedo, interpretada por Oswaldo Fresedo y Dizzy Gillespie; "Juntitos juntitos" de H. Moser, Budriesi, interpretada por Los 5 Latinos; "Guarda come dándolo" de E. Vianello, C. Rossi, E. Leonardi, interpretada por Edoardo Vianello; "Corazon" de B. Mann, C. Weill, interpretada por Rita Pavone; "Cumbia bendita" de B. Mitnik, G.M Loubet, interpretada por Chico Novarro; "Y mi alma lloró" de A. F. Soria, interpretada por Johnny Tedesco; "Un sombrero de paja" de B. Mitnik, interpretada por Chico Novarro; "Abbronzatissima" de C. Rossi, E. Vianello, interpretada por Edoardo Vianello; "Sussie Q." de Lerwis, Broadwater, Hawkins, interpretada por Dale Hawkins; "Wild thing" de Taylor, interpretada por The Troggs; "Mis noches sin ti" de M. T. Villone, D. Ortiz; "Land of 1000 dances" de Kenner, interpretada por Bill Haley sus Cometas; "Ill Wind" de H. Arlen, T. Koehler, interpretada por Bill Holliday; "Surfin' bird" de The Trashmen, interpretada por The Trashmen; "Pretend" de L. Douglas, G. Parmon, F. Lavere, interpretada por Brenda Lee; "Dónde estás" de A. Bahr, B.M Sucher, interpretada por Edmundo Rivero.</p>	<p>ARGENTINA (78.00 %) ESPAÑA (22.00 %) Espectadores: 105.244 Recaudación:434.646,75€</p>

Comunidad, La	Iglesia, Alex de la.	Roque Baños Temas musicales: "Y ¿Si fuera ella?" de Alejandro Sanz; "Why wait" de Pérez Prado, interpretado por Pérez Prado & his Orchestra; Estudiantina portuguesa Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga, dirigida por Mario Klemens.	Espectadores: 1.601.861 Recaudación: 6.709.857,51 €
Kasbah	Barroso, Mariano.	Iván Wyszogrod Música adicional: Juanjo Melero Canciones: "Manzid Naachaq"; "Rani Maak El Youm" de Cheb Mami, interpretada por Cheb Mami; "Sidi Rebbi" de Cheb Aissa, interpretada por Cheb Aissa; "Ya Ghayeb" interpretada por Salamat meet Les Musiciens du Nil; "Baba El Gnawi" de A. Kateb, Gnawa Diffussion, interpretada por Gnawa Diffussion; "Saharagga" de A. Kateb, Gnawa Diffussion, interpretada por Gnawa Diffussion; "H'Mar Dem" de A. Kateb, Gnawa Diffussion, interpretada por Gnawa Diffussion; "Hananek Mama" de Lucía Jiménez, Juanjo Melero, interpretada por Quién ha dicho 9.; "El sol no es lo que era" de Lucía Jiménez, interpretada por Quién ha dicho 9.	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 74.593 Recaudación:312.176,72€
Plenilunio	Uribe, Imanol.	Antonio Meliveo Temas musicales: "Fly me to the moon" de Bart Howard, interpretado por Anita O'Day; "You don't know what love is" de Don Raye, Gene DePaul, interpretado por Dinah Washington	Espectadores: 169.582 Recaudación:682.394,99€
Gran vida, la	Antonio Cuadri Vides	Manuel Villalta	Espectadores: 353.584 Recaudación: 1.433.373,27 €
Espalda del mundo, la	Javier Corcuera	Alfonso Arias	Documental Espectadores: 50.105 Recaudación:209.550,18€
Fugitivas	Hermoso, Miguel.	Antonio Meliveo Canciones: "Fugitivas" de Manuel Malou, Natboccara, J.J Chaleco; "Café" de Alejandro Sanz, interpretada por Niña Pastori; "Mora" interpretada por José el francés; "Tan solo" interpretada por Estopa; "Ojos de la Alhambra" de Vicente Amigo, interpretada por Vicente Amigo.	Espectadores: 81.611 Recaudación:336.130,36€
Calle 54	Fernando Rodriguez Trueba	Graeme Revell Temas: "Panamericana", Paquito D'Rivera; "Samba triste", Eliane Elías; "Oye cómo viene" Chano Domínguez; "Earth Dance" Jerry González & The Fort Apache Band; "From within", Michel Camilo; "Introducción, Llamerito y Tango/Bolivia", Gato Barbieri; "New Arrival", Tito Puente; "Caridad Amaro", Chucho Valdés; "Afro-Cuban Jazz Suite", Chico O'Farrill; "Lágrimas negras", Bebo Valdés y Cachao; "Compa Galletano", Puntilla y Nueva Generación; "La Comparsa", Bebo Valdés y Chucho Valdés; "That's all it was", Eliane Elías; "Cómo fue", Jerry González y Chano Domínguez; "Parisian Thoroughfare", Paquito D'Rivera; "Créditos finales", Jerry González & The Fort Apache Band.	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (50.00 %) Espectadores: 67.921 Recaudación:305.151,40€
Almejas y mejillones	Carnevale, Marcos.	Paco Musulén, Luis Elices Canciones de Paco Musulén, Luis Elices, Raúl Zafrá: "Chica no busca chico", interpretada por Rodrigo X. Lorenzo, "You & I.", interpretada por Miguel Morant, "Can't stop me now", interpretada por Mar, "Keep on dancing", interpretada por Miguel Morant, "Lying again", interpretada por Mar, "Everything", interpretada por Miguel Morant. Temas musicales: "Se dice de mí" de F. Canard, I. Pelay, interpretado por Tita Merello; "Himno al amor" de M. Monnot, M. Smolarchik, E. Gassion, interpretado por Edith Piaff.	ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 332.133 Recaudación:1.332.906,17

Vengo	Tony Gatlif	Temas: "Fusion Flamenco Soufi", Tomatito, Sheikh Ahmad Al Tuni, Tony Gatlif; Interpretado por Tomatito (guitarra), Ramón Suárez Escobar e Israel Suárez Escobar (percusión), Bernardo Fernández Calvez (violín), Rafael García Serrano 'El Electrico' y Antonio Torrez Fernández (palmas), Sheikh Ahmad Al Tuni (voz), Fath Abbas Hashem y Mostafa Benhmad (kamarga), Mohamed Mahmoud Abdel Megid (oud), Rashidi Khamas Rashidi (rapp), Solman Al Tuni and Kamal Daas (derbouka), Abbas Baktuari (duff). "Calle del Aire", interpretado por La Caita, Francisco Javier Salazar Saavedra, Joaquín Vega Cortes; "Arrinconamela" por Gritos de Guerra; "Bulena" flauta Kudsí Ergüner; "Nací en Alamo", letra de Tony Gatlif y música de Gritos de Guerra; "Cabaret Oriental" flauta Hmaoui Abd El Hamid; "Techno a El Rey" por Tony Gatlif; "Chant du baptême" por La Paquera de Jerez y El Parrilla de Jerez; "Mécanique Garage" por Tony Gatlif.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 47.591 Recaudación: 195.622,67€
Otro barrio, el	Salvador Garcia Ruiz	Pascal Gaigne	Espectadores: 45.744 Recaudación: 189.590,11€
Virgen de los sicarios, la	Barbet Schroeder	Jorge Arriagada	COLOMBIA (20.00 %) ESPAÑA (10.00%) FRANCIA(70.00%) Espectadores: 62.021 Recaudación:263.833,87 €
You re the one	Jose Luis Garci	Pablo Cervantes	Espectadores: 787.627 Recaudación: 3.354.564,70 €
Maestros	Oscar Del Caz	Jaime Ortega, Juan José Solana	Espectadores: 696 Recaudación: 3.156,24 €
Bola, el	Mañas, Achero.	Eduardo Arbide	Espectadores: 740.510 Recaudación: 2.998.768,52 €
Báilame el agua	San Mateo, Josecho.	Miguel Angel "Dr. Kelli" Magüesin Canciones: "Pero a tu lado" de Enrique Urquijo, interpretada por Los Secretos; "El sitio de mi recreo" de Antonio Vega, interpretada por Antonio Vega; "Que te follen" de Miguel Angel Hernando Trillo, interpretada por La Cabra Mecánica; "Vive a tu manera" de Juan Salazar Silva, José Salazar Salazar; "Vive a tu manera" de Angie Barea, Juan D. Tomás, Alberto Santos, interpretada por Orgasmical; "Reflex your mind" de Angie Barea, Juan D. Tomás, Alberto Santos, interpretada por Orgasmical; "Echoes of autom" de James Young; "More wampum" de Jewell Kennedy, Jonathan Plant.	Espectadores: 125.426 Recaudación: 502.328,59€
Obra maestra	David Rodriguez Trueba	Roque Baños Canciones: "Imagination" de Johnny Burke y Jimmy Van Heusen, interpretado por Frank Sinatra y Tommy Dorsey & His Orchestra; "Teach Me Tonight" de Gene de Paul y Sammy Cahn interpretado por Dinah Washington; "Life Is a Song" de Fred E. Ahlert and Joe Young interpretado por Count Basie Orchestra y Tony Bennett.	Espectadores: 249.699 Recaudación: 1.056.712,90 €
Razones de mis amigos, Las	Herrero, Gerardo.	Lucio Godoy Canciones: "Durante" de Jorge Drexler, interpretada por Jorge Drexler; "Nada" de Lucio Godoy, interpretada por Olga Román.	Espectadores: 214.899 Recaudación: 923.763,85€
Nosotras	Colell, Judith	José Manuel Pagán Canción: "Millor demá" interpretada por Whiskyns	Espectadores: 27.300 Recaudación: 105.687,58€
Reina Isabel en persona, La	Rafael Gordon	Eva Gancedo	Espectadores: 3.640 Recaudación: 17.210,11 €
Sabotage	Ibarretxe, Esteban. Ibarretxe, José Miguel.	Santiago Ibarretxe Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga, dirigida por Adam Klemens.	ESPAÑA (52.00 %) FRANCIA (28.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) Espectadores: 50.825

			Recaudación: 205.940,86€
<i>Isla del cangrejo, La</i>	Muñoz, Josean. Basterretxea, Txabi.	Angel Illarramendi Orquesta: Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga Canciones interpretadas por Golden Apple Quartet; Maite Arruabarrena ; Amaia Zubiria.	Animación, Dibujos animados Espectadores: 23.306 Recaudación: 85.592,93 €
<i>Terca vida</i>	Fernando Huertas	Miguel Asins Arbó	Espectadores: 17.719 Recaudación: 67.220,83 €
<i>En construccion</i>	José Luis Guerin		Espectadores: 144.970 Recaudación: 692.651,34€
<i>Besos para todos</i>	Chávarri, Jaime	Carles Cases Canciones: "Preghero" interpretada por Adriano Celentano; "24 Mila Baci", interpretada por Adriano Celentano; "The Madison", interpretada por Al Brown's Tunetoppers; "La Lupita", interpretada por Leo Acosta y su orquesta; "Walk don't run", interpretada por Insanity wave; "Que se mueran los feos" por Insanity wave; "Dile" interpretada por Insanity wave; "Dile" interpretada por Beatriz Bergamín Chusa Barbero, Emma Suárez, Ana Malaver; "El beso" interpretada por Mónica Cano; "Frenesí" interpretada por A. Domínguez Borrás; "El tiempo y tú" de Juan Cánovas, Jaime Chávarri, interpretada por Emma Suárez; "Marcha turca" de Wolfgang Amadeus Mozart; "Te encuentras desamparao" Soleá de Córdoba" (Popular) interpretada por Carmen Otero; "Aquellos duros antiguos" Tanguillos de Cádiz" (Popular) interpretada por Antonio Gavilán; "Perdona a tu pueblo" (Popular) interpretada por Coral Juvenil "Añil" de Cádiz; "Regina Mater" (Popular) interpretada por Coral Juvenil "Añil" de Cádiz; "Kyrie Eleison" (Popular) interpretada por Coral Juvenil "añil" de Cádiz.	Espectadores: 337.608 Recaudación: 1.397.367,64 €
<i>Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero</i>	Antonio Del Real	Pablo Miyar Temas: "Stabat Mater" de Giovanni Battista Pergolesi; "Todo lo que puede dar" de José Battaglio, interpretado por Adriana Frade; "Rain" de José Battaglio, interpretado por Adriana Frade.	Espectadores: 224.145 Recaudación: 924.057,76€
<i>Lazaro de Tormes</i>	Fernando Fernan Gomez Jose Luis Garcia Sanchez	Roque Baños	Espectadores: 142.571 Recaudación: 594.464,01€
<i>Viaje de Arián, el</i>	Eduardo Rodriguez Bosch	Joan Valent	Espectadores: 70.370 Recaudación: 291.315,33€
<i>Divertimento</i>	García Hernández, José.	Manuel Balboa Música original interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigida por José Luis Temes	Espectadores: 45.431 Recaudación: 189.826,25€
<i>Celo, el</i>	Aloy, Antonio.	Angel Illarramendi	ESPAÑA (45.00 %) ESTADOS UNIDOS (55.00 %) Espectadores:52.911 Recaudación: 194.827,56€
<i>Marco antonio, rescate en hong kong</i>	Carlos Varela Adalid Manuel J. Garcia	SIN DATOS	Animacion Espectadores: 25.754 Recaudación: 106.057,76€
<i>Lola, vende ca</i>	Llorenc Soler	Eduardo Arbide	Espectadores: 2.442 Recaudación: 11.222,67 €
<i>Tomandote</i>	Isabel Gardela	Alex Solana	Espectadores: 4.470 Recaudación: 18.298,80 €
<i>Tatawo</i>	Jordi Sole I Nicolas	Lol	Espectadores: 35.295 Recaudación: 145.926,45€
<i>10 + 2 (el gran secreto)</i>	Miquel Pujol Lozano	Manel Gil, Rudi Gnutti	Espectadores: 64.596 Recaudación: 245.477,57€
<i>Aunque tu no lo sepas</i>	Córdoba, Juan Vicente.	Angel Illarramendi Canciones: "Lucía" de Joan Manuel Serrat, interpretada por Joan Manuel Serrat; "Territorio latino" de Kid Crayola, Santiago Comet, Ramón	Espectadores: 50.297 Recaudación: 211.872,74€

		Palacita, interpretada por Adios Jumbo; "Yo te lo digo cantando" de Luis Jiménez Barrull, interpretada por El Luis; "A cántaros (Tu y yo estamos hechos de nubes)" de Pablo Guerrero, interpretada por Pablo Guerrero; "Vivo a mi manera" de Ricardo Jiménez Barrull, interpretada por Zíngaro; "Este Madrid" (Rosendo Mercado, I. Mariscal, R. Penas), interpretada por Leño; "Recuerdos de una noche" de Jesús de la Rosa, interpretada por Triana; "Anabalina" de Amaya, Jaen, interpretada por Las Grecas; "Hey nena" de Martín, Casas, Martín, Casas (Burning); "Soy un perro callejero" de De la Loma, A.G. Loig, interpretada por Los Chunguitos; "Wild Safari" de José Fernando Arbex Miró, interpretada por Barrabás.	
<i>Ja me maaten</i>	Muñoz, Juan A.	Dirección musical: Eugenio Fernández Canciones de Eugenio Fernández y Juan A. Muñoz: "Trilititritri", interpretada por Los Chunguitos; "Ja me maaten"; "Lugenio y sur mano. Improvisación"; "Cabrita soleá"; "Hijo de la fruta"; "Misión Lolailo 2."; "Estamos en Navidad"; "Blues de la tajá". "Papa, papa" de Juan Salazar, José Salazar, interpretada por Los Chunguitos; "La luz que yo quiero" por Grupo 3 tres 3; "Despacito y al compás" de José Cortés, Javier Cerezo, interpretada por Chico Castillo; "Alcanzarás la luna" de José A. Granados Paez, interpretada por Alazán. Arreglo musical: Eugenio Fernández	Espectadores: 356.700 Recaudación: 1.443.714,98 €
<i>Adela</i>	Mignogna, Eduardo.	Jean-Marie Senia	Recaudación: 106.165,36€
<i>No llores Germaine</i>	Allain De Halleux	Carles Cases	BÉLGICA (60.00 %) ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 33.052 Recaudación: 138.918,62€
<i>Anita no pierde el tren</i>	Pons, Ventura.	Carles Cases	Espectadores: 128.252 Recaudación: 543.038,21€
<i>cielo abierto, El</i>	Albaladejo, Miguel	Lucio Godoy	Espectadores: 221.986 Recaudación: 988.038,28€
<i>Corazón de bombón</i>	Sáenz de Heredia, Alvaro.	Mario de Benito Canciones: "Mothers on the sound" de Andrés Sáenz de Heredia, Ruth Sansegundo, interpretada por Ruth Sansegundo; "When you fall in love" de Javier Torres, interpretada por Teresa Velasco; "El puente" de Andrés Sáenz de Heredia; "Luisa y Virginia van de compras" de Andrés Sáenz de Heredia; "TV Show" de Andrés Sáenz de Heredia; "Play it again" interpretada por Andy Quin; "Passion and emotion" interpretada por Andy Quin; "The thought of you" interpretada por Edwina Travis-Chin; "Close to the heat" interpretada por Renato Pegado. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga dirigida por Adam Klemens y Manolo López	Espectadores: 58.056 Recaudación: 228.334,62€
<i>Invocacion</i>	Hector Faver	Lito Vitale	Espectadores: 663 Recaudación: 2.290,22 €
<i>Codigo natural</i>	Vicente Perez Herrero	Mario de Benito	Espectadores: 43.994 Recaudación: 182.216,68€
<i>Esa maldita costilla</i>	Jusid, Juan José.	Leo Sujatovich Canciones: "Que le den candela" de Piloto, Lafranco, interpretada por Celia Cruz; "Himno al amor" de Piaff, Monnoti; "Esa maldita costilla" de Waisgluss, J.F Jusid, interpretada por Celia Cruz. Temas musicales: Danubio azul de Johan Strauss; Marcha nupcial de Félix Mendelsshon.	ARGENTINA(78.00%) ESPAÑA (22.00 %) Espectadores: 45.648 Recaudación: 199.504,71 €
<i>Extranjeros de si mismos</i>	López-Linares, José Luis. Rioyo, Javier.	Canciones: "Soleá" interpretada por Miles Davis; "Nana de la tormenta" (Popular) interpretada por Saioa Martín y Nerea Martín (piano)(cello); "Faccetta near" (Popular); "Jarama Valley"	Documental Espectadores: 8.066 Recaudación: 37.471,80 €

		(Popular) interpretada por Pete Seeger & Group; "Foxtrot" de Dimitri Shostakovich; "Montañas nevadas" de E. Franco, P. García; "Lili Marlene" de Schultze, Leip, interpretada por Saioa Martín y Nerea Martín (piano)(cello); "Lili Marlene" de Schultze, Leip, interpretada por Marlene Dietrich; "Lili Marlene" de Schultze, Leip.	
<i>Time's up!</i>	Cecilia Barriga	Isabel Montero	CHILE (20.00 %) ESPAÑA (70.00 %) ESTADOS UNIDOS (10.00 %) Espectadores: 28.578 Recaudación: 128.792,39€
<i>Leyenda de fuego</i>	Roberto Lazaro Garcia	SIN DATOS	Espectadores: 61.044 Recaudación: 212.021,56€
<i>Cuba</i>	Pedro Carvajal	SIN DATOS	Espectadores: 2.147 Recaudación: 8.747,30 €
<i>Sexy beast</i>	Johnathan Glazer	Roque Baños	ESPAÑA (30.00 %) REINOUNIDO(70.00%) Espectadores: 43.078 Recaudación: 195.677,30€
<i>Noche de fiesta</i>	Francisco Javier Puebla Rguez.	Jordi Roquer, Santos Martinez, Marc Crivillé, Roger Mas, Laia Vaque	Espectadores: 969 Recaudación: 3.798,00 €
<i>Blanca madison</i>	Carlos Amil	Nani García	ESPAÑA (67.00 %) PORTUGAL(33.00 %) Espectadores: 1.855 Recaudación:7.994,80€
<i>Este de la brujula, el</i>	Jordi Torrent	Jose Evangelista	CANADÁ (25.00 %) ESPAÑA (75.00 %)
<i>Voz</i>	Javier Aguirre	Eduardo Polonio	SIN DATOS
<i>Peor imposible</i>	Marcello Cesena	Paolo Silvestri	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (60.00 %) Espectadores: 1.008 Recaudación: 2.661,70 €
<i>Oro diablo</i>	Jose R. Novoa	Francisco Cabrujas	ESPAÑA (26.00 %) VENEZUELA (75.00%) Espectadores: 438 Recaudación: 2.157,60 €
<i>Diario para un cuento</i>	Jana Bokova	Alfredo F. Mayo	ARGENTINA (65.00 %) ESPAÑA (35.00 %) Espectadores: 360 Recaudación: 1.481,70 €
<i>Tuve un sueño contigo</i>	Gonzalo Justiniano	Jose Miguel Tobar, Miguel Miranda	CHILE (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %)

PELICULAS 2001 (106)

<i>Esperando al Mesías</i>	Daniel Burman	César Lerner, Marcelo Moguilevsky, Andrea Guerra	ARGENTINA (30.00 %) ESPAÑA (40.00 %) ITALIA (30.00 %) Espectadores: 7.424 Recaudación: 32.522,80 €
<i>Nueces para el amor</i>	Lecchi, Alberto.	Eva Gancedo, José Luis Barroso Canciones: "Rasguña las piedras" de Charly Garcia, interpretada por Sui Generis; "Canción para mi muerte" de Charly Garcia, interpretada por Sui Generis; "Bienvenidos al tren" de Charly Garcia, interpretada por Sui Generis; "Silencio marginal" de Aquelarre, interpretada por Aquelarre; "Dejamé que te sienta" de León Gieco, interpretada por León Gieco; "Santa Lucía" de Roque Narvaja, interpretada por Roque Narvaja; "La Mandanga" de José Luis Cantero, interpretada por El Fary; "Reina" de Lorenzo Francisco / Salazar Monte, interpretada por Casta; "Sábado" de Ricardo Mollo, Diego Amedo, interpretada por Divididos; "Se viene" de Cordera, Venezuela, interpretada por Bersuit Vergarabat.	ARGENTINA (54.00 %) ESPAÑA (46.00 %) Espectadores: 48.269 Recaudación: 214.331,88 €

		Temas musicales: Marcelo y Alicia (Iván Wyszogrod.	
<i>factor Pilgrim, El</i>	Amodeo, Santiago Rodríguez, Alberto	Grupo "Lavadora"	Espectadores: 15.407 Recaudación: 57.169,02 €
<i>Faust, la venganza está en la sangre</i>	Yuzna, Brian.	Xavier Capellas	Espectadores: 182.175 Recaudación: 746.324,33 €
<i>Gran Marciano, El</i>	Antonio Hernandez	Víctor Reyes	Espectadores: 108.746 Recaudación: 432.326,78 €
<i>Pan y rosas</i>	Ken Loach	George Fenton	ALEMANIA (25.00 %) ESPAÑA (11.00%) REINO UNIDO(64.00%) Espectadores: 66.301 Recaudación: 285.606,12 €
<i>No te fallaré</i>	Manuel Rios San Martin	Daniel Sánchez de la Hera	Espectadores: 781.683 Recaudación:3.167.024,6€
<i>Torrente 2 Misión en Marbella</i>	Segura, Santiago.	Roque Baños Canciones: "Misión en Marbella" de Santiago Segura, interpretada por José Mota; "Semos diferentes" interpretada por Joaquín Sabina y Torrente; "¡Que tendrá Marbella!" interpretada por Navajita Plateá y Torrente. Tema musical: Himno Nacional Español, de Bartolomé Pérez Casas. Música original interpretada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga, dirigida por Mario Klemens.	Espectadores: 5.321.969 Recaudación: 22.142.173,13 €
<i>espinazo del Diablo, El</i>	Guillermo del Toro	Javier Navarrete	ESPAÑA (54.00 %) MÉJICO (46.00 %) Espectadores: 712.178 Recaudación: 3.006.235,17
<i>Palo, El</i>	Eva Lesmes	Manuel Villalta	Espectadores: 139.803 Recaudación: 611.427,53 €
<i>voz de su amo, La</i>	Emilio Martinez Lazaro	Roque Banos	Espectadores: 69.187 Recaudación: 306.737,50 €
<i>viejo que leía novelas de amor, El</i>	Rolf de Heer	Fernando Sancho y Graham Tardif.	AUSTRALIA (25.00 %) ESPAÑA(20.00%)FRANCIA (45.00%)HOLANDA (10.00 %) Espectadores: 296.912 Recaudación: 1.344.251,58 €
<i>paraíso ya no es lo que era, El</i>	Francisco Betriu	Víctor Reyes	Espectadores: 65.038 Recaudación: 315.162,86 €
<i>Silencio roto</i>	Armendariz, Montxo.	Pascal Gaigne	Espectadores: 429.086 Recaudación1.839.075,82€
<i>Mi dulce</i>	Jesus Mora Gama	Alfonso Vilallonga	Espectadores: 42.106 Recaudación: 183.315,26 €
<i>Capitanes de Abril</i>	Medeiros, Maria De.	Antonio Victorino D'Almeida	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (46.00 %) ITALIA (10.00 %) PORTUGAL (24.00 %) Espectadores: 75.606 Recaudación: 323.339,88 €
<i>Lena</i>	Gonzalo Tapia	José Carlos Mac	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL (20.00 %) Espectadores: 49.369 Recaudación: 212.862,01 €
<i>Amigogima</i>	Jose M. Nunes	Brioles Guillermo Muiños	Espectadores: 4.978 Recaudación: 23.580,95 €
<i>Amor, curiosidad, prozak y dudas</i>	Miguel Santesmases	Pascal Gaigné	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 72.404 Recaudación: 295.226,50 €
<i>Tinta roja</i>	Francisco J. Lombardi	Bingen Mendizábal	ESPAÑA (61.00 %) PERÚ (39.00 %) Espectadores: 40.386 Recaudación: 183.016,32 €
<i>Asesinato en febrero</i>	Eterio Ortega Santillana	Ángel Illarramendi	Espectadores: 15.663 Recaudación: 67.459,06 €

<i>Tiempos de azúcar</i>	Juan Luis Iborra	Luis Ivars	Espectadores: 85.685 Recaudación: 306.068,83 €
<i>Son de mar</i>	Bigas Luna	Piano Magic	Espectadores: 242.834 Recaudación: 1.009.536,01€
<i>Pau i el seu germa (Pau y su hermano)</i>	Marc Recha Batalle	Geronacion, Xavier Turull, Fred Vilmar, Toni Xuclá y El Gitano	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 23.941 Recaudación: 103.770,16 €
<i>espalda de Dios, La</i>	Pablo Llorca Casanueva	Ricardo Llorca	Espectadores: 3.046 Recaudación: 12.491,69 €
<i>Jaizkibel</i>	Ibon Cormenzana	Zacarías M. de la Riva.	Espectadores: 3.613 Recaudación: 15.553,44 €
<i>Sagitario</i>	Vicente Molina Foix	Luis Ivars	Espectadores: 42.888 Recaudación: 188.016,52 €
<i>Pata negra</i>	Luis Oliveros Mendez	Bernardo Fuster, Luis Mendo	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 96.804 Recaudación: 384.475,81 €
<i>Hombres felices</i>	Roberto Santiago	Christian Johansen	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 70.108 Recaudación: 305.034,16 €
<i>Una noche con Sabrina Love</i>	Alejandro Agresti	Paul M. van Brugge	ARGENTINA (60.00 %) ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 27.589 Recaudación: 124.125,10 €
<i>Manolito Gafotas en Mola ser jefe</i>	Joan Potau Martinez	Paco Musulen y Luis Elises	Espectadores: 95.989 Recaudación: 373.506,76 €
<i>School Killer</i>	Juan Carlos Gil Diaz	David San José	Espectadores: 201.024 Recaudación: 804.033,05 €
<i>Sin vergüenza</i>	Joaquin Oristrell	José Carlos Gómez	Espectadores: 235.126 Recaudación: 1.053.670,3€
<i>Chica de Río</i>	Christopher Monger	Roque Baños	ESPAÑA (26.00 %) REINO UNIDO (74.00%) Espectadores: 81.253 Recaudación: 329.127,43 €
<i>Arachnid</i>	Jack Sholder	Frances Gener	Espectadores: 73.542 Recaudación: 301.832,03 €
<i>Más pena que gloria</i>	Victor Garcia Leon	David San José	Espectadores: 42.631 Recaudación: 192.287,81 €
<i>bosque animado sentirás su magia, El</i>	Angel De La Cruz Angel De La Cruz	Arturo Kress	Animacion Espectadores: 509.186 Recaudación: 1.951.816,29€
<i>Tuno negro</i>	Pedro Luis Barbero Rodriguez Vicente J. Martin Peran	Alex Martínez	Espectadores: 583.344 Recaudación: 2.315.920,73€
<i>Sin dejar huella</i>	Maria Novaro	Lynn Fainshtein	ESPAÑA (30.00 %) MÉJICO (70.00 %) Espectadores: 38.826 Recaudación: 180.923,95 €
<i>Palabra y Utopía</i>	Manoel De Oliveira	Carlos Paredes Massimo Scapin	BRASIL (20.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL (50.00 %) Espectadores: 4.507 Recaudación: 20.682,55 €
<i>Príncipe del Pacífico, El</i>	Alain Corneau	Eric Mouquet	ESPAÑA (15.00 %) FRANCIA (85.00 %) Espectadores: 67.157 Recaudación: 314.503,08 €
<i>Gente Pez</i>	Jorge Iglesias	Ibon Errazkin.	ESPAÑA (80.00 %) REINO UNIDO (20.00%) Espectadores: 567.956 Recaudación: 2.278.425,16
<i>Marujas asesinas</i>	Javier Rebollo	Joan Valent	Espectadores: 297.722 Recaudación: 1.260.921,09€
<i>Lucía y el sexo</i>	Julio Medem	Alberto Iglesias	Espectadores: 1.317.054 Recaudación: 5.539.448,82€
<i>Hacerse el sueco</i>	Daniel Diaz Torres	Edesio Alejandro	CUBA (85.00 %)

		Gerardo García Segura	ESPAÑA (15.00 %) Espectadores: 2.280 Recaudación: 9.844,13 €
<i>Otros, Los</i>	Alejandro Amenabar	Alejandro Amenábar	Espectadores: 6.410.526 Recaudación: 27.254.110,88 €
<i>isla del holandés, La</i>	Sigfrid Monleon Pradas	José Manuel Pagán y Pascal Comelade	Espectadores: 39.667 Recaudación: 164.042,41 €
<i>Juana la Loca</i>	Vicente Aranda	José Nieto	ESPAÑA (70.00 %) ITALIA (20.00 %) PORTUGAL (10.00 %) Espectadores: 2.067.026 Recaudación: 8.895.196,82
<i>Juego de Luna</i>	Monica Agullo Laguna	Suso Sáiz.	Espectadores: 49.457 Recaudación: 216.773,06 €
<i>Salvajes</i>	Carlos Molinero Varela		Espectadores: 22.839 Recaudación: 89.728,80 €
<i>Fausto 5.0</i>	Alex Olle Isidro Ortiz-Carlos Padriisa	Josep Mº Sanou y Toni M. Mir.	Espectadores: 39.107 Recaudación: 171.829,24 €
<i>Fuga, La</i>	Eduardo Mignogna	Federico Jusid.	ARGENTINA (79.00 %) ESPAÑA (21.00 %) Espectadores: 12.395 Recaudación: 50.082,09 €
<i>mujer de mi vida, La</i>	Real, Antonio Del	Carles Cases.	Espectadores: 83.664 Recaudación:330.404,76€
<i>Visionarios</i>	Manuel Gutierrez Aragon	Bingen Mendizábal	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 68.702 Recaudación: 304.703,30 €
<i>Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)</i>	Victor Barrera	Terence Blanchard	Espectadores: 1.877 Recaudación: 7.813,59 €
<i>I love you baby</i>	Alfonso Albacete David Menkes	Paco Ortega y M.A. Collado	Espectadores: 115.548 Recaudación: 495.272,24 €
<i>Solo mía</i>	Javier Balaguer	"Sólo mía", interpretada por la cantante Clara Montes.	Espectadores: 156.912 Recaudación: 662.993,61 €
<i>Vidas privadas</i>	Fito Paez	Rodolfo Gandini y Fito Páez	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 41.320 Recaudación: 186.086,75 €
<i>Punto de mira</i>	Karl Francis	Víctor Reyes.	ESPAÑA (66.00 %) REINO UNIDO (34.00%) Espectadores: 45.099 Recaudación: 189.251,59 €
<i>Clara y Elena</i>	Manuel Iborra	Bernardo Fuster, Luis Mendo	Espectadores: 149.770 Recaudación: 640.980,85 €
<i>pasos perdidos, Los</i>	Rodríguez, Manane	Fernando Egozcue, L. Mendo y B. Fuster.	ARGENTINA (25.00 %) ESPAÑA (75.00 %) Espectadores: 56.943 Recaudación: 228.957,80 €
<i>Bellas durmientes</i>	Eloy Lozano Coello	Valentin Silvestrov, Nikolai Korndorf	Espectadores: 1.695 Recaudación: 6.253,79 €
<i>Intacto</i>	Juan Carlos Fresnadillo	Lucio Godoy.	Espectadores: 382.705 Recaudación:1.667.946,02€
<i>Buñuel y la Mesa del Rey Salomón</i>	Carlos Saura	Roque Banos	ALEMANIA (20.00 %) ESPAÑA (60.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 74.878 Recaudación: 304.200,44 €
<i>Desafinado</i>	Manuel Gomez Pereira	Bernardo Bonezzi.	ESPAÑA (70.00 %) ITALIA (10.00 %) REINO UNIDO (20.00%) Espectadores: 71.541 Recaudación: 315.632,07 €
<i>Dama de Porto Pim</i>	Toni Salgot	Mario de Benito.	Espectadores: 65.057 Recaudación: 306.507,20 €
<i>Un perro llamado Dolor</i>	Luis Eduardo Aute	Silvio Rodríguez, Suso Sáiz, Moraíto Chico y Luis Eduardo Aute.	Animacion Espectadores: 2.606 Recaudación: 10.797,30 €

<i>marcha verde, La</i>	Jose Luis Garcia Sanchez	Fernando García Morcillo. Arreglos y dirección musical: Manuel Gas	Espectadores: 60.852 Recaudación: 300.732,93 €
<i>Sara, una estrella</i>	Jose Briz Mendez	Fernando Ember	Documental Espectadores: 2.642 Recaudación: 11.701,05 €
<i>Dagon, la secta del mar</i>	Stuart Gordon	Carles Cases.	Espectadores: 53.731 Recaudación: 219.742,06 €
<i>Reflejos</i>	Miguel Angel Vivas	Luis Miguel Cobo	Espectadores: 47.014 Recaudación: 185.115,68 €
<i>deseo de ser piel roja, El</i>	Alfonso Ungria	Mario de Benito	Espectadores: 62.673 Recaudación: 301.794,63 €
<i>Carne de gallina</i>	Javier Maqua	Mario de Benito.	Espectadores: 67.307 Recaudación: 298.646,80 €
<i>hijo de la novia, El</i>	Juan Jose Campanella	Angel Illarramendi	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 1.574.786 Recaudación: 7.230.430,69
<i>Nómadas</i>	Gonzalo Lopez Gallego	Jorge Navarro y Christian Tosat.	Espectadores: 5.693 Recaudación: 27.353,38 €
<i>Portman a la sombra de Roberto</i>	Miguel Marti Campoy	Eduardo Arbide	Documental Espectadores: 11 Recaudación: 55,89 €
<i>Sin noticias de Dios</i>	Agustin Diaz Yanes	Bernardo Bonezzi.	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 609.409 Recaudación: 2.747.352,61
<i>cenizas del volcán, Las</i>	Pedro E. Perez Rosado	Silver Borrás, Don Luz (Mariachi)	Documental Espectadores: 564 Recaudación: 2.582,03 €
<i>niños de Rusia, Los</i>	Jaime Camino Vega De La Iglesia	Albert Guinovart ; Voloncelo solista : Lluís Claret	Documental Espectadores: 21.386 Recaudación: 100.573,89 €
<i>Biblia negra</i>	David Pujol Rusiñol	Ernest Armengol, Santos Berrocal, Florenci Ferrer	Espectadores: 19.470 Recaudación: 93.161,36 €
<i>Leyenda del Unicornio, La</i>	Maite Ruiz De Austri	José Tomas Sousa Diaz	Animación Espectadores: 60.805 Recaudación: 228.145,76 €
<i>Stranded (Náufragos)</i>	Maria Lidon Ibañez (Luna)	Javier Navarrete	Espectadores: 56.643 Recaudación: 182.243,23 €
<i>juego de Cuba, El</i>	Manuel Martin Cuenca	SIN DATOS	Documental Espectadores: 525 Recaudación: 2.521,25 €
<i>Caminantes</i>	León De Aranoa, Fernando	Alfonso Arias	Documental Espectadores: 1.398 Recaudación: 5.114,01 €
<i>sueño del Caimán, El</i>	Beto Gomez	Mastretta	ESPAÑA (50.00 %) MÉJICO (50.00 %) Espectadores: 1.913 Recaudación: 7.269,86 €
<i>Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan</i>	Ana Diez Diaz	Juan Zulaika	Espectadores: 44.902 Recaudación: 193.834,59 €
<i>Noche de Reyes</i>	Miguel Bardem	Juan Bardem	Espectadores: 135.170 Recaudación: 598.459,94 €
<i>Antigua vida mía</i>	Hector Olivera	Angel Illarramendi	ARGENTINA (65.00 %) ESPAÑA (35.00 %) Espectadores: 80.274 Recaudación: 348.592,25 €
<i>lugar donde estuvo el paraíso, El</i>	Gerardo Herrero	Lucio Godoy	ARGENTINA (23.00 %) BRASIL (10.00 %) ESPAÑA (67.00 %) Espectadores: 76.071 Recaudación: 328.396,84 €
<i>Impulsos</i>	Miguel Alcantud	Horacio Icasto	Espectadores: 47.048 Recaudación: 207.789,23 €
<i>Playa de los Galgos, La</i>	Mario Camus	Sebastian Mariné	Espectadores: 66.250 Recaudación: 312.352,20 €
<i>Todo menos la chica</i>	Jesus Delgado	Juan Bardem	Espectadores: 26.535 Recaudación: 93.059,93 €

<i>Caso Pinochet, El</i>	Patricio Guzman Lozanes	No	Documental BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (27.00 %) FRANCIA (53.00 %) Espectadores: 4.134 Recaudación: 17.021,58 €
<i>Tardes de Gaudí</i>	Susan Seidelman	Bernardo Bonezzi	ESPAÑA (59.00 %) ESTADOS UNIDOS (41.00 %) Espectadores: 59.857 Recaudación: 307.503,45 €
<i>Demasiado amor</i>	Ernesto Rimoch	Joan Valent	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 5.234 Recaudación: 21.654,26
<i>En la puta vida</i>	Beatriz Flores Silva	Carlos Da Silveira	BÉLGICA (30.00 %) CUBA (10.00 %) ESPAÑA (20.00 %) URUGUAY (40.00 %) Espectadores: 14.621 Recaudación: 64.357,69 €
<i>Ali-Babá (El tesoro)</i>	Manuel Rodriguez (Rodjara)	Aljenny Music, Francisco Javier Mendizabal, Abraham Conteh	Animacion
<i>Canícula</i>	Alvaro Garcia-Capelo	Victor Reyes	ESPAÑA (80.00 %) REINO UNIDO (20.00%) Espectadores: 47.374 Recaudación: 186.566,70 €
<i>Huelepega</i>	Elia Schneider	Fermin Cabrujas	ESPAÑA (20.00 %) VENEZUELA (80.00 %)
<i>Jet Set</i>	Fabien Onteniente	Loik Dury & Crew	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %)
<i>Per Júpiter (Por Júpiter)</i>	Francisco Javier Capell	Joe Quer, Lluís Climent, Angel Andreu Butxaca	Espectadores: 158 Recaudación: 790,00 €
<i>Fiebre del Loco, La</i>	Andres Wood	Carlos Cabezas, Diego De Las Heras	CHILE (55.00 %) ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (25.00 %) Espectadores: 8.850 Recaudación: 43.710,77 €
<i>Cóndor Crux</i>	Juan Pablo Buscarini Pablo Holcer/ Fabian Glecer	Diego Grinblat	Animacion ARGENTINA (73.00 %) ESPAÑA (27.00 %) Espectadores: 1.668 Recaudación: 7.047,13 €
<i>Fuente Álamo: la caricia del tiempo</i>	Pablo Garcia	Cronoscopio	Documental Espectadores: 919 Recaudación: 4.070,10 €
<i>Esta noche, no</i>	Alvaro Saenz De Heredia	Mario De Benito, Andres Saenz De Heredia Nelke	Espectadores: 68.700 Recaudación: 306.041,80 €
<i>Metropolitan</i>	Salomon Shang Ruiz	Koldo Ochotorena	SIN DATOS

PELICULAS 2002 (137)

<i>A mi madre le gustan las mujeres</i>	Fejerman, Daniela París, Inés	Juan Bardem	Espectadores: 431.092 Recaudación: 1.934.806,32€
<i>Cuadrilla, La</i>	Loach, Ken	George Fenton	ALEMANIA (21.00 %) ESPAÑA (10.00 %) REINO UNIDO (69.00 %) Espectadores: 65.605 Recaudación: 298.518,77 €
<i>Arderás conmigo</i>	Sánchez, Miguel Ángel	Eva Gancedo	Espectadores: 48.236 Recaudación: 212.527,19 €
<i>guerrilla de la memoria, La</i>	Corcuera, Javier	Popular	Documental Espectadores: 6.280 Recaudación: 23.454,01 €
<i>Piedras</i>	Salazar, Ramón	Pascal Gaigne	Espectadores: 265.387 Recaudación: 1.183.262,16€

<i>Cuatro puntos cardinales</i>	Díaz, Natalia ("Tierra Firme") García Elegido, Pilar ("Este") Martín Cuenca, Manuel ("En el camino") Campos, José Manuel ("Mujeres de sol")	Eduardo Arbide	Documental Espectadores: 178 Recaudación: 590,00 €
<i>Manjar de amor</i>	Pons, Ventura	Carles Cases	ALEMANIA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 68.138 Recaudación: 317.751,19 €
<i>En la ciudad sin límites</i>	Hernández, Antonio	Víctor Reyes	Espectadores: 171.112 Recaudación: 795.965,34 €
<i>Hable con ella</i>	Almodóvar, Pedro	Alberto Iglesias	Espectadores: 1.367.450 Recaudación: 6.208.691,42€
<i>soledad era esto, La</i>	Renan, Sergio	Pablo Ortiz	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 82.098 Recaudación: 330.983,78 €
<i>Karate a muerte en Torremolinos</i>	Temboury, Pedro	Jorge Explosión	Espectadores: 1.827 Recaudación: 7.123,10 €
<i>Ángeles de negro</i>	Damiani, Damiano	Peppe D'onghia	ESPAÑA (10.00 %) ITALIA (90.00 %) Espectadores: 4.256 Recaudación: 19.328,95€
<i>Nos miran</i>	López Amado, Norberto	Bingen Mendizábal, Borja Ramos	ESPAÑA (90.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 360.103 Recaudación: 1.614.960,09€
<i>lado oscuro del corazón II, El</i>	Subiela, Eliseo	Oswaldo Montes	ARGENTINA (60.00 %) ESPAÑA (40.00 %) Espectadores: 45.926 Recaudación: 194.268,25 €
<i>Vivancos 3 (si gusta haremos las dos primeras)</i>	Saguer, Albert	Joan Babiloni	Espectadores: 336.513 Recaudación: 1.453.555,83€
<i>Natural de Melilla</i>	Deiback, Driss	Luis Ruiz La Rosa, Juan Mendoza	Documental
<i>noches de Constantinopla, Las</i>	Rojas, Orlando	Pável Urkiza	CUBA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 62 Recaudación: 252,90 €
<i>Guerreros</i>	Calparsoro, Daniel	Najwajejan	Espectadores: 213.114 Recaudación: 933.753,28 €
<i>balsa de piedra, La</i>	Sluizer, George	Henny Vrienten	ESPAÑA (34.00 %) HOLANDA (48.00 %) PORTUGAL (18.00 %) Espectadores: 70.251 Recaudación: 348.107,29 €
<i>mágica aventura de Óscar, La</i>	Sánchez, Diana	Miguel Ángel Fuster	Infantil COLOMBIA (20.00 %) ESPAÑA (20.00 %) VENEZUELA (60.00 %) Espectadores: 6 Recaudación: 29,40 €
<i>Pasos de baile</i>	Malkovich, John	Alberto Iglesias	Espectadores: 67.232 Recaudación: 300.382,81 €
<i>guerra cotidiana, La</i>	Serra, Daniel Serra, Jaime	Pablo Cervantes	Documental Espectadores: 281 Recaudación: 1.342,00 €
<i>Balseros</i>	Bosch, Carlos Domenech, Josep M ^a	Lucrecia	Documental Espectadores: 16.715 Recaudación: 79.834,34 €
<i>sueño de Ibiza, El</i>	Fioravanti, Igor	José Padilla	Espectadores: 79.584 Recaudación: 360.922,05 €
<i>otro lado de la cama, El</i>	Martínez Lázaro, Emilio	Roque Baños Dirección musical: Mendo y Fuster. Canción: "No se qué hacer" interpretada por Coque Malla	Espectadores: 2.825.194 Recaudación: 12.610.725,08 €

<i>Mi casa es tu casa</i>	Álvarez, Miguel	Jorge Sarraute, Alex Kirschner	Espectadores: 43.554 Recaudación: 218.305,65 €
<i>florido pénsil, El</i>	Porto, Juan José	Jesús Gluck Canciones: "Libertad" y "Pasos" de Álvaro Zapata.	Espectadores: 242.079 Recaudación: 1.085.026,39€
<i>caja 507, La</i>	Urbizu, Enrique	Mario de Benito	Espectadores: 510.587 Recaudación: 2.333.248,45€
<i>Cuando todo esté en orden</i>	Martínez Herrada, César	Pablo Cervantes	Espectadores: 6.671 Recaudación: 29.590,37 €
<i>Aro Tolbukhin, en la mente del asesino</i>	Villaronga, Agustí Zimmermann, Lydia Racine, Isaac P.	José Manuel Pagán	ESPAÑA (80.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 21.512 Recaudación: 96.837,60 €
<i>Tarara del Chapao, La</i>	Navarro Monje, Enrique	Viçent Torrent, Fernando Lucas, Sergio Cifuentes, Toni Canet, Juan Garrido García, Carles Pons, Skapa Rapid	Espectadores: 33.187 Recaudación: 122.789,00 €
<i>Nos hacemos falta - Tilt-</i>	Giménez Peña, Juanjo	Guillem Huertas	Espectadores: 45.968 Recaudación: 244.347,05 €
<i>alquimista impaciente, El</i>	Ferreira, Patricia	Javier Navarrete	Espectadores: 206.158 Recaudación: 906.499,62 €
<i>embrujo de Shanghai, El</i>	Trueba, Fernando	Antoine Duhamel	Espectadores: 302.780 Recaudación: 1.398.873,78€
<i>Miradas</i>	Álvarez, Enrique	Ulises Hernández	CUBA (75.00 %) ESPAÑA (25.00 %)
<i>Miel para Oshún</i>	Solás, Humberto	Carlos Alfonso, Esteban Puebla, X Alfonso, Grupo Síntesis	CUBA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %)
<i>Inferno</i>	Leitão, Joaquim	Xutos & Pontapés	ESPAÑA (20.00 %) PORTUGAL (80.00 %) Espectadores: 51 Recaudación: 230,25 €
<i>No dejaré que no me quieras</i>	Acosta, Jose Luis	Víctor Reyes	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 51.316 Recaudación: 222.961,28 €
<i>Todas las azafatas van al cielo</i>	Burman, Daniel	Víctor Reyes	ARGENTINA (73.00 %) ESPAÑA (27.00 %) Espectadores: 44.396 Recaudación: 204.722,01 €
<i>Hasta aquí hemos llegado</i>	García Serrano, Yolanda	Manolo Tena	Espectadores: 86.047 Recaudación: 362.819,75 €
<i>Héroes de cartón</i>	Garrido, Martín	Ángel Nieto	Espectadores: 23.166 Recaudación: 106.086,30 €
<i>que se aman, Los</i>	Tacchella, Jean Charles	Raymond Alessandrini	BÉLGICA (20.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (70.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 8.127 Recaudación: 39.831,31 €
<i>X</i>	Marías, Luis	Paco Musulen, Luis Elices	Espectadores: 51.440 Recaudación: 216.829,55 €
<i>Tangos robados</i>	Gregorio, Eduardo de	Bruno Fontaine Música adicional: Arreglos musicales (Tangos): Juan José Mosalini. Grupo "Rap": "Le Micro Brise le Silence"	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 39.020 Recaudación: 191.081,44 €
<i>reckoning, The (Morality play)</i>	McGuigan, Paul	Magnus Fienes	ESPAÑA (28.00 %) REINO UNIDO (72.00 %) Espectadores: 155.195 Recaudación: 746.310,85 €
<i>Cualquiera</i>	Marqués, David	Juanma Redondo	Espectadores: 2.528 Recaudación: 11.193,75 €
<i>forastero, El</i>	García Hurtado, Federico	Manuel Villalta	ESPAÑA (70.00 %) PERÚ (30.00 %) Espectadores: 5.755 Recaudación: 20.904,75 €
<i>amor imperfecto, El</i>	Maderna, Giovanni Davide	Bernardo Bonezzi	ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (80.00 %) Espectadores: 46.528 Recaudación: 192.102,01 €
<i>Lejos</i>	Techiné, André	Juliette Garrigues	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 24.144

			Recaudación: 110.135,71 €
<i>No debes estar aquí</i>	Rispa, Jacobo	Federico Jusid	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (10.00 %) Espectadores: 177.890 Recaudación: 775.914,30 €
<i>rey de la gran ja, El</i>	Muro, Gregorio Zabala, Carlos	Ángel Illarramendi	Infantil Espectadores: 57.132 Recaudación: 228.854,64 €
<i>buzón de los sueños, El</i>	Muñoz, César	César Muñoz, Ángel Rufino	SIN DATOS
<i>Fumata blanca</i>	García Borda, Miquel	Ernest Armengol, Santos Berrocal, Florenci Ferrer	Espectadores: 23.042 Recaudación: 104.234,83 €
<i>Rencor</i>	Albaladejo, Miguel	Lucio Godoy	Espectadores: 198.974 Recaudación: 904.175,84 €
<i>Funeraria independiente (Funerària independent)</i>	Hernández, Josep Mascaró, Miquel	Andrew Muntaner, Goodfellows, Guadaña, Suso Reixac, Hijos de Matxin	Espectadores: 92.426 Recaudación: 438.122,06 €
<i>Nowhere</i>	Sepúlveda, Luis	Nicola Piovani Canciones: "La vida sigue" de Nicola Piovani, Jarabe de Palo, interpretada por Jarabe de Palo.	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (25.00 %) ITALIA (55.00 %) Espectadores: 46.758 Recaudación: 208.231,36
<i>Sin retorno (No turning back)</i>	Montejo, Julia Nebot, Jesús	Steven Chesne	ESPAÑA (60.00 %) ESTADOS UNIDOS (40.00 %) Espectadores: 11.235 Recaudación: 49.281,02 €
<i>Zero/Infinito</i>	Aguirre, Javier	Desarrollos musicales informáticos: Pedro López Gómez	Experimental
<i>Smoking room</i>	Wallowits, Julio Gual, Roger	Tema: "Hoy puede ser un gran día" de Joan Manuel Serrat.	Espectadores: 124.787 Recaudación: 585.312,06 €
<i>Off</i>	Dyaz, Antonio	Antonio Dyaz	Espectadores: 1.081 Recaudación: 4.819,20 €
<i>Bestiario</i>	Pérez Herrero, Vicente	Mario de Benito	Espectadores: 41.544 Recaudación: 190.820,20 €
<i>Lisístrata</i>	Bellmunt, Francesc	An der Beat	Espectadores: 163.980 Recaudación: 719.363,97 €
<i>verano de Anna, El</i>	Meerapfel, Jeanine	Floros Floridis	ALEMANIA (70.00 %) ESPAÑA (10.00 %) GRECIA (20.00 %) Espectadores: 6.231 Recaudación: 26.617,65 €
<i>Machín, toda una vida</i>	Villazán, Nuria	Canciones: "El Manisero" interpretada por Antonio Machín; "Alfonsina y el mar" interpretada por Cristina del Valle; "Moreno soy, soy moreno", interpretada por Nilo M.C.; "A Barbacoa me voy", interpretada por Arahí Martínez & Los músicos de Machín; "Dos gardenias" interpretada por Amparanoia; "Amar y vivir" interpretada por Caco Senante; "Angelitos negros" interpretada por Nancho Novo y Los Castigados sin Postre; "Un compromiso", interpretada por Rafa Rodríguez; "Corazón loco" interpretada por Vieja Trova Santiaguera; "Bésame mucho" interpretada por Los Piratas; "In Memoriam" interpretada por Santiago Roges "Botafogo"; "Toda una vida" interpretada por Los músicos de Machín.	Espectadores: 40.739 Recaudación: 183.993,25 €
<i>Peor imposible, ¿qué puede fallar?</i>	Semprún, José Blanco, David	Manuel Villalta	ESPAÑA (80.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) Espectadores: 74.810 Recaudación: 315.436,01 €
<i>Deseo</i>	Vera, Gerardo	Stephen Warbeck	Espectadores: 125.074 Recaudación: 562.639,74 €
<i>No somos nadie</i>	Mollà, Jordi	Roque Baños	Espectadores: 115.915 Recaudación: 520.446,49 €
<i>Primer y último amor</i>	Giménez-Rico, Antonio	Augusto Algeró	Espectadores: 56.330 Recaudación: 217.461,81 €
<i>Escuela viva</i>	Pavón, Julián	SIN DATOS	Documental

			Espectadores: 344 Recaudación: 1.287,60 €
<i>De Salamanca a ninguna parte</i>	Peña, Chema de la	SIN DATOS	Documental Espectadores: 437 Recaudación: 1.555,62 €
<i>Historia de un beso</i>	Garci, José Luis	Pablo Cervantes	Espectadores: 357.228 Recaudación: 1.654.749,22€
<i>Apasionados</i>	Jusid, Juan José	Juan Federico Jusid	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 126.486 Recaudación: 574.839,14 €
<i>Olentzero, Gabonetako ipuina (Anjé, la leyenda del Pirineo)</i>	Elordi, Juanjo	Juan Zulaika Canciones: "Aitor Furundarena", interpretada por Aitor Gorosabel	Dibujos Animados (3D)) Espectadores: 34.297 Recaudación: 139.027,23 €
<i>Illegal</i>	Vilar, Ignacio	Manuel Balboa	Espectadores: 8.841 Recaudación: 39.657,15 €
<i>Virgen de la Lujuria, La</i>	Ripstein, Arturo	Leoncio Lara (Bon), Víctor García	ESPAÑA (70.00 %) MÉJICO (20.00 %) PORTUGAL (10.00 %) Espectadores: 69.626 Recaudación: 334.866,48 €
<i>Días de voda (Días de boda)</i>	Pinzás, Juan	Juan Sueiro	Espectadores: 38.579 Recaudación: 172.471,60 €
<i>Mi marido es una ruina</i>	Cesena, Marcello	Bernardo Bonezzi	ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (69.00 %) REINO UNIDO(11.00 %) Espectadores: 48.908 Recaudación: 216.062,91 €
<i>Rosa la china</i>	Sarmiento, Valeria	Paquito de Rivera, Ernesto Lecuona, Oriente Lopez	CUBA (10.00 %) ESPAÑA (30.00 %) FRANCIA (20.00 %) PORTUGAL (40.00 %) Espectadores: 43.973 Recaudación: 220.404,81 €
<i>novia de Lázaro, La</i>	Merinero, Fernando	Javier Torres, Jezhabel, Tinito de la Calma, Javier Batanero, Lou Garx	Espectadores: 4.303 Recaudación: 18.256,14 €
<i>curva de la felicidad, La</i>	Poirier, Manuel	Alejandro Pelayo	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 73.107 Recaudación: 340.371,35 €
<i>viaje de Carol, El</i>	Uribe, Imanol	Bingen Mendizábal	ESPAÑA (90.00 %) PORTUGAL (10.00 %) Espectadores: 374.543 Recaudación: 1.662.267,45€
<i>Estrella del Sur</i>	Nieto, Luis	Gustavo Montemurro, Nicolás Ibarburu	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (63.00 %) URUGUAY (17.00 %) Espectadores: 56.766 Recaudación: 267.581,30 €
<i>Poniente (Un relato universal sobre el amor)</i>	Gutiérrez, Chus	Tao Gutiérrez, Ángel Luis Samos	Espectadores: 115.036 Recaudación: 469.548,43 €
<i>Lugares comunes</i>	Aristarain, Adolfo		ARGENTINA (40.00 %) ESPAÑA (60.00 %) Espectadores: 424.756 Recaudación: 1.987.053,35€
<i>Dripping</i>	Monsonís "Monso", Vicente	6 A Beat & MEI	Espectadores: 35.755 Recaudación: 142.742,06 €
<i>lunes al sol, Los</i>	León de Aranoa, Fernando	Lucio Godoy	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (10.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 2.103.382 Recaudación: 9.772.063,84€
<i>Amnesia</i>	Salvatores, Gabriele	Daniele Sepe, Martín Fuke & Macaco el Mono Loco	ESPAÑA (25.00 %) ITALIA (75.00 %) Espectadores: 70.473 Recaudación: 332.323,59 €
<i>Nómadas del viento</i>	Perrin, Jacques	Bruno Coulais	Documental ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %)

			Espectadores: 130.519 Recaudación: 594.361,11 €
<i>Después de la luz</i>	Shang, Salomón	Koldo Ochotorena	Documental
<i>Cravan vs Cravan</i>	Lacuesta, Isaki	Víctor Nubla Canción: Pascal Comelade	Espectadores: 3.742 Recaudación: 16.413,10 €
<i>Salvoconducto</i>	Tavernier, Bertrand	Antoine Duhamel	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 14.791 Recaudación: 68.421,80 €
<i>robo más grande jamás contado, El traje, El</i>	Monzón, Daniel	Roque Baños	Espectadores: 219.136 Recaudación: 986.190,69 €
	Rodríguez, Alberto	Lavadora	Espectadores: 43.864 Recaudación: 217.401,19 €
<i>Volverás</i>	Chavarrías, Antonio	Javier Navarrete	ESPAÑA (80.00 %) MÉJICO (20.00 %) Espectadores: 86.868 Recaudación: 395.527,43 €
<i>Octavia</i>	Martín Patino, Basilio	G.B Pergolesi	Espectadores: 12.320 Recaudación: 54.106,35 €
<i>Planta 4ª</i>	Mercero, Antonio	Manuel Villalta	Espectadores: 1.143.301 Recaudación: 5.388.230,87€
<i>según nom (El segundo nombre), El</i>	Plaza, Paco	Mikel Salas	Espectadores: 96.154 Recaudación: 431.236,00 €
<i>OT: La película</i>	Balagueró, Jaume Plaza, Paco	Varios	Documental Espectadores: 351.306 Recaudación: 1.528.788,67€
<i>800 balas</i>	Iglesia, Álex de la	Roque Baños	Espectadores: 405.337 Recaudación: 1.783.553,44€
<i>Asesino en serio</i>	Urrutia, Antonio	Federico Bonasso	ESPAÑA (28.00 %) MÉJICO (72.00 %) Espectadores: 69.164 Recaudación: 308.710,71 €
<i>crimen del Padre Amaro, El</i>	Carrero, Carlos	Rosino Serrano	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 318.834 Recaudación: 1.412.423,76€
<i>Salomé</i>	Saura, Carlos	Roque Baños. Con la colaboración de Tomatito.	Espectadores: 71.697 Recaudación: 344.246,33 €
<i>Una pasión singular</i>	Gonzalo, Antonio	Javier Cámara	Espectadores: 8.994 Recaudación: 31.215,85 €
<i>Galíndez</i>	Díez, Ana	Juan Zulaika	Documental CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 1.178 Recaudación: 5.214,80 €
<i>Francisca (...de qué lado estás?)</i>	López-Sánchez, Eva	Jacobo Liebermann, Leo Heiblum	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 279 Recaudación: 1.470,00 €
<i>Una casa con vista al mar</i>	Arvelo, Alberto	Nascuy Linares	CANADÁ (28.00 %) ESPAÑA (23.00 %) VENEZUELA (49.00 %) Espectadores: 7.485 Recaudación: 34.875,30 €
<i>Kamchatka</i>	Piñeyro, Marcelo	Bingen Mendizábal	ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 628.013 Recaudación: 2.983.346,50€
<i>Carlos contra el mundo</i>	Carabante, Chiqui	Lucio Godoy, Julián Villagrán	Espectadores: 52.743 Recaudación: 232.839,49 €
<i>Pacto de brujas</i>	Elorrieta, Javier	José Juan Almela (Eurosonic S.A.)	Espectadores: 51.972 Recaudación: 241.791,35 €
<i>vida de nadie, La</i>	Cortés, Eduard.	Xavi Capellas	Espectadores: 142.416 Recaudación: 671.570,75 €
<i>misterio del Trinidad, El</i>	García Agraz, José Luis	Mastretta	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 3.250 Recaudación: 15.126,65 €
<i>Darkness</i>	Balagueró, Jaume	Carles Cases	Espectadores: 903.036 Recaudación: 4.048.792,77€

<i>Caballero Don Quijote, El refugio del mal, El</i>	Gutiérrez Aragón, Manuel	José Nieto	Espectadores: 74.901 Recaudación: 332.810,25 €
<i>habitación azul, La</i>	Cábez, Félix	Javier López de Guereña	Espectadores: 114.967 Recaudación: 533.500,66 €
<i>Entre Abril y Julio</i>	Doehner, Walter	Douglas Bowne, Ruy García	ESPAÑA (20.00 %) MÉJICO (80.00 %) Espectadores: 3.019 Recaudación: 13.170,82 €
<i>Un silencio demasiado ruidoso efecto Iguazú, El</i>	Gaizka, Aitor	José Sánchez-Sanz	Espectadores: 588 Recaudación: 2.746,00 €
<i>Una casa de locos</i>	Pelaz, Manuel	Ensamble Nuevo Tango	Documental
<i>Selva, La</i>	Ventura, Pere Joan	Ángel Muñoz (Reverendo) Temas musicales: Manu Chao	Documental Espectadores: 37.945 Recaudación: 160.387,05 €
<i>Trece campanadas</i>	Klapisch, Cédric	Loïk Dury	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 308.399 Recaudación: 1.438.256,74€
<i>Callas Forever</i>	Vieira, Leonel	Eva Gancedo	ESPAÑA (20.00 %) PORTUGAL (80.00 %) Espectadores: 3.447 Recaudación: 14.354,11 €
<i>Últimas vacaciones</i>	Villaverde, Xavier	Javier Navarrete	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL (20.00 %) Espectadores: 134.513 Recaudación: 611.970,59 €
<i>Más de mil cámaras velan por tu seguridad</i>	Zeffirelli, Franco	Alessio Vlad Dirección musical: Eugene Kohn	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (10.00 %) ITALIA (50.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) RUMANÍA (10.00 %) Espectadores: 116.781 Recaudación: 541.720,09 €
<i>Gran Gato, El</i>	Parenti, Neri	Bruno Zambrini	ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (80.00 %) Espectadores: 63.117 Recaudación: 331.746,10 €
<i>último tren, El</i>	Alonso, David	Javier Cámara	Espectadores: 286.947 Recaudación: 1.316.693,16€
<i>Schubert</i>	Pons, Ventura	Gato Pérez	Documental Espectadores: 31.506 Recaudación: 143.939,98 €
<i>Casita Blanca, La ciutat oculta, La</i>	Arsuaga, Diego	Hugo Jasa	ARGENTINA (52.00 %) ESPAÑA (28.00 %) URUGUAY (20.00 %) Espectadores: 120.725 Recaudación: 552.249,77 €
<i>Puerta del tiempo</i>	Castillo, Jorge	Taggio Castillo	SIN DATOS
<i>Cásate conmigo, Maribel</i>	Carlos Balagué	Canciones: "La casita blanca" de Joan Manuel Serrat, interpretada por Joan Manuel Serrat; "Ángelitos negros" de M. Álvarez Maciste, E. Blanco, interpretada por Chavela Vargas.	Espectadores: 78.364 Recaudación: 307.551,90 €
<i>Dragon Hill (La Colina del Dragón)</i>	Delgado, Pedro Eugenio	Diego Navarro	Animación Espectadores: 76.923 Recaudación: 331.974,05 €
<i>luz prodigiosa, La</i>	Segovia, Mercedes	Juan Olmos Pallol	Documental
<i>Après le trou (Después de la</i>	Blasco, Ángel	Joan Valent	Espectadores: 67.815 Recaudación: 308.159,40 €
	Izquierdo, Ángel	Emilio Alquezar, Josep Costa, Carles Mateu, McFort	Animación Espectadores: 75.302 Recaudación: 257.778,67 €
	Hermoso, Miguel	Ennio Morricone	ESPAÑA (90.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 71.030 Recaudación: 341.242,12 €
	Llorens, Antonio	Manuel de Benito Canción: Jean-Marie Sennia	Espectadores: 41 Recaudación: 53,40 €

<i>evasión)</i>			
<i>Cosa de Brujas</i>	Juárez, José Miguel	Mario de Benito	Espectadores: 127.643 Recaudación: 570.756,19 €
<i>Alas rotas</i>	Gil, Carlos	Leoncio Lara "Bon"	Espectadores: 59.963 Recaudación: 251.131,43 €
<i>One Dollar, el precio de la vida</i>	Herrera, Héctor Cutrina, Joan	Latin Fresh (Intervienen DJ Lolo, DJ Dangerman, Julio Moreno, DJ Kafu, DJ Arruga, Julito "Balacera")	Documental Espectadores: 331 Recaudación: 1.529,00 €

PELICULAS 2003 (110)

<i>Al Sur de Granada</i>	Colomo, Fernando	Juan Bardem	Espectadores: 508.343 Recaudación: 2.361.472,94€
<i>pasiones de Sor Juana, Las</i>	García Molina, Antonio	Emilio Pérez Casas, Beto Danelli	ESPAÑA (25.00 %) MÉJICO (75.00 %) Espectadores: 56 Recaudación: 269,00 €
<i>Sweet Sixteen (Felices dieciséis)</i>	Loach, Ken	George Fenton	ALEMANIA (24.00 %) ESPAÑA (10.00 %) REINO UNIDO (66.00 %) Espectadores: 138.133 Recaudación: 637.968,33 €
<i>beso del oso, El</i>	Bodrov, Serguéi	SIG, Giya Kancheli	ALEMANIA (64.00 %) ESPAÑA (13.00 %) FRANCIA (11.00 %) ITALIA (11.00 %) Espectadores: 41.491 Recaudación: 213.375,38 €
<i>Novo</i>	Limosin, Jean-Pierre	Kraked, Zend Avesta	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (60.00 %) SUIZA (20.00 %) Espectadores: 75.573 Recaudación: 353.750,31 €
<i>Tiempo de tormenta</i>	Olea, Pedro	Ángel Illarramendi	Espectadores: 76.700 Recaudación: 346.263,37 €
<i>Mi vida sin mí</i>	Coixet, Isabel	Alfonso Villalonga	CANADÁ (32.00 %) ESPAÑA (68.00 %) Espectadores: 562.434 Recaudación: 2.638.181,57€
<i>Caballé, más allá de la música</i>	Farré, Antonio A.	Carlos Peñalver Dirección musical: Carlos Caballé	Documental Espectadores: 30.135 Recaudación: 150.361,15 €
<i>gran aventura de Mortadelo y Filemón, La</i>	Fesser, Javier	Rafael Arnau, Mario Gosálvez	Espectadores: 4.985.983 Recaudación: 22.847.733,13 €
<i>Besos de gato</i>	Alcázar, Rafael	Víctor Reyes	Espectadores: 77.684 Recaudación: 358.710,85 €
<i>oro de Moscú, El</i>	Bonilla, Jesús	Manuel Villalta	Espectadores: 1.259.885 Recaudación: 5.809.747,17€
<i>adversario, El</i>	García, Nicole	Angelo Badalamenti	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 5.763 Recaudación: 27.378,10 €
<i>De esto nada a nadie</i>	Navas, Julio	Paco Poza	Espectadores: 98 Recaudación: 497,70 €
<i>Soldados de Salamina</i>	Trueba, David	Tema: "Suspiros de España" de Antonio Álvarez Alonso, interpretada por Diego El Cigala.	Espectadores: 433.270 Recaudación: 2.060.650,19€
<i>Una preciosa puesta de sol</i>	Amo, Álvaro del	SIN DATOS	Espectadores: 13.405 Recaudación: 65.621,60 €
<i>embrujo del Sur, El</i>	Berasategi, Juan Bautista	Antonio Meliveo	Animación Espectadores: 20.750 Recaudación: 82.780,17 €
<i>Utopía</i>	Ripoll, María	Patrick Goraguer	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 170.607 Recaudación: 791.420,40 €
<i>Nudos</i>	Güell, Lluís María	Antoni-Olaf Sabater	Espectadores: 70.476

			Recaudación: 280.654,47 €
<i>lápiz del carpintero, El</i>	Reixa, Antón	Lucio Godoy	ESPAÑA (70.00 %) PORTUGAL (19.00 %) REINO UNIDO(11.00%) Espectadores: 171.325 Recaudación: 763.564,04 €
<i>Lluvia</i>	Lindberg, Katherine	Clint Mansell	ALEMANIA (50.00 %) ESPAÑA (25.00 %) ESTADOS UNIDOS (25.00 %) Espectadores: 2.479 Recaudación: 11.086,50 €
<i>Polígono Sur (El Arte de Las Tres Mil)</i>	Abel, Dominique	SIN DATOS	Documental ESPAÑA (67.00 %) FRANCIA (33.00 %) Espectadores: 14.255 Recaudación: 56.666,40 €
<i>The Piano Player</i>	Roux, Jean-Pierre	Francis Hainess, Stephen W. Parsons	ALEMANIA (32.00 %) ESPAÑA (20.00 %) REINOUNIDO(48.00%)
<i>Torremolinos 73</i>	Berger, Pablo	Mastretta	DINAMARCA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 389.307 Recaudación:1.819.410,38€
<i>novios búlgaros, Los</i>	Iglesia, Eloy de la	Antonio Meliveo	Espectadores: 86.520 Recaudación: 380.902,68 €
<i>vida mancha, La</i>	Urbizu, Enrique	Mario de Benito	Espectadores: 71.772 Recaudación: 348.317,13 €
<i>Valentín</i>	Iborra, Juan Luis	Juan Carlos Cuello	Espectadores: 69.415 Recaudación: 336.193,22 €
<i>Hotel Danubio</i>	Giménez-Rico, Antonio	Pablo Cervantes	Espectadores: 81.582 Recaudación: 337.252,37 €
<i>Alzados del suelo</i>	Linares, Andrés	ARCHIVO	Documental Espectadores: 584 Recaudación: 2.719,10 €
<i>regalo de Silvia, El</i>	Pérez, Dionisio	Jorge Aliaga	CHILE (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Largometraje Espectadores: 16.437 Recaudación:77.287,57€
<i>No tengo miedo</i>	Salvatores, Gabriele	Pepo Scherman, Ezio Bosso	ESPAÑA (20.00 %) ITALIA (65.00 %) REINO UNIDO(15.00%) Espectadores: 74.029 Recaudación: 331.363,26 €
<i>Atraco a las 3... y media</i>	Marchand, Raúl	Paco Ortega	Espectadores: 138.284 Recaudación: 604.093,64 €
<i>vientre de Juliette, El</i>	Provost, Martin	Edith Baudrand	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 2.272 Recaudación: 10.259,90 €
<i>Eres mi héroe</i>	Cuadri, Antonio	Carita Boronska	Espectadores: 59.307 Recaudación: 256.154,19 €
<i>Polaquito, El</i>	Desanzo, Juan Carlos	Martín Bianchedi	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 10.540 Recaudación46.729,62 €
<i>Blocao</i>	March Torrandell, Pere	Joan Serra	Espectadores: 1.611 Recaudación: 7.635,20 €
<i>Flores de sangre</i>	Mézières, Myriam Tanner, Alain	Matthew Russell	ESPAÑA (13.00 %) FRANCIA (25.00 %) SUIZA (62.00 %) Espectadores: 4.179 Recaudación: 19.193,63 €
<i>sueño de Valentín, El</i>	Agresti, Alejandro	Paul Michael Van Brugge	ARGENTINA (10.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (10.00 %) HOLANDA (60.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 71.101 Recaudación: 333.787,14 €

<i>horas del día, Las</i>	Rosales, Jaime		Espectadores: 38.858 Recaudación: 192.078,11 €
<i>Comandante</i>	Stone, Oliver	Alberto Iglesias	Espectadores: 38.367 Recaudación: 185.806,60 €
<i>Aunque estés lejos</i>	Tabío, Juan Carlos	Nicolás Reinoso	CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 72.099 Recaudación: 355.331,51 €
<i>Around Flamenco</i>	Millán, Paco	Varios	Documental Espectadores: 399 Recaudación: 1.659,90 €
<i>Palabras encadenadas</i>	Maña, Laura	Francesc Gener	Espectadores: 51.683 Recaudación: 239.000,18 €
<i>L'apropiació del descobriment d'America: una conspiració d'estat?</i>	Grau, David	Supervisión musical Marc Pedemonte	Documental Espectadores: 3.989 Recaudación: 20.150,30 €
<i>Elena Dimitrievna Diakonova Gala</i>	Munt, Silvia	Néstor Munt	Documental Espectadores: 26.097 Recaudación: 136.389,05 €
<i>Un instante en la vida ajena</i>	López-Linares, Jose Luis	Mauricio Villavecchia	Documental Espectadores: 3.480 Recaudación: 18.146,30 €
<i>Bala perdida</i>	Martínez, Pau	Ángela Muro	Espectadores: 99 Recaudación: 235,60 €
<i>furgón, El</i>	Rabal, Benito	Juan Pablo Muñoz Zielinski, con Banda Inaudita	Espectadores: 49.850 Recaudación: 236.756,84 €
<i>Mucha sangre</i>	Heras, Pepe de las	Abel Jazz, Mojinos Escozíos	Espectadores: 6.595 Recaudación: 27.238,75 €
<i>Japón</i>	Reygadas, Carlos	Arvo Pärt, Dimitri Shostakovich, Jean Sébastien Bach	ESPAÑA (22.00 %) MÉJICO (78.00 %) Espectadores: 17 Recaudación: 34,00 €
<i>B-Happy</i>	Justiniano, Gonzalo	Cuti Aste	CHILE (60.00 %) ESPAÑA (20.00 %) VENEZUELA (20.00 %)
<i>Slam de Miguel Martí</i>	Martí, Miguel	Víctor Reyes, Telefunken	Espectadores: 359.239 Recaudación: 1.556.501,32€
<i>Nada +</i>	Cremata, Juan Carlos	Edesio Alejandro	CUBA (60.00 %) ESPAÑA (23.00 %) FRANCIA (10.00 %) ITALIA (8.00 %) Espectadores: 12.641 Recaudación: 65.198,11 €
<i>Fiesta, La</i>	Sanabria, Manuel Villaverde "Pocho", Carlos	Rodrigo Ramírez Coello	Espectadores: 269.534 Recaudación: 1.208.995,49€
<i>Testigos ocultos</i>	Sánchez, Néstor	Pablo Sala	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 402 Recaudación: 1.863,15 €
<i>Carnages</i>	Gleize, Delphine	Eric Neveux	BÉLGICA (15.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (60.00 %) SUIZA (15.00 %) Espectadores: 2.351 Recaudación: 10.740,27 €
<i>Diario de una becaria</i>	San Mateo, Josecho	Mario de Benito	Espectadores: 44.889 Recaudación: 215.504,90 €
<i>Killer Barbys contra Drácula</i>	Franco, Jess	Jess Franco. Canciones de: Killer Barbies, Bela B., Die Ärzte	ALEMANIA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %)
<i>Descongelate</i>	Ayaso, Dunia Sabroso, Félix	Mariano Marín	Espectadores: 230.019 Recaudación: 1.088.234,55€
<i>Teresa, Teresa</i>	Gordon, Rafael	Eva Gancedo	Espectadores: 3.180 Recaudación: 14.819,60 €
<i>Variaciones 1/113</i>	Aguirre, Javier	Javier Aguirre Música adicional: Títulos de crédito arreglados e interpretados por Gerardo López Laguna.	Experimental
<i>Beyond Re-</i>	Yuzna, Brian	Xavi Capellas, Richard Band	Espectadores: 69.537

Animator		Música adicional: Canción original "Move your dead bones" escrita por Jordi Cubino y Yulia Lisovichenko	Recaudación: 324.904,28 €
Dos tipos duros	Martínez Molero, Juan	Alex Martínez	Espectadores: 201.560 Recaudación: 958.867,03 €
maletas de Tulse Luper (La historia de Moab), Las	Greenaway, Peter	Eduardo Polonio, Borut Kazisnik	ESPAÑA (20.00 %) HUNGRÍA (12.00 %) ITALIA (30.00 %) LUXEMBURGO (18.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) Espectadores: 72.939 Recaudación: 359.488,82 €
Carmen	Aranda, Vicente	José Nieto	ESPAÑA (70.00 %) ITALIA (10.00 %) REINO UNIDO(20.00%) Espectadores: 1.380.875 Recaudación: 6.398.731,98 €
Viaje a Narragonia	Berger, German	Ricardo Santander	Documental Espectadores: 1.127 Recaudación: 5.445,90 €
Un día de suerte	Gugliotta, Sandra	Diego Frenkel, Sebastian Schachtel	ARGENTINA (90.00 %) ESPAÑA (10.00 %) Espectadores: 9.476 Recaudación: 46.950,57 €
Noviembre	Mañas, Achero	Eduardo Arbide	Espectadores: 225.245 Recaudación: 1.028.243,94€
manos vacías, Las	Recha, Marc	Dominique A	ESPAÑA (48.00 %) FRANCIA (52.00 %) Espectadores: 26.626 Recaudación: 131.049,26 €
Navidad en el Nilo	Parenti, Neri	Bruno Zambrini	ESPAÑA (25.00 %) ITALIA (63.00 %) REINO UNIDO(12.00%) Espectadores: 62.876 Recaudación: 331.982,65 €
misterio Galíndez, El	Herrero, Gerardo	Patrick Doyle	CUBA (10.00 %) %ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (10.00 %) ITALIA (10.00 %) PORTUGAL (10.00 %) REINO UNIDO(10.00%) Espectadores: 71.768 Recaudación: 344.536,64 €
Lo más cercano al cielo	Marshall, Tonie	François Dompierre	CANADÁ (18.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (72.00 %) FRANCIA (90.00 %) Espectadores: 6.441 Recaudación: 30.432,60 €
Días de fútbol	Serrano, David	Miguel Malla	Espectadores: 2.562.132 Recaudación: 12.212.123,98 €
Buen viaje, Excelencia	Boadella, Albert	Ángel Illarramendi	Espectadores: 177.464 Recaudación: 849.587,07 €
Te doy mis ojos	Bollain, Iciar	Alberto Iglesias	Espectadores: 1.063.299 Recaudación: 5.020.965,50€
Suite Habana	Pérez, Fernando	Edesio Alejandro, Ernesto Cisneros	DOCUDRAMA CUBA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 43.271 Recaudación: 209.899,46 €
pelota vasca (la piel contra la piedra), La	Medem, Julio	Mikel Laboa	Documental Espectadores: 377.094 Recaudación: 1.793.928,91€
Cuentos de la guerra saharauí	Pérez Rodado, Pedro	David San José	Espectadores: 5.419 Recaudación: 23.385,15 €
hija del caníbal, La	Serrano, Antonio	Nacho Mastretta Supervisión y producción musical: Ruy García	ESPAÑA (40.00 %) MÉJICO (60.00 %)

			Espectadores: 41.059 Recaudación: 211.391,28 €
<i>Platillos volantes</i>	Aibar, Óscar	Javier Navarrete	Espectadores: 56.430 Recaudación: 234.047,72 €
<i>The Mix</i>	Lazaga, Pedro	Café del mar, Fundación Eivissa, Cristian Varela, Dr. Kucho, David Ferrero, Pedro del Moral, Javier García, Mike Williams	Espectadores: 58.524 Recaudación: 270.197,58 €
<i>abajo firmantes, Los</i>	Oristrell, Joaquín	Nacho Mastretta	Espectadores: 12.220 Recaudación: 51.814,93 €
<i>final de la noche, El</i>	Barco, Patxi	Juan Zulaika	Espectadores: 957 Recaudación: 4.556,50 €
<i>desierto y las olas, El</i>	Zorrilla, José Antonio		Documental Espectadores: 15 Recaudación: 73,00 €
<i>flaqueza del bolchevique, La</i>	Martín Cuenca, Manuel	Roque Baños	Espectadores: 96.784 Recaudación: 439.336,04 €
<i>Habanece</i>	Nebra, Jorge	Carlos Morón García	SIN DATOS
<i>Hoy y mañana</i>	Chomski, Alejandro	Luchi Camorra	ARGENTINA (70.00 %) ESPAÑA (30.00 %) Espectadores: 3.256 Recaudación: 16.221,81 €
<i>punto sobre la i, El</i>	Parkhill, Matthew	Javier Navarrete	ESPAÑA (20.00 %) REINO UNIDO(80.00%) Espectadores: 98.870 Recaudación: 450.839,49 €
<i>Betizu izar artean</i>	Rodríguez Olea, Egoitz	Aitor Furundarena	Animacion Espectadores: 5.268 Recaudación: 20.318,60 €
<i>Extranjeras</i>	Taberna, Helena	Ángel Illarramendi, Afrika Lisanga	Documental Espectadores: 3.375 Recaudación: 12.510,83 €
<i>Trileros</i>	Real, Antonio del	José Miguel Fernández Sastrón	Espectadores: 90.149 Recaudación: 444.887,32 €
<i>En la ciudad</i>	Gay, Cesc	Joan Díaz, Jordi Prats	Espectadores: 196.961 Recaudación: 980.165,98 €
<i>Excuses</i>	Joan, Joel	Alfons Conde	Espectadores: 70.797 Recaudación: 343.534,69 €
<i>Ogú y Mampato en Rapa Nui</i>	Rojas Téllez, Alejandro	Rodrigo Apablaza, Canciones de Joe Vasconcellos y Emilio Manuatomatoma (Mito)	Animacion CHILE (90.00 %) ESPAÑA (10.00 %)
<i>suerte dormida, La</i>	González-Sinde, Ángeles	Miguel Malla	Espectadores: 50.572 Recaudación: 244.051,79 €
<i>Eyengui, el dios del sueño</i>	Novoa, José Manuel	Santi Vega	Documental Espectadores: 884 Recaudación: 4.521,00 €
<i>Cid, la leyenda, El</i>	Pozo, José	Óscar Araujo	Animacion Espectadores: 553.408 Recaudación:2.599.778,27€
<i>Glup</i>	Arregi, Aitor Berasategi, Iñigo	Mikel Azpiroz	Animacion Espectadores: 36.358 Recaudación: 158.722,18 €
<i>Lo mejor que le puede pasar a un cruasán</i>	Mir, Paco	Pepín Tre Música adicional: Canción original de Andy Chango	Espectadores: 177.013 Recaudación: 857.662,78 €
<i>Reyes Magos, Los</i>	Navarro, Antonio	José Battaglio, Kaelo del Río	ESPAÑA (50.00 %) FRANCIA (50.00 %) Animacion Espectadores: 491.737 Recaudación:2.318.960,63€
<i>Ricardo Tormo la forja de un campeón</i>	Martínez, Kiko	Víctor Tomé	Documental
<i>Haz conmigo lo que quieras</i>	España, Ramón de	Alfonso de Vilallonga	Espectadores: 143.345 Recaudación: 692.680,33 €
<i>Bahía mágica</i>	Valentini, Marina	Juan Carlos Gómez	Infantil ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 5.435 Recaudación: 21.165,03 €
<i>Cleopatra</i>	Minogna, Eduardo	Paco Ortega	ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %)

			Espectadores: 162.950 Recaudación: 793.023,12 €
<i>Tánger</i>	Madrid, Juan	Jesús Gluck	Espectadores: 58.331 Recaudación: 255.432,45 €
<i>Una de zombis</i>	Lamata, Miguel Ángel	Carlos Jean	Espectadores: 253.931 Recaudación: 1.257.483,31 €
<i>Unibertsolariak munduaren ertzaren bila (Los Balunis en la aventura del fin del mundo)</i>	Elordi, Juan José	José Ramón Gutiérrez	Animacion Espectadores: 31.594 Recaudación: 151.329,47 €
<i>coche de pedales, El</i>	Barea, Ramón	Joao Gil	ESPAÑA (80.00 %) PORTUGAL (20.00 %) Espectadores: 45.849 Recaudación: 218.965,10 €
<i>voces de la noche, Las</i>	García Ruiz, Salvador	Pascal Gaigne	ESPAÑA (80.00 %) ITALIA (20.00 %) Espectadores: 68.064 Recaudación: 332.148,90 €
<i>De niños</i>	Jordá, Joaquín	Albert Pla	Documental Espectadores: 5.438 Recaudación: 29.063,30 €
<i>200 Km.</i>	Discusión 14 Colectivo de catorce realizadores: Balló, Tània González, Nora B. Campabadal, Núria Carbonell, Ricard Comella, Roger Amo, Aymar del Iglesias, Marco Linares, David Chamorro, Óscar M. Martínez, Elisa Moyano, Itati Pérez, Cristina Ruesga, Sandra Somalo, Ruth	Luis Pastor	Documental Espectadores: 1.842 Recaudación: 9.197,40 €

PELICULAS 2004 (133)

<i>Agujeros en el cielo</i>	Santos Márquez, Pedro Mari	José Luis Roig	Espectadores: 3.566 Recaudación: 16.720,70 €
<i>Cachorro</i>	Albaladejo, Miguel	Lucio Godoy	Espectadores: 74.976 Recaudación: 346.548,48 €
<i>vida que te espera, La</i>	Gutiérrez Aragón, Manuel	Xavier Capellas	Espectadores: 167.757 Recaudación: 795.069,01 €
<i>Catarsis</i>	Fernández Santos, Ángel	Juan Carlos Cuello	SIN DATOS
<i>Un Bosque de Música</i>	Vilar, Ignacio	Luar Na Lubre	Documental Espectadores: 687 Recaudación: 2.683,00 €
<i>Franky Banderas</i>	García Sánchez, José Luis	Miguel Ángel Collado Saldaña	Espectadores: 78.703 Recaudación: 335.959,10 €
<i>Operación Algeciras</i>	Mora Gama, Jesús	Ignacio Mastretta	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 876 Recaudación: 3.908,80 €
<i>Astronautas</i>	Amodeo, Santi	Lavadora	Espectadores: 46.757 Recaudación: 229.920,22 €
<i>niños de San Judas, Los</i>	Walsh, Aisling	Richard Blackford	DINAMARCA (20.00%) ESPAÑA (12.00 %) IRLANDA (57.00 %) REINO UNIDO (11.00%)

			Espectadores: 15.964 Recaudación:71.623,33€
<i>Antonia, una historia de Chile</i>	Andrade, Mariano	Jorge Aliaga	CHILE (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 3.042 Recaudación: 12.062,20 €
<i>mala educación, La</i>	Almodóvar, Pedro	Alberto Iglesias	Espectadores: 1.241.637 Recaudación:6.110.253,78€
<i>7º día, El</i>	Saura, Carlos	Roque Baños	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %) Espectadores: 108.308 Recaudación: 512.622,75 €
<i>Héctor</i>	Querejeta, Gracia	Ángel Illarramendi	Espectadores: 196.316 Recaudación: 944.547,25 €
<i>Sobre el Arcoiris</i>	López-Gallego, Gonzalo	J.F Sebastian	Espectadores: 1.878 Recaudación: 9.033,55 €
<i>principio de Arquímedes, El</i>	Herrero, Gerardo	Lucio Godoy	Espectadores: 85.918 Recaudación: 425.422,18 €
<i>Bloody Mallory</i>	Magnat, Julien	Kenji Kawai	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 39.325 Recaudación: 210.513,20 €
<i>A la sombra de los sueños</i>	Ruiz Barrachina, Emilio	Sergio González Carducci	Espectadores: 432 Recaudación: 2.109,30 €
<i>año del diluvio, El</i>	Chávarri, Jaime	Carles Cases	ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (10.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 90.389 Recaudación: 420.121,87 €
<i>Roble de Olor</i>	López Pego, Rigoberto	Sergio Vitier	CUBA (75.00 %) ESPAÑA (25.00 %) Espectadores: 7 Recaudación: 33,90 €
<i>León y Olvido</i>	Bermúdez, Xavier	Coché Villanueva	Espectadores: 15.423 Recaudación: 70.727,12 €
<i>Castelao e os irmáns da liberdade</i>	Leira, Xan	Jorge Olivera Canción: Xan Leira, Jorge Olivera	Documental
<i>Matar al ángel</i>	Múgica, Daniel	Juan José Almela	Espectadores: 47.410 Recaudación: 219.287,02 €
<i>mirada violeta, La</i>	Pérez de la Paz, Nacho Ruiz Martínez, Jesús	Pascal Comelade	Espectadores: 45.834 Recaudación: 216.909,84 €
<i>Imagining Argentina</i>	Hampton, Christopher	George Fenton	ESPAÑA (47.00 %) REINOUNIDO(54.00%) Espectadores: 80.062 Recaudación: 376.331,93 €
<i>abrazo partido, El</i>	Burman, Daniel	César Lerner	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 138.444 Recaudación: 691.451,04 €
<i>Nicotina</i>	Rodríguez, Hugo	Fernando Corona "Terrestre"	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (10.00 %) MÉJICO (70.00 %) Espectadores: 35.535 Recaudación: 165.501,47 €
<i>Ouija</i>	Ortega, Juan Pedro	Xavier Capellas, Arnau Bataller	Espectadores: 200.330 Recaudación: 952.640,72 €
<i>Nubes de verano</i>	Vega, Felipe	Josean Sanou	Espectadores: 68.658 Recaudación: 344.449,73 €
<i>Atún y chocolate</i>	Carbonell, Pablo	Nono García	Espectadores: 174.154 Recaudación: 788.026,62 €
<i>puta y la ballena, La</i>	Puenzo, Luis	Daniel Tarrab, Andrés Goldtsein	ARGENTINA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 91.772 Recaudación: 438.639,11 €
<i>Yo puta</i>	Luna	Javier Navarrete	Espectadores: 29.096 Recaudación: 140.419,85 €
<i>Centenario</i>	Ribas, Antoni	Antonio Sechi	Espectadores: 6.732 Recaudación: 31.098,50 €
<i>Mundo Fantástico</i>	Lemcke, Max	Ernesto Santana	Documental

		Música espectáculo: Carmita Morales	
Cosas que hacen que la vida valga la pena	Gómez Pereira, Manuel	Binguen Mendizábal	Espectadores: 180.353 Recaudación: 910.754,92 €
Muertos comunes	Ramos, Norberto	Santi Ibarretxe	Espectadores: 58.251 Recaudación: 223.441,20 €
Plauto (Recuerdo distorsionado de un tonto eventual)	Gordon, David	Francis García	Espectadores: 12.494 Recaudación: 52.638,61 €
F.B.I. Frikis buscan incordiar	Cárdenas, Javier	Toni Sánchez, Siete7black	Espectadores: 193.215 Recaudación: 928.093,74 €
Cámara oscura	Freixas, Pau	Manel Gil, Rudy Gnutti	Espectadores: 102.858 Recaudación: 490.928,97 €
Johan Cruyff: En un momento dado	Gieling, Ramón	Diego Carrasco	Documental ESPAÑA (26.00 %) HOLANDA (74.00 %) Espectadores: 1.365 Recaudación: 7.375,40 €
It's for you	Pacheco, Bruno Lázaro	Laura Fygi, Sonia López, Edgardo Moreno, Timothy Sullivan	SIN DATOS
Cineastas contra magnates	Benpar, Carlos	Xavier Oró, Pep Solórzano	Documental Espectadores: 6.274 Recaudación: 29.350,10 €
A+ (Amas)	Ribera Perpiñá, Xavier	Javier Navinés, Jordi Grau, Andreas Frey, Marco Baloco (Zub Music)	DOCUMENTAL ? Espectadores: 15.247 Recaudación: 74.633,03 €
Paul Naschy en Rojo Sangre	Molina, Christian	David San José	Espectadores: 45.950 Recaudación: 217.166,25 €
Machuca	Wood, Andrés	José Miguel Miranda, José Miguel Tobar	CHILE (56.00 %) ESPAÑA (44.00 %) Espectadores: 59.317 Recaudación: 291.302,47 €
Romasanta, la caza de la bestia	Plaza Trinidad, Francisco	Mikel Salas	ESPAÑA (78.00 %) REINO UNIDO (22.00%) Espectadores: 92.156 Recaudación: 432.671,49 €
P3K: Pinocho 3000	Robichaud, Daniel	James Gelfand	Animacion CANADÁ (44.00 %) ESPAÑA (21.00 %) FRANCIA (35.00 %) Espectadores: 102.085 Recaudación: 446.279,12 €
Incautos	Bardem, Miguel	Juan Bardem	ESPAÑA (75.00 %) FRANCIA (25.00 %) Espectadores: 238.362 Recaudación: 1.152.059,81€
Sex	Dyaz, Antonio	El Sueño de Hyparco, Suso Saiz	Espectadores: 592 Recaudación: 3.090,20 €
Doble juego	Durant, Alberto Chicho	Alfonso Arias	CHILE (16.00 %) CUBA (12.00 %) ESPAÑA (21.00 %) PERÚ (51.00 %)
Sucedió en España	Quiroga, Alex	Alejandro Martín, Federico Jusid, Grupo Malaespina, Elektro	SIN DATOS
Febrero	Quer, Silvia	Óscar Roig	Espectadores: 2.101 Recaudación: 11.973,25 €
Santa Liberdade	Margarita Ledo	Manuel Rodeiro	Documental BRASIL (10.00 %) ESPAÑA (70.00 %) PORTUGAL (10.00 %) VENEZUELA (10.00 %) Espectadores: 359 Recaudación: 1.941,60 €
Camino de Santiago. El origen	Algora, Jorge	Konga Music	Documental Espectadores: 3.947 Recaudación: 19.337,80 €
La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches	Dolz Balaguer, Juan	SIN DATOS	Documental Espectadores: 24.138 Recaudación: 105.014,45 €
Fuera del cuerpo	Peñarrocha Lizondo, Vicente	Mario de Benito	Espectadores: 47.628 Recaudación: 234.306,92 €

<i>The Tester</i>	Núñez Herrera, Fernando	Pedro Ojesto	SIN DATOS
<i>Niña Santa, La</i>	Martel, Lucrecia	Andrés Gerszenzon	ARGENTINA (65.00 %) ESPAÑA (25.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 8.627 Recaudación: 42.024,30 €
<i>Seres queridos</i>	Pelegrí, Teresa de	Charlie Mole	ARGENTINA (10.00 %) ESPAÑA(57.00%) PORTUGAL (10.00 %) REINO UNIDO (23.00%) Espectadores: 83.166 Recaudación: 398.690,44 €
<i>Janis & John</i>	Benchetrit, Samuel	Supervisores musicales: Amelie de Chassey, Jean-François Rock.	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (80.00 %) Espectadores: 45.412 Recaudación: 211.627,56 €
<i>año de la garrapata, El</i>	Coira Nieto, Jorge	Producción musical: X. M. Blanco	Espectadores: 108.135 Recaudación: 490.650,88 €
<i>maletas de Tulse Luper 2ª parte, de Vaux al mar, Las</i>	Greenaway, Peter	Eduardo Polonio	ESPAÑA (20.00 %) HOLANDA (10.00 %) HUNGRÍA (12.00 %) ITALIA (28.00 %) LUXEMBURGO (10.00 %) REINO UNIDO (20.00 %) REINO UNIDO (30.00 %) Espectadores: 14.659 Recaudación:64.949,35€
<i>Isi & Disi</i>	Peña, José María de la	Roque Baños	Espectadores: 1.437.384 Recaudación:6.669.935,47€
<i>Perfecto amor equivocado</i>	Chijona, Gerardo	Edesio Alejandro	CUBA (50.00 %) ESPAÑA (50.00 %) Espectadores: 46.855 Recaudación: 206.439,20 €
<i>Tres en el camino</i>	Boulting, Laurence	Marco Antônio Guimaraes	Espectadores: 32.587 Recaudación: 151.087,80 €
<i>25 grados en invierno</i>	Vuillet, Stéphane	Tristan Vuillet	BÉLGICA (67.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (23.00 %) Espectadores: 2.792 Recaudación: 13.321,40 €
<i>Frío sol de invierno</i>	Malo, Pablo	Aitor Amezaga	Espectadores: 24.055 Recaudación: 111.518,64 €
<i>Caravana</i>	Olivares, Gerardo	Tim Story	Documental Espectadores: 151 Recaudación: 783,60 €
<i>Melillenses</i>	Salama, Moisés	Higinio Reus	Documental
<i>Antes del olvido</i>	Burger, Agustín	Hugues Tabar Nouval	BÉLGICA (10.00 %) ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (68.00 %) REINO UNIDO (12.00%)
<i>nombres de Alicia, Los</i>	Ruiz Gutiérrez, Pilar	Federico Jusid	Espectadores: 1.941 Recaudación: 9.316,90 €
<i>Iris</i>	Vergés, Rosa	Mauricio Villavecchia	Espectadores: 69.295 Recaudación: 355.146,83 €
<i>Madre Cuba</i>	Shang, Salomón	Markland's Tune	Espectadores: 1.401 Recaudación: 7.719,80 €
<i>Crepúsculo rojo</i>	Cozarinsky, Edgardo	Carlos Franzetti	ESPAÑA (15.00 %) FRANCIA (85.00 %)
<i>chocolate del loro, El</i>	Martín, Ernesto	Paco Musulén, Luis Elices	Espectadores: 62.636 Recaudación: 283.604,81 €
<i>Los Sin Tierra</i>	Barros, Miguel	SIN DATOS	Documental Espectadores: 1.880 Recaudación: 9.254,45 €
<i>Torapia</i>	Elejalde, Karra	Bingen Mendizábal Música adicional: Mecano. Canciones de Javier Gurruchaga, Estopa	Espectadores: 65.583 Recaudación: 304.442,71 €
<i>Hay motivo</i>	Oristrell, Joaquín. Portabella, Pere.		Documental Espectadores: 828

	<p>Amo, Álvaro del. Trueba, David. Querejeta, Gracia. Coixet, Isabel. Rebolledo, José Ángel. Monleón, Sigfrid. Bollán, Iciar. Gutiérrez, Chus. Manuel, Víctor. Olea, Pedro. García Serrano, Yolanda. García León, Víctor. Díez, Ana. Belzunegui, Bernardo. Cuerda, José Luis. Uribe, Imanol. Diez, Miguel Ángel. Colomo, Fernando. Botto, Juan Diego. Ungria, Alfonso.. García Sánchez, José Luis. Cebrián, Daniel. Wyoming, Gran. Gómez Pereira, Manuel. Médem, Julio. Lluch, Mireia. Ventura, Pere Joan. Rivas, Manuel. Aranda, Vicente. Barroso, Mariano. Betancor, Antonio. Galán, Diego.</p>		Recaudación: 4.445,20 €
<i>Manolo recicla, el Señor de los Carros</i>	González Ramos, Manuel	El Bicho	Documental
<i>promesa, La</i>	Carré, Héctor	Suso Rey, Manuel Varela	Espectadores: 67.039 Recaudación: 335.581,96 €
<i>Recambios</i>	Fernández, Manu	Alfredo Puente, Choren	Espectadores: 466 Recaudación: 1.823,50 €
<i>Sévigné (Júlia Berkowitz)</i>	Balletbò-Coll, Marta	Emili Remolins, Xavier Martorell, Albert Fernández Garcés	Espectadores: 7.358 Recaudación: 37.513,39 €
<i>Inconscientes</i>	Oristrell, Joaquín	Sergio Moure	ALEMANIA (10.00 %) ESPAÑA (69.00 %) ITALIA (10.00 %) PORTUGAL (10.00 %) Espectadores: 157.845 Recaudación: 770.160,08 €
<i>Tiovivo c. 1950</i>	Garci, José Luis	Pablo Cervantes	Espectadores: 226.400 Recaudación: 1.115.401,61€
<i>Perseguidos</i>	Ortega Santillana, Eterio	Ángel Illarramendi	Documental Espectadores: 2.655 Recaudación: 12.262,03 €
<i>Mala uva</i>	Domingo Sánchez, Javier	Víctor Reyes	Espectadores: 53.076 Recaudación: 271.409,56 €
<i>Mar adentro</i>	Amenábar, Alejandro	Alejandro Amenábar. Con la participación especial de Carlos Núñez	ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 4.099.245 Recaudación: 19.837.152,83 €

<i>juego de la verdad de Álvaro Fernández-Armero, El</i>	Fernández Armero, Álvaro	Eduardo Arbide, Deluxe	Espectadores: 234.118 Recaudación: 1.143.146,06€
<i>Más Vampiros en La Habana</i>	Padrón, Juan	Rembert Egües	Animacion CUBA (44.00 %) ESPAÑA (56.00 %)
<i>Salvador Allende</i>	Guzmán, Patricio	Jorge Arriagada	Documental ALEMANIA (11.00 %) BÉLGICA (21.00 %) ESPAÑA (12.00 %) FRANCIA (57.00 %) Espectadores: 10.124 Recaudación: 48.416,41 €
<i>Escuela de seducción</i>	Balaguer, Javier	Carlos Gómez	Espectadores: 158.134 Recaudación: 754.993,51 €
<i>Tinguaro, los lagartos del sol</i>	Luis Sanchez Gijon	SIN DATOS	Animacion CANADA (26.00 %) ESPAÑA (50.00 %) INDIA (24.00 %)
<i>Horas de luz</i>	Matjí, Manolo	Alfonso de Vilallonga	Espectadores: 93.947 Recaudación: 442.889,23 €
<i>90 millas</i>	Rodríguez Fernández, Francisco.	Pedro Luis Martínez	Espectadores: 70.397 Recaudación: 334.348,52 €
<i>No te muevas</i>	Castellito, Sergio	Lucio Godoy	ESPAÑA (26.00 %) ITALIA (59.00 %) REINO UNIDO (15.00%) Espectadores: 86.789 Recaudación: 424.738,86 €
<i>Roma</i>	Aristarain, Adolfo	Ricardo Steinberg	ARGENTINA (20.00 %) ESPAÑA (80.00 %) Espectadores: 250.098 Recaudación: 1.229.271,39€
<i>milagro de Candeal, El</i>	Trueba, Fernando	Carlinhos Brown, Mateus, Bebo Valdés, Caetano Veloso	Documental Espectadores: 55.669 Recaudación: 273.500,98 €
<i>Puente de San Luis Rey, El</i>	McGuckian, Mary	Lalo Schifrin	ESPAÑA (44.00 %) FRANCIA (10.00 %) REINO UNIDO (46.00%) Espectadores: 202.218 Recaudación: 1.000.723,03€
<i>cajas españolas, Las</i>	Porlan, Alberto	Guillermo Maestro	Documental Espectadores: 2.290 Recaudación: 11.183,80 €
<i>Entre bateas</i>	Jorge Coira	Piti Sanz	SIN DATOS
<i>Un día sin fin</i>	Manfredonia, Giulio	Mario de Benito	ESPAÑA (50.00 %) ITALIA (28.00 %) REINO UNIDO (22.00%) Espectadores: 44.334 Recaudación: 214.507,20 €
<i>Di que sí</i>	Calvo, Juan	Federico Jusid	Espectadores: 611.427 Recaudación: 2.973.036,92€
<i>Escenario móvil</i>	Armendáriz, Montxo	Luis Pastor	Documental Espectadores: 614 Recaudación: 2.682,85 €
<i>Bombón. El perro</i>	Sorín, Carlos	Nicolás Sorín	ARGENTINA (80.00 %) ESPAÑA (20.00 %) Espectadores: 49.504 Recaudación: 247.103,76 €
<i>Triple agente</i>	Rohmer, Eric	"Chanson des jeunes Travailleurs", de Dmitri Shostakovich, interpretada por la Chorale Populaire de Paris; "Quatuor no 8" de Dmitri Shostakovich, interpretado por el Le Rubio String Quartet; "La Rencontre" de Dmitri Shostakovich.	ESPAÑA (10.00 %) FRANCIA (67.00 %) GRECIA (10.00 %) ITALIA (10.00 %) RUSIA (3.00 %) Espectadores: 11.318 Recaudación: 55.490,71 €
<i>Tierra negra</i>	Iscar Álvarez, Ricardo	SIN DATOS	Documental Espectadores: 779 Recaudación: 3.790,40 €

<i>cicatriz, La</i>	Llorca, Pablo	Ricardo Llorca	Espectadores: 1.380 Recaudación: 7.564,80 €
<i>Hipnos</i>	Carreras, David	Diseño y Amb. musical: Óscar Maceda	Espectadores: 262.546 Recaudación: 1.294.633,51€
<i>Joves</i>	Térmens, Ramón Torras Pérez, Carles	Contratempo, Santos Martínez	Espectadores: 24.588 Recaudación: 127.119,46 €
<i>Entre vivir y soñar</i>	Albacete, Alfonso Menkes, David	Juan Bardem	Espectadores: 68.818 Recaudación: 349.167,02 €
<i>Crimen ferpecto</i>	Iglesia, Alex de la	Roque Baños	ESPAÑA (90.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 860.710 Recaudación: 4.250.837,14€
<i>Caminos cruzados</i>	Poirier, Manuel	Bernardo Sandoval	ESPAÑA (20.00 %) FRANCIA (70.00 %) ITALIA (10.00 %) Espectadores: 6.820 Recaudación: 32.334,39 €
<i>Looking for Fidel</i>	Stone, Oliver	Mastretta	Documental Espectadores: 31.178 Recaudación: 161.158,34 €
<i>El Maquinista</i>	Anderson, Brad	Roque Baños	Espectadores: 326.824 Recaudación: 1.655.028,13€
<i>H6: Diario de un asesino</i>	Garrido Barón, Martín	Gaby Jamieson, José Sánchez-Sanz	Espectadores: 53.128 Recaudación: 208.497,08 €
<i>Amor idiota</i>	Pons, Ventura	Carles Cases	ANDORRA (PRINCIPADO) (10.00 %) ESPAÑA (90.00 %) Espectadores: 96.746 Recaudación: 489.946,86 €
<i>María querida</i>	García Sánchez, José Luis	Antonio Meliveo	Espectadores: 19.972 Recaudación: 92.694,91 €
<i>Rejas en la memoria</i>	Palacios, Manuel	Álvaro de Cardena	Documental Espectadores: 783 Recaudación: 3.932,21 €
<i>Luna de Avellaneda</i>	Campanella, Juan José	Ángel Illarramendi	ARGENTINA (46.00 %) ESPAÑA (54.00 %) Espectadores: 346.629 Recaudación: 1.737.986,39€
<i>Lobo, El</i>	Courtois, Miguel	Francesc Gener	Espectadores: 1.569.700 Recaudación: 7.750.026,72€
<i>En el mundo a cada rato</i>	Ferreira, Patricia Ventura, Pere Joan Gutiérrez, Chus Corcuera, Javier Fesser, Javier	Daniel Acedo, Tao Gutiérrez, José Nieto	Documental Espectadores: 6.844 Recaudación: 28.815,45 €
<i>XXL</i>	Sánchez Valdés, Julio	Alex Martínez	Espectadores: 172.882 Recaudación: 815.126,52 €
<i>héros nunca mueren/Heroes never die, Los</i>	Arnold, Jan	SIN DATOS	Documental ESPAÑA (51.00 %) FRANCIA (30.00 %) SUIZA (19.00 %)
<i>piel de la tierra, La</i>	Fernández García, Manuel	Antonio Pérez Martínez	Espectadores: 571 Recaudación: 2.993,87 €
<i>Olvidados</i>	Arteta, Iñaki	Eduardo Bastera	Documental Espectadores: 56 Recaudación: 256,00 €
<i>Supertramps</i>	Goenaga, José Mari Berasategi, Iñigo	Pascal Gaigne	Animacion Espectadores: 27.379 Recaudación: 122.346,65 €
<i>Síndrome</i>	Rabal, Liberto	Arturo Iturbe	Espectadores: 304 Recaudación: 1.582,90 €
<i>asombroso mundo de Borjamari y Pocholo, El</i>	López Lavigne, Enrique Cavestany, Juan	Miguel Malla	Espectadores: 669.610 Recaudación: 3.367.646,69€
<i>Madrid 11-M: todos íbamos en ese tren</i>	Barbadillo, Pedro Cabrera, Sergio Campuzano, María Carmona, Carlos Chávarri, Jaime		Documental Espectadores: 505 Recaudación: 2.433,00 €

	Dann, Leslie Domingo, Alfonso Echevarría, José F. Fernández, Javier González-Sinde, Ángeles Heredia Moreno, José Hirota, Twiggy Iglesias, Jorge Ilárraz, Estela Iturbe, Octavio Jiménez, Guido Lara, David Manso, Borja Martín Cuenca, Manuel Maura, Nacho Mora, Vicente Nieto, Miguel Ángel Quiñones, Daniel Rolland, Miguel Ángel Santesmases, Miguel Sierra, Rocío Tapía, Gonzalo Ulmer, Catherine Vacas, Ángeles Villasante Ochoa, Óscar Visedo, Gonzalo		
<i>Whisky</i>	Stoll, Pablo Rebella, Juan Pablo	Pequeña Orquesta Reincidentes	ESPAÑA (20.00 %) URUGUAY (80.00 %) Espectadores: 148.553 Recaudación: 751.914,71 €
<i>cielo gira, El</i>	Álvarez, Mercedes	SIN DATOS	Documental Espectadores: 36.289 Recaudación: 181.063,61 €
<i>tren de la memoria, El</i>	Arribas, Marta Pérez, Ana	Tao Gutiérrez	Documental Espectadores: 1.434 Recaudación: 5.870,59 €
<i>huellas que devuelve el mar, Las</i>	Beneroso Pérez, Gabriel	Alex O'Dogherty	SIN DATOS
<i>búsqueda del Grial, La</i>	Grau, David	Supervisor musical Marc Pedemonte	Documental Espectadores: 469 Recaudación: 1.813,50 €
<i>Poliedro</i>	Martínez García, Ignacio (Ignacio Nacho)	Antonio Meliveo	Espectadores: 301 Recaudación: 1.700,80 €
<i>Hot Milk</i>	Bofill, Ricardo	Toni Rox, Oliverio Sofia, Luis Gago	Espectadores: 48.155 Recaudación: 221.210,18 €
<i>Mujeres en pie de guerra</i>	Koska, Susana (Susana Saenz Díaz)	José María Sanz "Loquillo", Gabriel Sopena	Espectadores: 12.988 Recaudación: 48.682,25 €

ANEXO II

Listado de películas recomendadas para el estudio de la música en el cine español

ANEXO II.

1. BINOMIOS MÚSICO – DIRECTOR

Alejandro Amenábar

- *Tesis*. Alejandro Amenábar, 1996. AMENÁBAR Y MARIANO MARÍN
- *Abre los ojos*. Alejandro Amenábar, 1997. AMENÁBAR, MARIANO MARÍN
- *Los otros*. Alejandro Amenábar, 2001. ALEJANDRO AMENÁBAR
- *Mar adentro*. Alejandro Amenábar, 2004. ALEJANDRO AMENÁBAR

Eduardo Arvide – Achero Mañas

- *El bola*. Archero Mañas, 2000. EDUARDO ARBIDE
- *Noviembre*. Archero Mañas, 2003. EDUARDO ARBIDE

Manuel Balboa – José Luis Garci

- *Canción de cuna*. José Luis Garci, 1994. MANUEL BALBOA
- *La herida luminosa*. José Luis Garci, 1996. MANUEL BALBOA
- *El abuelo*. José Luis Garci, 1998. MANUEL BALBOA

Roque Baños – Alex De La Iglesia

- *Muertos de risa*. Álex de la Iglesia, 1999. ROQUE BAÑOS
- *La comunidad*. Alex de la Iglesia, 2000. ROQUE BAÑOS
- *800 balas*. Alex de la Iglesia, 2002. ROQUE BAÑOS
- *Crimen ferpecto*. Álex de la Iglesia, 2004. ROQUE BAÑOS

Roque Baños - Emilio Martínez – Lázaro

- *Carreteras secundarias*. Emilio Martínez Lázaro, 1997. ROQUE BAÑOS
- *La voz de su amo*. Emilio Martínez Lázaro, 2001. ROQUE BAÑOS
- *El otro lado de la cama*. Emilio Martínez Lázaro, 2002. ROQUE BAÑOS
- *Los dos lados de la cama*. Emilio Martínez Lázaro, 2005. ROQUE BAÑOS

Roque Baños – Daniel Monzón

- *El corazón del guerrero*. Daniel Monzón, 2000. ROQUE BAÑOS
- *El robo más grande jamás contado*. Daniel Monzón, 2002. ROQUE BAÑOS
- *La caja Kovak*. Daniel Monzón, 2006. ROQUE BAÑOS

Roque Baños – Carlos Saura

- *Goya en Burdeos*. Carlos Saura, 1999. ROQUE BAÑOS
- *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Carlos Saura, 2001. ROQUE BAÑOS.
- *El 7º día*. Carlos Saura, 2004. ROQUE BAÑOS

Bernardo Bonezzi – Manuel Gómez Pereira

- *Todos los hombres sois iguales*. Manuel Gómez Pereira, 1994. BERNARDO BONEZZI
- *Boca a boca*. Manuel Gómez Pereira, 1995. BERNARDO BONEZZI
- *El amor perjudica seriamente la salud*. Manuel Gómez Pereira, 1996. BERNARDO BONEZZI
- *Desafinado*. Manuel Gómez Pereira, 2001. BERNARDO BONEZZI

Carles Cases – Jaime Chávarri

- *Besos para todos*. Jaime Chávarri, 2000. CARLES CASES
- *El año del diluvio*. Jaime Chávarri, 2004. CARLES CASES
- *Camarón*. Jaime Chávarri, 2005. CARLES CASES

Carles Cases – Ventura Pons

- *Esta noche o jamás*. Ventura Pons, 1992. CARLES CASES
- *Rosita, please*. Ventura Pons, 1993. CARLES CASES
- *El porqué de las cosas*. Ventura Pons, 1994. CARLES CASES
- *Actrices*. Ventura Pons, 1996. CARLES CASES
- *Caricias*. Ventura Pons, 1997. CARLES CASES
- *Amic/Amat*. Ventura Pons, 1998. CARLES CASES
- *Morir (o no)*. Ventura Pons, 1999. CARLES CASES
- *Anita no pierde el tren*. Ventura Pons, 2000. CARLES CASES
- *Manjar de amor*. Ventura Pons, 2002. CARLES CASES.
- *Amor idiota*. Ventura Pons, 2004. CARLES CASES
- *Animals ferits*. Ventura Pons, 2006. CARLES CASES
- *La vida abismal*. Ventura Pons, 2007. CARLES CASES
- *Barcelona (un mapa)*. Ventura Pons, 2007. CARLES CASES

Carles Cases – Gonzalo Suárez

- *Mi nombre es sombra*. Gonzalo Suárez, 1996. CARLES CASES
- *El portero*. Gonzalo Suárez, 2000. CARLES CASES
- *El genio tranquilo*. Gonzalo Suárez, 2006. CARLES CASES
- *Oviedo Express*. Gonzalo Suárez, 2007. CARLES CASES

Carles Cases – Antoni Verdaguer

- *Havanera 1820*. Antoni Verdaguer, 1992. CARLES CASES
- *Don Jaime el conquistador*. Antoni Verdaguer, 1994. CARLES CASES
- *Parella de tres*. Antoni Verdaguer, 1995. CARLES CASES
- *Raval, Raval...* Antoni Verdaguer, 2006. CARLES CASES

Pablo Cervantes – José Luis Garci

- *You´re the one*. José Luis Garci, 2000. PABLO CERVANTES
- *Historia de un beso*. José Luis Garci, 2002. PABLO CERVANTES
- *Tiovivo c.1950*. José Luis Garci, 2004. PABLO CERVANTES
- *Ninette*. José Luis Garci, 2005. PABLO CERVANTES

Antoine Duhamel– Fernando Trueba

- *La niña de tus ojos*. Fernando Trueba. 1998. ANTOINE DUHAMEL.
- *Belle époque*. Fernando Trueba, 1992. ANTOINE DUHAMEL
- *El embrujo de Shangai*. Fernando Trueba, 2002.

Eva Gancedo – Ricardo Franco

- *Después de tantos años*. Ricardo Franco, 1994. EVA GANCEDO
- *La buena estrella*. Ricardo Franco, 1997. EVA GANCEDO
- *Lágrimas negras*. Ricardo Franco, 1999. EVA GANCEDO

Lucio Godoy - Miguel Albaladejo

- *La primera noche de mi vida*. Miguel Albaladejo, 1998. LUCIO GDOY
- *Manolito Gafotas*. Miguel Albaladejo, 1999. LUCIO GODOY
- *Ataque verbal*. Miguel Albaladejo, 2000. LUCIO GODOY
- *El cielo abierto*. Miguel Albaladejo, 2000. LUCIO GODOY
- *Rencor*. Miguel Albaladejo, 2002. LUCIO GODOY
- *Cachorro*. Miguel Albaladejo, 2004. LUCIO GODOY

Lucio Godoy – Gerardo Herrero

- *Las razones de mis amigos*. Gerardo Herrero, 2000. LUCIO GODOY
- *El lugar donde estuvo el paraíso*. Gerardo Herrero, 2001. LUCIO GODOY
- *El principio de Arquímedes*. Gerardo Herrero, 2004. LUCIO GODOY
- *Los aires difíciles*. Gerardo Herrero, 2006. LUCIO GODOY

Alberto Iglesias – Julio Médem

- *Vacas*. Julio Médem, 1992. ALBERTO IGLESIAS
- *La ardilla roja*. Julio Médem, 1994. ALBERTO IGLESIAS
- *Tierra*. Julio Médem, 1996. ALBERTO IGLESIAS
- *Los amantes del círculo polar*. Julio Médem, 1998. ALBERTO IGLESIAS
- *Lucía y el sexo*. Julio Médem, 2001. ALBERTO IGLESIAS

Alberto Iglesias – Pedro Almodóvar

- *La flor de mi secreto*. Pedro Almodóvar, 1995 ALBERTO IGLESIAS
- *Carne trémula*. Pedro Almodóvar, 1997. ALBERTO IGLESIAS
- *Todo sobre mi madre*. Pedro Almodóvar, 1999. ALBERTO IGLESIAS.
- *Hable con ella*. Pedro Almodóvar, 2001. ALBERTO IGLESIAS
- *La mala educación*. Pedro Almodóvar, 2004. ALBERTO IGLESIAS

Ángel Illarramendi – Gracia Querejeta

- *El último viaje de Robert Rylands*. Gracia Querejeta, 1996. A. ILLARRAMENDI.
- *Una estación de paso*. Gracia Querejeta. 1992. ÁNGEL ILLARRAMENDI.
- *Héctor*. Gracia Querejeta. ÁNGEL ILLARRAMENDI. 2004.

Bingen Mendizábal – Juanma Bajo Ulloa

- *Alas de Mariposa*. Juanma Bajo Ulloa, 1991. BINGEN MENDIZÁBAL
- *La madre muerta*. Juanma Bajo Ulloa, 1993. BINGEN MENDIZÁBAL
- *Airbag*. Juanma Bajo Ulloa, 1997. BINGEN MENDIZÁBAL

Bingen Mendizábal – Mariano Barroso

- *Mi hermano del alma*. Mariano Barroso, 1993. BINGEN MENDIZÁBAL.
- *Éxtasis*. Mariano Barroso, 1996. BINGEN MENDIZÁBAL.
- *Los lobos de Washington*. Mariano Barroso, 1999. BINGEN MENDIZÁBAL,
AMPARANOIA

Bingen Mendizábal – Enrique Urbizu

- *Como ser infeliz y disfrutarlo*. Enrique Urbizu, 1994. BINGEN MENDIZÁBAL
- *Cuernos de mujer*. Enrique Urbizu, 1994. BINGEN MENDIZÁBAL
- *Cachito*. Enrique Urbizu, 1996. BINGEN MENDIZÁBAL

José Nieto - Imanol Uribe

- *La luna negra*. Imanol Uribe, 1990. JOSÉ NIETO
- *El rey pasmado*. Imanol Uribe, 1991. JOSÉ NIETO
- *Días contados*. Imanol Uribe, 1994. JOSÉ NIETO
- *Bwana*. Imanol Uribe, 1996. JOSÉ NIETO
- *Extraños*. Imanol Uribe, 1998. JOSÉ NIETO.

Nicola Piovani – Bigas Luna

- *Jamón, jamón*. Bigas Luna, 1992. NICOLA PIOVANI
- *Huevos de oro*. Bigas Luna, 1993. NICOLA PIOVANI
- *La teta y la luna*. Bigas Luna, 1994. NICOLA PIOVANI.

Víctor Reyes – Antonio Hernández

- *Lisboa*. Antonio Hernández, 1999. VICTOR REYES, Canciones.
- *En la ciudad sin límites*. Antonio Hernández, 2002. VICTOR REYES.

Alfonso Villalonga - Isabel Coixet

- *Cosas que nunca te dije*. Isabel Coixet, 1995. ALFONSO VILLALONGA
- *A los que aman*. Isabel Coixet, 1998. ALFONSO VILLALONGA
- *Mi vida sin mí*. Isabel Coixet, 2003. ALFONSO VILLALONGA

2. PELÍCULAS PARA EL ANÁLISIS DE MÚSICAS POPULARES

MÚSICA POPULAR E IDENTIDAD NACIONAL

- *Alma gitana*. Chus Gutiérrez, 1995. Canciones / ADOLFO RIVERO.
- *Al sur de Granada*. Fernando Colomo, 2003. JUAN BARDEM
- *Aunque tú no lo sepas*. Juan Vicente Córdoba, 2000. ÁNGEL ILLARRAMENDI.
- *¡Ay, Carmela!* Carlos Saura, 1990. ALEJANDRO MASSÓ.
- *Camarón*. Jaime Chavarrí, 2005. CARLES CASAS.
- *Demasiado corazón*. Eduardo Campoy, 1992. MANUEL DE BENITO
- *Dispara*. Carlos Saura, 1993. ALBERTO IGLESIAS.
- *Don Juan, mi querido fantasma*. Antonio Mercero, 1990. BERNARDO BONEZZI.
- *Carmen*. Vicente Aranda, 2003. JOSÉ NIETO.
- *Fugitivas*. Miguel Hermoso, 2000. ANTONIO MELIVEO.
- *Gitano*. Manuel Palacios, 2000. EVA GANCEDO.
- *La Lola se va a los puertos*. Josefina Molina, 1993. Canciones.
- *La hora de los valientes*. Antonio Mercero, 1998. BINGEN MENDIZÁBAL.
- *La niña de tus ojos*. Fernando Trueba, 1998. ANTOINE DUHAMEL.
- *La noche más larga*. José Luis García Sánchez, 1991. ALEJANDRO MASSÓ.
- *Las cosas del querer II*. Jaime Chavarrí, 1995. Canciones
- *Libertarias*. Vicente Aranda, 1996. JOSÉ NIETO
- *Mi ministro ruso*. Sebastián Alarcón, 1991. PATA NEGRA.
- *Manolito Gafotas*. Miguel Albaladejo, 1999. LUCIO GODOY.
- *Novios*. Joaquín Oristrell, 1999. SUSO SAIZ.
- *Sobreviviré*. Alfonso Albacete, David Menkes, 1999. PACO ORTEGA.
- *Yerma*. Pilar Távora, 1998. VICENTE SANCHÍS.
- *Tranvía a la malvarrosa*. José Luis García Sánchez, 1996. ANTOINE DUHAMEL

MUSICAL CONTEMPORÁNEO

- *El día que nació yo*. Pedro Olea, 1991.
- *El otro lado de la cama*. Emilio Martínez-Lázaro, 2002. ROQUE BAÑOS.
- *El lápiz del carpintero*. Antón Reixa, 2003. LUCIO GODOY.
- *Franky Banderas*. José Luis García Sánchez, 2004. MIGUEL ÁNGEL COLLADO SALDAÑA
- *Los dos lados de la cama*. Emilio Martínez-Lázaro, 2005. ROQUE BAÑOS.

- *Los peores años de nuestra vida*. Emilio Martínez-Lázaro, 1994. MICHEL CAMILO.
- *The mix*. Pedro Lazaga, 2003.
- *Yo soy esa*. Luis Sanz, 1990. MARIANO DÍAZ.

COMEDIA PARODIA DE IDENTIDADES MUSICALES

- *El día de la bestia*. Álex de la Iglesia, 1995. BATTISTA LENA
- *El asombroso mundo de Pocholo y Borjamari*. Enrique López Lavigne, Juan Cabestany, 2004. MIGUEL MALLA.
- *Isi & Disi*. Chema de la Peña, 2004. ROQUE BAÑOS.
- *Muertos de risa*. Alex de la Iglesia, 1999. ROQUE BAÑOS.
- *Sinfín, el retorno del rock*. Carlos Pocho Villaverde, Manuel Sanabria, 2005. ANGEL ILLARRAMENDI
- *Torapia*. Karra Elejalde, 2004. BINGUEN MENDIZÁBAL.
- *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Santiago Segura, 1998. ROQUE BAÑOS.

CULTURAS MUSICALES

- *Alegre ma non troppo*. Fernando Colomo, 1994.
- *Cuarteto de la Habana*. Fernando Colomo, 1999. MARIANO MARIN.
- *El Calentito*. Chus Gutierrez Ortiz, 2005. TAO GUTIERREZ.
- *El pianista*. Mario Gas, 1999. CARLES SANTOS.
- *Historias del Kronen*. Montxo Armendáriz, 1994. Canciones.
- *Krámpack*. Cesc Gay, 2000. RIQUI SABATES, JOAN DIAZ, JORDI PRATS. *Martín (Hache)*. Adolfo Aristarain. 1997. FITO PAEZ
- *La camisa de la serpiente*. Antoni Pérez Canet, 1997. ENRIC MURILLO.
- *La leyenda de Balthasar, el castrado*. Juan Miñon. 1995. MARIO DE BENITO.
- *Machín, toda una vida*. Nuria Villazán, 2002. Canciones.
- *Mensaka. Páginas de una historia*. Salvador García Ruíz, 1998. PASCAL GAINGE / LOS HERMANOS DALTON
- *Orquesta Club Virginia*. Manuel Iborra, 1992. SANTI ARISA.
- *Shacky Carmine*. Chema de la Peña, 1999. Canciones.
- *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando*. Jaime Chavarri, 1997.

ESTUDIO POR GÉNEROS (REALISMO SOCIAL)

- *Barrio*. Fernando León de Aranoa, 1998. HECHOS CONTRA EL DECORO
- *El milagro de P.Tinto*. Javier Fesser, 1998. SUSO SAIZ.
- *El sol del membrillo*. Víctor Erice, 1992. PASCAL GAINGE.
- *El bola*. Archero Mañas, 2000. EDUARDO ARBIDE.
- *Flores de otro mundo*. Icíar Bollaín, 1999. PASCAL GAINGE.
- *Héctor*. Gracia Querejeta, 2004. ÁNGEL ILLARRAMENDI.
- *Hola, ¿estás sola?* Icíar Bollaín, 1995. BERNARDO BONEZZI.
- *La caja 507*. Enrique Urbizu, 2002. MARIO DE BENITO.
- *La vida de nadie*. Eduard Cortés, 2002. XAVI CAPELLAS.
- *Los lunes al sol*. Fernando León de Aranoa, 2002. LUCIO GODOY
- *Oh, cielos*. Ricardo Franco, 1994. PEPIN MORENO.
- *Planta 4ª*. Antonio Mercero, 2002. MANUEL VILLALTA.
- *Piedras*. Ramón Salazar, 2002. PASCAL GAINGE.
- *Poniente*. Chus Gutierrez, 2002.
- *Se buscan fulmontis*. Alex Calvo Sotelo, 1999. LOS ENEMIGOS.
- *Silencio roto*. Montxo Armendáriz, 2001. PASCAL GAINGE
- *Solas*. Benito Zambrano, 1999. ANTONIO MELIVEO.
- *Soldados de Salamina*. David Trueba, 2003.
- *Sólo mía*. Javier Balaguer, 2001.
- *Te doy mis ojos*. Icíar Bollaín, 2003. ALBERTO IGLESIAS

COMPOSITORES PROCEDENTES DEL POP

- *Antártida*. Manuel Huerga, 1995. JOHN CALE.
- *Asfalto*. Daniel Calparsoro, 2000. NAJWAJEAN, MASTRETTA.
- *Dame algo*. Héctor Carré, 1997. ROSENDO MERCADO.
- *El anónimo...* ¡Vaya papelón! Alfonso Arandia, 1990. MIKEL ERENTXUN, MONCHO GARCÍA, TXEMA GARCÍA.
- *El seductor*. José Luis García Sánchez, 1995. TEO CARDALDA.
- *Gran slalom*. Jaime Chavarri, 1995. TEO CARDALDA.
- *Guerreros*. Daniel Calparsoro, 2002. NAJWAJEAN.
- *Hasta aquí hemos llegado*. Yolanda García Serrano, 2002. MANOLO TENA.
- *Killer Barbys*. Jesús Franco, 1996. KILLER BARBYS.
- *La lengua asesina*. Alberto Sciamma, 1996. FANGORIA.
- *Las edades de Lulú*. José Juan Bigas Luna, 1990. CARLOS SEGARRA.

- *Mararía*. José Antonio Betancor, 1998. PEDRO GUERRA.
- *Martín (Hache)*. Adolfo Aristarain, 1997. FITO PAEZ.
- *Mujeres en pie de guerra*. Susana Koska, 2004. JOSÉ MARÍA SANZ “LOQUILLO”, GABRIEL SOPEÑA
- *Porqué lo llaman amor cuando quieren decir sexo*. Gómez Pereira, 1993. MANUEL TENA.
- *Retrato de mujer con hombre al fondo*. Manane Rodríguez, 1997. JORGE DREXLER.
- *Se buscan fulmontis*. Alex Calvo Sotelo, 1999. LOS ENEMIGOS
- *Suerte*. Ernesto Tellería, 1997. BARRICADA.
- *Taxi*. Carlos Saura, 1996. Canciones, MANU CHAO.
- *Tengo una casa*. Mónica Laguna, 1996. LOS ENEMIGOS.
- *Tiempos mejores*. Jorge Grau, 1995. JAUME SISA.
- *Todo es mentira*. Álvaro Fernández Armero, 1994. COQUE MALLA.
- *Un perro llamado Dolor*. Luis Eduardo Aute, 2001. AUTE, S.RODRÍGUEZ, SUSO SAIZ, MORAITO CHICO.

3. PREMIOS GOYA

GOYAS a la mejor música original

- 1990. *Lo más natural* (Josefina Molina). JOSÉ NIETO
- 1991. *El rey pasmado* (Imanol Uribe). JOSÉ NIETO
- 1992. *El maestro de esgrima* (Pedro Olea). JOSÉ NIETO
- 1993. *La ardilla roja* (Julio Medem). ALBERTO IGLESIAS
- 1994. *La pasión turca* (Vicente Aranda). JOSÉ NIETO
- 1995. *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yáñez).
BERNARDO BONEZZI
- 1996. *Tierra* (Julio Medem). ALBERTO IGLESIAS
- 1997. *La buena estrella* (Ricardo Franco). EVA GANCEDO
- 1998. *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem). ALBERTO IGLESIAS
- 1999. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar). ALBERTO IGLESIAS.
- 2000. *Sé quién eres* (Patricia Ferreira). JOSÉ NIETO.
- 2001. *Lucía y el sexo* (Julio Medem). ALBERTO IGLESIAS
- 2002. *Hable con ella* (Pedro Almodóvar). ALBERTO IGLESIAS
- 2003. *Al sur de Granada* (Fernando Colomo). JUAN BARDEM
- 2004. *Mar adentro* (Alejandro Amenábar). ALEJANDRO AMENÁBAR
- 2005. *Habana Blues* (Benito Zambrano). Juan Antonio Leyva, José Luis Garrido,
Equis Alfonso, Dayan Abad, Descemer Bueno, Kiki Ferrer, Kelvis Ochoa.
- 2006. *Volver* (Pedro Almodóvar). ALBERTO IGLESIAS
- 2007. *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro). ROQUE BAÑOS

GOYAS a la mejor canción

- 2000. *Fugitivas*. “Fugitivas”. Manuel Malou
- 2001. *El bosque animado*. “Tu bosque animado”. Luz Casal y Pablo Guerrero
- 2002. *Salomé*. “Sevillana para Carlos”. Roque Baños
- 2003. *Mi vida sin mí*. “Humans like you”. Chop Suey
- 2004. *El milagro de candeal*. “Zambie mameto”. Carlinhos Brown/Mateus
- 2005. *Princesas*. “Me llaman Calle”. Manu Chao
- 2006. *La educación de las hadas*. “Tiempo pequeño”. Lucio Godoy/Bebe
- 2007. *Fados*. “Fado da saudade”. Fernando Pinto do Amaral/Carlos do Carmo.

4. PELÍCULAS CON MAYOR RECAUDACIÓN

Para mostrar un panorama equitativo establecemos una relación proporcional de cada año con respecto al volumen de producción total de 1990 a 2004, de manera que se muestra aproximadamente un 10% de la producción total del periodo. Para ello se toma de cada año un número de películas equivalente al tanto por ciento de películas producidas ese año en relación con todo el periodo, y redondeando a la alza. Es decir:

1990 : 47 largometrajes 3.83 % → 4
1991 : 64 largometrajes 5.22 % → 6
1992 : 52 largometrajes 4.24 % → 5
1993 : 56 largometrajes 4.57 % → 5
1994 : 44 largometrajes 3.59 % → 4
1995 : 59 largometrajes 4.82 % → 5
1996 : 91 largometrajes 7.43 % → 8
1997 : 80 largometrajes 6.53 % → 7
1998 : 65 largometrajes 5.31 % → 6
1999 : 82 largometrajes 6.69 % → 7
2000 : 98 largometrajes 8 % → 8
2001 : 106 largometrajes 8.66 % → 9
2002 : 137 largometrajes 11.19 % → 12
2003 : 110 largometrajes 8.98 % → 9
2004 : 133 largometrajes 10.86 % → 11

1990 (4 PELÍCULAS)

- *Yo soy esa*. Luis Sanz, 1990. MARIANO DÍAZ
- *Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!)*. Álvaro Sáenz de Heredia, 1990.
- *Las edades de Lulú*. José Juan Bigas Luna, 1990. CARLOS SEGARRA
- *¡Ay, Carmela!*. Carlos Saura, 1990.

1991 (6 PELÍCULAS)

- *Tacones lejanos*. Almodóvar, 1991. RYUICHI SAKAMOTO. 5.234.068,18 €
- *El robobo de la jojoja*. Álvaro Sáenz de Heredia. JOSÉ TEJERA 3.370.574,24 €
- *El rey pasmado*. Imanol Uribe, 1991. JOSÉ NIETO (GOYA) 1.747.540,26 €
- *Amantes*. Vicente Aranda, 1991. JOSÉ NIETO. 1.723.795,81€

- *Cómo ser mujer y no morir en el intento*. Ana Belén, 1990. 1.673.379,65 €
- *Salsa rosa*. Manuel Gómez Pereira. 1.445.599,38 €

1992 (5 PELÍCULAS)

- *Belle époque*. Fernando Trueba. ANTOINE DUHAMEL. 5.108.829,59 €
- *Jamón, jamón*. Bigas Luna, 1992. NICOLA PIOVANI 1.808.588,62 €
- *Makinavaja, el último chorizo*. Carlos Suárez. LUIS MENDO, BERNARDO FUSTER 1.656.369,74€
- *La marrana*. José Luis Cuerda. JAVIER ARIAS, DAVID DEL PUERTO, JESÚS RUEDA 1.143.386,48€
- *Acción mutante*. Álex de la Iglesia. JUAN CARLOS CUELLO. 989.886,73 €

1993 (5 PELÍCULAS)

- *Kika*. Pedro Almodóvar. 3.038.570,18€
- *Historias de la puta mili*. Manuel Esteban. JOSEP "KITFLUS" MAS. 1.602.742,59€
- *Huevos de oro*. José Juan Bigas Luna. NICOLA PIOVANI. 1.382.216,32€
- *Todos a la cárcel*. Luis García Berlanga. BERNARDO FUSTER Y LUIS MENDO. 1.176.009,86€
- *MadreGilda*. Francisco Regueiro. JÜRGEN KNIEPER. 778.716,50 €

1994 (4 PELÍCULAS)

- *La pasión turca*. Vicente Aranda. JOSÉ NIETO. 3.777.141,14€
- *Todos los hombres sois iguales*. Manuel Gómez Pereira. BERNARDO BONEZZI. 2.492.905,76€
- *Los peores años de nuestra vida*. Emilio Martínez Lázaro. MICHEL CAMILO. 2.157.328,66€
- *Días contados*. Imanol Uribe. JOSÉ NIETO. 1.948.443,01€

1995 (5 PELÍCULAS)

- *Two much*. Fernando Trueba. MICHEL CAMILO. 6.951.104,67 €
- *El día de la bestia*. Alex de la Iglesia. BATTISTA LENA. 4.367.321,16 €
- *La flor de mi secreto*. Pedro Almodóvar. ALBERTO IGLESIAS. 3.196.954,57 €
- *Guantanamera*. Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. JOSÉ NIETO. 2.579.284,15 €
- *Historias del Kronen*. Montxo Armendáriz. 2.344.136,18€

1996 (8 PELÍCULAS)

- *El amor perjudica seriamente la salud*. Manuel Gómez Pereira. BERNARDO BONEZZI. 3.631.182,73€
- *El perro del hortelano*. Pilar Miró. JOSÉ NIETO. 3.221.954,46€
- *Tesis*. Alejandro Amenábar. ALEJANDRO AMENÁBAR. 2.646.145,66€
- *Libertarias*. Vicente Aranda. JOSÉ NIETO. 1.907.615,79€
- *Aquí llega Condemor (El Pecador de la Pradera)*. Álvaro Saénz de Heredia. RAMÓN FARRAN. 1.705.030,66€
- *La Celestina*. Gerardo Vera. 1.393.595,09€
- *Malena es un nombre de tango*. Gerardo Herrero. ANTOINE DUHAMEL. 1.145.346,37 €
- *Más allá del jardín*. Pedro Olea. NICOLA PIOVANI. 1.068.714,79€

1997 (7 PELÍCULAS)

- *Airbag*. Juanma Bajo Ulloa. BINGEN MENDIZÁBAL. 7.205.891,99€
- *Abre los ojos*. Alejandro Amenábar. ALEJANDRO AMENÁBAR, MARIANO MARÍN. 6.442.471,89€
- *Carne trémula*. Pedro Almodóvar. ALBERTO IGLESIAS. 4.990.598,29€
- *Secretos del corazón*. Montxo Armendáriz. BINGEN MENDIZÁBAL. 4.274.071,60€
- *Perdita Durango*. Alex de la Iglesia. SIMON BOSWELL. 2.573.606,73€
- *La buena estrella*. Ricardo Franco. EVA GANCEDO. 2.399.039,47€
- *Martín (Hache)*. Adolfo Aristarain. FITO PÁEZ. 2.084.174,20€

1998 (6 PELÍCULAS)

- *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Santiago Segura. ROQUE BAÑOS. 10.902.631,95€
- *La niña de tus ojos*. Fernando Trueba. ANTOINE DUHAMEL. 9.474.031,85€
- *El milagro del P. Tinto*. Javier Fesser. SUSO SAIZ. 4.192.144,33€
- *El abuelo*. José Luis Garcí. MANUEL BALBOA. 4.179.468,61€
- *Cha, cha, chá*. Antonio del Real. PABLO MIYAR. 3.036.141,82€
- *Barrio*. Fernando León de Aranoa. HECHOS CONTRA EL DECORO. 2.921.995,49€

1999 (7 PELÍCULAS)

- *Todo sobre mi madre*. Pedro Almodóvar. ALBERTO IGLESIAS. 9.962.047,60 €
- *Muertos de risa*. Alex de la Iglesia. ROQUE BAÑOS. 6.299.097,15 €
- *Nadie conoce a nadie*. Mateo Gil. ALEJANDRO AMENÁBAR. 5.529.004,78 €
- *La lengua de las mariposas*. José Luis Cuerda. ALEJANDRO AMENÁBAR. 4.632.493,03 €
- *Sobreviviré*. Alfonso Albacete, David Menkes. PACO ORTEGA. 4.116.052,69 €
- *Solas*. Benito Zambrano. ANTONIO MELIVEO. 3.675.508,47 €
- *Entre las piernas*. Manuel Gómez Pereira. 3.470.643,31 €

2000 (8 PELÍCULAS)

- *La comunidad*. Alex de la Iglesia. ROQUE BAÑOS. 6.709.857,51 €
- *Año Mariano*. Fernando Guillén Cuervo. KIKE SUÁREZ. 5.507.689,62 €
- *You're the one*. José Luis Garcí. 3.354.564,70 €
- *El arte de morir*. Álvaro Fernández Armero. BINGEN MENDIZÁBAL. 3.245.033,36 €
- *El Bola*. Acheró Mañas. EDUARDO ARBIDE. 2.998.768,52 €
- *Lista de espera*. Juan Carlos Taibo. 1.596.208,22
- *Ja me maaten*. Juan A. Muñoz. 1.443.714,98 €
- *La gran vida*. Antonio Cuadri Vides. 1.433.373,27 €

2001 (9 PELÍCULAS)

- *Los otros*. Alejandro Amenábar. ALEJANDRO AMENÁBAR. 27.254.110,88 €
- *Torrente 2. Misión en Marbella*. Santiago Segura. ROQUE BAÑOS. 22.142.173,13 €
- *Juana la loca*. Vicente Aranda. JOSÉ NIETO. 8.895.196,82
- *Lucía y el sexo*. Julio Médem. ALBERTO IGLESIAS. 5.539.448,82€
- *No te fallaré*. Manuel Ríos San Martín. DANIEL SÁNCHEZ DE LA HERA. 3.167.024,6€
- *El espinazo del diablo*. Guillermo del Toro. JAVIER NAVARRETE. 3.006.235,17
- *Sin noticias de Dios*. Agustín Díaz Yáñez. BERNARDO BONEZZI. 2.747.352,61
- *Tuno negro*. Pedro Luis Barbero Rodríguez, Vicente J. Martín Peran. ALEX MARTÍNEZ. Recaudación 2.315.920,73€
- *Gente Pez*. Jorge Iglesias. IBON ERRAZKIN. 2.278.425,16

2002 (12 PELÍCULAS)

- *El otro lado de la cama*. Emilio Martínez Lázaro. ROQUE BAÑOS. 12.610.725,08 €
- *Los lunes al sol*. Fernando León de Aranoa. LUCIO GODOY. 9.772.063,84€
- *Hable con ella*. Pedro Almodóvar. ALBERTO IGLESIAS. 6.208.691,42€
- *Planta 4ª*. Antonio Mercero. MANUEL VILLALTA. 5.388.230,87€
- *La caja 507*. Enrique Urbizu. MARIO DE BENITO. 2.333.248,45€
- *Kamchatka*. Marcelo Piñeyro. BINEN MENDIZÁBAL. 2.983.346,50€
- *Darkness*. Jaume Balagueró. CARLES CASES. 4.048.792,77€
- *Lugares comunes*. Adolfo Aristarain. 1.987.053,35
- *A mi madre le gustan las mujeres*. Daniela Fejerman, Inés Paris. JUAN BARDEM. 1.934.806,32
- *800 balas*. Alex de la Iglesia. ROQUE BAÑOS. 1.783.553,44€
- *El viaje de Carol*. Imanol Uribel. BINGEN MENDIZÁBAL. 1.662.267,45€
- *Historia de un beso*. José Luis Garci. PABLO CERVANTES. 1.654.749,22€

2003 (9 PELÍCULAS)

- *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*. Javier Fesser. RAFAEL ARNAU, MARIO GOSÁLVEZ. 22.847.733,13 €
- *Días de fútbol*. David Serrano. MIGUEL MALLA. 12.212.123,98 €
- *Carmen*. Vicente Aranda. JOSÉ NIETO. 6.398.731,98 €
- *El oro de Moscú*. Jesús Bonilla. MANUEL VILLALTA. 5.809.747,17€
- *Te doy mis ojos*. Icíar Bollain. ALBERTO IGLESIAS. 5.020.965,50€
- *Mi vida sin mí*. Isabel Coixet. ALFONSO VILLALONGA. 2.638.181,57€
- *El Cid, la leyenda*. José Pozo. Óscar Araujo. 2.599.778,27€
- *Al sur de Granada*. Fernando Colomo. JUAN BARDEM. 2.361.472,94€
- *Los Reyes Magos*. Antonio Navarro. JOSÉ BATTAGLIO, KAELO DEL RIO. 2.318.960,63€

2004 (11 PELÍCULAS)

- *Mar adentro*. Alejandro Amenábar. ALEJANDRO AMENÁBAR, CARLOS NÚÑEZ. 19.837.152,83€
- *El lobo*. Miguel Courtois. FRANCESC GENER. 7.750.026,72€
- *Isi & Disi*. José María de la Peña. ROQUE BAÑOS. 6.669.935,47€
- *La mala educación*. Pedro Almodóvar. ALBERTO IGLESIAS. 6.110.253,78€
- *Crimen ferpecto*. Alex de la Iglesia. ROQUE BAÑOS. 4.250.837,14€

- *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo*. Enrique López Lavigne, Juan Cavestany. MIGUEL MALLA. 3.367.646,69€
- *Di que sí*. Juan Calvo. FEDERICO JUSID. 2.973.036,92€
- *El maquinista*. Brad Anderson. ROQUE BAÑOS. 1.655.028,13€
- *Luna de Avellaneda*. Juan José Campanella. ÁNGEL ILLARRAMENDI. 1.737.986,39€
- *Hipnos*. David Carreras. 1.294.633,51€
- *Roma*. Adolfo Aristarain. 1.229.271,39€

ANEXO III
Fichas de análisis

VACAS. Julio Médem

Dirección: Julio Medem
Producción: SDAD. GRAL. DE TELEVISION, S.A. (SOGETEL)
Fotografía: Carles Gusi
Dirección artística: Rafael Palmero
Montaje: Elena Saiz de Rozas
Estreno: 26-02-1992 Madrid: Alphaville, Ideal.

Música incidental: Alberto Iglesias

Mezclas:

Interpretación:

Saxo barítono, Saxo tenor, clarinete bajo, flauta en do, en sol y flautín: Javier Paxariño.

Percusión, chinflo, tin-whistle: J. Alberto Arteche.

Contrabajo, samplers: Baldo Martínez.

Violoncello: Simón Kahu.

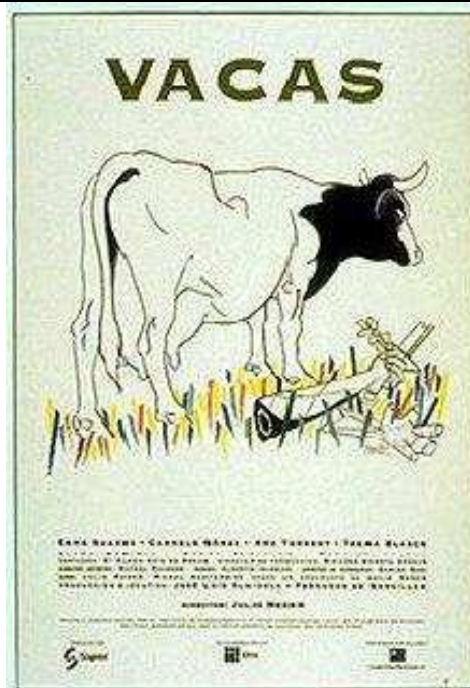
Violín: Paola Aligeri.

Piano, teclados y programaciones: Alberto Iglesias.

Grabación y mezcla: "El agujero" (Madrid).

Ingeniero de sonido: J. Alberto Arteche.

Producción musical: J. Alberto Arteche.



SECUENCIACIÓN

0'00"	Créditos. Los créditos entran sin música, solamente sonido del hacha del aizkolari.
1'05"	<i>LEITMOTIV</i> de la CAMPANA. Sonido de una campana marcando el pulso y efecto sonoro de "vibración", instrumentación con solos de violín y flauta. Introducción de coros al aparecer en pantalla el título de la película.
I. EL AIZCOLARI COBARDE.	
2'35"	Escena en el frente carlista. TEMA DEL FRENTE CARLISTA. Acordes llenos, teclados en timbre de cuerdas, a tempo lento. Esporádicamente aparece una percusión, redoble de tambor (efecto de trueno). 4'35" el tema se mezcla con una melodía de carácter folklórico tocada en el frente, con un flautín o tin-whistle.
6'35"	Continuación de la escena (después de la batalla) y continuación del tema anterior.
8'05"	TEMA DE VACAS. Aparecen algunas notas en volumen muy bajo hasta que un cencerro irrumpe bruscamente. Superposición de violín sólo haciendo figuraciones rápidas, motivo melódico de carácter caótico, sobre fondo

	electrónico. Melodía al teclado, reiterativa y acelerándose para acompañar la cámara cuando se acerca al ojo de la vaca.
10´05"	Escena de retrato de la Chargarri, la vaca. <i>LEITMOTIV</i> de la CAMPANA. Melodías lentas de instrumentos solos: violín, flauta, violoncello, clarinete. Tempo adagio y figuraciones largas.
12´13"	La niña, corriendo, se introduce en el bosque. Al pasar por el tronco de un árbol hueco comienza el sonido de zumbido de moscas. De este efecto surge el TEMA DEL BOSQUE: tempo rápido, base fija de clarinete y base sonora de sintetizador, continuo de cuerdas y células melódicas esporádicas a los violines en tesitura aguda. El tema se usará de aquí en adelante como tema de tensión o carácter de intranquilidad.
II. LAS HACHAS.	
13´24"	El aizkolari corre por el bosque persiguiendo a alguien. Primer plano sonoro en la respiración de los personajes, en segundo plano sonoro base musical con sintetizador y breves motivos de piano. La protagonista se vuelve al salir del bosque y se escucha por primera vez el <i>LEITMOTIV</i> de AMOR, al piano: melodía suave de piano, con acompañamiento de acordes, tempo andante.
15´23"	TEMA DEL FRENTE CARLISTA. Masas de acordes en 2ª mayor, se introduce para crear expectativa. Después aparece el tema desarrollado con función expresiva.
16´55"	Los personajes miran en la lejanía desde sus respectivas casas. <i>LEITMOTIV</i> de AMOR. Despliegue de la melodía que antes ha adelantado, con piano. Función narrativa mnemotécnica.
17´50"	Escena de desafío entre los hermanos Mendiluce. Efecto de sintetizador con timbre de xilófono. Mientras se lleva a cabo la apuesta de cortar troncos sólo se oye el sonido de las hachas cortando el viento.
21´10"	Dos acordes en 2ª M ascendente del TEMA DEL FRENTE CARLISTA marcan un plano: un pedazo de tronco de Iriguidel salta al regazo de la hermana Mendiluce. Función estructural sublimación. Dos motivos aparecen de forma similar marcando una mirada entre ambos (23´09") esta vez con intervalo de 2ª M descendente.
23´30"	Imagen de una vaca pastando y planos de la hierba hasta el abuelo y la nieta haciendo un espantapájaros al que han puesto una guadaña.

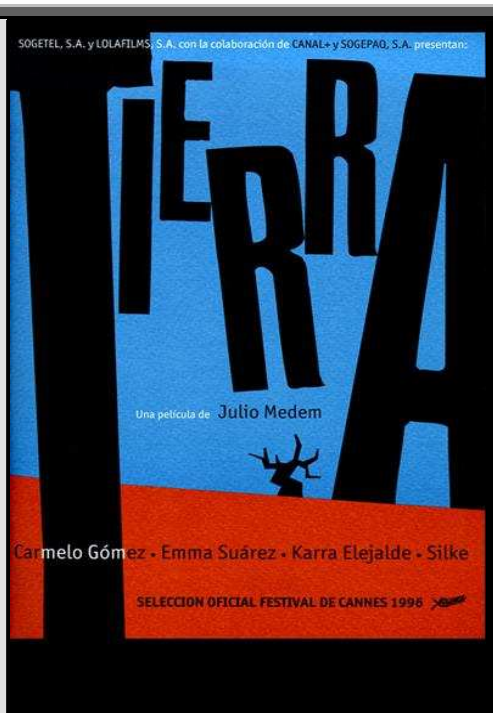
	<i>LEITMOTIV</i> de la CAMPANA
27' 20"	Sonido de los golpes de hacha del hermano Mendiluce. <i>LEITMOTIV</i> de AMOR, despliega la melodía cuando ellos se miran, en la lejanía.
28' 28"	Efecto "sonido del agujero", clarinete bajo lejano. Mirando por el ojo de la vaca, simultáneamente aumenta el sonido del palpar del corazón de la vaca.
29' 30"	Efecto de sintetizador con timbre de xilófono, ampliado por un cello y lejano armónico de violín. Entra el sonido del hacha al cortar y un sonido de teclado que hace una melodía descabalada mientras lanza el hacha.
31' 10"	Encuentro de los protagonistas en el bosque. TEMA DEL FRENTE CARLISTA.
III. EL AGUJERO ENCENDIDO	
32' 10"	Título con efecto de "vibración".
32' 20"	MÚSICA del FRENTE CARLISTA, variación hacia carácter alegre.
35' 19"	Ambientación con efectos: violoncello en notas graves, "sonido del agujero", zumbidos, <i>frulatti</i> , trémolo de cuerdas sincrónico con la caída del hacha (subrayado expresivo).
37' 37"	Fiesta en el prado. Música diegética, ritmo de baile con acordeón.
39' 55"	"Sonido del agujero", mirando a través de la cámara de fotos.
41' 56"	La protagonista sale por la noche a encontrarse con él. <i>LEITMOTIV</i> de AMOR, piano solo.
44' 08"	Les sorprende en la carretera. TEMA DE VACAS (misma melodía que cuando Manuel encuentra por sorpresa una vaca).
44' 30"	Tema introductorio a la secuencia de tensión, tempo moderado. Función estructural.
46' 12"	Escena de intento de asesinato. Tema de tensión, acompañamiento de piano en notas muy rápidas en tesitura grave. Vuelve al tema precedente cuando la acción se calma.
48' 55"	<i>LEITMOTIV</i> de la CAMPANA sacando una foto, y efecto de "sonido de agujero" cuando mira a través del visor.
50' 50"	MÚSICA del BOSQUE. Melodía más lenta en la flauta. Comienza cuando empieza a mirar a través del objetivo de la cámara.
52' 35"	<i>LEITMOTIV</i> de PERU Y CRISTINA. Nueva melodía, base de piano en notas percutidas que recuerden campanadas, y el violín. Clarinete llevando un tema no continuo por encima. Carácter melódico, aunque acompañamiento del efecto de "vibración".

53' 27"	Planos de setas a ras de suelo, presagian la muerte de la vaca. CORO, mantiene acordes largos, que alternan con vocalizaciones rápidas.
54' 33"	Respiración de la vaca y mugido, pero se escucha al CORO mientras levanta el hacha para subrayar el hecho.
55' 59"	TEMA DEL FRENTE CARLISTA.
56' 55"	TEMA DEL FRENTE CARLISTA, sonido del viento.
58' 17"	Peru huye de su tío por el bosque. Variación de 46' 12", con piano percusivo y rápido. Ambientación con de efectos: zumbido de moscas, cencerro, sonido de "vibración".
62' 00"	Cristina va por el bosque con el abuelo leyendo las cartas de Peru. TEMA DE LAS CARTAS. Tema melódico, acordes largos y ligeros motivos de flauta, lirismo. Función expresiva y estructural porque indica el ritmo de la escena, y la transición a otra etapa narrativa.
65' 40"	Trampa para jabalíes. Música continua tras el sonido de cencerro (diegético), y gruñir de un jabalí subjetivo (acompaña punto de vista de la cámara).
IV. GUERRA EN EL BOSQUE	
63' 42"	Efecto de "vibración", estructural de separación.
67' 34"	Efectos de viento lejano, "vibración" hasta que aparece Peru, ya mayor.
69' 05"	<i>LEITMOTIV</i> de PERU Y CRISTINA, hablan y ven los cuadros del abuelo.
72' 50"	Peru entra en la habitación recuerda mirando objetos y fotos en la penumbra mientras se evoca el pasado. <i>LEITMOTIV</i> de AMOR.
73' 51"	Escena de sexo, violento. CORO.
76' 24"	Huída de los hombres por el bosque, huyendo de los soldados. Música en segundo plano sonoro, en primer plano ruidos del bosque, pisadas, disparos.
78' 59"	Plano sorpresivo de una vaca. <i>MÚSICA</i> del BOSQUE.
82' 15"	TEMA DEL FRENTE CARLISTA. Paralelismo musical entre escenas de guerra Carlista y Guerra Civil.
87' 00"	Reencuentro de Peru y Cristina. <i>LEITMOTIV</i> de PERU Y CRISTINA.

TIERRA. Julio Médem

Dirección: Julio Médem
Producción: SDAD. GRAL. DE TELEVISION, S.A. (SOGETEL). LOLA 2002, S.L.
Fotografía: Javier Aguirresarobe
Dirección artística: Satur Idarreta
Montaje: Iván Aledo
Estreno: 14 de mayo de 1996 Madrid Palafox, La Vaguada, Ideal y Alphaville.

Música incidental: Alberto Iglesias
Mezclas:
Interpretación: Música grabada por The London Session Orchestra. Director Nick Iugman. Concertino: Gavyn Wriath. Piano y teclados: Alberto Iglesias.
Ingeniero de grabación: Niall Acott
Ingeniero de mezcla: José Luis Crespo
Grabación: Angel Studios (Londres)
Mezcla: Red Led (Madrid)
Producción musical: Lucio Godoy



SECUENCIACIÓN

0'00 - 3'15"	TEMA DEL UNIVERSO. Evocación del sonido del universo, el sonido de la angustia. Importancia primordial de las cuerdas, tesituras agudas, acordes llenos y crescendo súbitos. Metáfora musical del descenso a la tierra del alma de Ángel en las escalas descendentes. Efecto electroacústico de ruido del universo, acompaña cuando aparecen imágenes del cielo. Segundo motivo dentro de la pieza comienza acompañado por el ruido de la tormenta, adaptación de los sonidos al tema musical.
4'52"	<i>LEITMOTIV</i> del RAYO. Comienzo de la escena sin música, sonido de los cencerros de las ovejas. La música comienza al final del primer diálogo. Tempo lento, violines solos en tesitura agudos, después notas sueltas de piano; alternancia de instrumentos solistas e incorporación de tutti orquestal, presencia de los bajos.
9'10"	TEMA MELÓDICO. Sonido del viento, entra tema melódico en cuerdas, protagonismo del cello, en el momento en que el pastor dice haber visto a Mari cuando ha estado muerto.

10' 17"	Llegada del coche de Ángel a la casa con una melodía de enlace con el piano de fondo y el clarinete como solista Diálogo en la cocina sin música, salvo los momentos en que cumple función expresiva.
12' 45"	Mirada entre Ángel y Ángela, por primera vez suena el motivo de la TEMA DEL UNIVERSO (segundo tema), que interpretamos como el alma del Ángel "interior" que se decanta por Ángela.
14' 30"	<i>LEITMOTIV</i> del RAYO. Función narrativa, mnemotécnica. Ángel va a buscar los corderos al coche, recuerdo de la escena anterior: violines en agudos, notas de piano. Progresivamente se amplía la textura orquestal, en acordes.
16' 30"	Función estructural de enlace, la música es continua de una escena a otra. <i>2º tema</i> del <i>LEITMOTIV</i> del RAYO, variación más melódica en los violines, estilo minimalista en el acompañamiento de la cuerda en semicorcheas.
20' 55"	Música diegética, en el tractor de Patricio, música <i>techno</i> , sincronía: cesa justo al pasar el tractor tras la moto de Mari.
22' 06"	Plano cenital a vista de pájaro de la tierra. TEMA DEL UNIVERSO (primer tema), efecto de sonido del Universo y por extensión del Ángel interior (monólogo).
24' 04"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI, equivalente a motivo de tensión (jabalíes). La aparición del tema musical contribuye a la confusión narrativa porque finalmente quien aparece en la moto no es Mari sino su hermano Alberto. Ritmo rápido y piano utilizado de forma percusiva; violines en arpeggios, flauta solista, oboe. Textura de cuarteto, aumentando en tensión.
26' 10"	Escena en el bar, música diegética, música popular vasca.
28' 57"	TEMA DE NOCHE. Carácter connotativo de tensión, piano percusivo en tesitura graves. El diálogo continúa aunque hay un cambio de plano, recuerdo de la voz de Ángel al teléfono. Impresión sonora de que la música va acompañando a los cables del teléfono porque se intensifica al llegar al final (que es la casa de Ángela); la cámara también acompaña a la música porque sigue a los cables telefónicos.
31' 14"	TEMA DEL UNIVERSO. De nuevo miradas de Ángel y Ángela en la cocina.
32' 18"	Sonido del Universo, el sonido de la angustia (TEMA DEL UNIVERSO, tema 1) cuando el alma de Ángel se siente intranquila al decir una mentira.
32' 31"	Sonido del Universo (TEMA DEL UNIVERSO), sonido de las nubes partiendo de un plano de las nubes, montado con el diálogo telefónico entre Ángel y

	Ángela. La voz, al igual que la cámara, se coloca del lado del Ángel "interior" y se va acercando hacia la tierra. La música acompaña sólo los planos de ella. Paradoja audiovisual entre las voces telefónicas en diferentes planos y la imagen, donde se les ve a los dos en escena (él es sólo imaginación). <i>Fade out</i> de la música en la escena siguiente.
36' 56"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI. Montaje en paralelo de escenas en <i>flashback</i> y del presente de la acción. Termina bruscamente con el sonido de la máquina
39' 43"	TEMA DEL UNIVERSO, la música del Ángel "interior". Dos efectos del sonido de angustia avisan del comienzo del tema. Reflexiones que el Ángel "interior" aconseja a Ángel; metáfora musical de escalas descendentes acompañando hacia la reflexión final (como antes hacia la tierra firme).
41' 40"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI, tensión. En la caza de jabalíes se oyen los gritos y la música en segundo plano sonoro, manteniendo notas largas en cadencia suspensiva.
44' 25"	TEMA DE NOCHE piano percusivo y notas agudas. Aparecen por primera vez los dos ángeles "desdoblados", su imagen en la misma escena.
46' 10"	Música diegética en el bar.
50' 47"	Tema de enlace con melodía de clarinete, para unir con el <i>flashback</i> de un recuerdo de Ángel. Silencio musical, sonido ambiente de la noche (grillos, jabalí en una especie de premonición).
52' 20"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI.
54' 00"	TEMA MELÓDICO.
55' 12"	Música diégetica del coche (canción flamenca).
57' 30"	TEMA DE RIESGO. Masas de cuerdas, contra n figuras rápidas, estilo muy sinfónico. Se intercala un silencio y continúa la pieza en tempo más pausado 58' 20".
60' 50"	TEMA DE NOCHE. Nerviosismo del Ángel "interior" a causa del sufrimiento de Ángela. Empieza en un plano de la espalda de ella, en la cocina, coincidiendo en sincronía con el ritmo y los diálogos.
62' 07"	Sonido de la angustia (efectos), que se convierte en el sonido del Universo (efecto).
64' 55"	Efecto de la angustia simultánea a la voz del Ángel "interior" (monólogo sobre el miedo).
68' 40"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI. Diálogo sin música. Variación tempo más tranquilo

	cuando fumiga el patio, violines agudos hasta el final de la acción.
71' 30"	Ambientación sonora de ruidos: la lluvia, el viento, la tormenta, y música diegética del tractor de Patricio (71' 50").
74' 44"	Comienzo de la escena sin música. Variación <i>LEITMOTIV</i> del RAYO cuando Ángel se va acercando al Patricio muerto por un rayo. <i>tema 2</i> de esta pieza cuando Ángel comienza a correr (75' 10").
76' 20"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI, comienza con introducción sólo con figuraciones del acompañamiento y la melodía de las cuerdas agudas entra con un primer plano de ella. Continúa la música a la vez que el montaje en paralelo de las imágenes del entierro de Patricio vistas por el telescopio de Ángel.
81' 15"	Conversación entre Ángel y Ángela. <i>LEITMOTIV</i> del RAYO porque en esta ocasión no hay la complicidad entre el Ángel "interior" y Ángela.
83' 50"	TEMA MELÓDICO. Ángel triunfante ("He trascendido").
84' 20"	Música diégetica en el bar.
90' 11"	<i>LEITMOTIV</i> de MARI. Escena en la que Ángel la escoge a ella en lugar de a Ángela.
98' 09"	TEMA DE NOCHE, el tema de Ángela. La música aparece bruscamente al darse cuenta de que no es Mari sino Ángela.
100' 52"	Escena del desayuno de los cuatro. <i>LEITMOTIV</i> del RAYO cuando Ángel comienza a hablar. El <i>tema 2</i> de la pieza comienza cuando Ángela decide irse.
103' 00"	Acordes del TEMA MELÓDICO
106' 50"	MÚSICA de RIESGO, produce tensión pero sin decantarse por ninguno de los personajes.
111' 30"	Música diegética, la música <i>techno</i> del tractor que sigue al sonido del viento que llenaba el fondo.
113' 50"	Enlace, tema de clarinete.
114' 45"	TEMA DEL UNIVERSO, el Ángel "interior" que se despide del otro Ángel.
116' 08"	Créditos con TEMA MELÓDICO, expresa el optimismo con el que termina la película. Para el resto de los créditos, tema nuevo que expresara la vida distinta que comienza para los personajes.

COSAS QUE NUNCA TE DIJE. Isabel Coixet

Dirección: Isabel Coixet.
Producción: EDDIE SAETA,S.A. CARBO FILMS
(Estados Unidos)
Fotografía: Teresa Medina
Dirección artística: Marc Rosenblat
Montaje: Kathryn Himoff
Estreno: 26 de abril de 1996 Barcelona Verdi, 29 de
abril de 1996 Madrid Palafox.

Música incidental: Alfonso Vilallonga

Canciones:

- "I'm sorry". Ronnie Self/Dub Albritten. Int.
Brenda Lee.
- "It's not unusual". Gordon Mills / Leo Reed.
Int. Tom Jones. 1965.
- "Toutes les choses". Alfonso Vilallonga. Int. por
Alfonso Vilallonga y The Cabaret Rose.



SECUENCIACIÓN

Sonido de la lluvia.

Créditos. Créditos después de la secuencia. La música entra con el rótulo del nombre de la directora: acordeón sólo, vals, sólo en los créditos.

La protagonista tararea la misma canción en el coche (diegética).

Canción francesa ("Toutes les choses"). Diegética, se convierte luego en no diegética cuando abre el plano. Cesa al comienzo del diálogo por teléfono: "Dime", para dejar paso al diálogo.

Sólo de tuba, al final de la conversación de teléfono. Crece y enlaza con fundido a negro y el intertítulo "Ann" (función estructural de unión). Estilo cómico circense.

Escena onírica, baile de la pareja de mujeres. Sólo de xilófono y flauta.

Corte brusco de la música con el intertítulo "Don".

Escena sobre el pensamiento de la gente. Tema de estilo jazzero, con cazzú, combo de jazz, y presencia solista de saxo y viento. Imbricación musical con el sonido del tren.

Escena en la casa. Estilo jazz. Empieza con sólo de trompeta.

Vuelta a casa, efecto *mickeymousing* con escala descendente expresando la decepción de la protagonista.

Cuelga el teléfono, motivo melódico corto para puntuar.

Música diegética de película estilo Bollywood.

<p>Escena con la maquilladora. Música diegética de guitarra española, ritmo flamenco. Función ambientación local del personaje.</p>
<p>Melodía estilo de melodrama clásico, violín y piano. Entra abruptamente cuando el personaje expresa sus sentimientos: la música cambiara el punto de vista de la narración antes que el propio plano.</p>
<p>Escena en el bar. Música diegética, canción de Tom Jones. Diálogo, sube el volumen cuando se acerca a un primer plano del personaje.</p>
<p>Escena onírica, irrealidad, sueños del personaje. Personajes bailando en la lavandería. Melodía con xilófono.</p>
<p><i>Leitmotiv</i> de Paul. Piano y violín. Puntúa las palabras “Te quiero”.</p>
<p>Música diegética en el bar, Tom Jones. Los que bailan no parecen oírla. Cesa de repente, cuando dice “I’m sorry”. El fin de la música coincide con el fin de la escena, para que entre sincrónica. Función estructural.</p>
<p>Escena de los dos personajes por la mañana. Combo con piano, bajo, melodía muy sencilla de armónica, tempo lento, binario, repetitivo. La música para en los diálogos y continúa cuando no hay diálogos. Entran en la casa y cesa.</p>
<p>Escena de personajes abrazados. Xilófono, como gotas musicales desde el <i>travelling</i>. Ritmo ternario, evoca la irrealidad, pero esta vez indica que la escena no es irreal, el la consecución de un sueño.</p>
<p>Plano atípico de personaje de espaldas, con un clarinete. Parece que acompaña la música pero no es sincrónico. Pequeña frase melódica. Plano onírico-simbólico.</p>
<p>Escena en la lavandería. Vals con acordeón, acompañado con la voz en <i>off</i> de él.</p>
<p>Escena en el hospital, ambiente enrarecido. Temas musicales con melódica, con voz <i>en off</i>.</p>
<p>Combo jazzero. Pensamiento de los personajes.</p>
<p>Resumen y voz en <i>off</i>. Piano, oboe solistas, textura sonora más llena que en el resto de la película (cuerdas) donde prima la instrumentación escasa, duos y tríos. Melodía con cuerdas.</p> <p>Corte de este tema para dejar paso a la canción de Tom Jones para los créditos</p>

A LOS QUE AMAN. Isabel Coixet

Dirección: Isabel Coixet
Producción: SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A
 CANAL PLUS SOGEPAQ
 LE STUDIO CANAL PLUS (Francia)
Productor asociado: Enrique López Lavigne
Fotografía: Francisco Femenía
Dirección artística: Juan Botella
Montaje: Ernest Blasi
Sonido: Miguel Rejas
Estreno: 23 de octubre de 1998

Música incidental: Alfonso villalonga
Producción musical: Lucio Godoy
Grabación: Smecky Studio (Praga) / Estudio Sincronía (Madrid)
Mezclas: Sincronía (Madrid)
Ingeniero de mezclas: Pepe Fernández
Interpretación: Orquesta filarmónica de la Ciudad de Praga. Dir. Mario Klemens
 Piezas 13 y 25 Enrique Pérez (clarinete), Miguel Jiménez (violoncello), Liliam Castillo (piano), Alfonso Vilallonga (Piano Solista)
 “L’heure des nuages”. Letra y música Alfonso Vilallonga. Intérpretes Pablo Manuel Muñoz , Julián Ormeño, de la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial
Ingeniero de grabación: Juraj Durovic
Música preexistente: Quatuor Opus 2, n^o1 Hyacinthe Jadin. Int. The Quatuor Mosaiques; Symphony n^o3 for Soprano and Orchestra “Symphony of Sorrowful Songs” de Henryk Górecki. Int. Orquesta de cámara Warsehauer; Miranda’s Minuet, de Arthur Krieger.



SECUENCIACIÓN

0'00'44	Entra la música sutilmente, comienzo sin música. Bajo de cello al estilo barroco, negras macadas en compás de 4/4. Música “de época” (función ambientación), cuarteto de cuerda.
	Créditos en negro. Piano sólo, más adelante entre el cello. TEMA PRINCIPAL.
0'11'12	Comienza en la escena anterior (Func. estructural de enlace). Paseo por el jardín. Carácter de nostalgia. Arpegios de piano y después se incorpora la melodía (0'11'45). Cesa cuando vuelven al pasado (narración en dos tiempos diegéticos).
0'14'33	Recuerdo de Matilde. Toque musical colorista, para acompañar a las imágenes.

	<p>Mezcla de imágenes de cuando es niño y de su fin, en tonos amarillos, sobre el viejo hablando (tonos rojos y ocres).</p> <p>Instrumentación de cámara, cuerdas, agudos. Cinco acordes, cromatismos, e indefinición tonal.</p>
0'15'35	Vientos. Puntuación cuando comienza la narración de la historia.
0'16'04	Persecución. Cuerdas y vientos, fagot marcando el ritmo al principio.
0'17'14	Punto de vista subjetivo, el cazador se acerca al cuerpo de la chica tirada en el bosque. Ritmo lento y sonido orquestal lleno. Funciona como contraste cuando el hombre corre.
0'18'56	El preceptor de esgrima. Cuerdas en agudo, tenebroso. En la parte del espejo no hay sonido ambiente, sólo música.
0'22'27	Visita médica a Matilde. Tema de piano. Función expresiva para reforzar los sentimientos de los personajes. Sincronía con el contenido sentimental de la escena. Escena en ocres.
0'23'26	<p>Cambio brusco a corte de plano, bajo Alberti en piano y voz infantil solista, canción en francés (“L’heure des nuegos”).</p> <p>Ilustra imágenes de Matilde niña, la vocación del niño, la hija del maestro de esgrima. Planos fijos.</p>
0'28'15	Enlace de escena. Voz en <i>off</i> “Nos enamoramos de una voz...”. La música se usa como puntuación sonora, acompaña a la voz en <i>off</i> , la complementa. Cuerdas (cuarteto).
0'29'15	<p>Valeria, escena de esgrima. La voz <i>off</i> deja paso a una especie de baile entre padre e hija luchando con la espada. Plano muy estético.</p> <p>Comienza el cello en tesitura grave, figuración en corcheas en intervalo de 5^a. Agudos en cuerdas tenidas. Carácter misterioso de la melodía. La música también aquí actúa a modo de puntuación o comentario.</p>
0'30'32	<p>Las flores. Voz en <i>off</i> contando la historia. Cuerdas. Melodía más alegre, estilo clásico, bajo. Melodía con esquema rítmico anacrúsico, también en flauta.</p> <p>Cuando Matilde mira a su alrededor, cesa el bajo, como reflejando la pregunta del personaje.</p> <p>Función de continuidad, con la carta: planos del personaje verbalizándola diciéndola, y de la niña leyéndola; cesa la música.</p>
0'33'09	<p>Continúa la historia. Función estructural de unión de escenas. Tempo más lento, cuarteto, notas tenidas de bajo y melodía en violines más lenta.</p> <p>Une planos en la roca, y planos en la bañera.</p>

0'35'06	<p>Función estructural. La música aporta unidad a tiempos narrativos fragmentados: recibe flores todos los días hasta que...</p> <p>La chica ve al caballero, melodía simultánea decelerando cuando se va el caballero.</p>
0'36'18	El emisario. Temas musical igual a 0'35. Cuerdas en tesitura aguda.
0'38'49	Tema muy melódico. Secuencia de voz en <i>off</i> : narra el amor del emisario y el desamor. Alternan las historias, y la iluminación. Motivo en $\frac{3}{4}$. Ataques de cuerdas, en negras.
0'48'05	<p>Secuencia de Valeria y el francés. El esgrima es tratado como un baile.</p> <p>Carácter musical similar a la anterior escena de esgrima (0'28).</p> <p>Pizzicato, ritmo muy marcado. Sincrónico a los movimientos. Cuarteto, compás de 4/4, ♪♪♪♪ picadas.</p> <p>En un momento de sorpresa, cuando la tira, cesa el ritmo y mantiene cuerdas tenidas.</p> <p>0'49'00 cambia de ritmo, se acelera. El plano parte de la cara de Valeria y enlaza con la siguiente escena, haciendo paralelismo entre el esgrima y la relación entre ellos, alude al baile y a la seducción.</p> <p>Ritmo anacrúsico (silencio de corchea- corchea – dos corcheas).</p>
0'54'03	León va a buscar a Valeria. Ejemplo clásico de función expresiva, le declara sus sueños. Cuerdas, comienza con acordes disonantes. Melodía de cello, protagonismo del clarinete. Notas tenidas, tempo largo.
0'56'56	<p>Segundo encuentro, sala de esgrima.</p> <p>Creciendo, empieza el violoncello en graves, de forma casi imperceptible. Crece la tensión, sube de tesitura y volumen. La tesitura acompaña: baja en tesitura cuando bajan sus cuerpos, bajo del cello cromático descendente.</p>
01'02	Clarinete y arpa. Puntuación musical.
0'03'15	Nubes. Voz en <i>off</i> .
01'04'11	Tema de piano. "Hay momentos". Aparecen ellos de espaldas. El tema crece en intensidad a medida que se cierra el plano. Después acompaña un cello la melodía.
01'07'58	Carácter de intriga. Pizzicatos. Ascendente y descendente.
01'14'10	<p>Secuencia de la muerte. Tema en cello. Tonos amarillos.</p> <p>Cello y viola: aumentando en intensidad, pizzicato. Se agregan más instrumentos: piano, flauta, arpa.</p> <p>Es el tema más tonal y melódico de la película, de estilo más sinfónico al final.</p>

	Funeral sin música.
01'20'18	Envenena los floretes. Intriga (motivo como en 01'07'58).
01'25'00	Comienza la continuación de la vida de los hermanos. Niebla y hermano mayor. Presente. Voz en <i>off</i> y silencio musical. Sonido de pájaros.
01'29'06	Pájaros y música a volumen muy bajo, créditos. Tema de la película, cuarteto que va creciendo.

MI VIDA SIN MÍ. Isabel Coixet

Dirección: Isabel Coixet.
Producción: EL DESEO D.A., S.L.U.
MILESTONES PRODUCTIONS INC. (Canadá)
Fotografía: Jean Claude Larreau
Sonido: Albert Manera , Fabiola Ordoyo
Montaje: Lisa Jane Robison
Estreno: 7 de marzo de 2003

Música incidental: Alfonso Vilallonga

Producción musical: Lucio Godoy

Canciones:

- “Baby don’t forget my number”.
Farian/Dalton/ Howell/Reuther.
Cover de Chop Suey, int.
- “God only Knows”. Brian Wilson /Tony
Asher. Int. The Langley Schools Music
Project
- “Senza fine”. Gino Paoli
- “¡Qué emoción!”. Orlando de la Rosa.
Int. Omara Portuondo.
- “Try your wings”. Michael Barr /Dion Mc
Gregro. Int. Blasón Dearie
- “Sometime later”. Andy Dingley /Corin
Jenks/MJ Barnard
- “Humans like you”. Chop Suey
- “Without you”. Chop Suey

Interpretación: Olvido Lanza (violín 1),
Farran James (violín 2), Montse Vallé (viola),
Manuel Martínez del Fresno (cello), Miguel
Ángel Cordero (contrabajo), Emili Brugalla
(piano), Ricky Arailza (guitarra acústica),
Alfonso de Vilallonga (acordeón).

Grabación: Capital Sound (Barcelona)

Técnico de grabación: Ferran Conangla

Mezclas de la música: Cinearte (Madrid)

Técnica de mezclas: Rakel Fernández Redel



SECUENCIACIÓN

1'21	<p>Escena de inicio.</p> <p>La protagonista está parada bajo la lluvia, voz en <i>off</i> de ella. No hay música.</p> <p>Enlace con la secuencia, empieza con sonido de un “piano de agua” (instrumento hecho con copas) desde un fundido a negro, primero se oye el sonido, después vemos la imagen. Sonido muy sutil, algo abstracto.</p>
■	<p>“¿Por qué no escuchas música como la gente normal?” le pregunta la madre,</p>

	aludiendo a que pone cintas para aprender idiomas en el coche.
17'10	<p>Sensaciones de la protagonista tras conocer su enfermedad.</p> <p>Comienzo de la música sincrónico con el corte de secuencia. Voz en <i>off</i>. Camina por el pasillo del hospital, <i>travelling</i> por el pasillo (con diferentes encuadres), mezclado con planos de caras de la gente, y alternando con montaje paralelo, planos en cámara lenta, acelerando de repente algunos planos, o a velocidad normal.</p> <p>Efecto de neutralidad, contraste de la música y toda la parte sonora con la parte visual.</p> <p>El sonido, tanto la voz como la música, representa el sonido de sus pensamientos, la música de su cabeza. Alude a la introspección en un momento de duda, de confusión, como si el mundo pasase a su alrededor silencioso y lo único que escuchase fuese el sonido de sus pensamientos.</p> <p>El ritmo de la música está medido con el ritmo del <i>speech</i> de la voz en <i>off</i> (por lo menos en su versión original en inglés) de forma que la música puntúa las palabras. La escena se divide en cinco <i>speech</i> (como los versos de un poema) y la música contesta rítmicamente a cada uno: el piano con acordes (negra síncopa, y negra en tiempo fuerte), efecto glissando de contrabajo y ritmo de cuatro corcheas negra y negra acentuada en tiempo fuerte.</p>
17'56	<p>Parada de autobús.</p> <p>Continúa la misma estética, sensaciones de introspección y mundo propio.</p> <p>Comienza la voz <i>off</i> y surge la música. En esta ocasión mezcla sonido directo, presencia de la lluvia.</p> <p>Montaje de planos diversos, mezclados, planos y contraplanos al reloj.</p> <p>Timbre de piano, contrabajo y aquí añade el sonido del “piano de agua”.</p> <p>Aparece la visión de la fuente del sonido: desde el punto de vista subjetivo de la protagonista aparece un chico tocando el piano de agua, de carácter simbólico.</p> <p>El sonido del autobús al frenar se confunde con el sonido de las copas.</p>
■	<p>Escena en la caravana, jugando con las niñas. La correspondencia sonido – imagen está falseada, puesto que la imagen está en cámara lenta pero la voz no lo está. Concuerta con la estética de montaje general de toda la película.</p>
21'13	<p>En la cafetería. La música enlaza en la escena anterior, donde se ve el perfil de la protagonista y el plato con un trozo de tarta en un expositor circular que se mueve dando vueltas, como si el propio movimiento del expositor fuese responsable del inicio de la música. La música también da una sensación de</p>

	<p>circularidad.</p> <p>Cromatismos, en cello, sólo dos notas. También glissandos y el timbre del piano puntuando con notas sueltas.</p> <p>Voz en <i>off</i>, cámara lenta y plasmación de sus pensamientos.</p>
22'51	<p>En la cafetería hace una lista de cosas que hacer antes de morir. Voz en <i>off</i>.</p> <p>Planos de ella desde diferentes perspectivas escribiendo y planos desde el punto de vista de la protagonista de la mesa hacia un personaje masculino.</p> <p>Continuo musical piano haciendo acordes de base y melodía de acordeón, en 4/4 en negras, melodía sencilla por grados conjuntos.</p>
28'32	<p>Voz <i>off</i> "Alone". Cuerdas. Plano general del exterior del bar, comienza a sonar el "piano de agua". La música continúa en el interior cuando habla con la peluquera (sonido irreal, porque no oímos la música del bar), y hay un corte brusco cuando la peluquera hace referencia al DJ y se va a bailar. Aporta una sensación de vuelta súbita a la realidad.</p>
32'00	<p>Lavandería, encuentro con Lee. Ella se duerme.</p> <p>Canción. La música realiza función estructural, resumen del paso del tiempo, lo que indican también los cortes a negro en el montaje. Comienza en el plano anterior (función de enlace).</p>
35'55	<p>De nuevo voz en <i>off</i>. La música comienza en el plano anterior (en el libro con el número de teléfono) y enlaza. Camina por la calle, en una ensoñación, como un vals lento al ritmo de sus pasos.</p>
44'55	<p>Escena de la protagonista grabando cintas en el coche para sus seres queridos.</p> <p>La música comienza imperceptiblemente, melodía de acordeón y piano con sutiles acordes en tesitura aguda.</p> <p>Cuando ella sale del coche entra el violoncello, la música está más presente.</p> <p>Función expresiva (pocas veces es tan clara en esta autora).</p>
53'10	<p>Lee y la protagonista van a oír una cinta al coche.</p> <p>Se oye la lluvia fuera. Plano desde su espalda en el interior del coche, después plano más cerrado. Canción "Senza fine". Funciona como contrapunto con la escena, que se supone es romántica, pero la música realiza contraste argumental.</p> <p>La cámara sale del coche, pero la música se continúa oyendo, es una falsa diégesis porque no hay correspondencia entre el punto de vista y el de escucha.</p>
58'12	<p>Número musical en el supermercado.</p> <p>Empieza en cámara lenta, en un <i>travelling</i> lateral que sigue a la protagonista,</p>

	<p>mientras se oye su voz en <i>off</i> y los sonidos ambiente acompañados con la cámara lenta.</p> <p>La música comienza después de la frase “Nadie piensa en la muerte en el supermercado”. Empieza la música a corte de plano, sobre un plano más cerrado de ella, quien mantiene un ritmo uniforme mientras la gente se pone a bailar (todos son felices en su sueño). Plano con grúa, gente bailando en el supermercado y sonido de la canción por megafonía. Termina bruscamente cuando la cajera le da al botón de la caja, sacándola de su ensoñación.</p> <p>La canción ya ha aparecido en la película, por lo que sabemos que se acuerda de la canción y la emplea dentro de su universo onírico.</p>
1'02'10	<p>Momento íntimo entre Ann y Don.</p> <p>Acompañamiento musical lento y tranquilo.</p> <p>La música entra cuando la conversación trata temas más trascendentes (función expresiva). Entra sólo con dos notas de piano y da paso a la frase “Hoy me he dado cuenta de la suerte que tuvimos en conocernos”. Bajo de piano en 6/8. Entra la melodía y luego cuerdas, melodía más grave en el cello.</p> <p>Plano cerrado de ellos al que sigue un plano cenital de la cama. La música termina antes de la última frase “Te quiero”, como una coda con la voz.</p> <p>Función expresiva de la música, pero también relacionada con la cadencia y el contenido de las palabras. Subraya por el los puntos en los que aparece y por el momento en el que desaparece.</p>
1'05'10	<p>Encuentro con Lee y baile en el mirador.</p> <p>De nuevo se oye música de una cinta que le ha grabado su hermana. Es diegética, pero el sonido se falsea cuando se ponen a bailar, aumentando su presencia (sube el volumen en la mezcla) y apenas se oye ruido de ambiente (lo que contribuye a darle ese carácter cercano a la ensoñación de otras secuencias).</p> <p>Se produce un juego con el ritmo de la cámara: después de la introducción de la canción, los personajes comienzan a moverse cuando suena la voz de la cantante (muy preciso). La cámara se mueva a lo largo de un <i>travelling</i>, alejándose y acercándose de nuevo, con un ritmo lento siguiendo el ritmo de la canción. De manera que se superpone el ritmo de la cámara, el del movimiento de los personajes en plano y el ritmo de la música.</p>
■	<p>Toda la historia que cuenta Ann (otro personaje) sobre unas siamesas transcurre en silencio, aunque es muy triste.</p>

1'13'26	<p>Lee comienza a narrar a John Berguer.</p> <p>De nuevo relación de la música con la voz. En este caso no es voz en <i>off</i>.</p> <p>Piano solo pausado, siguiendo el ritmo de la cadencia de la lectura. Él comienza a hablar antes y la música empieza con el movimiento de cámara que parte desde un P.P de sus caras, bajando hasta la cara de ella, sus manos y pasa a plano medio de los dos. La cámara no tiene ritmo concreto, se lo aporta la música que sí lo tiene. El bajo marca acordes en un 3/8.</p> <p>Música de carácter impresionista (recuerda a Satie).</p>
1'18'26	<p>Viaje por la autopista para ver a su padre.</p> <p>La música comienza en la escena anterior (función de enlace) en la peluquería y arranca con vistas de calles y coches, de la ciudad, desde le punto de vista del interior del coche.</p> <p>La música provoca efecto de contraste, es una canción donde cantan niños.</p> <p>Montaje sincrónico, cambia de plano justo con un golpe de metalófono (rítmico). No existe un ritmo fijo, pero hay una voluntad de jugar con el ritmo y la estructura de la música, como se ve al final. Contrapunto al cambio de las otras imágenes y de repente un plano de los pies de un hombre saliendo de la celda y un <i>fade out</i> (1'19'05).</p>
☐	<p>En la cárcel se hace un juego de punto de escucha través del cristal y el teléfono de visitas, incluyendo también mucho ruido ambiente.</p>
☐	<p>La protagonista canta cuando le graba una cinta a su marido.</p> <p>Enlaza con un plano del marido asomado a una barandilla del río, superpuesto con otro de su cara. Resulta un contraste extraño porque el sonido tiene un punto de escucha muy cercano mientras el plano de él es muy abierto, se ve de lejos, y cabría esperar un efecto más dramático.</p>
1'27'00	<p>Lee.</p> <p>Comienza la música en un plano de las nubes en movimiento, comienzo algo brusco. Es una canción de estilo <i>jazz</i>, se sabe que es desde el coche de Lee. La música suena muy alta, junto a las palabras de la pareja en el coche.</p> <p>1'27'42 El chico del instrumento hecho con copas está al borde de la carretera, oímos el sonido de copas durante un corto espacio de tiempo. Tiene carácter simbólico y premonitorio, y da la impresión de que sólo es la protagonista la que lo escucha y lo ve, en los momentos en los que se acerca algo decisivo en su vida, como si fuese la propia muerte acechando. Se mezclan los dos mundos, el interior de Ann (piano de agua) y el real representado por la música diegética</p>

	<p>del coche.</p> <p>La canción continúa en el restaurante (de nuevo se falsea la diégesis), aunque cambia la textura del sonido para adaptarla a la ambientación del restaurante (más baja de volumen y con ruidos ambiente del restaurante), si bien continúa sin ruptura en el mismo sitio donde lo dejó en el plano del interior del coche. Cesa cuando ella sale al exterior.</p>
	<p>Lee. Escena de declaración en silencio, sólo acompañada del sonido de la lluvia. Mantienen el silencio hasta que él se va, la cámara hace una panorámica de vuelta hacia la cara de Ann de forma que Lee sale de plano, después Lee vuelve y entra en plano por la derecha y se vuelven a besar. Es sólo entonces cuando entra la música. 1'30'50</p> <p>Piano y melodía de acordeón. Aumenta la textura instrumental cuando se marcha de nuevo.</p> <p>Hay un corte a plano de la cara de Lee mirando desde dentro del coche, momento justo en el que entra la melodía de acordeón más dramática, enmarcando un crescendo general de su sentimiento. La música se agota sobre un plano de él llorando (1'33'52)</p> <p>Función expresiva clásica, subraya el sentimiento del personaje (identificación).</p>
1'35'22	<p>Fundido a blanco. Final. Cinta para Lee. Canción de la película.</p> <p>Se ve el coche de Lee en el mismo lugar de la escena de su encuentro. En principio podría pensarse que la música es diegética como otras veces en el coche, pero se ve cómo pone la cinta en el <i>casette</i> del coche. Esta vez es Ann la que habla, la que tiene el protagonismo, la que elige la música, así que la canción está presente desde otra dimensión espacio-temporal, mientras la voz es diegética (aunque ella no está presente).</p> <p>La música entra desde blanco sólo un momento antes que el plano del coche (función temporal, adelanta el ritmo). Se oye ruido ambiente y voz continua.</p> <p><i>Travelling</i> por toda su vida y todos los personajes. Ritmo binario y pausado de la música, la cámara sigue ese movimiento. La introducción de la canción dura toda la secuencia, y la voz entra con las letras de créditos (funde a negro, los créditos aparecen sobre un cuaderno). Termina la canción y comienza el tema incidental de la película.</p>

CACHORRO. Miguel Albaladejo

Dirección: Miguel Albaladejo
Producción: STAR LINE TV PRODUCTIONS, S.L.
Fotografía: Alfonso Sanz
Dirección artística: José Antonio Carmona
Montaje: Pablo Blanco
Estreno: 27 de febrero de 2004

Música incidental: Lucio Godoy

Música preexistente:

- “Hombres”. Luis Prosper / Olvido Gara / Ignacio Canut. Int. Fangoria. 2001.
- “Me odio cuando miento”. Luis Prosper / Olvido Gara / Ignacio Canut. Int. Fangoria. 1999.
- “Placer por placer”. Luis gerardo Migueles Valbuena / Fabio de Miguel Martínez. 2000.
- “Sing it back”. Original Brydon / Murphy.
- “Knuf”. Davud Nicolau Gironés. Int. An Der Beat.
- “Dance with me”. Juanjo Aranda / Pedro San Narciso / hada Cuidris. Int. Zoism.

Producción musical: Patrick Goraguer / Lucio Godoy. De aquí para allá Producciones S.L.

Interpretación: Melódica: Manuel Tobar;
 Clarinete: Enrique Pérez; Guitarras: Lucio Godoy;
 Piano: Patrick Goraguer; Violín: Ara Malikian; Viola:
 Julia Malkova; Cello: Pavel Gomziakov; Bajos: Mikel Ramos Puy; Percusión: Fernando Martínez.

Grabación: DAPA SON Estudio (Técnico Rakel Fernández). Grabación de cuerda Estudio El sonado (Técnico Jacoba Aguirre).



SECUENCIACIÓN

	Créditos. Música neutra (contrapunto) contra una escena de sexo de dos hombres. No es erótica, sino que potencia un ambiente de normalidad, <i>muzak</i> (piano, ritmo latino y base).
0'03'47'.	Continúa el tema anterior, mientras el protagonista recoge la casa. <i>Fade out</i> cuando suena el timbre y va a abrir.
0'06'16	Música diegética de la televisión (cambio de habitación, tratamiento sonoro en las mezclas).
0'09'30'.	Tema “Títulos”, similar a un bolero, con instrumentos electrónicos y percusión acústica. Empieza en la escena anterior para enlazar con la escena del baño del aeropuerto. Alterna con escena de diálogo de Elvira Lindo con el niño.

	0'10'29'. Corte imperceptible, no es <i>fade out</i> sino que termina el bloque, con el diálogo ya dentro del aeropuerto.
0'11'34'.	Despedida de la madre. La música entra justo cuando le enseña los billetes: “Tengo la vuelta cerrada”. Piano y guitarra eléctrica (melodía) y contrabajo. Enlaza con la escena siguiente, haciendo la cena en la cocina (0'12') y cierra.
0'19'58'.	Enlace musical con la escena anterior. Deja la frase “Va a venir un hombre que es de París a visitar al tito”, y entra el plano del avión aterrizando (carácter urbano, de viaje). También aquí música neutra, combo, síncopas, ritmo latino. Tema “Llega Manuel”. En el cambio de plano entra la melodía, de piano. Termina la música al cerrarse la puerta de la casa. Función estructural de unión.
0'24'18'.	Tema aparece justo a corte de plano (cierra 0'25'36'). Clarinete y piano. Melodía de piano, lento, melancólico, algo oscuro.
0'28'58'.	Síncopa en la escena anterior, caída a plano. Tema de “Bernardo y Pedro”, melodía en melódica aguda y piano, y acompaña la cuerda. Rítmica, estilo jazzero, con combo. (Cierra en 0'29'54').
0'32'10'.	[Continúa el tema anterior]. Parque de atracciones. Bajo eléctrico, esta vez melodía a la guitarra eléctrica.
0'33'20'	Diálogo Manuel y Pedro. Piano y clarinete. Tema lento y dulce. Corta la música en “Por fin solos”.
0'36'22'.	Durmiendo con Bernardo. Música aparece desde la escena anterior y caída de golpe de piano a plano. Melodía en la melódica y piano, estilo jazzero. Cierra en 0'37'10 a corte de secuencia, con cadencia.
0'38'19'.	Enlaza escenas (con llamada del Ministerio). Sale de la consulta corriendo. Base rítmica continua (tensión pero no exagerada) como de metalófono, y clarinete por encima. 0'38'56'. Corta al entrar en el despacho.
0'41'38'.	Entra la música cuando cierra la puerta del baño. Tema de “Bernardo y Pedro” Lenta, contrabajo, melodía en la guitarra y melódica.
0'45'00'.	Ritmo ternario, instrumentación de cámara, piano y contrabajo. Lento, cuerdas en figuraciones largas, con trémolos. Tema “Cartas”.
0'52'44'.	Música diegética de baile. Fangoria. La música entra con más presencia en el cambio de plano.

0'59'	Música diegética de bar. Continúa la música diegética fuera del bar durante toda la escena (ambiente nocturno, Pedro).
1'11'33'.	Despedida. Tema de "Bernardo y Pedro". Contrabajo. Cierra en 1'15'20.
1'15'30'.	En el colegio de Valencia, intercalado con Madrid. Melodía en punteo de guitarra. Cierra en 1'16'48, hasta cambio de secuencia. Pesadilla en silencio.
1'22'21'.	Piano. Tema "La abuela de Valencia". Melodía de clarinete, muy lento, ternario. Entra el cello más tarde y se pone más melancólico. Hasta 1'24'33', toda la secuencia.
1'24'38'.	Tema del inicio. Percusión, rítmica, melodía en la guitarra eléctrica. Cierra en 1'26'18'.
1'26'20'.	Cello, sólo con piano. Tema "Cartas".
01'28'20'.	Final. Tema con melódica. Bloque musical en toda la secuencia.
	Créditos. "Hombres" de Fangoria.

MANOLITO GAFOTAS. Miguel Albaladejo, 1999.

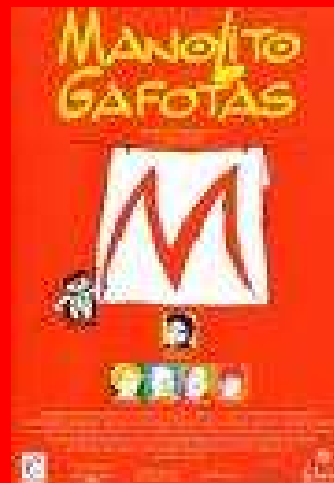
Dirección: Miguel Albaladejo
Producción: SOCIEDAD GRAL DERECHOS AUDIOVISUALES.SA
Fotografía: Alfonso Sanz
Dirección artística: Eduardo Cucatto
Montaje: Pablo Blanco
Estreno: 25 de junio de 1999. Madrid

Música incidental: Lucio Godoy

Música preexistente:

- “De lo que te has perdido” de D. López Ramón, G. Sánchez, interpretada por Azúcar Moreno.
- “Campanera” de Genaro Monreal, Camilo Murillo, interpretada por Joselito.
- “A la vereita” de José María Ortega Heredia, Manzanita.
- “Dame niña” de José María Ortega Heredia, Manzanita.
- “Fue un sueño” de Carlos García García, Francisco Javier Moreno, interpretada por Los Amaya.
- “Canto” interpretada por Luis Lucena.
- “Niña morena” interpretada por Luis Lucena.
- “Chavi” de Pedro Pubill Calaf, Peret.
- “Morirse a tiempo” de Manuel Sánchez, interpretada por Los Golfos.
- “Calle Calvario” de Carlos Javier Marcos Suárez interpretada por El Fary.
- “El Quele Quele” de Julio Jara.

Interpretación: Flauta: José Sotorres Juan; Clarinete: Enrique Pérez; Oboe: Vicente Sanchís; Fagot: José Maciá Gómez; Trombón/Bombardino: Javier Lechago; Acordeón: Cuco Pérez; Trompeta: Patxi Urtegui; Guitarra: Fernando Egozcue; Violín: Ara Malikian.



SECUENCIACIÓN

0'00'11	Presentación del barrio y la gente con la narración en <i>off</i> de Manolito. No aparecen los créditos completos. “Campanera”, versión instrumental, bloque musical presente durante toda la secuencia. Prima la melodía de trompeta, también está presente el oboe y el acordeón. El volumen de la música siempre está muy bajo, salvo al principio cuando no hay voz en <i>off</i> (adecuación de la mezcla a la voz).
---------	--

<p>03'03</p>	<p>Sin pausa desde la canción anterior entra el nuevo tema, esta vez es música original incidental. Tema compuesto para la secuencia (melodía). Se introducen fórmulas musicales del género de intriga cuando la voz <i>off</i> cuenta: “Pero empezaré esta historia”: pizzicato, cromatismos, viento madera y ritmo lento (imitación de música de cine negro). Empieza con un saxo, al principio sólo suenan los vientos. Cambios de los ritmos (04'20): pasa de binario a ternario, vals con acordeón circense en el momento que le rompen las gafas, y vuelve a binario. Se van alternando la melodía entre los vientos. Efecto de redoble de caja para crear expectación y acentuar un efecto cómico (aunque resulta imperceptible). Se convierte en un pasodoble con trompeta cuando la voz vuelve a hablar del barrio. Se repiten los clichés: la trompeta de la música incidental recrea o imita la música que se oye en un barrio de esas características. Aparece un gitano con el órgano. La voz describe su barrio y cómo llega el verano en él, carácter humorístico de la secuencia. La música hace de contraste empático porque tiene reminiscencias del tango: melodía muy clara que alterna entre los diferentes instrumentos (clarinete, violín) y ritmo de base con acordeón. Después violín con mucho vibrato como en un tango, y cadencia perfecta contundente. Planos de las madres llamando a sus hijos para cenar al atardecer, topismos. La música realiza función estructural porque aún toda una secuencia descriptiva y también función ambientación porque alude a un lugar concreto. Cadencia sobre el primer plano de la secuencia siguiente, un plano detalle de las salchichas.</p>
<p>0'06'56</p>	<p>Tema de MANOLITO Y EL IMBÉCIL. Comienza la música con la frase “toma el bote”, sincrónico con el momento en el que empiezan las peripecias de la secuencia. El tema es paródico y reiterativo, con ritmo binario, tuba, celesta, escala cromática descendente. Contratiempo, el bajo marca el primer tiempo del compás y superpuesto silencio de corchea y tres corcheas. Efecto sincopado en los bajos y melodía paródica en clarinete y viento madera en los agudos, trémolos de flauta. Durante toda la escena la música se mantiene neutra y continua. Gag musical sincronizado con la voz <i>off</i> del niño, cuando la madre le da una colleja: “en ese lugar del cuerpo que se llama... nuca”. Y cadencia (protagonismo de la flauta)</p>

	en tono paródico, cadencia perfecta.
■	En la cola para visitar a la profesora se ve una niña bailando flamenco y a otro niño cantando, se oye de fondo, y desaparece mientras entra la voz en <i>off</i> .
0'17'15.	Ensoñación con la madre de Orejones. Parodia, vals. Se oye una celesta sutil mientras comienza la voz <i>off</i> de Manolito: cliché sonoro del mundo de fantasía (recuerda la música de Danny Elfman para Tim Burton). Aparece un plano de su sueño, entra el ritmo de vals con melodía de violín, tocado al estilo cingaro y una flauta puntuando. Estampa de boda toda rodeada de un círculo de gafas (es un sueño) como un tiovivo que gira al ritmo de la música. 18'16 Vuelve a la realidad. La música desaparece cuando se va el ensueño, y volvemos a oír el niño flamenco.
0'19'38	TEMA B. De nuevo vals. Sincronizado, empieza en la secuencia anterior, introducción de clarinete y acordeón, sobre la cara de la profesora. En el siguiente plano aparece Manolito con el abuelo explicándole por la calle que no pasa nada por suspender las matemáticas, y ahí entra el ritmo de vals: "Cervantes, Einstein, Carlos Marx...". Melodía en trompeta, de carácter algo triste. Voz en <i>off</i> superpuesta a la melodía, muy rítmica y neutra. Función estructural muy clara, indicando que la vida pasa.
0'24'45	TEMA A. Comienza muy suave. Tema en clarinete y voz en <i>off</i> . Manolito se levanta por la noche, se pone a pensar.
0'26'18	TEMA B. Vals, recibimiento del padre. Acordeón, melodía en fagot, clarinete, etc. Empieza cuando bajan corriendo a la calle por la escalera. En sincronización con el diálogo: cambio de plano y termina el diálogo, y sube la música. Termina la cadencia (flauta en arpeggios ascendentes) sobre un plato de huevo frito y salchichas.
30'04	Tema de MANOLITO Y EL IMBÉCIL. Corte de pelo. Binario, tuba. El motivo se distribuye en varios instrumentos. Cadencia de manera similar al bloque anterior con este tema.
	TEMA A. Monólogo de Manolito: está triste porque se quedan sin nadie. Esta vez empieza con celesta el primer motivo y en clarinete el segundo motivo. Sirve únicamente para puntuar (sección muy breve) y con función estructural: muestra los lugares que se han visto anteriormente en la presentación pero

	vacíos.
39'09	<p>TEMA B. Vals.</p> <p>Comienza cuando la madre empieza a llorar y Manolito comienza a relatar en <i>off</i>. Habla de su familia y de Carabanchel alto.</p> <p>Empieza en clarinete, pasa a trompeta, después a acordeón y después más agudo en clarinete (resuelve la melodía en arpegio ascendente). Bajo continuo en síncopas.</p>
40'25	<p>TEMA B (la familia). Empieza esta vez en fagot o clarinete bajo (primero la melódica y en la segunda parte en clarinete). Acompaña la voz en <i>off</i> de Manolito.</p> <p>Función estructural, elipsis temporal mientras el padre viste a los niños.</p>
46'32	<p>Voz <i>off</i> de Manolito, se va con su padre de viaje.</p> <p>Pasodoble que se escucha en la primera secuencia pero con otra melodía, cuando están en la carretera ya aparece el tema. Primero ritmo de bajo, melodía en el oboe y después en la flauta.</p> <p>Función estructural para acompañar la voz <i>off</i> durante la preparación del viaje.</p> <p>Fin con cadencia (47'36)</p>
48'30	<p>“Yo tuve que poner una cara muy triste porque sé que a mi madre eso le encanta”: gag musical, suena un violín, de estilo ligeramente cingaro que acentúa el carácter triste, con vibrato, glissandos y muy agudo.</p> <p>El tema va acelerando con el bajo del pizzicato, deja de tener ese carácter triste, y el bajo toma el ritmo de pasodoble cuando Manolito se cree “un niño inmensamente rico”. Montaje muy sincrónico. Plano de carretera cuando aparece el tema en la trompeta.</p> <p>Función estructural de elipsis temporal.</p> <p>Continúa un poco más baja de volumen durante el diálogo, termina el tema cuando termina la secuencia. Pasa a la siguiente escena, el mismo plano pero más adelante con una cortinilla.</p>
	Música diegética en el camión. “Calle Calvario” de El Fary.
50'55.	<p>Complicidad padre-hijo.</p> <p>Montaje realizado sobre la canción. Momento importante para la estética de la película: plano frontal en el camión que se llama “Manolito”. Pasa a plano lateral cuando Manolito empieza a cantar, al fondo se ve el paisaje español.</p> <p>Música diegética. Suena “Campanera” y Manolito la canta</p> <p>- ¿Tú cómo te sabes esa canción tan vieja?”</p>

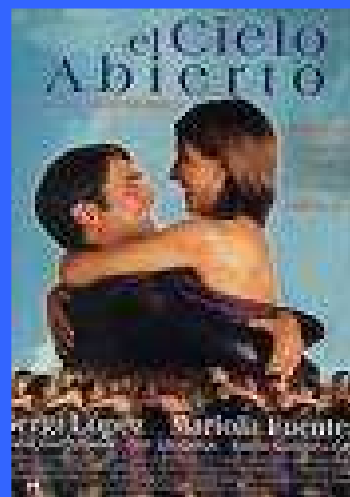
	<ul style="list-style-type: none"> - Porque me la enseñó el abuelo - El abuelo es el admirador número uno de Joselito. ¿A que llora cuando la oye? - Sí. También llora cuando yo se la canto. - Si es que la familia de tu abuelo son todos unos sentimentales. - A mi me da vergüenza que llore con lo viejo que es por un niño tan antiguo. - Claro que sí, hombre, tú no eres ningún blandengue, tú me has salido a mí. - Si quieres apago la radio y te canto una que yo me sé. - Venga, vamos a cantar una a medias. ¿Cuál te sabes? - De las de Azúcar Moreno. Estuvieron en las fiestas de Carabanchel... (cantando) “De lo que te has perdido la noche de anoche...”. <p>El padre pone la cinta y cantan los dos. Se pasa a un plano exterior del camión y queda la música de manera extradiegética (sólo la música, no el resto de banda sonora). Función estructural de paso del tiempo, hasta que llegan a su destino.</p> <p>Explicación de la nostalgia, ligada al pasado y a lo sentimental (al abuelo). Esta vez renuncian a ella a favor de lo moderno que representa Azúcar Moreno, que también es un cliché referido a los gustos de camioneros y de gasolinera.</p>
53'08	<p>TEMA A. Reflexión triste.</p> <p>Entra sólo clarinete, bajo muy rítmico al principio (ternario) de acordeón (irónico), y luego pizzicato binario en el bajo, tema en saxo (o fagot) muy melancólico al final.</p> <p>El suceso va acompañado con la voz en <i>off</i> de Manolito. La música es un comentario a la voz, y tiene también función estructural porque agrupa los hechos narrados, el paso del tiempo, el viaje, etc.</p>
	<p>TEMA B. Vals. Desayuno en el restaurante y llamada a su madre. Empieza en clarinete sólo. Pizzicatos y síncopas de acordeón, acompañando la melodía.</p>
1'05'54	<p>Emprenden la ruta TEMA A. Pasodoble en trompeta.</p>
1'08'45	<p>Manolito se encuentra mal y se equivoca de camión</p> <p>TEMA A, pero en binario, pizzicatos, versionado.</p> <p>Manolito se siente mal, así que aparece el tema en flauta y el clarinete hace un motivo en un intervalo en corcheas repetitivamente, para enrarecer al ambiente.</p>

<p>1'10'37</p>	<p>Transformación del TEMA A como al principio de la película, con carácter del género de intriga.</p> <p>2/4 seisillo descendente y ascendente que se repite en el clarinete. Notas largas.</p> <p>Sonidos de lechuzas, es de noche, Manolito huye del camión por el bosque. Parodia. Fin binario marcado por tuba o trombón, muy grave. Se une la voz en <i>off</i> con la voz <i>in</i>.</p> <p>Función estructural, porque une el tiempo que va desde la noche hasta el rescate de la guardia civil por la mañana.</p> <p>Por la mañana ha cambiado el carácter de la música junto con el de la escena, es más alegre, poco a poco aumenta el ritmo y se vuelve pasodoble cuando echa a caminar con la mujer guardia civil.</p> <p>Violín para terminar, como si fuese un final feliz, pero lo que dice es: “¿Me dejas la ametralladora?”, y la respuesta “¿Cómo te voy a dejar la ametralladora?” (gag por contraste musical).</p>
<p>1'14'49</p>	<p>TEMA A. Nueva variación. Con trompeta o trombón, paródico cuando llegan con el coche, hasta que Manolito ve el mar por primera vez (acompañado por escalas ascendentes), un pequeño motivo en flauta y mickeymousing. Sincopado. Acompaña en $\frac{3}{4}$ cuando recita una poesía y se vuelve más lento.</p> <p>De nuevo variación con trombón muy paródico.</p> <p>TEMA A en su versión lenta, con melodía en la flauta, enlazando poco a poco con el ritmo del pasodoble.</p> <p>Aparece la madre corriendo, de fondo sevillanas de ambiente, diegética.</p> <p>Después cambia la música diegética (a corte de plano) de forma que parece que es otro momento algo más tarde. Contrasta con la discusión, cada vez sube un poco más la música de volumen.</p>
<p>01'20'58</p>	<p>Final feliz. “Campanera”.</p> <p>Empieza la orquesta de espectáculo de fiestas, diegética. El plano comienza en la orquesta y abre el encuadre; contraplano de la familia.</p> <p>Voz en <i>off</i> cuando hay un interludio, adaptado justo para la película.</p> <p>P.P. de Manolito, que canta la canción.</p> <p>Última frase de la película “Parecíamos felices” sobre plano de la familia feliz. Y corta directamente a negro con créditos, simultáneamente corta la música a la canción original de Joselito. Ésta está en diferente tono, pero entra justo en la frase musical correspondiente.</p>

EL CIELO ABIERTO. Miguel Albaladejo.

Dirección: Miguel Albaladejo
Producción: AURUM PRODUCCIONES, S.A.
Fotografía: Alfonso Sanz Alduán
Dirección artística: Eduardo Hidalgo
Montaje: Ángel Hernández Zoido , Ascen Marchena
Estreno: 2 de febrero de 2001

Música incidental: Lucio Godoy
Canción: “Again”. Compuesta e interpretada por Olga Román.
Producción musical: Lucio Godoy / Darío Eskenazi
Orquestaciones: Lucio Godoy / Narcís Vidal.
Interpretación: Violín 1: Ara Malikian; Violín 2: Bogdan Dragus; Viola 1: Isabel Prieto Muñoz; Cello 1: Iagoba Fanlo; Cello 2: Óscar Grossi; Contrabajo: Miguel Rodríguez; Flauta: Manuel Tobar; Oboe: Ezequiel Lezama Camilli; Clarinete: Erencio Raña; Piano: Dario Eskenazi.
Grabación: Cinearte
Técnico de grabación y mezclas: Rakel Fernández Redel



SECUENCIACIÓN

	<p>Créditos. Canción “Again”. 0’46.</p> <p>En el plano inicial se ve una señora esperando en el aeropuerto, sin música. La música entra a corte sobre planos de encuadres muy abiertos de avenidas llenas de tráfico, luces, etc. Se ve de lejos a Josito, uno de los personajes de la película. Le siguen planos de la vida en la noche en Madrid, taxistas, exterior de los edificios, etc. Los créditos aparecen muy pequeños en las esquinas del cuadro.</p> <p>El carácter de la canción contrasta con el de los planos, aportando una sensación de soledad entre el bullicio y la cantidad de gente, acentuada por la lluvia. Por fin hay un plano interior en casa del protagonista, y la música se convierte en diegética (cambia también la textura sonora). El protagonista la apaga en el aparato de música.</p>
25’47	<p>Escena de diálogo entre la suegra y Miguel en el coche.</p> <p>La música entra en la escena anterior (en el restaurante) para hacer el enlace. Sigue el ritmo de las sensaciones del diálogo, hasta que ella sale del coche y se escucha ruido ambiente de la calle.</p>

	<p>Piano. Bajo continuo en semicorcheas, 3/8, grados conjuntos. Y la melodía sobre este bajo.</p> <p>Carácter melancólico que choca con la conversación, que es una riña, denota tristeza más que exaltación. El movimiento de la música, avanzando, concuerda con el movimiento del coche.</p> <p>En un momento el personaje se exalta, para el coche, y la música puntúa con una escala ascendente y acordes con paradas, mientras Miguel le habla más fuerte a la suegra. Cuando vuelve a tomar ella la palabra, la música le sigue en el mismo carácter. Alterna con otro ritmo de bajo, más pausado: 3/8 (dos semicorcheas y negra /seis semicorcheas.</p> <p>Puntúa de nuevo las palabras “Sara me ha abandonado” (escala ascendente) ... “por mi padre” (parada, sólo suena una nota de piano perdida, cinco veces).</p> <p>Vuelven a entrar en el coche, esta vez en silencio. La música entra en 28’55, a corte de plano. Se escucha el mismo ritmo que en el bloque anterior, pero más lento, el piano solo hace otra melodía como una coda de la parte anterior, una variación con la misma armonía.</p> <p>La música termina justo cuando para el tema, se pasa a un plano al interior del coche y empiezan a hablar de nuevo.</p>
35’27	<p>Jasmina sale del edificio.</p> <p>Piano solo realiza el bajo y oboe llevando el motivo, compás binario. La música comienza en el plano anterior (función estructural de enlace). Bloque muy breve, sólo como enlace y para puntuar la salida, porque no hay diálogo, función estructural para rellenar el silencio.</p>
■	Silencio absoluto en el plano cenital en la camilla del quirófano
37’03	<p>Jasmina y sus hermanos traen a Miguel la televisión.</p> <p>A corte de plano, contrasta con el plano anterior en el hospital. Aparece el autobús, se oye la frenada, voces de los personajes, etc.</p> <p>Tiempo de vals también con comienzo sincopado del oboe, que lleva la melodía. Pizzicato, piano, después melodía de clarinete. Función estructural de nuevo para unir el camino del autobús a casa de Miguel. Cierta carácter paródico para acentuar lo cómico de la situación, porque aporta un distanciamiento neutro. La música termina en el momento en que empieza el diálogo de Miguel y Jasmina a través del portero automático.</p>
	A corte de plano se oye música diegética en casa de Miguel (la misma canción

	<p>que en los créditos). El carácter melancólico de la canción contrasta con la escena popular, cómica: hay un choque de estratos sociales que a la vez utiliza la música como una definición de clases.</p> <p>[En un momento dado hay una bajada de volumen de la canción que parece un error].</p> <p>Llaman por teléfono, es Sara la mujer que ha abandonado al protagonista. Se produce entonces la explicación de la aparición de la canción (mientras suena de fondo del diálogo telefónico):</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Por qué pones esa música cada vez que te llamo? - No la he puesto porque tú llamas, ya la estaba escuchando. - La pones a todas horas, ¿verdad? - ¿Y a ti qué te importa? - Lo primero que tendrías que hacer es quitar esa canción. No te machaques, parece que quisieras que yo me sienta culpable. Quitá esa música, queda con alguien. - Esta música me consuela. - No te consuela, te consume, saca tu vena masoquista. <p>[... Sigue la conversación ...]</p> <p>Coincide el fin de la conversación con la última parte de la canción, que va desapareciendo mientras la imagen muestra un plano de la nota que ha dejado Jasmina.</p>
47'11	<p>Salida del hospital de Jasmina y Miguel.</p> <p>Enlace con la escena anterior. Arpeggio ascendente (como un efecto de sonido) y cambio a plano de la puerta del hospital.</p> <p>Piano solo. Ritmo binario, melodía de carácter triste, en consonancia con el contenido del diálogo en el que relata una vida difícil, aunque sí contrasta con el escenario y la entonación cotidianos. Función expresiva (por el carácter de la música).</p> <p>Finaliza la música simultáneamente al sonido del autobús que toma Jasmina marchándose.</p>
53'26	<p>Música diegética de bar. Piano solo, estilo de <i>jazz</i>, tranquila, pero parece compuesta para la ocasión.</p>
1'10'48	<p>Tema de Jasmina y Miguel. Encuentro en el restaurante.</p> <p>Enlace, entra en el plano de la secuencia anterior con un plano de Jasmina al teléfono, y pasa a la secuencia del restaurante con Miguel esperándola.</p>

	<p>Piano solo, lento, muy melancólico, y melodía también lenta.</p> <p>Contrastan las formas muy toscas de Jasmina con lo sentimental de la melodía, que realiza una función expresiva, ilustrando los sentimientos de los personajes en ese momento.</p> <p>La música permanece la primera parte de la escena, hasta que terminan de comer, y la escena muestra otro momento.</p>
1'14'30	<p>Vuelta a casa desde el restaurante. Tema de Jasmina y Miguel.</p> <p>Enlaza en la escena anterior. Planos del exterior de las fachadas mientras los dos protagonistas van caminando juntos. La dinámica visual coincide con la música: el movimiento de cámara muy lento por las fachadas, el ritmo pausado del caminar de los personajes.</p> <p>Comienza piano solo, y la cuerda se incorpora justo para subrayar un primer plano de la cara de Jasmina. Construcción musical estereotipada de una escena de amor, subraya el momento del beso de los personajes, a lo que le sigue cadencia musical y fundido a negro.</p>
■	<p>Los personajes entran en la casa en silencio. Miguel pone música, en silencio se ve cómo saca un CD al lado del aparato de música y lo coloca.</p>
1'17'59	<p>Plano de la cama en silencio, la cámara se va acercando y cerrando el plano. La canción comienza un poco después, como música diegética. La cámara hace un <i>travelling</i> hacia delante y Jasmina entra en cuadro.</p> <p>Canción suave, de estilo <i>jazz</i> y voz masculina muy sutil. La letra en consonancia con el contenido de la escena (“Fall in love tonight”). Está muy presente en la escena de amor, el volumen de la música alto, aunque resulta una música un tanto neutra para la narración. En la escena de sexo cesa la voz del cantante, como una parte instrumental de la canción, con bajo y piano.</p>
	<p>Uno de los hermanos de Jasmina toca la armónica en su casa, se reconoce la canción de la película. Miguel por teléfono habla con otro de los hermanos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Y esa música? - El Israel que la escuchó el otro día en tu casa y se la ha sacado de oído. Se la toca al “chinorri” para dormirlo todas las noches. <p>Función significativa, porque la canción ha cambiado su sentido.</p> <p>También cumple una nueva función expresiva, como fondo de sus palabras “Dile que la quiero”.</p> <p>Aparece dos veces seguidas (la misma grabación, como en bucle). No parece clara la imagen de que el niño esté tocando la armónica.</p>

<p>1'28'44</p>	<p>Cena en casa de Miguel. Secuencia final.</p> <p>Música preparada para toda la secuencia. La música va marcando las palabras y el contenido de los diálogos.</p> <p>Comienza en casa de Jasmina con la familia: síncopas de fondo en cuerdas y melodía en viento metal. Alterna en paralelo con la secuencia en casa de Miguel: prima el piano y trinos de violines, ritmo ternario muy lento que termina con escala cromática ascendente de piano.</p> <p>Función significativa porque la música caracteriza los dos ambientes, uno el de Jasmina más popular (con música más paródica) y otro más culto (donde la música resulta más irónica por contraste).</p> <p>Crece el volumen de la música cuando Jasmina sale de su casa, para adquirir más presencia en el viaje en moto hasta casa de Miguel, en la que se expande la melodía de clarinete y la música adquiere función estructural (elipsis temporal).</p> <p>Pasa a plano de la escena paralela en casa de Miguel (a corte de plano) donde se sigue escuchando al piano y trémolos, hasta que llaman al timbre y aparece el clarinete (es Jasmina). El tempo se vuelve más lento y predominan los violines cuando aparece Jasmina en la casa. Aunque continúa el tema en piano se vuelve a oír un clarinete cuando la protagonista habla de su entorno (de la peluquería), y fagot cuando habla de la suegra. Ambiente muy clásico durante toda la secuencia de la casa, primero en piano, cuerdas, ritmo ternario (3/4 o 3/8) lento como una especie de vals.</p> <p>Efecto de <i>mickeymousing</i> cuando llaman por teléfono, es la mujer de Miguel y a Jasmina le da vergüenza, lo que se ve subrayado por pizzicatos en los bajos.</p> <p>Cuando se encuentran por el pasillo la música adquiere el carácter (tempo, tímbrica) del tema de Jasmina y Miguel (función expresiva).</p> <p>Aparece un plano de la mujer fuera de la casa llorando, subrayado por la música donde toman protagonismo las cuerdas, con mayor volumen orquestal. Cadencia de piano, anunciando la cadencia armónicamente como una coda. Tras ella el plano continúa aún unos segundos sólo con sonido ambiente.</p> <p>Funde a negro y aparece la canción en los créditos.</p>
----------------	---

RENCOR. Miguel Albaladejo

Dirección: Miguel Albaladejo
Producción: ICÓNICA, S.A. ZEBRA
 PRODUCCIONES, S.A. ALTA PRODUCCIÓN, S.L.
 UNIPERSONAL. TRIVISIÓN, S.L.
Fotografía: Alfonso Sanz Alduán
Dirección artística: Pepón Sigler
Montaje: Pablo Blanco
Estreno: 1 de junio de 2002

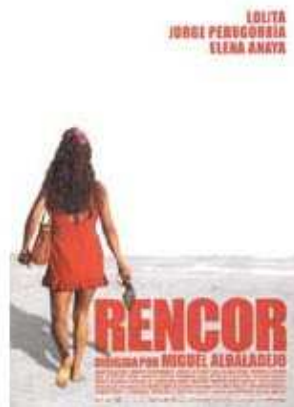
Música incidental: Lucio Godoy

Canciones:

- “Mediterráneo” de Joan Manuel Serrat, interpretada por Lolita.
- “Será el amor” interpretada por Lolita.
- “Caramba, carambita” interpretada por Lolita.
- “La mentira” interpretada por Lolita.
- “La Bámbola” de E. Franco t C. Valdés, interpretada por Lolita.

Orquestaciones: Lucio Godoy /Narcís Vidal.

Grabación: Cinearte



SECUENCIACIÓN

	Inicio sin música, sólo está presente el sonido del autocar.
01'20	TEMA DE CRÉDITOS. La música entra a corte de plano con un golpe de viento metal, sobre los créditos en un plano de la carretera en tonos azules. Tema muy rítmico, con un toque intrigante de cine negro y de estilo jazzero. Instrumentación de combo de jazz. Cuando cambia a un plano del interior del autobús ya sólo se oye la percusión.
04'16	Puntuación de cambio de secuencia, con dos golpes de vientos en cromatismo descendente, uno coincidiendo con cada plano.
06'55	Mercadillo, San Juan. Ritmo de estilo caribeño. Función estructural de enlace con la secuencia precedente: en la secuencia anterior entra primero el ritmo y entra luego la melodía; el ritmo sostenido por el contrabajo entra ya en la secuencia actual.
07'56	Actuación de Lolita. El montaje se ha realizado sobre la música. Los acordes de guitarra están sincronizados a corte de plano con planos de gente que va a comer en el restaurante de la terraza. Pasa a un plano general del escenario y empieza la

	<p>música, más rítmica. Un acorde de guitarra coincide con un plano de la cara de Tony que se ha quedado sorprendido.</p> <p>Se aprovecha un intermedio instrumental de la canción para poner un diálogo entre Rosario y Tony, que está planeado en el guión siguiendo la estructura de la canción.</p>
11'12	<p>El protagonista Tony va a pedir perdón a la chica, Esther.</p> <p>Secuencia completa preparada. La música comienza con enlace en la secuencia anterior. Combo de <i>jazz</i> lento y melodía de clarinete. Entra la percusión y el piano en el momento en que se ve un plano con Tony: se mezcla el ritmo y la melodía de clarinete.</p>
	Música diegética bailable en las terrazas que hay al aire libre.
18'47	<p>TEMA LOLITA.</p> <p>Se encuentra en medio de la Manga y echa a andar. Primero entran la trompeta y el contrabajo puntuando. Entra luego el piano y un ritmo latino, y percusión cuando cambia a planos con gente paseando por la Manga. Estilo <i>jazz</i> fusionado.</p> <p>La música ilustra la sorpresa de la protagonista, con un estilo algo paródico. Acompaña también los tipos y costumbres reales. La música se relaciona con la estética de la película (aunque no del lugar en concreto)</p> <p>Función estructural que enlaza el despertar de la protagonista y su camino hasta llegar a un sitio concreto, el chiringuito desde el que telefonea.</p>
	Baile de los niños con síndrome de Down. Música diegética. De nuevo la música ilustra un tipo de ambiente diferente de los ambientes anteriores, más culto, más sano, etc.
27'00	<p>TEMA A. Lolita en la caravana.</p> <p>Función de enlace con la secuencia anterior. Ritmo latino lento, melodía de trompeta y piano en el bajo.</p> <p>Música estructural de situación, para llenar el silencio, no hay diálogo. La música se vuelve más rítmica, y en la escena se da a entender que Lolita que se ha prostituido mientras fuma. Sincronizada, la música termina justo cuando cierra el cajón del dinero.</p>
31'00	<p>Actuación de Lolita.</p> <p>Empieza de forma diegética con un plano del saxofonista, después ella entra en plano. La mitad restante de la canción acompaña la secuencia de Tony con Esther en la playa, hasta que la canción termina y sólo se oye el sonido del mar.</p>

	Realiza un efecto de contraste porque la música no es sinfónica y con carácter sentimental al uso, sino anempática con la secuencia.
34'40	Enlace en la secuencia anterior con percusión. Encuentro de Lolita con el hermano policía. Tema de LOLITA.
37'00	TEMA A. Puntuando, bloque muy corto. Piano y pizzicato de contrabajo (sin la melodía de trompeta). Función estructural y de enlace desde la escena anterior, los personajes van llegando a la roulotte.
39'59	TEMA A. Escena en la caravana, la amiga se toma una pastilla y se acuesta. Melodía en la flauta. Función estructural.
41'33	Actuación. "Se te olvida", La introducción de la canción en el escenario es aún extradiegética, y cuando están esperando para entrar al escenario (es otro momento) pasa a ser diegética: juego de diégesis y no diégesis, y juego temporal a través de la música. Tiene también función estructural porque anticipa la escena de la actuación. La canción continúa en la parte instrumental sobre planos de la playa, de la gente, como un videoclip costumbrista: luego pasa a un plano similar pero con Tony (se introduce la narración) y entra el diálogo, la canción desaparece con un <i>fade-out</i> .
44'33	TEMA A - B (variado, más lento). El personaje de Esther se entera de la existencia de un hijo de su pareja y se queda desolada. La música cumple función estructural porque enlaza la escena con la discusión con Tony y su trayecto hasta que llega a hablar con una amiga. Al mismo tiempo es expresiva porque tiene un carácter muy triste (marcado por el violín). Al comienzo trompeta con sordina y bajo de piano solamente.
52'46	Actuación de Lolita. "La Bámbole". La música estructura toda la secuencia. Empieza con un plano general del club náutico y la introducción musical, después un plano ya del escenario y la presentación de la canción por Lolita. Le dedica la canción a una amiga que le ha hecho recordar. Es la canción favorita de su amiga (Natalia). A veces la usa para evocar recuerdos y otras para decirles adiós. Es una evocación y una llamada a la nostalgia presente en el propio guión de la

	<p>película, al mismo tiempo que un pretexto para introducir la canción en la película.</p> <p>Cumple una función expresiva por el contenido y la letra de la canción, a la vez que narrativa, porque la canción tiene connotaciones concretas dentro de la historia que el espectador ya conoce.</p>
	<p>Después el protagonismo deja de estar en la canción y pasa a la discusión entre Natalia y Tony que sucede en el propio restaurante del escenario. La música sirve como un fondo para que ellos hablen pero sigue siendo significativa por la letra (que actúa como una especie de voz premonitrice, omnisciente, como un coro griego)</p> <p>Se vuelve a un plano del escenario y el espectador vuelve a tener conciencia del personaje de Lolita y de su perversidad dentro de la historia, al mismo tiempo que recobra protagonismo la música.</p> <p>Al tiempo la música y la estructura de la secuencia (que está determinada por la estructura de la canción) ilustran el triángulo formado entre los personajes, se definen los papeles de cada uno de ellos.</p> <p>La estructura de la secuencia está relacionada con la estructura de la canción.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primera estrofa: P.G. del escenario - Segunda estrofa: plano más abierto de la sala, Natalia está sentada con su hijo en una mesa y aparece Tony. - Interludio y estribillo: Cuando modula y pasa al estribillo comienza la interacción entre ambos. <p>“Hola Natalia” entra justo en la parte del interludio instrumental. El gesto está coreografiado. Entra otra vez la estrofa pero ya se presta atención al diálogo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Volvemos a reparar en Lolita en la coda. <p>Hay una parada después del estribillo para comenzar otra estrofa, momento en que Natalia le dice “vámonos de aquí” mientras tira de él.</p> <p>La escena pasa a desarrollarse en el exterior del local, se escucha desde un punto de escucha lejano el final de la canción.</p>
1'02'59	<p>Secuencia de Lolita y el policía en un coche. TEMA C.</p> <p>La música enlaza en la secuencia anterior. Tiene función estructural y cesa cuando comienzan a hablar.</p>
1'11'17	<p>TEMA C. Enlace en la secuencia anterior.</p>

	<p>Noche, Tony huye de la policía que lo busca. Introducción de TEMA C junto con clichés musicales que denotan suspense y carácter de misterio: la trompeta con sordina (efectos), el vibrato, flauta glissando con finales de notas largas, pizzicatos en el contrabajo y percusión acentuando la tensión.</p> <p>El montaje también es sincrónico.</p>
1'13'37	<p>Encuentro entre Tony y Esther. Sincronía con toda la secuencia.</p> <p>Función expresiva, la música sirve para acentuar subrayar los sentimientos. Tema sentimental. Tema parecido al de Esther (44'33), esta vez con trompas y cuerdas. Compás binario, la flauta por arriba muy melódica y clarinete.</p> <p>Escena de despedida entre dos amantes con acompañamiento musical al uso: las trompetas y viento metal comienzan a crecer a mitad del diálogo entre ellos, llegan a su punto álgido en el momento en que se besan y termina la secuencia con las trompetas creciendo cuando él se va.</p>
1'16'58	<p>Actuación de Lolita, canción "Mediterráneo".</p> <p>Aspecto audiovisual más cercano al vídeo musical.</p> <p>El tema entra en el plano anterior un arpegio de guitarra sobre la cara de Paco. Entra de perfil, sentada en el escenario. Mira a cámara y la cámara gira lentamente alrededor de ella.</p> <p>En el interludio musical la imagen muestra un montaje en paralelo con imágenes de Tony entre la gente (introduce sonido ambiente). Vuelve a un plano de la actuación de Lolita justo con la siguiente estrofa.</p>
1'21'43	<p>TEMA D.</p> <p>Tony va a buscar a Lolita muy enfadado y tienen una discusión que termina con una mala caída de ella y un golpe trágico que la deja tirada en el suelo.</p> <p>El tema empieza cuando ella empieza a contar la historia de hace diez años. Tema muy melancólico, en cuerdas, comienza en cuerdas muy graves (de la nada), cellos, melodía de cello. Tema premonitorio de un mal final por el carácter. El volumen está muy alto, y la música muy presente cuando ocurre todo. Plano del tiovivo sigue girando y la niña llora, ya sin música.</p>
	<p>TEMA D. Huída. El mismo tema variado, cuerdas graves de bajo, y la melodía la lleva una trompeta. Ritmo muy rápido, estilo latino, y bongos acompañando la huída. Carácter triste. Llega hasta la secuencia de la roulotte.</p>
1'28'23	<p>TEMA A – B. Decisión. Función expresiva y estructural.</p> <p>Lolita sale de la ambulancia. Bajo en piano, cuerdas, ritmo ternario, bajo en pizzicato, ahora con cuerdas. Se dirige sola a la caravana, solo de piano y</p>

	pizzicatos. La música acaba en el interior cuando cierra de la puerta y Lolita empieza a hablar.
1'34'50	TEMA D. Comienza cuando se quedan solos en la roulotte. Bajos de cuerda muy graves, entran los violines después cuando empieza a hablar. Tema en flauta (el que antes aparecía en cello). Aparece después en cello. Coda de cuerdas cuando aparece un plano del exterior. Violines con efecto ascendente y descendente. Trompeta cuando bajan (tema más largo que la otra vez). Dura toda la secuencia, también en la despedida, tema también en trompeta, hasta que cierra la puerta de la ambulancia, pasa un momento en silencio (como un segundo) y funde a negro.
	TEMA CRÉDITOS

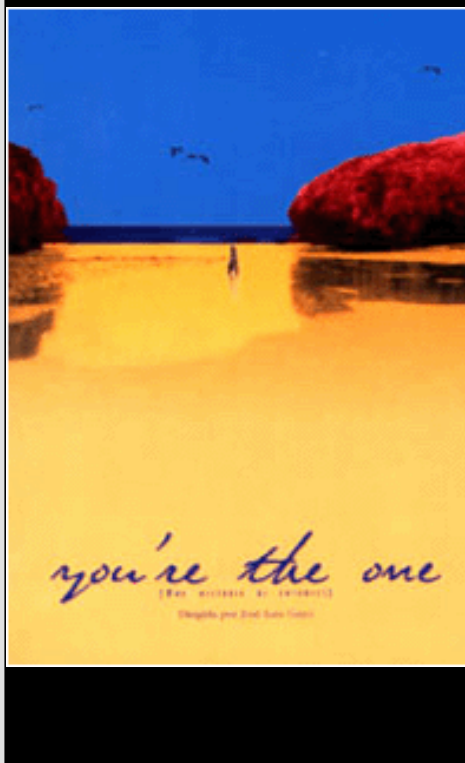
YOU ARE TEH ONE. José Luis Garci

Dirección: José Luis Garci
Producción: NICKEL ODEON DOS, SA.
 RODUCTORA CINEMATOGRAFICA VEINTINUEVE,
 S.A. ENRIQUE CEREZO PRODUCCIONES
 CINEMATOGRAFICAS S.A.
Fotografía: Raul Pérez Cubero
Dirección artística: José María Alarcón
Montaje: Miguel González Sinde
Estreno: 14 de octubre de 2000

Música incidental: Pablo Cervantes
Canciones:

- "Night and Day" letra y música Cole Porter, 1932.
- "Nessum Dorma" de *Turandot*, Giacomo Puccini.
 Int. Beniamino Gigli y la Philharmonica Orchestra
 y Coros/ Robinson Stanford.
- *La Traviata*, Giuseppe Verdi. Grabación de la
 Orquesta de Teatro Alla Scala de Milano.
 Dir. Carlo Sabajno. Solista Anna Rosza, 1930.

Coordinación musical: José Miguel Álvarez
Estudios de grabación: Audiorama (Alcalá de
 Guadaira, Sevilla).
Interpretación: Orquesta sinfónica de Madrid,
 dirigida por Ángel Gil Ordoñez.



SECUENCIACIÓN

	<p>Título y comienzo en silencio.</p> <p>Plano subjetivo desde el interior de un coche por una carretera rural cubierta de nieve, se oye el sonido del limpiaparabrisas y un aria de <i>La Traviata</i> como si fuese sonido diegético (0'32). La música sube de volumen y vuelve a bajar, no hay un corte abrupto.</p>
1'35	<p>Canción "Noche y día" de Cole Porter, acompañamiento orquestal y masa de cuerdas de respaldo, melodía en el cello y ritmo marcado por el contrabajo.</p> <p>La música empieza con los créditos tras algunos momentos en silencio, la imagen aparece progresivamente, va aumentando la luz. El plano se va abriendo (<i>travelling</i> hacia atrás) a un ritmo muy acompasado con la música. Cuando aparece el crédito de Pablo Cervantes se resalta musicalmente.</p> <p>Podría entenderse como música diegética, porque hay sonido ambiente, pero en la trama de la película se comenta que ese disco fue roto por la protagonista. En todo caso, realiza una función narrativa (preludia lo que pasará en la</p>

	<p>película, es una música con valor simbólico).</p> <p>Connotaciones relacionadas con Hollywood, ambiente internacional que aún no sitúa la película en España, sino que la presenta como atemporal, lo que indica el valor universal que el director quiere dar a los acontecimientos que vendrán a continuación.</p> <p>Termina con un fundido sonoro a las voces de los niños en el colegio sobre un plano encadenado.</p>
■	06'00 Sonido de el reloj, recurrente.
	<p>Comida de la protagonista en casa de sus padres.</p> <p>Música clásica diegética de ambiente. Funciona como contraste, música anempática, mientras hablan de temas decisivos para su vida, sensación de aparente tranquilidad.</p> <p>También hace referencia al papel de la música clásica en la época, perteneciente al entorno de una clase social más bien alta, cuanto menos algo ilustrada.</p>
14'59	<p>Cine en el pueblo (Cine Bar España).</p> <p>Se oye la música de la película diegéticamente. Enlaza la música desde la escena anterior. Al principio sólo se escucha la música, porque el plano parte desde el exterior del cine, donde hay un anuncio de la película "Sospecha", hasta que la cámara va acercándose hasta la pantalla de proyección y vemos la fuente del sonido.</p> <p>Cambia el sonido ambiente según va cambiando el punto de vista de los planos, pero la música se mantiene en un mismo nivel.</p> <p>Función de ambientación histórica, y función significativa, por la referencia a los productos culturales que llegan a España desde el exterior en ese momento.</p>
■	Sonido de campanas en la entrada del pueblo, donde leemos "Cerralbos del Sella". Cliché de ambientación y referencia al ambiente rural.
■	Sonido de la lluvia, plano de la fachada exterior de la casa, sirve para situar en el tiempo.
	<p>Protagonista en su cuarto.</p> <p>Se escucha también la lluvia y los pasos. Música diegética clásica, aquí ha elegido un fragmento trágico de <i>La Traviata</i>, y después oímos el tema del aria.</p>
27'43	<p>TEMA (aparece también en <i>Historia de un beso</i>, corresponde a lo que llamamos TEMA C).</p> <p>Enlace de escenas: desde el punto de vista del fondo del aula, en la escuela, se</p>

	<p>hace un <i>travelling</i> lateral, y pasa a un plano encadenado de la protagonista por la playa. En la banda sonora se escucha la voz del maestro dictando, y enlaza con la música, que entra en la secuencia justo cuando crece el tema con un incremento de la textura orquestal. El piano lleva el motivo inicial al principio, sujetado por acompañamiento de cuerdas; después las cuerdas toman la melodía y el piano hace de bajo; relevo del clarinete, un teclado sintetizado rellena la textura del sonido [el sonido sintetizado resulta insólito para introducirlo en una película ambientada en una época pasada, y con la estética de cine clásico de Garcí].</p> <p>Continúa un plano de la suegra arreglando el grifo, baja el volumen (<i>fade</i>). Y a éste sigue un plano de los niños por el bosque con una coda de piano, y finaliza (con una cadencia).</p> <p>Secuencia montada sobre la música.</p>
30'19	<p>Aria de <i>Turandot</i>. Diegética, suena en el tocadiscos.</p> <p>El niño llega a casa por la tarde y de repente oye la música, sigue la fuente y el porqué de esa música. Aparecen planos de la madre del niño planchando y escuchando, la abuela aparece melancólica en la entrada de la casa. Se escucha el ruido de los pasos y de la puerta, y el volumen de la música va creciendo a medida que el niño se acerca a la fuente de la música. La protagonista mira por la ventana al infinito, justo hasta el momento en el que cesa la música y mira al niño, se dirige al fonógrafo y lo apaga.</p> <p>Toda la escena está coreografiada con la música.</p> <p>Función estética, por la presencia de la ópera en este espacio rural. Función significativa, porque indica la vinculación de la ópera con un cierto estatus y cultura (el niño nunca antes había oído ópera).</p>
33'06	<p>La música comienza en la escena anterior mientras habla el niño: “Lo mejor de mi pueblo es el cine”: función estructural temporal (anticipación).</p>
36'40	<p>Diálogo entre el maestro y Julia, montaje continuo de plano – contraplano, se van cerrando los planos hasta llegar a primer plano de los personajes.</p> <p>TEMA. Aparece de la misma manera que ya se ha escuchado, sin variaciones. La música no entra al comienzo de la escena, sino en el primero de los primeros planos de Julia. Se oye fuera de campo “Pensaba en nochebuena para hacer la función” (voz del maestro), ella sube la mirada y entra la música, como señalando el momento en el que se estremece.</p> <p>Función expresiva para acentuar el sentimiento contenido en el diálogo.</p>

	<p>Esta vez no entra con piano (teclado) sino con una pequeña introducción de sintetizador y después continúa el tema igual que ya ha aparecido en la película. El piano entra en el momento en que empieza a hablar Julia para rechazar la oferta del maestro, pero luego la entrada de la melodía principal en cuerdas no coincide con ningún momento destacado.</p> <p>Cambia la escena. De nuevo el tema en cuerdas entra sincronizado a corte de plano, en montaje de sonido se le aumenta el volumen, sobre un plano de la protagonista en bicicleta, aunque se corta a medio tema para dejar terminar el plano con el sonido de la bicicleta.</p>
46'55	<p>TEMA. Vida en el pueblo.</p> <p>Función estructural de enlace, porque entra en una escena en la playa y continúa en la siguiente, dando unidad.</p> <p>La música aparece sobre las palabras de Gala cuando comienza a hablar del fantasma del marido: "él también te habla". Cumple una función expresiva, subrayando sus palabras. El tema en cuerdas crece sobre la cara de Julia, emocionada, a lo que sigue un plano de toda la playa (en concordancia con la grandeza de la textura orquestal en ese momento).</p> <p>Encadenado a un plano de Pilara preparando el Belén montado sincrónicamente con el tema del oboe; después se ven diferentes planos montados sobre la música: el exterior con nieve, la gente en el bar del pueblo, el maestro leyendo, la fachada de la casa con nieve. No tiene sonido ambiente, sólo la música. Vuelve a presentar planos del interior de la casa con la coda de piano y cello, y termina cuando Gala vuelve a tomar la palabra.</p>
56'20	<p>Cine. Proyectan <i>Tú y yo</i> después del NO-DO. Se oye su música diegética, además del sonido de la gente y del proyector.</p> <p>57'06 La música continúa en el plano siguiente, sobre un plano de Julia escribiendo a través de una ventana nevada, la cámara se va alejando. En el plano anterior Julia estaba en la proyección de cine, por lo que hay un juego de tiempos filmicos: la música pasa de cumplir una función de ambientación, a cumplir función expresiva y estructural (indica paso del tiempo y unifica ambas escenas). La música pasa de ser diegética a ser extradiegética, en la segunda sección ya sólo oímos la música, sin sonido ambiente, pero con textura de película antigua (lo que acentúa la nostalgia).</p>
■	<p>Haciéndose la foto de los niños en el colegio se ve un plano general muy lejano, pero el punto de escucha es cercano. Se juega a menudo con el doblaje y con el</p>

	<p>montaje de sonido.</p>
1'01'26	<p>TEMA. Vuelve a aparecer con la misma estructura, la misma grabación del tema.</p> <p>Función expresiva. La música aparece subrayando las palabras de Pilara al hablar de su marido “Lo que sí se es que está vivo”. El volumen en la mezcla es más bajo que otras veces, y uniforme, porque en esta ocasión hay diálogo continuo.</p> <p>Termina con la coda de piano sobre un plano del exterior de la casa nevada y adornada de Navidad.</p>
1'04'10	<p>Representación teatral. Situación y secuencia característica de Garci.</p> <p>Plano exterior de la iglesia, nieve, con sonido de las campanas: plano de situación. A continuación planos ya desde el interior, por lo que cambia el sonido, le sigue un plano del gramófono y empieza a sonar música diegética, la Cantata 147 “Jesus bleibet meine Frede” de J. S. Bach. Después hay un plano general de la iglesia hacia el escenario, e insertos de caras de las mujeres contemplando la escena.</p> <p>1'04'49 Baja el volumen de la música y se corta de repente, de forma algo brusca.</p> <p>Al final de la obra de teatro ponen <i>El Mesías</i> de Haendel. Puede interpretarse como un guiño a <i>Viridiana</i> de Buñuel, pero es uno de los clichés de música clásica asociados con la Navidad (si bien hay muchas composiciones dedicadas al nacimiento de Dios). De nuevo se ve el gramófono y cómo Julia pone el disco de vinilo.</p> <p>En la mezcla baja un poco de volumen cuando aparece el diálogo.</p> <p>Termina la escena con un plano del exterior de la iglesia, con nieve, igual que al principio, pero la música es lo que diferencia un plano de otro y hace función estructural (paso del tiempo, se cierra la secuencia). Se oye <i>El Mesías</i> resonando y los aplausos, cambia la textura sonora.</p> <p>Función expresiva, no sólo es adecuada como ambientación de la obra de teatro, sino que es triunfal indicando el éxito de la obra en el pueblo.</p>
	<p>Julia pone el gramófono, el día de Nochebuena, y le explica al niño: “En mi familia, todas las Nochebuenas, ponemos esta música. Se representa en Navidad en los teatros de Austria. Se llama <i>Die Fledermaus</i>, el Murciélago, ... y es como el champán hecho música!!! ... ¿Bailas?”</p> <p>Función significativa: connotaciones y referencias culturales, porque indica lo</p>

	<p>novedoso para el niño, lo moderno, lo internacional. Contrasta con la poca gente de la escena y la poca elegancia o clase del pueblo.</p>
	<p>De nuevo termina con música diegética que se escucha desde el exterior sobre un plano de la fachada nevada, en Navidad y las sombras bailando a través de la ventana. Da impresión de un ambiente de fiesta algo pobre, un poco sórdido. Hay un juego de puntos de escucha porque sí cambia la textura del sonido pero se escucha demasiado para corresponder con el punto de vista de la cámara.</p>
▣	<p>No hay música cuando el amigo del marido muerto le va a entregar las cosas que le ha legado para ella, aunque se presta mucho a la emotividad.</p>
▣	<p>Recuerdos de Julia de su marido. Se oye el sonido de la lluvia desde el interior de la casa, sin música. La voz <i>off</i> del marido muerto relata algunos datos de su estancia en París relativos a la música que oían: “...cuando me llevaste a rastras a ver <i>La Traviata</i>? Tenías razón, cariño, es maravillosa. Cómo te brillaban los ojos en el “L’ama mia, Alfredo”. Y yo pensé: “Qué rabia, ¿por qué no me llamaré Alfredo y así esta chica me querría más?”. “Y sobre todo la Navidad que escuchamos por primera vez a Cole Porter en la buhardilla, ¿te acuerdas? Después de oír, no se..., pero por lo menos quince veces seguidas “Noche y día”, ya amaneciendo te levantaste de la cama, apagaste la vela y lo rompiste en mil pedazos: “Nadie más volverá a oír nuestro disco”, digiste, y me hiciste prometerte que nunca nos separaríamos”. Función significativa: por un lado alude a las connotaciones culturales de la música a la que hace referencia, pues es música que se vincula a lo extranjero, a la modernidad en la época, a lo intelectual, a lo americano. Además se utilizan los clichés de la relación del amor con la música. Por otro lado presenta connotaciones expresivas, y a alude a la música como vehículo de la nostalgia. Una vez conocida la historia, estos temas musicales transportan un sentido narrativo (paradigma de cómo la usa Garci en sus películas).</p>
	<p>A partir de este monólogo se va acercando el plano hasta un primer plano de ella de perfil, mientras seguimos oyendo la voz en <i>off</i> del marido muerto. Sale de plano, fundido a negro (de los pocos que usa Garci).</p>
1’23’16	<p>TEMA. En esta ocasión varía la instrumentación. Comienza el motivo en viola y bajo de cello (sólo una nota sosteniéndola), después entra la orquesta. Función estructural, une diferentes tiempos y lugares, cuenta el paso de una</p>

	<p>vida.</p> <p>Comienza un plano general del pueblo, un plano del cartel de la entrada al pueblo (Cerralbos del Sella), después el maestro en clase. Muestra imágenes de Julia con el maestro, y con el niño Juanito.</p> <p>En los dos primeros planos se oyen los pájaros, pero después ya sólo la música, sin los diálogos. El montaje es bastante rítmico, los planos largos tienen una duración uniforme y a veces acompañan las frases musicales.</p> <p>Termina con un <i>fade out</i> (no aparece la coda de piano).</p>
■	<p>La conversación entre el maestro y Julia sin música, sólo las voces y sonido de ambiente de la cafetería, aunque se prestaría a introducir la música</p>
1'40'59	<p>TEMA. Despedida</p> <p>Enlace en la secuencia anterior con los personajes hablando.</p> <p>Empieza sobre plano de la maleta con una pequeña introducción de cuerdas, y después entra el motivo principal al piano.</p> <p>En esta ocasión oímos la coda (que ahora es casi una transición), sigue el tema con la orquesta incrementando su presencia, y esta vez acaba el tema (cadencia).</p> <p>Función estructural, pero sobre todo función expresiva, porque acentúa la pena de la despedida.</p>
1'44'08	<p>El maestro le explica al niño en la playa lo que es el amor.</p> <p>“Noche y día” de Cole Porter (identificada como la canción de amor de la película).</p> <p>Resulta un contraste estéticamente porque no concuerda con la estética, con el lugar rural, ni con el sentimiento de pérdida, pero sí por su función narrativa (el espectador ya conoce su significado en la historia). Tiene rasgos de anempatía, lo que aleja críticamente al espectador. Al principio el carácter acompaña porque es una versión con cello, después cambia de estilos: primero <i>jazz</i> de la época (con clarinete y violín), después comienzan a entrar coros y la textura general hacia un carácter alegre, casi de musical cuando vuelan la cometa en la playa.</p> <p>La secuencia está montada sobre la música: Cuando entra la trompeta cambia a un plano del coche como el que se veía en los créditos iniciales, pero ahora la música que lo acompaña es muy diferente</p> <p>Función estructural porque une el viaje de Julia cuando va llorando y la playa donde se queda la gente del pueblo.</p>

HISTORIA DE UN BESO. José Luis Garci

Dirección: José Luis Garci
Producción: NICKEL ODEÓN DOS, S.A. ENRIQUE CERESO P.C., S.A. P.C. 29, S.A.
Fotografía: Raúl Pérez Cubero
Dirección artística: Gil Parrondo
Montaje: Miguel Sinde
Estreno: 21 de octubre de 2002 Madrid

Música incidental: Pablo Cervantes

Canciones:

- Tzigane, rapsodie the concert. Maurice Ravel. En versiones de Marcelino García, interpretada por Moisés Álvarez (viola), Carlos A. García (violín), Radogost Mastalarazok (violin), Francisco Suárez (flauta), Marcelino García (piano).
- Tzigane, rapsodie the concert. Maurice Ravel. En versiones de Pablo Cervantes
- Danubio Azul. Johann Strauss.
- Marcha Turca. Mozart.
- “Jesus bleibet meine Frede” (“Jesús alegría de los hombres”). J.S. Bach BWV 147.
- Greensleeves. Popular.

Interpretación: Orquesta Itálica. Dir. Alejandro Monroy.

Víctor Hambrona (violín), Manuel López (violoncello), Justo Sanz (clarinete), José María Ciscar (oboe), Beatriz Millán (arpa), Antonio Palmer (piano).

Estudios de grabación: Cinearte

Técnico: Rakel Fernández.

Ayudante registro música: Francisco José Cuadrado

Coordinación orquesta: Pedro Meco



SECUENCIACIÓN

	<p>Créditos. TEMA A</p> <p>Sonido del viento, la nieve y el tren de vapor llegando.</p> <p>Piano y cuerdas, en crescendo, el momento álgido con cuerdas en el tema en agudos surge cuando aparece la imagen y el nombre del pueblo. El tema no termina sino que ese hace un <i>fade out</i> continuo.</p> <p>Plano del pueblo, sigue un plano exterior de la casa y entra la voz en <i>off</i> de la narración del cura, en el plano siguiente (entra a corte) ya sólo se oye la voz y sonidos cotidianos del interior.</p>
<p>☐</p>	<p>Referencia a <i>La gran vía</i> que hacía furor en Madrid cuando estudiaba el</p>

	bachillerato.
12'25	<p>Julio recorre la casa. TEMA B</p> <p>Función estructural, la música une dos tiempos fílmicos.</p> <p>No hay música cuando el personaje entra en la habitación y se queda parado mirando.</p> <p>Julio sale de la habitación y, con la música, entra en el mundo de recuerdo de su tío. La música empieza cuando sale de su habitación y va a la habitación de su tío. Enlaza con el tiempo pasado, hay referencias continuas a la Asturias del momento.</p> <p>Entra un oboe y se le une la cuerda. La música crece desde que mira emotivamente el cuadro del pueblo (función expresiva), música muy emotiva, melancólica.</p> <p>Julio se imagina a su tío escribiendo, lo que anticipa el sonido de la máquina de escribir, justo sobre un plano de su cara que cambia la expresión. Después pasa a un plano exterior de la casa (y sitúa la acción en el pasado, <i>flash back</i>).</p> <p>El tema acaba un poco accidentalmente, cuando Melchora comienza a hablar en la siguiente escena, aunque se oye el final del tema entero.</p>
	<p>Andrea.</p> <p>Música ambiente pero entra en la escena mezclada con el sonido de la lluvia. Se ve un plano general del cenador y los dos personajes parados.</p> <p>20'26 Ambiente de hotel o cafetería, muy social. Vals y música diegética de cuerdas, que comienza abruptamente (no al inicio) como si el espectador se introdujera súbitamente en esa escena.</p> <p>La música se ha cuadrado para hacer una pequeña pausa y que ella empiece a bajar la escalera cuando comienza una melodía (que ya hemos oído en el plano anterior del exterior del edificio).</p> <p>Sonido tratado como con ecos del lugar. Se ven muy bien en plano durante un momento tres violines y flauta, más piano. Hay bastante protagonismo real de la orquesta. Tocan el tema desde el momento del rodaje.</p> <p>Termina con una frase de la protagonista leyendo la dedicatoria, la lee y se pasa a un plano de la orquesta, la música toma mucha más presencia, cadencia y funde a negro (aún se oye la cadencia de la flauta en negro). Guiño a la contundencia de la frase y la contundencia de la cadencia. Se puede interpretar como una referencia a la música de fondo como papel pintado que cobra importancia.</p>

24'08	<p>Discurso de Blas de Otamendi. Comienza sin música.</p> <p>Función estructural.</p> <p>La música entra en un nuevo plano, aparece él de espaldas en el jardín de su casa, cuando empieza a narrar lo que le gusta y lo que es: la música nos lleva a otro lugar, es un recuerdo, una narración. Intercala planos de su vida cotidiana y del discurso.</p> <p>TEMA D. Ritmo ternario, como un vals, ritmo de bajo marcado con pizzicatos en síncopa, que alterna momentos de cuerdas tenidas. La narración va hacia delante por el ritmo, y se tiñe melancólica por las paradas de fragmentos con notas tenidas y arpeggios tranquilos abajo. Cuerda y clarinete presente.</p> <p>Funde a negro, plano de nuevo del exterior de la casa en el presente y la música se va agotando, ya desaparece en el interior cuando entra Julio de mayor.</p>
28'00	<p>TEMA C. Desde la escena anterior, Julio habla con la vieja, en la cama. Después va a la escuela. Y el bloque termina en el bar, escena de Blas con los amigos (se entiende que es otro <i>flash back</i>), para que dé tiempo a terminar a la melodía. La música continúa hasta con voces, fuera de campo, se ve al dueño cerrando el bar y hace una panorámica hacia el cuadro definitivo, momento en que termina la música.</p>
■	<p>La narración de Don Lino no tiene música, aunque se prestaba a ello por el alto contenido emotivo.</p>
34'53	<p>TEMA A. Transición de escenas, función de enlace.</p> <p>Orquesta. El niño empieza a hablar para relatar su historia, sobre un plano de la playa con grúa que va subiendo. Diálogo ya con música: “Una cosa que me ocurrió cuando... y luego tú me dices”, luego calla para expandir el plano de playa con música.</p> <p>La música introduce en otro mundo. Acaba (36'37) el tema, en ritardando y muy sutilmente y sus últimas notas se superponen con otro de los sonidos típicos de Garci, el reloj.</p>
39'55	<p>Relato en <i>off</i> del niño y entra un plano del niño con su tío.</p> <p>TEMA B. Empieza igual que en la escena en la que recorre la casa, muy sutil con el oboe y después va creciendo el volumen, mientras hablan, aunque la textura musical no llega a crecer. Cadencia perfecta con clarinete y cuerdas, ritardando, las palabras de Blas “Sino en el jardín de los capuleto...” y funde lento al tiempo.</p> <p>Función expresiva y transición.</p>

42'37	<p>Función expresiva (esta vez la música no transporta a otro tiempo). TEMA C (tema de amor). Empieza el piano (o teclado) y va creciendo, incorporando orquesta.</p> <p>Enlaza desde interior, ellos dos hablando, “yo crecí...”, y en el exterior con la nieve, etc., ya no hay palabras, <i>fade out</i> de las palabras, sólo música que ha crecido en cuerdas, etc. Elipsis y función estructural. Encadenados.</p> <p>La música se prolonga hasta la escena siguiente, en la que la cámara sigue a un señor que entra el bar hasta que llega a cuadro en el interior. <i>Fade out</i> de la música. Hombres hablando y la maestra leyendo en la mesa de al lado.</p>
49'10	<p>TEMA DE ANDREA.</p> <p>Tema previamente escuchado de forma diegética en el hotel, vals. Aquí le ha bajado el ritmo y lo hace más lírico y extradiegético. Empieza violín solo lento y arpa debajo.</p> <p>La música nos transporta a otra historia, otro momento. Relación entre Blas y Andrea. Función expresiva muy clara (el diálogo es sobre ellos) y estructural.</p> <p><i>Voz off</i>, primero es <i>voz in</i>, pero luego pasa a punto de escucha subjetivo y <i>voz en off</i> de ella, en diálogos e imágenes de ellos en diferentes momentos del balneario. El volumen sube cuando no hay <i>voz en off</i> y baja para dejarles hablar.</p> <p>Se escucha el tema entero, se ha montado la escena sobre el tema.</p>
	<p>Ambiente de café.</p> <p>Música muy diferente, mucho más intelectual (clásica). “Greenleaves” en orquesta y arpa (puede ser Vaughan –Williams).</p> <p>Un plano a través del ojo de buey muestra a los personajes, pero ya no oímos sus voces, sólo la música.</p> <p>Después paseo por delante de la catedral de Oviedo, nieve y campanas.</p>
	<p>Entra un tema nuevo para enlazar las escenas. Resulta un contraste porque entra muy pronto y no concuerda con la escena</p>
	<p>Música diegética del salón del balneario. Se ven los músicos al fondo, tocan el “Danubio Azul”. Sonido diegético tratado, el sonido ambiente sólo entra a plano.</p> <p>Contrapunto porque tratan temas más vitales, profundos.</p> <p>Plano del exterior del edificio, de noche, y se escucha cómo termina el vals, con cadencia, desde sonido del exterior.</p> <p>Encadenado a siguiente escena, sólo con sonido ambiente</p>
1'01'58	<p>Presente, funeral. Exterior con nieve.</p> <p>Música diegética en la iglesia de pueblo: Cantata de Bach.</p>

	<p>La primera impresión es chocante para el espectador, porque suena a música diegética, suena una orquesta, con reverberación de iglesia; pero resultaría insólito tener una orquesta en ese pueblo. Luego entendemos, cuando aparece un plano cenital desde el coro y vemos un fonógrafo que el cura para bruscamente.</p> <p>Función expresiva de contraste porque la música es algo neutra, evoca a la iglesia como espacio, y mientras se ven las caras entristecidas de los amigos. También alude a la intelectualidad de Blas. “Bach, Juan Sebastián Bach. Era su música preferida”.</p>
1'08'12	<p>Tarjeta postal de Andrea.</p> <p>TEMA DE ANDREA. Violín, arpa, lento, lírico.</p> <p>Primer plano del protagonista y cuando entra la postal en plano comienza la música. Pasa a ella hablando al lado de Las Meninas. La voz entra antes, aún con el primer plano de él.</p> <p>Interesante el ambiente sonoro alrededor de los planos del personaje, porque es un paisaje sonoro muy rural (en contra de Madrid), con gallinas, etc.</p> <p>Corte algo brusco.</p>
1'10'42	<p>TEMA DE ANDREA.</p> <p>Madrid. Enlace de escenas, desde la casa de Asturias cambia a un plano en el Retiro. Julio niño le dice “Suerte” y entra la música. Se le superpone la voz en <i>off</i> de Blas hablando de las Meninas.</p> <p>Cambia a una escena de fiesta, plano picado hacia ellos más abierto y los vemos tras un balcón: crece la presencia de la música, pasa de ser un tema más intimista a sinfónico (aunque sigue lento). Ruido ambiente.</p> <p>Cambia a un plano de un recital, ella toca. La música pasa de nuevo a violín solo y arpa. Falsa diégesis porque en la imagen se toca un clave.</p> <p>Función estructural y función expresiva: en el Retiro tema en orquesta, en casa baja el volumen (solo) y sigue la orquesta, para crear un ambiente más íntimo.</p> <p><i>Fade out</i> hasta el final, para en un final de melodía, cadencia imperfecta (aunque da sensación de cierto final).</p>
	<p>Campanadas en un reloj.</p> <p>Esta vez no hay música en la playa de vacaciones.</p>
1'18'36	<p>TEMA B.</p> <p>Voces fuera de campo de los niños hablando en voz baja, plano fijo del pasillo, y golpe de puerta. Esta vez ilustra la pena de él, función expresiva, decepción por</p>

	<p>el amor perdido.</p> <p>Pasa a un plano de Julio de mayor, mirando la foto de sus recuerdos. Melodía en clarinete solista. El momento álgido esta vez está en la foto de los niños en la playa, iluminada por la vela, donde entra la orquesta más llena.</p> <p>Plano fuera nevando. Plano a los hombres en el bar hablando (frontal a Blas), se va apagando la música.</p>
■	<p>“Yo creo que debemos usarla [la palabra “amor”] con el mismo cuidado y con la misma tolerancia que el golpe de gong en la música ... gong”.</p>
	<p>Terraza del balneario. Música diegética, “Marcha turca” de Mozart. Se oye muy lejos, aunque está más presente con el monólogo de la mujer. Acaba y se oyen los aplausos. Ella habla de temas triviales. Es el fin de la relación (el fin de la música puede tener carácter simbólico).</p>
1'26'07	<p>Diálogo sobre la Navidad, cada uno tiene una.</p> <p>Tema muy lírico: cello y arpa, junto al sonido del mar y las gaviotas. Después entra también un clarinete. Función expresiva. Comienza el tema musical con la frase “Me voy ya, mañana es Nochebuena”.</p> <p>Acaba en fundido a negro sobre plano detalle de un regalo, sincronizado con final del tema (arpegio de arpa ya en negro).</p> <p>Sonido de la lluvia mientras ellos hablan.</p>
1'30'00	<p>“Seguro que la música que le gusta no es la que me gusta a mi...”</p>
1'33'07	<p>TEMA C. Tema de Julio y la maestra (o de los amores perdidos).</p> <p>Pero el tema comienza anteriormente en el diálogo de Blas y Andrea, cuando le dice que la quiere (función expresiva). También cumple función estructural: continúa en la despedida de Julio, pero no hasta el final (porque se acaba el tema). Va cerrando el plano (1'34'35).</p>
1'35'55	<p>Entra el tema principal TEMA A, aún sobre el plano de Julio y la maestra despidiéndose. Función de enlace.</p> <p>La música estructura toda la secuencia final en la que se produce la despedida de los amigos. Superpuesta sobre palabras en <i>off</i> (habla sobre el amor). El tema se expande acompañando a un plano con grúa. Entra el sonido del tren, y cuando llega sube la intensidad y la tensión de la música, es el punto álgido, con las cuerdas tocando el tema una 8ª arriba (igual que en el inicio de la película).</p> <p>Acaba el tema y se va el tren, se oye la máquina y pitidos.</p>
	<p>Créditos con TEMA DE ANDREA.</p>

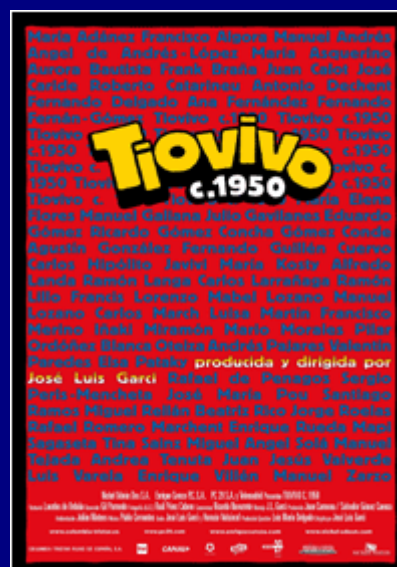
TIOVIVO c.1950. José Luis Garci

Dirección: José Luis Garci
Producción: NICKEL ODEÓN DOS, S.A. ENRIQUE CEREZO P.C., S.A. P.C. 29, S.A.
Fotografía: Raúl Pérez Cubero
Decoración: Gil Parrondo
Montaje: José Luis Garci
Estreno: 16 de septiembre de 2004

Música incidental: Pablo Cervantes

Canciones:

- "Cheek to cheek", de Irving Berlin.
- "Mira que eres linda", de Julio Valdés Brito Ibáñez interpretada por Antonio Machín.
- "Viajera", de Fernando García Morcillo y Francisco García de Val.
- "El Choclo".
- "Die Fledermaus" y "La Giralda" en arreglos de Pablo Cervantes.



SECUENCIACIÓN

0'37	<p>Créditos.</p> <p>Canción interpretada por Machín "Mira que eres linda". Sonido de grabación antigua. La música entra sincronizada en montaje, cuando entra el color azul de fondo de las letras de los créditos y el título.</p> <p>Enlaza con la escena sin cortar, la música se transforma en música diegética del bar donde se ambienta la escena, entra entonces el sonido de ambiente. Al fondo del plano, entre dos personajes en primer plano enmarcando el cuadro a derecha e izquierda, se ve la actuación en directo, que muestra la moda de la época y la gente bailando. Después cambia el número musical, y la orquesta toca un <i>boggie-boggie</i>.</p> <p>Función ambientación de tiempo y lugar. Habla del contexto, la moda y la música de la época.</p> <p>Funde en la escena siguiente, función estructural de enlace.</p>
07'27	<p>Secuencia de presentación de los personajes en su vida cotidiana. Planos encadenados entre escenas.</p> <p>TEMA de piano solo, muy sencillo, lento, entra el bajo y luego la melodía.</p> <p>Función estructural para dar continuidad, enlace de diferentes escenas. Cortes</p>

	<p>de plano a golpes de campanas. La música se diluye con el ruido del tren. Función expresiva, pues empuja al espectador a mirar con ternura la vida de estos personajes.</p>
13'50	<p>El personaje escucha en su casa “Una furtiva lagrima” de <i>L’Elisir d’Amore</i> de Donizetti. Música diegética. Sirve para definir al personaje, por las connotaciones de la ópera, indican cultura, sensibilidad, la escucha en el ambiente doméstico. Función significativa.</p>
22'44	<p>Villancicos con voces infantiles como música diegética, en Radio Madrid. Doble función de ambientación, primero del momento del año (Navidad) y segundo de época y lugar (España, años 50).</p>
	<p>Ambientación en el hotel: también villancicos con niños y “Greenleeves”.</p>
▣ 29'40	<p>Definición de un personaje. Ambiente de tertulia en un café, relacionado con la intelectualidad. Se confronta al personaje que está en contra de la tradición rancia, contra el que está a favor de “las esencias”, del “casticismo” (que viene de casta). Aparece Madrid como el lugar de las oportunidades, frente al Teruel del que hablan. - “¿Es que era mejor ese Madrid que olía a chotis y a rosquilla? En otro momento de la película, en otra charla de café, se defiende el café en contra de la terraza.</p>
33'20	<p>Escuela de baile. Tango “La cumparsita”. El sonido define el lugar y sus connotaciones (función significativa), en este caso contribuye a la definición del personaje: el tango hace alusión a la procedencia argentina, aunque también indica modernidad (tango bailado por dos hombres, en un espacio privado) frente al ambiente del Madrid tradicional, que se oye en un espacio de transición. El movimiento de la cámara realiza un <i>travelling</i> desde los pies (marcando el ritmo) hacia arriba, siguiendo el movimiento del baile.</p>
	<p>Escena de baile en la academia. Un personaje explica que en el año 41 cuando se casó por primera vez no hubo baile porque se atragantó alguien y hubo un episodio desagradable. Se describe a un personaje tímido, pero al que le gusta el baile. En el trabajo ha dicho que va al médico (no dice que va a bailar). Esto da idea de las connotaciones de la fiesta y del baile en la época, que da cierta vergüenza, y</p>

	<p>más tratándose de un hombre.</p> <p>Al fondo vemos a los dos hombres, sus pasos, pero se detiene la música para que pueda oírse el diálogo.</p> <p>Referencia a Fred Astaire y Ginger Rogers en <i>Sombrero de copa</i>. De repente los dos hombres bailan muy bien, puede ser un gag o un truco para engatusar al potencial cliente porque dicen que llevan sólo tres días. La escena de esta película es un guiño para el propio director, un homenaje, y también una seña de la época y de cómo se recibían los productos extranjeros, en esta ocasión en el ámbito del cine de espectáculo y de evasión.</p>
40'00	<p>Hotel Palace. Función musical de enlace con la escena anterior (en el café). Diegética, "Adeste fideles" cantada por niños</p>
51'45	<p>Escena de un personaje en un café leyendo una carta. Voz en <i>off</i>.</p> <p>Entra en un plano frontal del personaje, el bajo empieza a sonar, se oye en <i>off</i> el principio de la carta: "Querida Carmela" y entra el principio del tema. Cambia el encuadre a un plano de espaldas al personaje, movimiento con <i>steady cam</i>, abre el plano hasta plano general y luego pasa a <i>travelling</i> lateral. TEMA en piano sólo. El bloque musical dura la secuencia íntegra, con volumen muy bajo.</p> <p>Función expresiva. De nuevo lleva al espectador a mirar los sucesos cotidianos de aquella época con cierta ternura, y a un punto de vista alejado de los sucesos, como nos indica también el punto de vista que ofrece la cámara, y el punto de escucha. La voz también se va alejando del espacio de la escena: la voz en <i>off</i> se va fundiendo (<i>fade out</i>) y paulatinamente aumenta la presencia de la música (sube el volumen) para acompañar la perspectiva del café.</p>
1'04'10	<p>La taquillera del cine cuenta la historia con su marido.</p> <p>La música entra cuando cesa un diálogo sobre temas intrascendentes y se torna un monólogo más profundo sobre su situación vital. La música se corta cuando se echa a llorar, aunque más bien parece una casualidad porque se acaba el tema.</p> <p>TEMA de piano sólo. Función expresiva y función narrativa</p>
	<p>Diálogo de la taquillera del metro con sus padres.</p> <p>La radio suena, vemos la fuente detrás de ellos. Función ambientación, retrato de una época. En la radio se oye diálogo y también algunos fragmentos de trompeta que recuerdan un himno militar, terminan con el himno español.</p>
	<p>Secuencia que contrasta con la anterior, la mujer de clase más alta recibe a su</p>

	<p>marido disfrazada de cabaretera.</p> <p>En primer lugar oímos el reloj, que ya se ha oído en otro momento de la película, por lo que sitúa al espectador en esa localización. Sonido con connotaciones tradicionales y de cotidianidad doméstica que contrasta con el disfraz, actitudes y canción de la mujer.</p> <p>Canta el “Happy Birthday” imitando a Marilyn Monroe, referencia a su vez a un contexto internacional y a un acceso de una clase más alta (hay un <i>raccord</i> histórico, porque la famosa actuación de Marylin para Kennedy fue en 1962).</p>
■	<p>Referencia a las connotaciones del tango. Un falangista advierte sobre sus peligros a un escritor que quiere aprender tango: “Algunos dicen que es obsceno”, al contrario que la castidad de la jota. Esto alude también al control cultural ejercido sobre la música.</p>
1’38’15	<p>Escena en el Florida Park.</p> <p>TEMA transformado en pasodoble (no resulta muy realista como pasodoble). Tema neutro, impersonal, aunque por el conocimiento cinematográfico del espectador podría asociarse con una referencia histórica (recuerda un poco a algunos temas de Morricone).</p> <p>Música diegética pero la mezcla de sonido no es realista, porque en el hall, como hay diálogo, baja de volumen, y sin embargo en el exterior se escucha con mucha más presencia.</p>
1’43’00	<p>Espectáculo de torero.</p> <p>Pasodoble diegético acompañando el espectáculo. Sincronía total, los instrumentos van entrando en plano según se los oye: contrabajo, piano, clarinete, trompeta, batería. Orquesta de la época por la vestimenta, la estructura.</p> <p>En 1’45’40 el que parece ser el presidente pide “Música”.</p>
1’50’55	<p>Diálogo de los dos argentinos en una habitación de hotel lujosa.</p> <p>Hablando hacen referencia al chotis y al éxito de Gardel en España.</p> <p>Variación del TEMA en guitarra sola. De nuevo el tema hace su aparición cuando se hace referencia a los problemas y el hambre de los españoles exiliados.</p> <p>Se va cerrando el plano sobre ellos. Para terminar hay un inserto de la puerta del hotel, sobre el que termina el tema.</p>
1’53’23	<p>TEMA en piano.</p> <p>Función estructural de enlace de toda la secuencia, en la que van apareciendo</p>

	<p>diferentes escenas.</p> <p>Movimiento de cámara y encadenados muy lentos. Parte de un plano donde los padres hablan del futuro de su hija la taquillera. Las historias se van cerrando. Termina la música con el fin del tema, coincidiendo con plano de la vieja avara a la que han asesinado para robarle.</p>
	Vals en la clase de baile
2'12'45	<p>Copla en la radio, que siempre está puesta.</p> <p>Función ambientación. Sirve como contraste neutro a lo que ocurre en la habitación (música anempática) que refuerza lo cotidiano de la tragedia.</p>
2'18'18	Recreación del baile mítico de <i>Sombrero de copa</i> con Fred Astaire y Ginger Rogers. Cámara en <i>travelling</i> y final similar a un musical
	<p>Créditos.</p> <p>Aparecen todos los personajes de la película bailando el pasodoble. El bandoneón añade unas connotaciones argentinas, que aluden a la mezcla cultural y al intento de aperturismo a lo exterior, un tanto limitado.</p>

CARICIAS. Ventura Pons

Dirección: Ventura Pons
Producción: ELS FILMS DE LA RAMBLA, SA
Fotografía: Jesús Escosa
Dirección artística: Gloria Martí
Montaje: Pere Abadal
Estreno: 6 de febrero de 1998 Barcelona

Música incidental: Carles Cases
Orquestación y dirección: Carles Cases
Interpretación: Carles Cases, Xavier Serrano, Xavier Figuerola, Víctor Vergés, Andreu Ubach, Fabien Micheletti, Jordi Busquets, Jaume Badrenes, Lluís Ribalta, Joan Rectoret.
Canción: “Jo em donaria a qui em volgués”. María del Mar Bonet. Poema Joseph Palau i Fabre. Int.: María del Mar Bonet; guitarra: Feliu Gasull.
Estudios de grabación: Estudis Kay
Técnico: Joan Antoni Castaño
Asistente: Oriol Pérez
Producción musical: C.C.P. Tacet, S.L.



SECUENCIACIÓN

	<p>Tema de cabecera a corte de créditos.</p> <p>Imágenes aceleradas de un coche desde punto de vista subjetivo, por la noche.</p> <p>Percusión y bajo, ritmo binario, entra la trompeta con sordina con la melodía y el sintetizador como ambiente. La trompeta aporta un carácter urbano. La música produce distanciamiento con la vida de una ciudad.</p> <p>Efecto de contraste que da un carácter onírico. Influye en la función estética, para configurar la estética general de la película.</p> <p>La música se mantiene a un volumen muy bajo en la primera secuencia, mientras suben las escaleras: sobre todo se oye el bajo, sin trompeta ni melodía, no hay diálogos, hasta que cierra la puerta de la casa.</p>
7'55	<p>Transición. Se repiten los mismos planos de la ciudad y el tráfico de noche que en la primera secuencia, acelerados. Resulta interesante porque la música cambia la escena: estilo rock, tempo rápido, que indica violencia, sobre todo después de una escena violenta como la presenciada en la secuencia precedente.</p> <p>Efecto estético y expresivo por la reacción y relación con las secuencias anteriores, la relación audiovisual da el sentido completo, pues ahora la ciudad</p>

	parece agresiva, salvaje.
	La música desaparece bruscamente a corte de plano sobre la protagonista, que parece que entra sin música (en realidad no desaparece, sino que continúa muy baja. Se acelera al ritmo de la música, sobre todo sobre la parte de batería que acelera mucho el ritmo.
	Personajes que aparecen primero dentro de un bar. Después se pasa a un plano fuera del bar donde la música se oye más presente (juego de puntos de escucha). Se ve unos chicos pasar (es premonitorio), la cámara los sigue y para en las dos mujeres sentadas en un banco. La música cesa justo cuando la mujer empieza a leer. La cámara realiza un <i>travelling</i> circular sobre madre e hija, y después para.
12'28	Diálogo entre madre e hija. "Residencia" – "Yo no soy tu madre". Música de piano y cello, se oye muy lejos y se oye mucho el diálogo. Tema lento y melancólico. Aquí resulta extraño porque podría ser una escena sentimental corriente entre madre e hija, decidiendo irse a la residencia y diciendo que no es su madre. Pero aunque la música sí concordaría con esta sensación, el diálogo es algo surrealista, como una conversación entre sordos, trastoca todo el sentido de la música, que ya no se sabe si es expresiva. Por tanto realiza más una función estética.
14'18	Continuación del tema de piano que hemos oído en el bloque anterior porque es el mismo ritmo y piano solo (al principio), después entra otro teclado, pero esta vez improvisa.
	Transición. Secuencia de montaje acelerado de metro (otro viaje) efecto estético, de fuera y dentro.
	Continúa la música en la escena siguiente como diegética o pseudodiegética, ya con el ruido del comedor de la residencia. La cámara llega a una mesa con dos mujeres. Parece que cesa el piano y recomienza igual que en el diálogo madre e hija (el mismo tema). Continúa sin parar, realizando un contrapunto con el monólogo de la madre, efecto anempático, base neutra, y algo triste. Termina con la cara de su compañera y una especie de efecto de gong. Pasa a la siguiente escena (plano de los pies).
	Diálogo sobre el tango: "Se ha dicho siempre que el tango es el dominio del macho. Pero yo sabía que no". Porque en realidad odiaba a los hombres y l le gustaba el tango.

19'15	<p>Baile en el asilo.</p> <p>Enlace de escenas, la música entra en la secuencia anterior. Vals, diegético. La cámara se va acercando a las dos mujeres sentadas. Entra un piano en el vals, que hasta ahora se mantenía realizando pizzicatos, al que se suman las cuerdas y melodía de viola. Desciende el volumen para dejar paso al diálogo, en el momento que se besan vuelve a subir levemente el volumen, así como cuando se levantan.</p> <p>21'00 Efecto musical: suena ritmo de <i>rock&roll</i> en una guitarra eléctrica y una de las mujeres se pone a bailar, mientras en el plano de la otra mujer suena un tango. A la vez se escucha el vals de fondo.</p> <p>Tiene un valor narrativo porque el espectador conoce la historia. Nos habla de lo clásico y las connotaciones del vals (para viejos), y del carácter y personalidades de los dos personajes. También aporta un carácter estético de mundo onírico, de demencia senil.</p> <p>Hablan luego de “música de viejos, música de asilo”, y de que protestarán hasta que les pongan la música que quieren.</p> <p>Termina el vals, y justo en la cadencia el personaje dice: “Perdona, yo de ti no me acuerdo” (y cadencia perfecta).</p>
23'00	<p>Transición. Secuencia ciudad y tráfico acelerado por la noche.</p> <p>Música a corte de plano. <i>Rock</i> más lento que en el bloque 7'55, golpe duro de batería, ritmo binario. Termina bruscamente en la secuencia siguiente: la mujer se acerca a un vagabundo que rebusca en la basura.</p>
27'56	<p>Secuencia hermana – hermano.</p> <p>El hermano se sienta en el cajero a comer y la hermana al lado. Entra el tema de piano, el mismo que en el bloque 12'28. Parece que para y recomienza, tema más grave (acompaña el agudo). Función expresiva. Se quedan en silencio y queda la música (dura hasta que entra la obra).</p>
30'38	<p>Transición esta vez con el vagabundo. <i>Rock</i>, el mismo ritmo que en el bloque anterior, pero esta vez oímos mucho la guitarra base y otra guitarra eléctrica más aguda, bajo y percusión. Planos del vagabundo como si fuera agarrado a un coche desde el punto de vista del coche. Acelerado y tráfico de noche.</p> <p>Después planos acelerados empujando el carrito y ritmo de caja e improvisación de saxo: corta a silencio en la siguiente secuencia.</p>
34'01.	<p>Secuencia vagabundo con el chico</p>

	<p>Música de transición, el mismo ritmo en 7'55.</p> <p>Se va acercando el plano hasta un primer plano de personaje, según comienza a narrar (narración en paralelo de un <i>flashback</i>).</p> <p>La música entra a corte desde un plano de dentro de la casa. Ambiente azul (frente al ocre y negro anterior), imagen con tratamiento de vídeo. Van entrando instrumentos tomando el relevo de protagonismo, todo con la voz en <i>off</i> narrando la historia. La música hace cortes bruscos para volver a los planos con el viejo, y vuelve a sonar cuando vuelve a la historia, cambia la estética, cada vez que sigue contando la noche.</p>
39'20	<p>Transición. El tema empieza en la secuencia anterior como un efecto cuando el chaval comienza a dar patadas, como si la música subrayase el movimiento, con golpes de percusión de caja y efectos. La música entra unida al efecto, a un plano (39'47) de nuevo de tráfico e imágenes nocturnas. Vientos y ritmos de <i>ska</i> o <i>reggae</i>, guitarra y teclado. Baja el volumen en un de pareja durmiendo en la cama (no se sabe si es diegética).</p> <p>(Termina en 42'12, era una radio, la apaga).</p>
46'36	<p>Transición (empieza el primer golpe en el plano anterior).</p> <p>Orquesta de vientos, ritmo marcado. Llegada a la estación Barcelona Sans.</p>
53'35	<p>Transición. Estilo sonido orquesta de <i>jazz</i>. Batería, bajo, piano, trompeta. Es la misma formación que los créditos del comienzo pero el ritmo es más rápido.</p>
1'00'18.	<p>Transición. Enlace.</p> <p>Tema del créditos, variación, esta vez el mismo ritmo y el estilo, salvo que el tema lo lleva un saxo, un piano improvisado acompaña puntuando, después improvisa el saxo también. Continúa hasta la secuencia, el hombre aparca el coche. El tema cesa cuando el chico cierra la puerta de la casa.</p>
1'10'15	<p>Transición. Enlace.</p> <p>Aparece la misma música del principio (igual que en créditos), pero los planos van al revés (los coches retrocediendo, reloj va al revés), de forma que se va pasando por los mismos lugares. Vuelve simbólicamente al principio de la película.</p> <p>El plano siguiente empieza igual que en la primera escena, con los mismos planos de entrada en el edificio, la música continua en la escalera (igual que el principio), aunque no está cuadrado exactamente: en la primera vez que vemos esta escena el segundo hombre seguía hasta su casa y la música termina con un portazo. Aquí seguimos al chico, la música no para con el portazo, entra (efecto</p>

	extraño como de otra música de <i>jazz</i> , piano muy presente).
1'25'03	<p>Caricias. Canción “Jo em donaria a qui em volgués”. Contrasta con toda la película.</p> <p>Introducción de guitarras. Empieza con primer plano de los personajes acariciándose, después pasa a planos más abiertos. Estética interior en amarillos y exterior en azul (panorámica de la cámara hacia la derecha), exterior en cámara lenta. Ritmo de cámara lento, como el ritmo de la canción y ritmo de cámara lenta fuera.</p> <p>La segunda estrofa de la canción empieza en el exterior, en plano fijo (no acelerado como antes). Termina la canción, se oye un sonido de trueno y funde a negro (lo créditos de actores aparecen durante el plano fijo).</p>
1'28'00	Créditos en negro. Tema de los créditos, esta vez en versión de saxo tenor, con piano haciéndole el contracanto y percusión muy marcada.

AMIC/AMAT. Ventura Pons

Dirección: Ventura Pons
Producción: ELS FILMS DE LA RAMBLA, SA
Fotografía: Jesús Escosa
Dirección artística: Bel.Lo Torras
Montaje: Pere Abadal
Estreno: 15 de enero de 1999 Barcelona

Música incidental: Carles Cases
Orquestación: Carles Cases
Interpretación: Orquesta de Cambra Gonçal Comellas, dirigida por Gonçal Comellas. Piano: Josep Lluís Pérez; oboe: Ferran Torrents; concertino: María Victoria Fernández.
Estudios de grabación: Estudi 84 (Barcelona)
Técnico: David Casamitjana
Asesor musical: Oriol Pérez
Producción musical: C.C.P. Tacet, S.L.



SECUENCIACIÓN

	<p>TEMA Créditos.</p> <p>Imágenes intercaladas de un hombre desvistándose, en tonos rojos, con algunos planos en negro sólo con los créditos, establecen un contraste visual. Música de estilo barroco (imitación de barroco francés, Lully o similar), es una construcción porque en algunos momentos no sigue la secuencia barroca. Orquesta de cámara de cuerda (también piano al final). Funde a negro y termina.</p>
1'54	<p>TEMA A</p> <p>Transición, estructural. Sitúa la secuencia en el césped de un campus universitario. Fondo de violín de estilo algo similar al barroco de la secuencia anterior. 3/8, semicorcheas ascendentes y descendente repetitivo. Piano por encima de estilo improvisatorio, hacen un acorde cadencial. Tema muy corto, presentación del escenario.</p>
4'31	<p>TEMA CLARÁ.</p> <p>Clará ve de lejos a David. Protagonismo de las cuerdas, en notas tenidas, secuencia cromática, en 6/8.</p>
8'09	<p>TEMA CLARÁ. Pasillos de la facultad, Clará habla con David.</p> <p>La música entra a corte de plano, estilo a imitación del clasicismo.</p>
11'50.	<p>TEMA A. Exterior, la cámara sigue al coche.</p>

15'54	TEMA B. Paseo por el parque Güell, madre e hija. Hay música en la secuencia entera. Cumple función expresiva porque es muy melancólica, con un piano muy clásico, imitación del estilo romántico.
20'07	Plano general del parque Güell, madre e hija. TEMA FANNY. Estilo clásico, melodía del clarinete, similar a un concierto barroco para clarinete. Tempo lento, carácter melancólico. 21'18 De repente el TEMA CLARÁ corta el anterior (un segundo de silencio). Crece con melodía de clarinete y amplía la textura orquestal, la música toma presencia para acompañar los planos generales del Güell, primero con gente y luego vacío. Función estructural de paso del tiempo. Y continúa en la siguiente secuencia, hasta que termina el tema.
29'24	TEMA B. Piano romántico. Hablan de su ensayo, del final de cada hombre, del miedo, etc. Termina el tema con un arpeggio ascendente. Continúa la secuencia, pero cambia el tono, que pasa a enfadado.
32'30	TEMA C. Clará sale a la calle y llama a la sección de contactos de un periódico. Piano improvisando agudos y cuerdas sosteniendo (ritmo de silencio y tres negras).
35'25	Cámara en el pie de la moto y música barroca: efecto estético. Parece un ritmo de minueto, orquesta de cuerda. Cuando llega al portal baja el volumen de la música (ya hay presencia de otros sonidos). Montaje en paralelo con el interior de la casa donde está Clará trabajando, continúa el tema pero con piano (también de estilo barroco). Continúa hasta el plano del pasillo, cuando abre la puerta.
40'40	TEMA CLARÁ. Secuencia muy emotiva, en la que Clará le declara su amor a David. Situación algo chocante, porque la música es demasiado melancólica mientras David le dice que nadie le amaré nunca. Después el encuadre se abre a plano medio mientras David dice "Mierda, he perdido a un cliente", y cadencia.
43'06	TEMA CLARÁ. "No te vayas" dice el profesor.
44'48	TEMA CLARÁ. Desarrollo de 21'18. Madre hablando con la hija, le cuenta lo que va a hacer. El tema empieza a mitad de la secuencia. Luego aparece con la flauta (después de las cuerdas). Después el tema de clarinete (TEMA FANNY). Cambia el carácter de música cuando dice "¿qué hacemos con tu embarazo?". Muy clásico, como una sinfonía

	de Mozart, predominando cuerdas y clarinete. Salen a la azotea (y cadencia).
50'20	TEMA CRÉDITOS (barroco). David sale de la casa de Clará corriendo, sale a la calle, coge la moto. La música empieza en la casa, está muy presente. Baja el volumen poco a poco según Clará se acerca al teléfono y suena aún más bajo cuando habla. Vuelve a subir el volumen. Plano de Barcelona de noche (otra secuencia) y hace una gran cadencia sobre este plano.
	Silencio (y voz de Fanny). La chica le canta a su madre para que no tenga miedo (se oye diegética). Sube el plano y hace un plano general de la espalda de las mujeres y Barcelona de noche.
56'11	Va a casa de Pedro. Función estructural. Transición como en 32'30, esta vez no en piano, sino sólo cuerdas y cadencia.
1'01'25	TEMA D. Fanny baja las escaleras, su hija la mira. Después sale Clará con Pedro. Tema de estilo muy clásico, cuerdas, lenta, melancólica.
1'02'59	Vuelven a casa Fanny y Clará. Coches y camino de noche por Barcelona. La música, como un concierto de clarinete, clásico, lento, triste, continúa unida hasta 1'04'15. Sólo hace una cadencia de cuerdas cuando David abre la puerta a Pedro.
1'05'45	TEMA D. David y Pedro. Tema en la ducha de Clará, en piano con las cuerdas como acompañamiento, lento, clásico, primero en cuerdas (introducción). Resulta anempática, porque el carácter no es muy melancólico sino algo triste.
1'09'48	Vuelta a casa de Pedro. Lo ve Fanny Bajo de cuerdas y piano improvisando por arriba. Planos de noche que pasan a planos de la hija en la habitación (música más baja).
1'16'35	TEMA D. David se va de casa de Clará, cuando cierra la puerta empieza la música, la cámara se acerca a Clará. Pasa a la hija hablando por teléfono.
1'17'18	Entra en casa Fanny. TEMA CLARÁ. Secuencia con todos los motivos musicales. Función expresiva. Primero aparece todo como en el bloque 40'40 (le dice a su marido que se va al

	<p>Zaire). Motivo CLARÁ y cadencia. Plano cenital y continúa la música. TEMA D (1'19'35), más clásico, todo con orquesta de cuerdas. Clará le pide al médico que le ayude a morir (entra el tema de piano cuando dice "Quiero morir"). Y después vuelta a 40'40 y cadencia (ya en la secuencia siguiente, con David en su casa).</p>
1'23'50	<p>Efecto de cuerdas, con un bajo muy grave y marcado, pero más función de ambiente para sostener el monólogo de la voz en <i>off</i>.</p>
	<p>Fundido a negro y créditos. Tema barroco nuevo, otro tema muy rápido (semicorcheas) en cuerdas y después entra el piano. Más adelante enlaza con la zarabanda del principio transformada.</p>

EL 7º DÍA. Carlos Saura

Dirección: Carlos Saura
Producción: Andrés Vicente Gómez
LOLA FILMS, S.A., ARTEDIS (Francia)
Fotografía: François Lartigue
Dirección artística: Rafael Palmero
Montaje: Julia Juániz
Estreno: 23 de abril de 2004

Música incidental: Roque Baños

Temas adaptados

y arreglos: Roque Baños
Mezclas y montaje: José Vinader
Interpretación: Piano: Rafael G. Bautista;
Violoncello John Stokes; Guitarrista: José Antonio
Rodríguez; Voz flamenca: Antonio Muñoz “El Toto”;
Taconeo: Javier Latorre, Daniel Navarro.
Orquesta Filmadrid dirigidos por Roque Baños

Copistería: Rafael G. Bautista
Grabación: Grabada en los Estudios Eurosonic
(Madrid) y Filigranas (Córdoba).

Técnico de grabación: Filigranas. Antonio
Algarrada

Coordinación orquesta: Vicente Fernández.

Producción musical: Queti Pazos

Ayudante de grabación y mezclas: Olga Santos

Música preexistente:

- “Rocío”. León y Quiroga. Interpretada por Imperio Argentina. 1956 (Emi-Odeón).
- “Una espiga”. Cesáreo Gabarain.
- “Una rosa es una rosa”. José María Cano. Interpretada por Mecano.
- “El tractor amarillo”. Luis Javier Díaz Gontín. Int. Zapato Veloz. 1990.
- “Los amigos de mis amigas son mis amigos”. C. De France Roca de Togores y J.M. Gómez Bravo. Int. Objetivo Birmania. 1989
- “África”. Diabate /Soto. Int. Ketama.
- “La valse”. Maurice Ravel. Int. Orquesta de Paris, dir. D. Barenboim.



SECUENCIACIÓN

Créditos.

Ambientación española. Créditos en negro intercalando imágenes de paisaje español. Tema de guitarra, melodía de estilo flamenco o españolizante.

Sincronía: empieza en silencio y la música entra con el paisaje (0'00'18), comienza con síncopa, y la imagen entra en el golpe fuerte. Las letras y el ritmo

	<p>de montaje van a compasados con la música. El título entra en la frase musical principal, después de un calderón, al igual que la síncopa inicial.</p> <p>Ritmo ternario. Dos guitarras</p> <p>El comienzo de la película guarda semejanza con <i>Goya en Burdeos</i> porque comienza con la cara de la chica en una foto y se realiza un <i>morfining</i> hasta un primer plano de ella hablando. En ambos, la música realiza una función de enlace. Finaliza con un acorde cadencial rotundo de guitarra, justo antes de que empiece la voz.</p>
0'06'17'	Asesinato. Efecto de sonido para marcar el comienzo la música: tensión de una nota de guitarra percutida continuamente, rítmica.
0'08'25'	<p>Motivo musical indicativo de la tragedia: “¡Los Jiménez!”.</p> <p>El mismo ritmo, con punteo de guitarra (6/8 + 3/4), voz (cante jondo), cuerdas, percusión al principio como un taconeo. Deja paso a la cuerda cuando se hace de noche (entra antes), y une con la voz.</p>
0'11'	<p>Música diegética de la radio. Copla “Rocío, ay mi Rocío”.</p> <p>Enlace de escenas de Joaquín – Victoria Abril</p>
0'13'35'	<p>Música diegética, niñas cantando en la comunión. Entra con un plano general del pueblo.</p> <p>0'14'15 Tema de la tragedia.</p>
0'16'30'	Tema A (Símil porque empieza en la carretera, paisaje castellano, pareja joven)
0'20'37'	Piscina, música diegética (parecido a un ritmo de lambada).
0'22'00'	Efecto de sonido (aludiendo a la locura): punteo de guitarra
0'22'5'	Pub, música diegética, salsa.
0'26'35'	Prisión con Joaquín. Grito Tema B
0'27'	Música diegética, música de la televisión (música clásica, un vals). Bar, sonido del ventilador exagerado.
0'29'4' – 0'31'16'	<p>Tema de piano. Melodía suave con acompañamiento, como un bajo Alberti.</p> <p>Final sincrónico con el golpe de la puerta.</p>
0'32'31'	Tema A de guitarra (variado). Lento, sólo una guitarra. Acompaña la voz en <i>off</i> en una reflexión de la chica, termina con las tres niñas en casa.
0'37'55'	<p>Música diegética. Las niñas en la casa escuchan una canción de Mecano “Una rosa es una rosa”. La cámara se mueve alrededor (<i>steady cam</i>).</p> <p>Enlaza con la escena siguiente 0'40 con ellas en moto (carretera).</p>
0'44'03'	Tema A'. Lento, tema de guitarra. Introducción de guitarra, corte a imagen del paisaje y entra la melodía, paisaje castellano del atardecer, la música aporta un

	carácter melancólico. Enlace con la escena siguiente.
0'45'18'	“Rocío” como música diegética.
0'48'58'	Verbena. Música diegética, “El tractor amarillo”, orquesta de pueblo.
0'52'	Piscina, música diegética, guitarra.
0'54'00'	Tema de la tragedia. Recuerdo. Zapateo sincrónico con la imagen de la casa.
0'57'21'	Tema A' + Tema de la tragedia, con efecto y ritmo característico de la guitarra.
0'58'21'	Efecto de la locura. Guitarra y cante jondo (función mnemotécnica).
1'01'38'	Canto popular diegético.
1'04'50'	Despedida. “¿Y cuándo vas a volver?”. Tema A', triste (tema de la protagonista).
1'09'	Canta “Rocío”.
1'10'37'	Foto de las niñas. Cello con piano, melódico (buscar tema).
1'12'29'	Tema A' guitarra, lento, sólo melodía del tema.
1'12'55'	Enlaza el tema en los cellos en figuraciones rápidas, con la canción diegética que suena en el <i>cassette</i> .
1'14'13'	Secuencia de la matanza. Videoclip de Objetivo Birmania en el bar del pueblo, música diegética, las niñas bailan. Cambia el punto de escucha del sonido desde el exterior, que suena apagado. <i>Travelling</i> en medio de las estrofas. Es el bloque musical más largo. <i>Travelling</i> desde el exterior y voz en <i>off</i> (silencio de ambiente). 1'19'02'. Tema de la tragedia: cante jondo, taconeo, guitarra. Acelera el tempo al llegar a la plaza, donde hay más gente ritmo binario, percusión, entrada de las cuerdas. Sobre un plano de la cara del hermano se superpone una melodía de cello en agudo, y se queda sólo con un fondo de cuerda (estilo cingaro). 1'21'54'. Silencio. Casquillos. 1'22'08. Taconeo, cante jondo (imagen del hermano), vuelve a empezar la música, con guitarra, ritmo, cuerdas, y va creciendo. Se oyen sirenas al fondo, se acelera el taconeo cuando hay un movimiento del guardia civil. 1'24'05'. Melodía de cello, un hermano apunta al otro, ladrido al fondo. (1'24'58) Fin de la música de la secuencia.
1'25'47'	Helicóptero subjetivo.
1'27'55'	Motivo de tragedia en cuerdas. Entierro, tema lento en piano, cello
1'31'33'	Tema A. Guitarras. Foto (créditos). Piano al final.
1'35'28	Fin perfectamente sincrónico.

GOYA EN BURDEOS. Carlos Saura

Dirección: Carlos Saura
Producción: Andrés Vicente Gómez para Lolafilms.
Coproducción Italian International Film
Fotografía: Vittorio Storaro
Dirección artística: Pierre Louis Thevenet
Colaboración escénica con La Fura dels Baus
Montaje: Julia Juariz
Estreno: Semana de Cine de Marbella, noviembre de 1999.

Música incidental: Roque Baños

Temas adaptados

y arreglos: Roque Baños

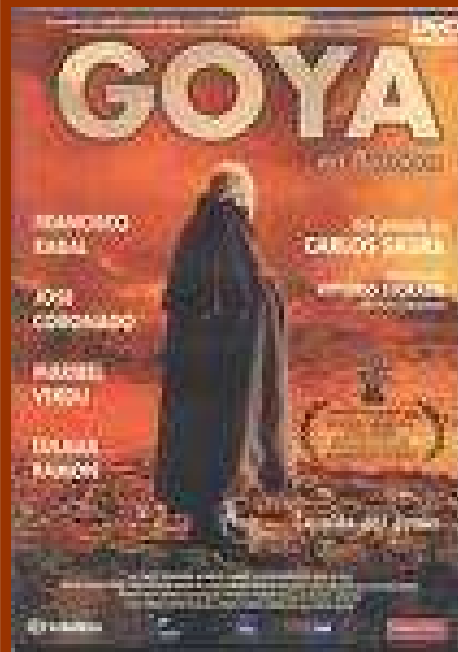
Mezclas: José Vinader

Música preexistente:

- Fandango del Quinteto op. 37 de Boccherini
- Largo del Quinteto op.2 Boccherini.
- Anónimo del XVI "No hay que decirle el primor". (R. Baños *La pradera de San Isidro*)
- *Nocturno* para violoncello de Peter I. Tchaikovsky
- *Tambourine* para piano de François Couperin
- Minueto op.13 N°5 de Boccherini

Interpretación: Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Roque Baños y el Coro Goya. Música preexistente interpretada por el Quinteto Bellas Artes y grupo Música Antigua dirigidos por Roque Baños. Solistas: Patricia Paz (voz), Felipe Sánchez (guitarra), Carlos Gallifa (violín barroco), Leonardo Luckert (cello barroco), Pedro Estevan (percusión) y María José Ruiz (percusión).

Grabación: Grabada en abril de 1999 en los Estudios Cinerarte de Madrid.



ANÁLISIS PRIMARIO

1. Origen de la composición de la música: Música original de Roque Baños y música preexistente adaptada.

- **La música incidental. Tema de Goya.** La partitura incidental de la película es monotemática y se basa sobre un motivo de tres notas. Este motivo estructura todos los temas, y la armonía está basada en esta misma célula. Enlaza con el argumento porque es un monólogo de Goya que cuenta momentos de su vida, por lo que al

compositor se le ocurrió darle una especie de tono obsesivo y monótono inspirado en las pinturas negras. Evoca los distintos estados de ánimo del personaje.¹²²³ Para las diferentes variaciones del tema utiliza música coral y toda la gama orquestal. Como efectos de sonidos utiliza campanas y en *Las pinturas negras* introduce diferentes sonidos.

Contrasta la música incidental atemporal, con la codificación del siglo XIX, contra la música de la época ya que la incidental lleva el relato de la vida interior mientras que la de época se refiere al contexto y a personajes externos.

3. Fuente de emisión de la música: Música diegética y no diegética. En la película aparecen como fuente de emisión de la música diegética las clases de piano de la hija de Goya, Rosarito, y también los músicos y el bailarín de los duques de Osuna.

4. Grado de sincronización de la música con la imagen: La música es sincrónica cuando es incidental, y asincrónica cuando es música de la época.

5. Articulación conceptual. En este caso se produce un choque entre el carácter de la música cuando es de época, porque no subraya el carácter de la escena sino que se mantiene autónoma y sirve de contraste.

FUNCIONES

FUNCIONES EXPRESIVAS: Tono emotivo general de cada escena, intensificador de sentimientos e identificación con los personajes. La música incidental sirve para expresar los sentimientos de Goya.

FUNCIONES ESTÉTICAS: La música de época subraya la fotografía y la escenografía, que es también pictórica. Cumple una función de ambientación histórica, de tiempo y espacio.

FUNCIONES ESTRUCTURALES: La música aporta unidad temporal a una narración en dos tiempos fílmicos, el presente en Burdeos y el recuerdo. La repetición continua de los mismos temas da unidad a la película, que de por sí es muy fragmentaria.

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: El Fandango alude a la corte, y el Anónimo al majismo. Algunos temas funcionan como *leitmotiv*, el tema incidental de Goya y el Anónimo se refiere al personaje de Cayetana.

¹²²³ SEMPERE, *op. cit.*, p.55

SECUENCIACIÓN

Créditos.

Fandango (tema principal).

Descripción visual: Elementos pictóricos en tonos rojizos creciendo en intensidad desde negro, hacia el cuadro de Goya de *El buey desollado*. Lento *travelling* picado haciendo planos detalles. Al final del plano la cámara se aleja hacia plano general y después vuelve a acercarse hasta hacer un *morfing* con la cara de Goya. Los elementos de la matanza se pueden interpretar como premonitorios.

Descripción musical:

- Se para la música (un poco bruscamente) en el plano siguiente. Realiza función estructural de unidad.
- Función estética. Se da un contrapunto entre la música y la escena: contrasta entre el ritmo de baile y el buey muerto, pero anuncia la película (Func. ambientación histórica) y en cierta forma la resume. Se acompaña la continuidad del movimiento pausado de la cámara con la continuidad rítmica del fandango, aunque contrasta con el carácter.
- El resultado es una especie de danza con la cámara, que termina con la elevación del buey, con las castañuelas continuas de fondo y el juego de luces (semejantes a las escenas de *Flamenco*). Se puede interpretar como una premonición del mal destino que se corre en la corte llena de intrigas de la España de finales del XVIII.

La espiral

- Tema de Goya. Motivo de tres notas que aparece directamente. Comienza cuando habla de la espiral, en el momento que comienza su reflexión interna y su ensoñación. Empieza oyéndose en las cuerdas y después pasa al oboe. Al mismo tiempo se oye su respiración, estableciendo un paralelismo con el motivo, acompañando con función rítmica, y función de identificación para introducir al espectador en el personaje.
- La música es sincrónica con la acción, pues hay movimiento sincrónico de la cámara, por ejemplo en la visión de la cocina.
- Realiza una función expresiva de personaje, expresa su sentimiento de pérdida, de duda, etc. La música marca el cambio expresivo, con la tensión de semicorcheas de cuerdas en agudos, que expresan el miedo del personaje a la vez que la cámara hace un zoom a plano detalle. El corte de plano se produce justo con el relincho del caballo.

<u>Calles de Burdeos.</u>	
9'40	- Continúa la música incidental, en trémolos de las cuerdas que se mezclan con la percusión que anuncia el Anónimo del siglo XVI, que llega junto a la ensoñación de Goya cuando ve al personaje de Cayetana. Campanadas mirando a la hija. 10'00
<u>Corte.</u>	
13'47	Fandango. - Transición de escenas, función estructural. - Música diegética. Quinteto con dos cellos y baile del fandango (con vestimenta de majo), en casa de los condes de Osuna. Interpretación sincrónica muy bien conseguida. La escena refleja todo el ambiente de intrigas de la corte, las costumbres francesas, y la función de la música en estos ambientes. También se observa la ambición de Goya por ascender en este ámbito. - La música deja paso al diálogo, baja el volumen
18'00	Transición de escenas.
20'00	Campanadas mirando a su hija (ambientación del exterior). <i>Flaschback</i> , función estructural.
<u>La terrible enfermedad</u>	
	- Tema de Goya (transformado). Comienza muy ligero, el angustioso coro y los efectos de sonido reflejan un ambiente de pesadilla. Son las voces de ultratumba (después aparecerán en el milagro de San Antonio), que hacen un descenso en glissando para desaparecer al final. Los metales aparecen para marcar el miedo cuando aparece la muerte. El tema pasa alternativamente del coro al cello, a medida que se hace la oscuridad, cambia el timbre. - Se establece un juego luz – música, las sombras acompañan el <i>fade out</i> . Después hay un cruce de diálogos, hablando de su sordera.
<u>Ante la muerte</u>	
	- Frase del personaje: “Nunca más disfrutaría de la música, que tanto consuelo me producía”: recurso argumental para dar pie a la entrada de un tema musical nuevo, y de paso hacer el cambio de escena, enlace con los <u>Caprichos</u> . <i>Nocturno</i> para violoncello de Peter I. Tchaikovsky. <i>Travelling</i> , paños azules.

30'00	<p>Enlace con la música diegética del clave, <i>Tambourine</i> para piano de François Couperin.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La escena pasa del anterior azul al rojo en ésta, y el contraste de la música de cuerdas, incidental, de ensueño y recuerdo, al contraste con el clave diegético. <p>Después suena el <i>Minueto</i> de Boccherini, también diegéticamente. Destaca la escenografía de la escena, de paños, que se va iluminando según se acercan los personajes.</p>
<u>Milagro de San Antonio</u>	
	<p>Música incidental, de corte más hollywoodiense, subraya cada afecto. Introduce las campanas que hablan de la muerte, y el coro como las voces de ultratumba, llevando el motivo principal de Goya. Realiza mickeymousing, con el carillón con el milagro, y el sonido que subraya la caída del rayo.</p>
<u>Pueblo de Madrid</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - Ambiente de populismo, por eso suena el Anónimo, que alude al majismo y a la figura de Cayetana. Acompañamiento de pandero, guitarra, castañuela y candurria. La letra de la canción se puede asimilar con el carácter de la maja Cayetana. Se oye también la ambientación sonora. - Se enlaza con el final de la escena del Milagro de San Antonio, que vuelve a pasar a la música incidental, para la voz cuando aparece pintando. Cuando aparecen las vistas de las pinturas definitivas realiza un arreglo para coro más grandilocuente, finalizando con una viola de gamba.
<u>El ruido sordo</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - Sonido interior, la música aparece desde un punto de vista subjetivo, sobre todo ahora que habla de sus oídos interiores. Entra en el momento en el que Rosario cierra los ojos. - Tema de Goya (un tanto angustioso), al mismo tiempo que se oyen los sonidos que va describiendo. El entorno marcado por la imaginación está además marcado por las luces ocres y rojizas. - La música en volumen bajo para dar paso al diálogo. Se intensifica la tensión (con trémolos), función de subrayar las palabras del personaje. Coros con la subida.

<u>La Quinta del Sordo</u>	
	<p>Transición al <i>flash back</i> desde la escena anterior.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Anticipa la escena con la luz, los relámpagos, la tormenta, que forman parte del recuerdo y no del presente de Burdeos. La música sirve de transición y se apaga en la siguiente escena. <p>Campanas de ambiente cuando habla de las pinturas negras de la Quinta del Sordo.</p>
<u>Las pinturas negras</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - Diseño de sonido para acentuar la angustia, la tensión, el dolor. Sonido electroacústico. Piano en los registros más graves, y sincronía con los cambios de plano, percusivos cuando aparecen planos de los cuadros (punto de vista subjetivo). - Minueto de Boccherini resonando con reverberación. - Cuerdas en glissando y coros (aullidos en algunos momentos) para indicar la tensión. Similar al diseño de sonido que aparecerá en Los desastres de la guerra. - Transición. Unión con Anónimo del XVI: funde a negro y aparece el plano de Cayetana. Escena de ensoñación, muy coreográfica, surrealista. La música que acompaña es más bien un caos musical, en el que los cobres marcan las tensiones. Corte a las risas de la reunión en Burdeos.
<u>Reunión de exiliados en Burdeos.</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - Música diegética de guitarra, guitarra de la época. Letra aludiendo a los Ilustrados exiliados, Goya, Moratín y Salcedo. En el exilio el folklore es un signo de españolismo - Baile con la guitarra, jota aragonesa. Baile de Goya, que es sordo y por tanto es una ensoñación: El baile popular le ha recordado al ambiente del majismo, y por tanto la música que suena es la de Cayetana y el populismo, el Anónimo del XVI. - Transición hacia una pintura de Cayetana. El volumen de la música baja, y continúa el mismo tema pero sólo con acompañamiento instrumental.

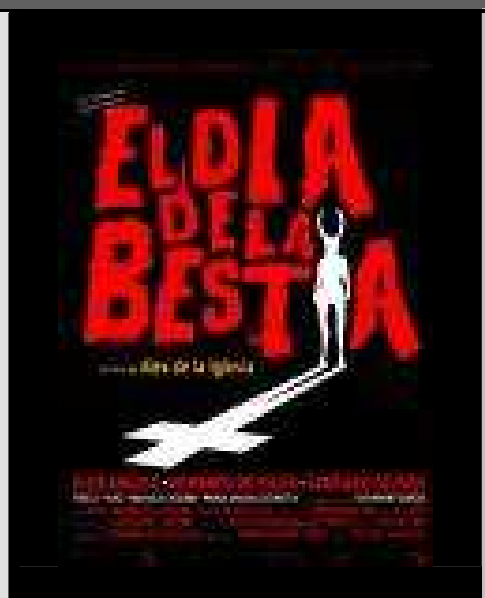
<u>Goya y Cayetana.</u>	
	<p>Anónimo del XVI.</p> <p>Enlaza con la escena del recuerdo de Cayetana en Burdeos. Acompañamiento instrumental bajo el diálogo. La música se para bruscamente, en el momento en que Rosario saca a su padre de su recuerdo.</p>
<u>Historia de Cayetana</u>	
1'08'00	<ul style="list-style-type: none"> - La música marca el comienzo de la ensoñación, del recuerdo, es un guiño al público porque en la ficción ni la hija se ha dado cuenta de que su padre ha entrado en el mundo de los recuerdos. - Tema de Goya, en cuerdas, lento, algo lúgubre. Crece en tensión y decrece y termina cuando vuelve a la realidad. <p>1'09' vuelve la música cuando habla del pasado.</p> <p>1'11' Transición musical con el Minueto, para indicar el ambiente de corte, función ambientación, en la escena en que Godoy enseña sus obras de arte.</p>
<u>Escena en el jardín de la corte.</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - Nocturno de Tchaikovsky. Esta escena está fuera de la estética general de la película. Es una escena un tanto extraña, que muestra una especie de rivalidad entre Leocadia y Cayetana, intercalado con escenas de sus cuadros de juegos madrileños, y que termina con la muerte ahogada de Rosario. Al final descubrimos que es una pesadilla. - La música ya no alude al majismo y Cayetana, sino que mezcla recuerdos vagos, y tiene un carácter más románticos, al igual que las pinturas y la cultura en los últimos años de Goya. Por eso utiliza un tema preexistente pero no corresponde a la ambientación histórica, y que es de corte romántico. Al espectador le sigue sonando clásico pero subraya mejor lo emocional de la escena.
<u>Los desastres de la guerra</u>	
	<ul style="list-style-type: none"> - La Fura dels Baus. Secuencia teatral de los 17 grabados. Dura 8 minutos y es unos de los cortes más significativos de la carrera de Roque Baños. - Corte a plano, que entra con un golpe de la música. - Motivo de Goya desarrollado.

	<p>Éxodo: Ritmo procesional binario, de funeral. Metales y cobres como una llamada al frente. La percusión recuerda a un látigo, señalando la esclavitud del pueblo. Coros en crescendo, percusión, sonido del viento, voces. La percusión acentúa el dramatismo, entran los timbales. Un motivo de violín avisando y los trémolos acentúan el dramatismo de una niña buscando a su madre. Trompas y cobres en crescendo.</p> <p>Batalla: Primer plano de Goya sufriendo. Segundo momento, donde hay una aceleración rítmica protagonizado por el ejército, empezando por los fusilamientos. La música es más dinámica, y cada avance del ejército va acompañado por un ritmo marcial, como una marcha militar, y redoble de caja.</p> <p>Muerte: Tercer momento, de muerte. Transición donde el ritmo militar se unen a los coros, que anuncian lo espiritual y la muerte. La música se hace más lenta. Campanas de muerte, trémolos de violines en agudos, clarinete con el tema, voces de ultratumba. Muy dramático, gran despliegue sinfónico de las cuerdas. Termina el tema con el cello llevando el motivo principal y agotándose en las cuerdas graves.</p>
<u>Muerte de Goya.</u>	
1'33'30.	<ul style="list-style-type: none"> - Tema principal del fandango de Boccherini, que aparece minuto y medio más largo que en el tema de apertura. Cuando Goya levanta el dedo y traza la espiral comienza el Fandango. Señala a España. - Acaba como empezó. La música constituye un contraste con respecto a la escena, un ritmo de baile con una muerte, igual que en los créditos con el buey desollado, quizá aludiendo a que bajo la apariencia superficial de la corte española se esconde un mundo de tristezas y de muerte, a la mala situación de un país que se muere. - Se cierra con la sombra de la muerte (Cayetana), y con el comienzo de su vida, su nacimiento. - Cierre a negro y créditos finales sobre el Fandango.

EL DÍA DE LA BESTIA. Alex de la Iglesia.

Dirección: Alex de la Iglesia
Producción: Iberoamericana Films Producción, SOGETEL, MG SRL (Italia). Andrés Vicente Gómez.
Fotografía: Flavio Martínez Labiano
Dirección artística: José Luis Arrizabalaga , Biaffra
Montaje: Teresa Font
Estreno: 20 de octubre de 1995

Música incidental: Battista Lena
Canciones: “El día de la bestia”, Int. Def Con Dos, “Apocalipsis 25-D”, Int. Ktulu.
(En créditos: *Tema Directo Satánica Def Con Dos*)
Interpretación: Orquesta “Festival Sinfonietta Umbra”. Dirigida por Tonino Battista
Producción musical: Donatella Ibba
Registro y mezcla: Paolo Venditti
Montaje digital de la música: Filippo Bussi



Créditos.

Tras la primera secuencia, el cura llega a Madrid y aparecen los créditos. Llega a plaza de Castilla.

Imagen de unos gitanos con la cabra, en pantalla se ve la trompeta, los teclados, la gitana y la cabra. En este caso es una premonición del macho cabrío y un guiño a la costumbre española. Al final de la película aparecerán estos gitanos como un Belén diabólico (en créditos aparece Virgen/gitana y San José/gitano), y volveremos a ver al macho cabrío, el demonio, en las torres Kio.

Suena la trompeta que se inmiscuye en la música de cabecera, tocando “Los peces en el río”: la melodía es reconocible pero aporta el estilo personal con la trompeta. Función estética de ambientación, introduce la película y da información sobre el momento del año: es Navidad.

La música de créditos es del estilo de la canción de Def Con Dos: batería muy marcada, con el ritmo de la canción, y sonidos realizados en estudio imitando voces demoníacas.

Contraste de la música navideña

Ambiente de normalidad por las calles abarrotadas y alegría navideña representada por los villancicos, contrastando con lo “trascendente” de los hechos que van a suceder (el nacimiento del demonio): centro comercial navideño, campanitas, melodía pegadiza y

alegre; villancicos en el supermercado, mientras el cura está cometiendo maldades; “Jingle bells” con un anuncio en el centro comercial; “Navidad, navidad” en versión *techno* en la televisión, etc.

Heavy como música cinematográfica.

- 1'13'50. El ambiente de la escena se vuelve negativo y sórdido, acompañando las confesiones del protagonista. La luz es azulada y el ambiente se torna triste. La música también empieza a cambiar cuando se muestran las maldades que ocurren por la calle: el teclado (solo), 3/8, aparece el “Noche de paz” (se reconoce un poco la melodía) pero en un tono armónico y tímbrico sórdido.
- 1'16'53 Tras un golpe acórdico cambia el espíritu de la escena, el personaje del *heavy* se va y queda el cura, quien interpreta señales que le dan idea de dónde ir, como si la música señalase que ha tenido una idea que no tiene que ver con la primera parte de la escena.
- Este cambio introduce la escena siguiente y el lugar con en el que se sitúa (funciona de enlace musical y narrativo). Entra la canción de Def con Dos con un golpe de batería al mismo tiempo que se oye la rotura de cristales, aparecen luego las voces imitando voces satánicas. Se mantiene el ritmo de batería y las voces hasta 1'17'12, donde entra el nuevo ritmo sincrónico a golpe de plano en la escena de la sala de conciertos. Por primera vez oímos la melodía de la canción. La canción de Satánica dura toda la escena de la sala de concierto, adaptada, porque no se escucha nunca la estrofa cantada. Durante la paliza que le propinan al cura la música está sincronizada con paradas.
- Termina la canción bruscamente, sincronizada con la escena (1'19'58), pero el sonido está algo falseado porque es música diegética de la sala, pero también está presente en los planos de otra escena paralela.
- La canción íntegra del grupo Def Con Dos aparece en los créditos. La letra hace referencia a la trama de la película.

EL OTRO LADO DE LA CAMA. Emilio Martínez-Lázaro

Dirección: Emilio Martínez-Lázaro
Producción: Tomás Cimadevilla/ José Sainz de Vicuña
TELESPAN 2000, S.L., IMPALA, S.A.
Fotografía: Juan Molina Temboury
Dirección artística: Diego Torrecilla
Montaje: Ángel Hernández-Zoido
Mezclas: Alfonso Pino
Montaje de sonido: Pelayo Gutiérrez
Estreno: 5 de julio de 2002

Música incidental: Roque Baños
Canción original: “No sé qué hacer”. Coque Malla
Canciones:

- “Luna de miel”. I. Mastretta y F. Mastretta
- “Mucho mejor”. Ariel Rotenberg
- “Salta”. A. Stivelberg/ A. Rotenberg
- “Dime que me quieres”. A. Stivelberg/ A. Rotenberg/ J. Infante
- “Echo de menos”. Juan José Oceña /José María López San Felii
- “Las chicas son guerreras”. Juan López Márquez

Interpretación: Juanjo Orti (batería), Juan Cerro (guitarras), Polo Orti (piano), Víctor Merlo (piano), Patxi Urtzegui (trompeta), Roque Baños (saxo), Amador Pablo Goñi (primer violín), Fermín Aldaz (segundo violín), José Manuel Sáez (viola), José Luis López (violoncello), Luis Mendo (guitarra, programación y coros), Bernardo Fuster (percusión, programación y coros), Bob Sands (saxo), Lorenzo Solano (saxo), Norman Frederick (trombón), J. Morgan (batería), Billi Villegas (bajo), Javier Mora (piano), Mariano Marín (piano), Frank Gude (coros).

Coreografía: Pedro Berdäyes

Producción musical: Luis Mendo, Bernardo Fuster, Queti Pazos

Técnico de grabación y mezclas: José Vinader

Técnico grabación canciones: Francisco Gude



SECUENCIACIÓN

00'28	<p>Créditos. Montaje paralelo de las dos parejas protagonistas despertándose. La música aparece simultáneamente a la imagen y un glissando de contrabajo, en síncope, las chicas cantan.</p> <p>Instrumentación de combo: piano, bajo, percusión y cuerdas, guitarra acompañando las melodías, castañuelas. Mezcla de estilo muy jazzístico</p>
-------	--

	unido a las cuerdas de estilo sinfónico con notas tenidas. En la segunda estrofa entra la trompeta dándole la réplica a la melodía.
07'11	Encuentro en el hotel. La música entra en el plano con la palabra "Hotel" en neón. El piano realiza una escala descendente, entrada en síncopa. La trompeta con sordina lleva la melodía, sobre un ritmo de estilo <i>jazz</i> . Función estructural de enlace, pues introduce la escena mientras no hay diálogo para situar al espectador en el lugar de la escena.
0'12'34	Diálogo entre una pareja. Piano sólo, melodía dulce, que sirve para puntuar y completar el diálogo. Tras las palabras "Que te quiero muchísimo" hay un contraplano de la chica y entra el acorde de piano. Se abrazan, y cuando se separan y sigue la conversación se acaba la música. Función expresiva, para reforzar los sentimientos de la pareja.
0'13'36	Acorde de piano igual al de la escena anterior, montado en el momento en el que el chico le desabrocha el sujetador a su pareja. Motivo característico en el bajo anuncia el número siguiente.
0'14'15	Número musical de la canción "No sé qué hacer" de Coque Malla. Transcurre en los baños de un club de tenis, interpretada por Ernesto Alterio: vemos un primer plano de él sobre la cama, abre los ojos y la luz del plano cambia sobre su misma cara. En 0'14'15 entra el motivo del bajo y en 0'14'23 entra la caja y el ritmo. La instrumentación principal son bajo, percusión y guitarra. El coro (como un coro griego) pregunta "¿Qué vas a hacer?". Estructura: estrofa + estribillo + estrofa + estribillo + interludio instrumental para baile con percusión, melodía a la guitarra muy sutil + estrofa (apoyada por voz femenina). En la última estrofa la aparición del "¿Qué vas a hacer?" del coro se hace repetitiva. Final brusco (0'16'17), con la respuesta del coro "Y un amigo" (introduce la escena siguiente, con su amigo) y un movimiento brusco de las bailarinas.
	Número de la canción "Las chicas son guerreras". Versión con percusión y piano 2/4. 2 compases cada verso, coincidiendo con una semifrase musical. Comienza en la escena anterior para enlazar. Aparece un primer plano de Alberto San Juan y un plano del exterior del taxi, junto a la introducción de guitarra – plano en el interior del taxi. Alberto San Juan empieza a cantar la estrofa.

Estrofa

<i>Las chicas tienen algo especial Las chicas son guerreras Desde el perfume a las medias de cristal Las chicas son guerreras</i>	En el taxi
<i>Tras una barra con pint colegial</i>	[Escenografía como si fuese un pub, jugando visualmente con una ventana] P.P. Alberto a través de la ventana y del juego de piernas de la bailarina
<i>Las chicas son guerreras</i>	El actor se mueve a la parte delantera del escenario (canta fuera de plano)
<i>En las revistas o todo al natural</i>	P.P. de Alberto + P.G. de Alberto y la bailarina bailando delante de la ventana, por el suelo. Aparece por la ventana la cabeza de los otros tres personajes, sincronizados con el bajo. No coinciden los planos exactamente 2+2 compases, rompe un poco el ritmo visual
<i>Las chicas son guerreras</i>	Transición a otro de escenario (canta fuera de plano)

Estribillo (Coro)

<i>Uuuuu, aaaaa</i>	Traslada el plano a la barra del bar Aumenta la figuración. Sin cortar desde el plano anterior el personaje cambia de escenario donde le esperan los compañeros. Panorámica. Movimientos de los chicos corriendo hacia la barra
<i>Las chicas son guerreras</i>	Salto para sentarse sobre la barra, sincronizado con el primer tiempo del compás. (La figuración de los bailarines es algo extraña, puesto que bajan para no salir en el plano, aunque se les ve)
<i>Uuuuu, aaaaa</i>	Corta el plano y aparece un plano de una bailarina sola
<i>Las chicas son guerreras</i>	Plano de la barra, con ellos sentados junto a otros bailarines.

Estrofa

<i>Jugar con ellas es como manejar</i>	Enlace con la estrofa sin cortar nada, ni cambio de escenario. Alberto canta mientras los demás hacen coreografía, la cámara les sigue
<i>La nitroglicerina</i>	
<i>Tienen más vatios que una nuclear</i>	
<i>Y no son tan dañinas</i>	Entra una guitarra eléctrica más rockera.

Transición

<i>Ellas suelen llevar el timón</i>	Cambia el escenario, Alberto y una bailarina sobre un escenario de madera, plano con una escalera
<i>Y hacen astillas tu pobre corazón Y si ves el mundo girar Es porque las muñecas</i>	

<i>Han puesto la cadera a funcionar</i>	0'22'52 Hay un empalme (se ha unido en montaje). Aprovecha que acaba la letra para hacer un gag visual con la cara del actor. La cámara se mueve siguiendo los movimientos, por ejemplo cuando se agacha, se acerca ligeramente a su cara para subrayar el gag, etc.
---	--

Interludio

Baile sólo de la bailarina al lado de la barra

Transición

<i>Ellas suelen llevar el timón</i>	P.P. a corte cuando entra la letra
<i>Y hacen astillas tu pobre corazón</i>	Corte un poco forzado a la cara del actor pero sin sincronización con la música
<i>Y si ves el mundo girar Es porque las muñecas Han puesto la cadera a funcionar</i>	Corte a P.M. Alberto en la barra y la chica bailando delante de él.

Estrofa

<i>Las chicas tienen algo especial Las chicas son guerreras</i>	Desde otro punto de vista, lateral (el golpe de compás está aún en el plano anterior)
<i>Desde el perfume a las medias de cristal</i>	Cambio de plano sincrónico con compás. Continúa el baile (coge a la bailarina, descienden). Cambia plano y vuelve a la primera posición.
<i>Las chicas son guerreras</i>	Plano secuencia, mueve la cámara hacia P.P. El actor para para hacer un gag visual, gesto como si estuviera histérico. El grano de la voz del actor ha ido cambiando hacia una expresión de angustia, de susto.

Estribillo

<i>Uuuuu, aaaaa</i>	Escenario en el billar, aumenta la figuración y aparecen los compañeros. Coreografía con los palos de billar. Intercala planos de espalda (B) de los dos personajes principales y otros de frente (A)
<i>Las chicas son guerreras</i>	
<i>Uuuuu, aaaaa</i>	
<i>Las chicas son guerreras</i>	Cambia el plano para ver el salto del personaje (B), pero no es sincrónico. Y vuelve a A para poder sacar las caras, de nuevo B y se abre el plano.
<i>Uuuuu, aaaaa (continúa el estribillo sin parar)</i>	Plano de nuevo en el taxi, para finalizar el número. Esta vez todos cantan el estribillo (los compañeros sólo los coros, el actor el solo). Termina la escena y la canción, fade y la canción cadencia.

0'26'03	<p>Escena de Natalia caminando por la calle. Tono general de parodia, sincronía con la acción y cortes continuos de la música.</p> <p>La música entra a corte de plano. Ritmo binario muy marcado para subrayar la marcha. Los bajos en $\frac{3}{4}$. Pizzicatos, violines en síncopas y guitarra sincrónica, melodía en trompeta, clarinete y saxo.</p> <p>La chica le da un golpe con la cartera a un hombre que la persigue y la música para en seco, con un acorde abierto (aumentado).</p> <p>Sigue piano en ascendente hasta agudo. Escala pentatónica y arpeggios de guitarra.</p>
0'26'59	<p>La música continúa cuando aparece Paz Vega. Pizzicato en el bajo y pizzicato de cuerdas, trompeta con sordina llevando un motivo.</p>
0'28'03	<p>Plano de las chicas saliendo del edificio, las vemos de lejos. Empiezan a caminar y empieza la música. Él chico sale a su encuentro "Hola" (corte brusco de la música).</p>
0'28'49	<p>Continuación de la marcha. Cuerdas haciendo cromatismos, indicando tensión, y el piano con motivo repetitivo en corcheas, como en bucle.</p>
0'31'29	<p>Estilo de <i>jazz</i>, con piano, bajo y saxo. Función enlace, subiendo las escaleras. Finaliza en cadencia abierta. Recuerda al género de cine de detectives, adelanta los hechos.</p>
0'34'24	<p>Número "Dime que me quieres". Introducción de guitarra superpuesta con el diálogo. Cambio de escenario, cambio de luces (de plató). Intercala planos de la cara de Ernesto. Aparecen tres chicas bailando sobre la mesa en la segunda estrofa. Después baile sobre la mesa.</p> <p>Estrofa + Interludio (una guitarra eléctrica acompaña e improvisa). La textura instrumental va creciendo paulatinamente. Estribillo por segunda vez con coros y más lleno.</p>
0'44'23	<p>Número "Dime que me quieres", esta vez cantado por María Esteve en el museo. Cambia el estilo de la canción según el personaje.</p> <p>Empieza con un <i>rif</i> de guitarra en ritmo de estilo <i>pop</i>. Formación <i>pop</i>: bajo, guitarra, batería, piano, saxo. Todo mucho más picado.</p> <p>Baile, cantan las niñas de una excursión, y también tres personajes con bata. La cámara avanza en <i>travelling</i> junto a la música. Desde el punto de vista de Pedro que es el interlocutor. Interludio con sólo de saxo, que termina el número.</p>

0'47'31	Interior del teatro. Usa el mismo tema que en la secuencia en que espía a la chica, pero ha variado para indicar persecución. Varía según la acción: se vuelve misteriosa (0'47'39), vuelve a la persecución (sincrónico). 0'48'30 Parodia musical en la obra de teatro, parodiando la música contemporánea: cuerdas, atonalismo, gong y sonido similar a un theremín. Pizzicato atonal, que enlaza con crescendo y desemboca en la escena siguiente.
0'52'00	Cambio de escena, Paz y Pedro. Guitarra con acordes arpegiados de "Dime que me quieres" solo para el enlace.
0'53'06	Piano, lento, tema de parejas. Muy corto, como un guiño
0'54'10	A partir de la frase "Hola Paula" cambia el tono general de la escena, lo que tiene que ver con la aparición de la música. Melodía de piano, muy melódica, binario. Continúa bajo todo el diálogo. 0'55'40 (0'57'25, termina en la escena siguiente)
1'00'42	Número "Salta conmigo". Empieza en la escena anterior con redoble de batería y efecto "gua-gua". <i>Travelling</i> siguiendo al personaje de Pedro mientras canta. Baile con muchos bailarines y coreografía. El montaje parece que falla en ocasiones porque no es sincrónico con el <i>lipsing</i> para que coincida cuando coge a las chicas. Sí cuadran el baile y la música. A veces parece que el baile ha sido sincronizado después. Plano cenital característico del musical clásico para que se vea la figura que forman los bailarines. (Dura hasta la escena siguiente, 0'02'58).
0'06'03	Encuentro en el hotel, similar a la secuencia del principio. Entra la música sobre la palabra "Hotel" en neón. Combo, trompeta con sordina, piano, exactamente igual; pero mientras antes el ritmo era rápido y animado, ahora la melodía se ha vuelto triste, lo que indica el cambio en la situación de los personajes y preludia la ruptura.
01'08'16	Melodía romántica, ahora con trompeta y con guitarra. 0'10'06 Arpegios de guitarra y trompeta.
01'15'38	Trémolos de cuerdas al estilo de secuencias de intriga.
01'17'35	Ritmo funky y <i>gua-gua</i> , melodía de saxo y acordes de piano rit.

1'21'22	Trémolos y piano (intriga), subiendo las escaleras.
1'22'52	Versión de canción de Kiko Veneno. Montaje muy rítmico visualmente porque cada personaje hace un verso. Estilo musical más <i>funky</i> , incluye guitarra y cuerdas, bajo muy marcado, y ritmo muy marcado. Introducción muy sinfónica.
1'37'38	Encuentro de Alberto San Juan y Maria Esteve. Se cruzan sus miradas en un arpegio de piano. Tópicos de melodía romántica, <i>mickeymousing</i> y parodia, beso con violines. Fundido a negro.
Créditos finales.	Número "Hace calor". Plano inicial de las manos sobre el piano y se abre el cuadro, vemos a todos los personajes apoyados alrededor del piano, la cámara se mueve de uno a otro a la vez que se alternan para cantar las estrofas. Al fondo hay gente bailando. Coreografía algo simple sobre sillones, el set parece el sitio de ensayo donde han preparado la coreografía los actores. Aparecen los miembros del equipo de la película. Enlaza con los créditos en negro donde aparece el tema romántico, arpegios de guitarra y piano y cuerda en notas tenidas.