

La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción

Teresa Fraile Prieto

Teresa Prieto Fraile es doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca y profesora de Didáctica Musical en la Universidad de Extremadura.

This article highlights some of the fundamental circumstances which have influenced music in Spanish cinema in recent years while pointing out the characteristics of recent composers dedicated to this audiovisual medium and the specificities of the new production systems which predominate in the Spanish industry.

67

KEY WORDS: music in the cinema, Spanish cinema.

PALABRAS CLAVE: música en el cine, cine español.

RASGOS DEL CONTEXTO INTERNACIONAL

La música del cine español en nuestros días goza de buena salud. El siglo XXI ha traído a la música cinematográfica nuevas figuras de la composición, ha asentado a talentos veteranos y ha confirmado tendencias estéticas que renuevan y enriquecen un panorama de por sí complejo.

Exponer la situación actual sin contar con una perspectiva temporal, sin embargo, constituye una tarea complicada, puesto que resulta difícil discernir lo efímera que una regla puede llegar a ser o lo constante en que se puede convertir un estilo aparentemente pasajero; más aún si se tiene en cuenta el particular momento que experimentan todas las artes, marcadas por la era de las tecnologías de la información, en que la posibilidad de acceso a las interminables propuestas se ve incrementada día a día, casi a la misma velocidad a la que se multiplican dichas propuestas.

Por otro lado, uno de los signos de los nuevos tiempos reside en la introducción de productos de mercados que hasta ahora no se contemplaban en circuitos comerciales, caso del cine japonés o el de Próximo Oriente. En este sentido, la globalización empuja hacia una unificación que no hay que confundir con homogeneidad, pues cada país aporta sus propias diferencias, insertas en la cultura de lo *glocal*. Todos estos aspectos están en la base de muchas de las controversias de la música inserta en el cine actual.

No olvidemos tampoco que la música se ha establecido como una presencia que impregna todos los ámbitos cotidianos y más aún el mundo del audiovisual, algo que influye en la concepción que creadores y público tienen de la música cinematográfica. Desde este punto de vista, la música es ya un producto sin dueño. Atrás quedan debates que hoy resultan estériles, como la cuestión de la autoría, los plagios, o si fue primero una pieza musical u otra, cuando en este momento la música viaja tanto de un medio a otro (cine, televisión, internet, concierto) que es ya difícil establecer su procedencia. De ahí que prevalezcan las perspectivas de estudio centradas en establecer la construcción de significados que conlleven cada música y su funcionalidad, más que aquellas enfocadas a las características compositivas.

Igualmente, desde hace varios años se trabaja más que nunca con la *autorreferencialidad* cultural, o lo que es lo mismo, en muchos casos el modelo del cine no es la vida misma, sino el cine mismo. Así se van superponiendo significados sobre otros ya construidos en productos existentes previamente. Los nuevos músicos no sólo aprenden en los conservatorios, sino que también son

grandes conocedores de la música del cine precedente y se influyen de la televisión, de la publicidad o de los videojuegos sin criterios necesariamente cualitativos.

No ha desaparecido aún la famosa máxima de que la mejor música de cine es la que se oye pero no se escucha, la que se aprehende de forma inconsciente,¹ pero la música cinematográfica renueva sus conquistas de espacios sonoros. El número de personas a las que les gusta disfrutar de música de cine disociada de la película aumenta gradualmente, dejando olvidado otro de los debates acerca de la validez de la banda sonora musical desligada de la película. Si grandes nombres como Carmelo Bernaola no llegaron a apreciar su música filmica fuera de la pantalla, e incluso se destruían las partituras, hoy se sorprenderían de la profusión con que esas músicas se colocan indiscriminadamente en otros productos culturales.

Cada vez son más los directores conscientes de que el espectador disfruta del mecanismo cinematográfico y no le importa que la música “se note”, es decir, que tenga una presencia relevante. El caso más paradigmático está en el profuso uso de canciones de estilos urbanos que se estandarizó desde hace cuatro décadas, cuando se generalizó la práctica de construir la parte musical de la película mediante la compilación de canciones y músicas preexistentes, frente a la composición de música incidental. Ésta es sin duda una de las tendencias más en boga de los últimos años, pues los directores han sabido rizar el rizo hasta dar lugar a experiencias estéticas de lo más sorprendente. La inclinación a introducir canciones en nuestro cine nacional, sin ir más lejos, se ve refrendada por un reconocimiento visible en los premios Goya, que a partir del año 2000 incluyen la categoría de Mejor Canción Original.

La inclusión de canciones está basada en el supuesto de que la audiencia va a reconocer al artista, la canción o como mínimo, un estilo familiar,² de manera que los significados o la emoción provocada por la música no derivan directamente de la narrativa, sino del estilo musical mismo. En nuestros días la recuperación de canciones del pasado en el cine es una fuente interminable de connotaciones culturales, si bien enlaza directamente con la noción de nostalgia en el sentido en el que Fredric Jameson la concebía: como un síntoma

1 GORBMAN, C. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

2 SHUMWAY, D. “Rock’n’roll sound tracks and the production of nostalgia”. *Cinema Journal* 38:2, p. 36-37. Citado en TINCKNELL, E. “The Soundtrack Movie, nostalgia and consumption”. En: CONRIC, H,I.; TINCKNELL, E. (eds.). *Film’s Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 134.

de la falta de historicidad postmoderna, que da lugar a productos que reconstruyen el pasado de manera apolítica mediante un catálogo de imágenes.³ El representante por excelencia de esta predilección es el director Quentin Tarantino, abanderado de la generación del pastiche y recordado por introducir en sus películas desde música del spaghetti western hasta surf-rock y pop oriental.

Paralelamente, una mayoría de producciones se decantan por el acompañamiento incidental, por lo que la composición sinfónica e instrumental se encuentra actualmente en un punto álgido. Existen algunas líneas maestras que se dibujan como los rasgos más marcados de la música de los productos internacionales y que sirven para establecer un paisaje que enmarca y condiciona las particularidades del caso español.

En el ámbito internacional, los premios Oscar a la mejor música original son un buen termómetro de las tendencias de la composición del cine actual. En los años recientes, de hecho, reflejan ese intercambio de influencias musicales que circulan de un lado a otro del Atlántico, personificadas en la figura de los compositores: en el año 2008 entre los nominados se encuentran dos italianos, un francés y un español. De entre los músicos de estilos “clásicos” (en el sentido de composiciones influidas por la composición de la “época clásica” de Hollywood) que se incorporan en el siglo XXI a la esfera de grandes nombres, contamos con el italiano Dario Marianelli, nominado por *Expiación* (Joe Wright, 2007) y anteriormente en 2006 por *Orgullo y prejuicio* (Joe Wright, 2005). A éste se suman el francés Alexander Desplat, también de formación clásica, que ha compaginado la escena europea con la norteamericana desde *La chica de la perla* (Peter Webber, 2003) y su primera nominación al Oscar en *The Queen* (Stephen Frears, 2006); y el italiano Marco Beltrami, autor de la música de *El tren de las 3:10* (James Mangold, 2007).

Junto a la tendencia sinfónica tradicional, en la actualidad es recurrente un estilo musical más criticado por los puristas que consiste en la composición para un solo instrumento o pequeñas composiciones y que pone en primera línea la particularidad del timbre de los instrumentos, las texturas y la efectividad estética. Podría incluirse entre estos autores a los franceses Yann Tiersen o Bruno Coulais, así como al mexicano Gustavo Santaolalla, en películas como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) y *Babel* (Alejandro González Iñárritu,

3 JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

2006), asemejándose al precedente de Ry Cooder para *Paris Texas* (Wim Wenders, 1984). Otros como Jon Brion tienden al estilo sutil, al tiempo que componen las canciones intercaladas en la película, por ejemplo en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) o en *Extrañas coincidencias (I ♥ Huckabees)*, David O. Russell, 2004).

La citada introducción del mercado oriental tiene su reflejo en las incorporaciones japonesas, dado que el nuevo cine oriental empieza a entrar en las pantallas occidentales sistemáticamente, y con él compositores herederos de Ryuichi Sakamoto o Toru Takemitsu. Hablamos de músicas como las compuestas por Shigeru Umebayashi para *In The Mood For Love* (Wong Kar-Wai, 2000) o *La casa de las dagas voladoras* (Zhang Yimou, 2004); por Tan Dun para *Tigre y Dragón* (Ang Lee, 2000); por el prolífico Joe Hisaishi para las películas de Takeshi Kitano o *El Viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001); o por el compositor Nobuo Uematsu, quien es toda una eminencia en la creación de música para videojuegos.

En esta misma línea, el compositor norteamericano Michael Giacchino es uno de los máximos paradigmas de los músicos de la nueva hornada, en el sentido de que su trayectoria abarca trabajos en diversos medios audiovisuales, algo que va a ser una característica también de los nuevos compositores del cine español. Su primera obra de gran difusión fue la banda sonora musical del videojuego *El mundo perdido*, adaptación de la película del mismo nombre; pero también ha participado en producciones para televisión (*Lost*, 2004-?) y en películas de animación de Disney Pixar, como *Ratatouille* (Brad Bird, 2007).

Asimismo, al igual que en el cine español, la presencia de los compositores protagonistas en los años noventa es aún muy fuerte. James Newton Howard es uno de ellos y un clásico de los Oscar y de la composición americana, con nominaciones por *El príncipe de las mareas* (Barbra Streisand, 1991) o *El fugitivo* (Andrew Davis, 1993). Cabe destacar también al británico John Povel como representante de un estilo igualmente en boga que incorpora elementos de música orquestal tradicional y elementos sintetizados. Pero por otro lado, aunque sigue habiendo guiños al pasado y continúan en activo Patrick Doyle, Thomas Newman o Tim Burton, van desapareciendo otros compositores de referencia, como Jerry Goldsmith o Basil Poledouris, y vemos acercarse la retirada de Ennio Morricone o John Williams.

Cada una de estas circunstancias y las diversas inclinaciones estilísticas tienen su particular reflejo en la música del cine español contemporáneo, aunque adaptadas a la especificidad de sus productos.

PANORAMA DE LA MÚSICA DEL CINE ESPAÑOL

En los años noventa, en España, tiene lugar un fenómeno especial dentro de la composición para el medio audiovisual: un amplio grupo de compositores hace su aparición en el cine de una manera mucho más profusa y natural que en décadas anteriores. Esta circunstancia va de la mano de una renovación general que se lleva a cabo en todos los sectores de la industria cinematográfica y en concreto se observa en la llegada de nuevos directores. Es el caso de los vascos Juanma Bajo Ulloa, Julio Médem y Álex de la Iglesia, quienes comienzan esta transición hacia 1991, favorecida por las ayudas del Gobierno vasco y por la ayuda de productores como Elías Querejeta. Después vendrán otros como Agustín Díaz Yanes, Alejandro Amenábar, Icíar Bollain, Isabel Coixet, Daniel Calparsoro, Fernando León de Aranoa, Miguel Albaladejo, Salvador García Ruiz, Javier Fesser, David Trueba y un largo etcétera.

La renovación se ve representada por la que se ha dado en llamar la nueva “generación” de compositores de música del cine español, dentro de la que figuran los músicos con más renombre de nuestra composición actual, como Alberto Iglesias, Roque Baños, Eva Gancedo, Lucio Godoy, Carles Cases, Pascal Gainge o Bingen Mendizábal, sin ir más lejos. Otros compositores de este mismo periodo que es imprescindible reseñar son Manuel Balboa, Juan Bardem, Mario de Benito, Alfonso de Vilallonga, Ángel Illarramendi, Luis Ivars, Antonio Melibeo, Javier Navarrete, Víctor Reyes, Suso Sáiz o Manuel Villalta. Este grupo de músicos ha sido bautizado por Josep Lluís i Falcó como la “Generación del 89” o “Generación del CD”, por ser éste el año en el que aparece el primer CD de música de cine español, algo sin duda significativo de un cambio de circunstancias para la música de cine en España.⁴

Sería imposible detenerse en todos ellos, pero la mayor parte continúa en activo en el presente, conformando el abanico de influencias estilísticas que presenta el cine español. Al mismo tiempo, se dan cita en convivencia algunos nombres cuya trayectoria se extiende décadas atrás, como el incombustible José Nieto o los productores Bernardo Fuster y Luis Mendo.

Pueden sintetizarse los rasgos de estos músicos en el interés que muestran por el medio cinematográfico, ya que comparten la

4 LLUÍS i FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. *Revista de Musicología*, XXVIII / Núm. 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, p. 1051-1078.

falta de prejuicios en la concepción de la música y la aceptación del audiovisual como una parte más de su creación artística. Se sirven, por supuesto, de los avances tecnológicos que acaecen en todos los ámbitos musicales desde los noventa y se benefician de las mejoras de los sistemas de sonido. Al mismo tiempo, en los años noventa se consolida un concepto audiovisual en el cine español, en el que la música forma parte fundamental, gracias al interés que los nuevos realizadores muestran por la parte sonora y musical. Conjuntamente, el ámbito social ha jugado un papel muy relevante en estos años porque ha visto reflejado el interés por la música de cine en las múltiples iniciativas de difusión, edición discográfica e implantación de estudios en el plano institucional. Pero si existe un rasgo esencial dentro de los compositores de este periodo es precisamente la variedad y la versatilidad. Son músicos procedentes de los más diversos estilos compositivos: unos se han formado en los estudios clásicos reglados, otros provienen del jazz, han trabajado con música electrónica, electroacústica, o comenzaron dedicándose al pop.

Es a partir del año 2000, aproximadamente, cuando aumenta la variedad estilística, y llegan aún más compositores, una subgeneración de músicos más jóvenes. Algunos de los compositores del siglo XXI aparecen en el mundo de la banda sonora española después de 2004, y, por tanto, en un periodo de características distintas.

En el análisis de este periodo salta a la vista una circunstancia que comparten muchos de los compositores actuales. Hasta hace unos años, la falta de formación en música para medios audiovisuales empujaba a los músicos interesados en una educación específica a marcharse a estudiar al extranjero. Así, existe una cantera de músicos españoles cuya formación se ha desarrollado fuera de nuestras fronteras, y concretamente en Estados Unidos, comenzando por el caso de Xavi Capellas, el primer compositor español que es diplomado en *Film Scoring* por el Berklee College of Music de Boston (1987). Eva Gancedo y Alfonso de Vilallonga estudiaron simultáneamente en este mismo centro, aunque no en esta especialidad, y a ellos les siguieron Roque Baños, Juan Carlos Cuello, Zacarías Martínez de la Riva, el argentino Lucio Godoy y Álex Martínez.

Aunque la falta de formación se está subsanando, este fenómeno de “emigración momentánea” se perpetúa en los jóvenes compositores actuales, lo que por supuesto está ligado a la introducción profusa en nuestras pantallas de un estilo compositivo en el que predomina la orquestación sinfónica, muy característica de la tradición musico-cinematográfica norteamericana. Algunos de estos compositores jóvenes prometen ser los protagonistas de la

composición para el cine español del primer cuarto del siglo XXI. Es el caso de Arnau Bataller, quien destaca por su formación en la University of Southern California, con una beca concedida por la SGAE a tal fin en 2002 y cuyas grabaciones ya le han llevado a los estudios de la Paramount, Praga, y Varsovia, si bien su estreno en el cine le llega en 2004 con el largometraje *Ouija*. Diego Navarro también tiene una formación en el extranjero, en el Trinity College de Londres y en el Berklee College of Music de Boston, de manera que combina la composición de música de concierto y cámara con la creación de bandas sonoras. Asimismo, Joan Valent estudió composición y dirección de orquesta en Los Angeles, 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 actualidad.⁵ No son ellos los únicos: muchos de los músicos que están apareciendo en el horizonte del cine español perpetúan esta voluntad de formación foránea.

Por otro lado, en estos primeros años de la composición de cine en la España del tercer milenio figuran otros músicos de nueva hornada, de los que esbozamos un listado aproximado. Citemos a Pablo Cervantes, colaborador habitual de José Luis Garci, para quien ha realizado la música de *Historia de un beso* (2002), *Tiovivo c. 1950* (2004), *Ninette* (2005) o *Sangre de mayo* (2008). De los que han comenzado su composición para el cine más tardíamente, no podemos olvidar a Francesc Gener, Álex Martínez, o el malagueño Antonio Meliveo, que comienza su carrera visible en el cine en la película *Solas* (Benito Zambrano, 1999). A su vez, Sergio Moure deja huella en el cine en 2004 con la música de *Inconscientes* (Joaquín Oristrell) y *Cargo* (Clive Gordon, 2005). De la música de videojuegos proviene el compositor Óscar Araujo, quien después ha pasado al cine a través de la película de animación *El Cid. La leyenda* (José Pozo, 2003). Marc Vaíllo, tras realizar música de publicidad, cortometrajes y documentales, realiza su debut en el cine a través de la película *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2005).

A éstos se suman otros compositores, incipientes en la primera década del siglo. Miguel Malla acumula una filmografía muy destacada desde que hiciera *Días de fútbol* (David Serrano, 2003) y, posteriormente, *La suerte dormida* (Ángeles González-Sinde, 2003) o *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Juan Cavestany, Enrique López Lavigne, 2004). Josep Sanou ha musicado *Fausto 5.0*. (Álex Ollé, 2001) y *Nubes de verano* (Felipe Vega, 2004);

⁵ Véase entrevista con Joan Valent, en *Rosebud* (Otoño 2000), núm. 16-17. p. 48-52.

Alejandro Román realiza la primera incursión en el largometraje para cine con *Intrusos en Manasés* (Juan Carlos Claver, 2007); Maximiliano Valero es el autor de la música para las películas de José Enrique March *La estancia* (2004) y *Escuchando a Gabriel* (2007). Además, debe tenerse muy en cuenta un joven Lucas Vidal, quien también se licencia en música de cine en el Berklee College of Music de Boston y adquiere experiencia en la grabación cinematográfica con orquesta para el largo de animación *Cathedral Pines* (D. Horgan, 2007). Puede añadirse a Jorge Magaz, músico con formación en Comunicación Audiovisual, orquestador en los últimos trabajos de Alberto Iglesias y autor de la música del largometraje *En ninguna parte* (Miguel Ángel Carcano, 2005). En el año 2007 el compositor revelación fue Fernando Velázquez por ser el autor de la música de la premiada *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y nominado al Goya, un dato significativo que aporta pistas acerca del perfil tanto de los nuevos músicos como de los productos fílmicos a los que están dedicando su creación.

SISTEMAS DE PRODUCCIÓN DERIVADOS DE LAS NUEVAS CIRCUNSTANCIAS

 75

En los últimos años, uno de los mayores cambios que se han producido en la industria cinematográfica ha tenido lugar en los oficios del cine. Aunque el cine siempre ha sido comercial por definición, en los años noventa se acentúa el proceso de convergencia multimedia en cuanto a los procesos de producción, distribución y exhibición. En España, las productoras cinematográficas más asentadas están ligadas a los canales de televisión, y se han producido alianzas entre distribuidoras multinacionales y empresas españolas, al tiempo que los circuitos de exhibición más importantes pertenecen a su vez a las distribuidoras más significativas.

Este proceso de sinergia otorga un mayor poder a las productoras a la hora de opinar sobre la parte estética de las películas y, de alguna manera, también influye en la composición de la música. No es extraño, entonces, observar cierta tendencia hacia un encorsetamiento por parte de la industria, no dispuesta a correr riesgos innecesarios con el elemento musical. Por eso, a pesar de la reciente proliferación de compositores para el audiovisual, el ascenso hasta un asentamiento profesional en la industria es a veces complicado para ellos, y más aún, el empleo de estilos musicales que no estén ya estandarizados en el cine.

En cuanto a las circunstancias de composición encontramos una doble vertiente. Por un lado, el proceso de composición es

menos individualista debido a que los directores son más propensos a opinar en el proceso de creación que en etapas precedentes, y porque en algunas películas la productora se encarga de organizar el proceso de creación entre varios profesionales, contando con orquestadores, directores de la grabación y técnicos especializados en la producción musical. A ello ha contribuido el presupuesto que se destina a la música, pues, desde siempre, era uno de los últimos pasos de la postproducción, lo que no dejaba de repercutir 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, en realidad siguiendo una tendencia general de nuestro cine, que cuida cada vez más el acabado fílmico. 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.

No puede desdeñarse tampoco, como factor fundamental de esta época, la mejora en la calidad de las grabaciones. Los compositores más privilegiados ven sus obras interpretadas y grabadas en Londres, como el caso de Amenábar en *Los otros* y en *Mar adentro*. Pero a lo largo de estas dos últimas décadas se ha asentado la costumbre de realizar las grabaciones de bandas sonoras musicales con orquesta en los países del Este, porque se consigue una gran calidad en la textura tímbrica y en la interpretación por unos costes mucho 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 Escocia.⁶ Pero 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, por ejemplo, realizó la grabación de *Pasajes* en Bucarest. Pero lo más habitual para todos los compositores es grabar en Praga con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga.

Al mismo tiempo, en época reciente se ha asistido a una mejora en cuanto a la situación legal de los compositores desde que se creó la asociación Musimagen para proteger sus derechos y sobre todo desde que en 1987 la SGAE exige copia del contrato al

6 LLUÍS I FALCÓ. "El compositor de cine en España: la Generación del 98". *Op. cit.*

registrar las bandas sonoras. Musimagen es una asociación cultural⁷ dedicada a difundir a los músicos de audiovisual e impulsora de la Federación Europea de Compositores de Música para Audiovisual, que se constituyó en Madrid en noviembre de 2006. 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 obligaban a los músicos a ceder el 50% de los derechos de autor a la editorial del medio que le contratara e impedían la edición a los músicos dedicados a la televisión y a los editores independientes.

Por otro lado, el siglo XXI ha visto aumentar desmedidamente el número de músicas creadas para el audiovisual gracias a las nuevas tecnologías, que permiten a los usuarios componer sin conocer notación y armonía en el sentido clásico. Además, el aspecto tecnológico ha concedido al compositor unas posibilidades inusitadas de independencia, pudiendo crear una banda sonora musical con recursos domésticos sin tener que recurrir a costosas grabaciones en estudios externos. Desde mediados de los años ochenta, aproximadamente, los compositores se ayudan de ordenadores, sintetizadores y tecnología MIDI, lo que no sólo simplifica el proceso de composición, escritura o edición, sino que además permite a los compositores mostrar maquetas de la música a los directores antes de grabarla, evitando así grabaciones innecesarias o malentendidos. También el proceso de sincronización con la imagen es mucho más sencillo y exacto, por cuanto existen programas de edición digital.

De manera que existe una especie de proceso de “autoempleo” por parte de los compositores, que pueden componer, grabar y montar con medios tecnológicos a su alcance. Conjuntamente, internet se ha transformado en la plataforma de difusión principal y más útil: resulta interminable el número de músicos de audiovisual de los que puede encontrarse página web o sitio en myspace.com. Por esta causa, a medida que aumentan de manera exponencial los productos audiovisuales (no hay más que observar el grandísimo número de cortometrajes que se producen al año en nuestro país), lo hacen también las músicas originales para esos productos, algo que se percibe en la cantidad de cortometrajes que cuentan con música original compuesta para la cinta. Una mirada al conjunto de profesionales deja entrever una gran cantera de “artesanos” de la música para audiovisual y pocos compositores que llegan a ser nombres consagrados por la industria.

7 Reconocida en Registro de Asociaciones en el 2000, con el número 166327.

Al igual que en el ámbito internacional, el audiovisual ha disuelto sus fronteras también para los músicos y los compositores. Los nuevos directores reciben influencias de los géneros audiovisuales en los que se han formado (publicidad, televisión, videoclip, cómic, etc.); así pues, también los compositores son musicalmente autorreferenciales, recurren a los referentes musicales absorbidos a lo largo de su biografía e interiorizan los clichés sonoros de los géneros televisivos o cinematográficos, por lo que las fórmulas musicales se transfieren de uno a otro medio, mezclándose continuamente.

Los creadores más recientes se dedican al audiovisual como conjunto, variando su producción entre músicas para televisión, videojuego o cine. De igual forma que los cineastas, muchos de nuestros compositores comienzan su carrera audiovisual a través de cortometrajes, y los que no, en publicidad, multimedia, teatro, etc. Asimismo, la dimensión que está tomando el sector del videojuego lo convierte en uno de los principales caldos de cultivo para compositores que posteriormente dan el salto al cine, algo que pueden corroborar Mateo Pascual y Óscar Araujo.

Como ya se observó en el contexto internacional, los compositores españoles también participan de la internacionalización general de la industria del cine. Un ejemplo de la disolución de fronteras entre países son las múltiples coproducciones, gracias a las cuales los músicos trabajan con naturalidad en otras cinematografías. Alberto Iglesias es nuestro compositor más internacional, si queremos verlo así, porque trabaja habitualmente en producciones extranjeras, en concreto con proyectos de Steven Soderberg. Pero no deja de ser un dato relevante el hecho de que la música de cine español haya participado tres años consecutivos en los premios Oscar: en 2006 Alberto Iglesias fue candidato al Oscar a la Mejor Banda Sonora Original por su composición para *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles), erigiéndose en el primer músico español que lograba la nominación a la mejor música en los premios de Hollywood; Javier Navarrete en 2007 se convierte en uno de los compositores más en boga tras estar nominado por *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro); y al año siguiente Alberto Iglesias repite nominación con *Cometas en el cielo* (*The Kite Runner*, Marc Foster).

LA VARIEDAD COMO CARACTERÍSTICA

El cambio de siglo es para la música de cine español una etapa de eclecticismo de estilos y de heterogeneidad musical. Por un lado, los cineastas dejan de relegar la música a un segundo lugar creativo para colocarla en primer término; por otro, 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 años ochenta, en la que el cine estandarizado de “calidad europea” da lugar a una música muy homogénea en su funcionalidad, los últimos años del siglo y la presente década aportan una enorme variedad en los usos y maneras de integración de la música en la narración.

Nuria Triana-Toribio⁸ argumenta que la diversidad del cine español, causa directa de la versatilidad de los autores y de la gran variedad de estilos compositivos, es una característica fomentada por las instituciones. Esto se debe a que, de alguna manera, el cine español aún mira a Europa como un remedio a la continua crisis, que es más bien una ausencia de industria. La búsqueda de proyección transnacional de nuestras películas se ve refrendada por un discurso que promueve la idea de diversidad como la característica más destacada de nuestro cine, lo que por otro lado evita hablar de fragmentación y permite incluir en el mercado tanto a directores veteranos como a jóvenes promesas, tanto a pequeñas producciones como a éxitos de público.

Para comprobarlo no hay más que observar las nominaciones de los premios Goya concedidos en 2009 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España a la Mejor Música Original: autores consagrados en nuestro cine, concretamente Alberto Iglesias, Bigen Mendizábal, Roque Baños y Lucio Godoy, pusieron sus composiciones al servicio de películas tan dispares como *Che. El argentino* (Steven Soderbergh), *El juego del ahorcado* (Manuel Gómez Pereira), *Los crímenes de Oxford* (Álex de la Iglesia) y *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda), respectivamente, lo que dio lugar a su vez a resultados compositivos de lo más diverso. Esta institucionalizada diversidad provoca 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 habitual en un medio en el que para sobrevivir es necesario aceptar todas las ofertas que se les ofrezcan.

El proceso de globalización afecta asimismo a la implantación de géneros con poca trayectoria en la cinematografía española, ampliando aún más esa variedad de la música del cine español.

8 TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.

Incluimos en el catálogo de nuevas tipologías músico-cinematográficas las bandas sonoras musicales de los géneros de terror, ejemplo del ya citado Fernando Velázquez para *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006) o *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007); el cine social, en el que últimamente abundan las canciones referentes a la temática tratada como en *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005); la música “intergénero” utilizada para la comedia por Roque Baños, como en *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), o las versiones del nuevo musical que recupera éxitos del pop español como *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002).

La afluencia de tendencias estéticas, así como la llegada de cuantiosos compositores nuevos a nuestras pantallas, plantean un futuro abierto, dominado por las nuevas tecnologías, en el que la convivencia de estilos cinematográficos parece una regla que perdurará en los próximos tiempos. La perspectiva temporal ayudará a discernir cuáles de estos rasgos venían para quedarse y cuáles deberemos observar como incidentes pasajeros.

BIBLIOGRAFÍA

80

GORBMAN, C. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

LLUÍS i FALCÓ. “El compositor de cine en España: la Generación del 98”. *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 2 (2005). Actas

del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, p. 1051-1078.

TINCKNELL, E. “The Soundtrack Movie, nostalgia and consumption”. En: CONRIC, H.I.; TINCKNELL, E. (eds.). *Film’s Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.