



TRANS 16 (2012)
RESEÑAS/ REVIEWS

Teresa Fraile Prieto: *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010. 367 pp. ISBN: 978-84-7796-189-5.

Reseña de Inés Thiebaut (CUNY Graduate Center)

Parece complicado hablar de las señas de identidad de un arte como la música de cine. En primer lugar, hablamos de una música funcional, al servicio de las imágenes a las que acompaña, y cuya funcionalidad determina en gran medida el estilo mismo de la composición, muchas veces independientemente del estilo personal del compositor.¹ En segundo lugar, hablamos también de una industria muy globalizada (la del cine contemporáneo occidental), en la que unos rasgos comunes que podemos percibir en las técnicas compositivas de un determinado grupo de compositores pueden también ser fácilmente reconocidos en otras escuelas de cine occidentales.² La imagen del compositor contemporáneo de cine versátil, capaz de adaptar su música a las necesidades de la película, traspasa ya marcos de la nacionalidad.³ Por poner un ejemplo claro: cuatro de los siete compositores españoles a los que Teresa Fraile dedica el tercer bloque de su libro, cursaron sus estudios de *Film Scoring* en Berklee College of Music, institución americana

¹ Son varios los autores que describen e investigan esta relación de dependencia. Entre ellos: Brown, Royal. 2000. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkley: University of California Press.

² Crofts, Stephen. 1993. "Reconceptualizing National Cinema/s". *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14(3): 49-67.

³ Faulkner, Robert R. 1983. *Music on Demand*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



dedicada sobre todo al Jazz y a la música audiovisual. Si los compositores representantes de nuestro país han estudiado las técnicas eclécticas de la banda sonora contemporánea en un ambiente tan globalizado (y en sí mismo muy influenciado por la industria de Hollywood), la pregunta que podemos hacernos es, pues, ¿qué diferencia a los músicos de cine español del resto? La respuesta no resulta clara una vez nos adentramos en el contenido del libro, que parece eludir esta pregunta. Es más, Fraile escribe en la sección titulada “Variedad y versatilidad. Características contemporáneas de la música de cine español” lo siguiente: “Tal vez una de las señas más representativas de los músicos españoles sea el autodidactismo en cuanto a la aplicación de su música al cine [...]” (p.128) Mientras la generalización sobre el autodidactismo de los compositores pudo existir en los años anteriores a la democracia (la autora dedica la sección “La identidad nacional vista a través del cine” a estos años), el compositor contemporáneo español, como hemos visto en los cuatro casos mencionados, ya no es un autodidacta. La variedad y versatilidad se deberían entender, más bien, como rasgos innatos a la figura misma del compositor contemporáneo, cuya música está al servicio de las imágenes y la historia que acompaña. Hay una segunda generalización en el párrafo: “[En] Estados Unidos existen escuelas de composición específica, factor que aporta cierta uniformidad al tono general de la música de cine americano” (p.128) que se puede refutar, más o menos, con un tercer y último punto, referente a los medios técnicos de producción. Durante varios años los medios productivos y post-productivos musicales marcaron la gran diferenciación entre la música del cine de americano y el español pero, desde la última década del siglo XX hasta ahora, estos medios han tendido hacia la homogeneidad en lo que a su estructura y organización se refiere.⁴ Figuras como el montador de sonido, o el orquestador son ya comunes en casi todas las grandes producciones. En este sentido, la música de cine contemporáneo actual se podría dividir con mayor claridad atendiendo a la diferencia entre producciones con mayores o menores medios de producción: la banda sonora del cine *mainstream* americano se diferencia de la banda sonora del *art cinema* europeo más por ser *mainstream* que por ser americana. Siguiendo esta línea de argumentación, las generalizaciones referentes a nacionalidad de la producción ya no parecen tener tanto peso a la hora de analizar la música del cine contemporáneo occidental. Fraile dedica una breve sección (“Circunstancias sociales en la música de cine español contemporáneo”) a las tensiones entre las voluntades

⁴ Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press

creativas y el sector de la producción, pero en un marco delimitado al contexto concreto de España, y no llega a vincularlas con ésta problemática ya globalizada.

A los elementos mencionados (la funcionalidad de la música de cine, la industria globalizada y las prácticas generalizadas de producción) hay que añadirle también la complejidad del término *identidad*. Si entendemos identidad como *aquello que define*, la banda sonora contemporánea española debería poder presentar rasgos comunes que fueran capaces de diferenciarla de otros contextos socioculturales. O, en todo caso, debería también presentarse con claridad alguna interpretación de aquellos rasgos externos heredados de otros entornos socioculturales y que son comunes a la producción española. El problema que tiene esta interpretación es que, como he mencionado, la música de cine es de por sí un arte dependiente: su funcionalidad la ata irremediamente a las particularidades de la historia a la que acompaña. Por ello nos es más fácil analizar la música de cine desde una perspectiva concreta, sin abstraerla del contexto en la que fue escrita: la música de Roque Baños en sus colaboraciones con Carlos Saura, por ejemplo.⁵ Por el contrario, resulta mucho más complicado trazar las señas de identidad de la música de cine contemporáneo a partir de abstracciones o generalizaciones que resultan forzadas, como puede ser un elemento sociocultural tal como la nacionalidad. Este segundo camino, más arriesgado, es que el que toma la autora en los dos primeros bloques del libro *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. El tercer y último bloque (más iluminador y pionero), están reservados para este otro camino más concreto, donde la autora repasa a través de siete binomios la colaboración de varios directores y compositores a lo largo de los últimos años.

El libro, de 367, páginas está estructurado en tres grandes bloques. El primero, titulado “Historia y contexto de la música del cine español contemporáneo,” es un repaso historiográfico. La autora delimita la música de cine que será el centro de enfoque del libro: la que tiene lugar desde 1990 hasta 2005. Las razones de esta acotación temporal están estrechamente ligadas al revivir del cine español en los noventa. El aumento de la industria, por un lado, y la nueva conciencia social por la banda sonora original, por otro, conlleva a “un proceso de profesionalización que trajo un consiguiente aumento de la calidad.” (p.27) La autora vincula esta idea a una visión progresiva de los relevos autorales: los compositores-puente que ya estaban en activo en los setenta y se adaptan al nuevo mercado, los compositores de los ochenta que

⁵ Este enfoque es el elegido en Mera, Miguel; Burnand, David. 2006. *European Film Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

adquieren una gran influencia en la década siguiente, los nuevos compositores de los noventa y los jóvenes compositores que llegan a principios de siglo. Esta estructura cronológica será la encargada de delimitar la segunda sección del primer bloque, titulada el “Catálogo filmográfico de compositores.” En esta inmensa tarea de catalogación (de 39 páginas) se enumeran los máximos exponentes de la banda sonora española de una manera más o menos exhaustiva.

El segundo bloque está dedicado a las “señas de identidad en la música del cine español.” El problema, como he mencionado anteriormente, está en definir *identidad* en este contexto. En palabras de la autora: “la identidad nacional de la música del cine español se construye con la suma de elementos relativos a la tradición, otros elementos concernientes a la reinterpretación nacional de los rasgos culturales provenientes del extranjero, y por último, elementos novedosos que se relacionan con la conciencia de España en Europa y las nuevas circunstancias globales” (p.112). Fraile intenta, pues, clarificar el significado del término *identidad* en el contexto del cine español y describir los nuevos roles de las tradiciones musicales españolas. A su vez reflexiona sobre qué puede significar dicha reinterpretación nacional a través de varias reflexiones y comparativas de las técnicas compositivas importadas del cine americano y sus consecuencias en los estilos estilísticos de los compositores españoles. En lo referente a identidad nacional, la línea argumental no se percibe muy fluida. La autora se decanta por una definición polisémica de la identidad y no acaba de mantener una referencia clara o constante a aquello que se analiza. La “continua retroalimentación entre los medios de comunicación y cultura” (p.97) sólo se puede entender en este sentido: los productos culturales (como los son los medios de comunicación) son en sí mismos “un reflejo de las identidades que representan,” (p.97) pero al mismo tiempo son reelaborados una vez que han sido recibidos a través de los espectadores, que los vive a través de sus experiencias cotidianas. Ciertamente, este proceso de asimilación subjetiva de elementos culturales preestablecidos es esencial para entender la relación del público con la música de cine, pero el libro no consigue vincular los clichés musicales y las fórmulas compositivas tan comunes en las bandas sonoras contemporáneas con esta reflexión. La sección sobre identidad cierra con lo siguiente: “No existe un cine español con una identidad definida sino [...] 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” (pp.104-105). Esta conclusión, tendiente hacia el camino analítico concreto que se sugería al comienzo de esta reseña, parece, pues, reconocer cuán problemático es hablar de identidades nacionales en este contexto. Si comparamos la definición de la identidad nacional

musical dada a posteriori por Fraile y esta conclusión, corremos el riesgo de caer en una paradoja: si no existe un cine español con identidad definida, ¿cómo puede existir una identidad nacional de la música de dicho cine? Esta sección se dedica en más detalle al análisis de la música del cine español en un intento de aclarar este complejo camino. Los elementos relativos a la tradición son ahora analizados en su nueva función dentro del cine contemporáneo, relegados al servicio de la nostalgia. De esta manera, “las referencias españolizantes se colocan de forma más anecdótica” (p.105) en el cine a partir de la democracia. Como indica la autora, lo tradicional se ha reinventado en la función más ambiental de la banda sonora contemporánea. Otras secciones posteriores (tituladas “Hollywood, Europa y la individualidad como normal,” y la antes mencionada “Variedad y versatilidad. Características contemporáneas de la música de cine español”) analizan con más detalle las técnicas compositivas de la banda sonora contemporánea, todo ello en un marco comparativo con los estilos de la industria americana. Las reflexiones sobre la globalización de estilos y la heterogeneidad de los autores mismos se entrelazan con comparativas algo generalizadoras entre el cine americano y el europeo, y tal vez un estudio musical más concreto hubiera ayudado aquí a las tesis de la autora. El segundo bloque concluye con “Música para nuestros géneros”, sección dedicada a un estudio histórico sobre el musical en el cine americano y a su revitalización en España a partir del éxito de *El otro lado de la cama* (2002). Se incluye aquí una potente reflexión sobre el uso de las músicas populares en el cine contemporáneo español, tanto en los géneros que podríamos considerar como revitalizaciones del musical tradicional, como en aquellos otros géneros melodramáticos que hacen un uso especial de la música popular en sus estructuras narrativas.

En el tercer bloque del libro, titulado “Binomios creativos. Tendencias de la música de cine en España”, la autora repasa con detalles bibliográficos, estéticos y analíticos siete binomios referenciales en el cine español: los formados por Alberto Iglesias y Julio Medem, Alfonso Vilallonga e Isabel Coixet, Lucio Godoy y Miguel Albaladejo, Eva Gancedo y Ricardo Franco, Pablo Cervantes y José Luis Garci, Carles Cases y Ventura Pons, y Roque Baños y Carlos Saura. Dicho bloque nace de la necesidad que tiene la autora de encontrar colaboraciones artísticas continuadas por medio de las cuales puedan trazarse los rasgos comunes de sus respectivas bandas sonoras. La mirada de varias colaboraciones continuadas (no sólo una), arroja una diversidad considerable de procedimientos y conversaciones sobre el arte del cine y su música. Este tercer bloque es, a mi entender, el más completo e iluminador. Cada binomio incluye un detallado análisis de las dos identidades encontradas, análisis que incluye tanto los rasgos

importantes del cine del director como los del compositor, así como varias reflexiones sobre el espacio compartido entre ambos. Las influencias musicales de cada compositor también se mencionan, con lo que Fraile consigue una radiografía muy específica de la banda sonora española, con su pasado, presente, y posible futuro. Sería aquí donde el discurso de identidad puede volverse concreto y lleno de sentido. El libro concluye con un breve epílogo tendente a esta última tesis: "No resulta extraño, por tanto, que consideremos que en el cine español contemporáneo no existe una identidad definida. Respondiendo a la cuestión de la identidad nacional en la música de cine, puede decirse que en España no hay una identidad definida, sino varias identidades nacionales individuales. Así, no se reconoce claramente un canon, sino varias *film cultures*, configuradas a través de la coautoría, dado que el cine es un arte colectivo." (p.357)

Referencias

Brown, Royal. 2000. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkley: University of California Press.

Crofts, Stephen. 1993. "Reconceptualizing National Cinema/s". *Quarterly Review of Film and Video*, 14(3): 49-67.

Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Faulkner, Robert R. 1983. *Music on Demand*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.

Mera, Miguel; Burnand, David. 2006. *European Film Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Cita recomendada

Thiebaut, Inés. 2012. Reseña de "Teresa Fraile Prieto: *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]