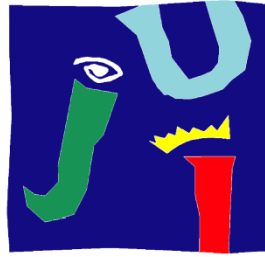


LA MÚSICA DE ROQUE BAÑOS EN LA OBRA DE DANIEL MONZÓN



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autora: Nerea San Félix Palencia

48440746D

TUTOR: ESTEBAN GALÁN

JULIO 2016

~ 1 ~

RESUMEN

La música de Roque Baños en la obra de Daniel Monzón es un trabajo relacionado con el mundo del cine y la música. Un tándem importante ya que el cine sin música quizá tomaría otra perspectiva diferente a la que tenemos hoy en día.

El estudio de la obra de dos creadores de éxito en sus respectivos campos, que además han cruzado sus respectivas carreras en cinco proyectos



Daniel Monzón y Roque Baños. Fuente: Eldiario.es

y en la actualidad se encuentran preparando un nuevo proyecto que verá la luz en 2017, es una gran oportunidad para abordar la relación entre el arte sonoro y el arte cinematográfico.

El interés nace de la curiosidad por estudiar al compositor Roque Baños, con una larga trayectoria en el mundo cinematográfico y un firme compositor que se ha sabido ganar el puesto entre los diez más reconocidos de España.

Por otra parte, analizaremos las cinco películas que este compositor ha realizado para el director español Daniel Monzón. Con el cual ha ganado varios premios.

Ante este apasionante objeto de estudio se nos plantean las siguientes cuestiones:

¿Cuál es el proceso de composición de una banda sonora? ¿Qué aspectos son clave en el éxito del diseño de sonido cinematográfico? ¿Cuál es la relación entre el director y compositor durante el proceso creativo? ¿Qué criterio prevalece a la hora de tomar decisiones: el del director o el del compositor?

Con el objetivo de responder a estas cuestiones, y por qué no, formular otras nuevas, vamos a adentrarnos en el maravilloso mundo de la música, que quizá para muchos cinéfilos es un gran desconocido.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DE PROYECTO	
1.2 INTRODUCTION: PROJECT OPPORTUNITIES AND JUSTIFICATION.....	5
2. PALABRAS CLAVE.....	6
3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	6
4. ESTRUCTURA.....	7
5. METODOLOGÍA.....	8
6. MARCO TEORICO.....	10
6.1 DEL CINE MUDO AL CINE SONORO	10
6.2 RECORRIDO POR LA COMPOSICIÓN MUSICAL: MAX STEINER Y WOLFGANG KORNGOLD	15
6.3 THEORETICAL FRAMEWORK	18
7. ELEMENTOS DEL LENGUAJE SONORO: EL DISEÑADOR DE SONIDO.....	23
7.1 ORIGEN	24
7.2 EFECTOS SONOROS.....	25
7.3 BANDA SONORA.....	28
8. PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UNA BANDA SONORA.....	30
9. ROQUE BAÑOS Y DANIEL MONZÓN.....	31
9.1 ROQUE BAÑOS.....	33
9.2 DANIEL MONZÓN.....	34
9.3 LA SINERGIA ENRE AMBOS.....	35
9.3.1 EL CORAZÓN DEL GUERRERO.....	36
9.3.2 EL ROBO MÁS GRANDE JAMÁS CONTADO.....	37
9.3.3 LA CAJA KOVAK.....	39
9.3.4 CELDA 211.....	40
9.3.5 EL NIÑO	41
10. CONCLUSIONES.....	44
10.1 CONCLUSIONS.....	45
11. ANEXOS	
11.1 ENTREVISTA DANIEL MONZÓN	46
11.2 ENTREVISTA ROQUE BAÑOS	55
12. BIBLIOGRAFÍA.....	58
12.1 FILMOGRAFÍA.....	59

1. INTRODUCCIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DE PROYECTO

La idea del trabajo surgió debido a mis estudios en el mundo audiovisual y musical, ya que por una parte he cursado el grado en comunicación audiovisual y por otro lado los estudios de grado medio musical en el conservatorio de música *Ciutat de Moncada*, en el cual me gradué hace dos años, con la especialidad de flauta travesera.

Mis inquietudes en el mundo de la música siempre han sido muy activas ya que desde bien pequeña empecé a estudiarla y a conocer varios instrumentos. Tras la búsqueda de varias temáticas para el proyecto final de grado, decidí centrarme en un tema que realmente me apasionara. Un tema que hoy en día se deja en un segundo plano y del que muchos estudiantes de audiovisuales ni siquiera llegan a conocer profundamente. Un mundo paralelo al del cine, pero muchas veces necesario para que los films tengan un sentido completo.

Pude ponerme en contacto con uno de los mejores directores musicales que existen en el panorama del cine audiovisual Roque Baños. El trabajo consta del análisis de cinco de sus innumerables bandas sonoras. Las cinco bandas compuestas para el director español Daniel Monzón. Un trabajo que se sumerge en el mundo musical, en el cuál analizaremos cada pieza fílmica junto a la parte musical y en el cuál conoceremos un poco más a fondo el trabajo que realiza un compositor de bandas sonoras y cómo se enlaza este proceso con el pre montaje y montaje de una película.

1. INTRODUCTION

1.1 PROJECT OPPORTUNITIES AND JUSTIFICATION

The original idea of this Project arose due to my studies in the audio-visual and musical world, since on one hand, I have dealed the degree in audio-visual communication and on the other hand the studies of average musical degree in the school of music Ciutat de Moncada, in which I graduated two years ago, with the speciality of flute.

My worries in the world of the music always have been very active since from I was a child, when I to study and know several instruments . After the search of several subject matters for the final project of degree, I decided to focus on a topic that really it motivated me.

I could get in touch one of the best musical directors who exist in the outlook of the audio-visual cinema Roque Baños. The work consists of the analysis of five of his innumerable soundtracks. Five soundtracks composed for the Spanish director Daniel Monzón. This work is immerse in the musical world, in which we will analyze every movie piece close to the musical part. In addition we will know a little bit more, the work that a soundtrack composer do and how this process connects with the pre edit and edit of a movie.

2. PALABRAS CLAVE

Banda sonora / Leitmotiv / Secuencia / Canción Original / Diseño de Sonido

3. OBJETIVOS E HIPOTESIS

Mi interés por la conversión entre el cine y la música viene producido por el estudio de ambas artes. La emoción que genera en mí indagar acerca de una de mis pasiones que es el cine y unirlo a la música es uno de los principales pilares en los cuales me fundamento para cumplir mis objetivos.

La ilusión que hace años se generó en mí, desde bien pequeña, con el conocimiento profundo de la música, que después vendría complementado al abordar el cine como algo más que un *hobbie*.

Mi principal objetivo en este estudio, es el de mostrar cómo convergen estas dos artes conjuntamente y cómo al ser unidas crean una magia inexplicable. Magia que solamente podréis entender al dejaros empapar por la historia del cine, tanto mudo como sonoro y además por la maravillosa experiencia relatada en primera persona de dos grandes directores, expertos en cada una de sus materias: cine y música.

Para ello analizaremos el proceso de creación de una banda sonora desde todos los puntos de vista. Descubriremos la importancia de la música y el sonido dentro del panorama cinematográfico e indagaremos en los apuntes clave de la composición de una obra musical para cine.

Por otro lado también examinaremos la relación entre el director cinematográfico y el compositor de una banda sonora.

La hipótesis de este proyecto debe centrarse desde la perspectiva de una *síncresis*¹ entre la imagen y el audio.

Imagen y audio deben unirse en este trabajo para llegar a percibirse como un todo, incapaz de ser separado. El éxito de esta unión se consigue cuando

¹ Síncresis según el compositor Michel Chion: imagen y sonido fusionados en nuestra mente como si fuesen una misma cosa que nuestro cerebro interpreta de un modo casi inconsciente.

independientemente de cuál sea el relato en la pantalla, el espectador es capaz de estar inmerso en la atmósfera de la historia.

Este proyecto se propone explorar en la unión necesaria que tiene que haber entre el director de la película y el compositor de la banda sonora. También se busca identificar aquellas claves o rutinas productivas decisivas para facilitar la perfecta sintonía entre director y compositor en busca de conseguir dar con lo que Daniel Monzón (anexo 11.1) califica como " *el tono de la película*".

Encontrar la clave de unión entre dos elementos fundamentales de una película será uno de los objetivos a conseguir.

4. ESTRUCTURA

El proyecto está dividido en diferentes secciones que nos ayudarán a entender la unión entre música y cine.

En primer lugar haremos una introducción en la cual se incluirá la justificación y oportunidad de proyecto, algunas palabras clave, los objetivos principales y la hipótesis.

Seguidamente nos encontraremos con el marco teórico. En este primer contacto con la historia del cine abordaremos tanto el cine mudo como el sonoro. La transición entre ambos y los directores de bandas sonoras más consagrados de la historia.

A continuación continuaremos con los elementos del lenguaje sonoro, haciendo hincapié en el diseñador del sonido, sus orígenes, los efectos sonoros y finalmente la banda sonora. Esto desembocará en el proceso de producción de una banda sonora, dónde conoceremos de primera mano cómo es ese transcurso desde que se produce la película hasta que la música entra en ella.

Para finalizar investigaremos acerca de Roque Baños, uno de los compositores musicales más consagrados del siglo XXI y con una trayectoria profesional muy extensa, y sobre Daniel Monzón, director cinematográfico que ha trabajado con

Roque en todas sus películas. Estudiaremos la sinergia entre ambos y analizaremos cada una de las películas en las que han trabajado juntos.

5. METODOLOGÍA

Para realizar la investigación acerca del universo sonoro enmarcado en el ámbito audiovisual, concretamente en el cinematográfico y completarlo mediante el análisis de varias películas compuestas por el compositor Roque Baños y dirigidas por el director Daniel Monzón ha sido preciso realizar determinadas investigaciones y un largo proceso de búsqueda específica.

Para realizar todo el trabajo he utilizado una técnica de estudio cualitativa fundamentada en la observación documental, el análisis de los textos fílmicos como fuentes primarias y finalmente las entrevistas en profundidad a los principales responsables creativos del objeto de estudio.

La metodología de este trabajo está combinada mediante un marco teórico desde los inicios del cine sonoro hasta la actualidad. La historia del cine se ha fundamentado en el manual por excelencia de la cultura cinematográfica, con el libro de Vicente J. Benet "La cultura del cine", en el que se realiza una introducción completa de la historia y estética del cine.

Otra de las referencias bibliográficas en las que se apoya este proyecto es en el libro de David Bordwell y Kristin Thompson "El arte cinematográfico". Gracias a él he podido conocer a fondo la creación y producción de una banda sonora así como los elementos fundamentales de ésta.

Autores como Beltran Moner con su libro "La ambientación musical en radio y televisión" o Stanley R. Alten y su libro " El sonido en los medios audiovisuales" me han servido de guía y conocimiento profundo acerca de la visión más técnica y compleja del sonido en el mundo de la comunicación.

Para realizar el análisis fílmico se han escogido cinco películas dirigidas por Daniel Monzón y cuyas bandas sonoras han sido compuestas por Roque Baños. Organizadas según fecha de publicación, la primera en analizar es "El

corazón del guerrero"² La segunda película escogida ha sido "El robo más grande jamás contado"³ La tercera película escogida ha sido "La caja Kovak"⁴. La cuarta película escogida ha sido "Celda 211"⁵ Y por último la quinta película analizada ha sido " El niño"⁶

Para realizar el análisis de cada película tras su visionado, también accedí a la web de RTVE donde cada película tenía un programa dedicado en Días de Cine.⁷

Tras realizar la primera parte teórica mediante el análisis de los diferentes libros, y el visionado de las películas, realicé un minucioso trabajo de campo.

Éste consistió en ponerse en contacto con los dos protagonistas del proyecto. Mediante emails pude acceder a Daniel Monzón. En el mes de marzo pude realizarle una entrevista en profundidad personalmente, la cual me ha guiado y ayudado durante el transcurso de todo el proyecto.

Para acceder a Roque Baños tuve que contactar con su representante Tessy Díez, debido a que Baños ahora mismo vive entre Estados Unidos y Miami por cuestiones de trabajo. Contacté con Roque Baños y accedió a concederme una entrevista online.

Este aspecto ha sido fundamental en el desarrollo del proyecto ya que ha sido el engranaje perfecto para poder completar la parte práctica del trabajo en la cual he analizado la banda sonora de los fragmentos de cada película.

² Película publicada en el año 2000 y producida por Tornasol Films S.A.

³ Película publicada en el año 2002 y producida por Lolafilms.

⁴ Película publicada en el año 2006 y producida por Fantastic Factory

⁵ Publicada en el año 2009 y producida por La Fabrique de Films / Morena Films / Telecinco Cinema / Vaca Films

⁶ Publicada en el año 2014 y producida por kiru Films, La Ferme Productions, Maestranza Films, Telecinco Cinema y Studio Canal.

⁷ Programa cinematográfico emitido por TVE dirigido por Antonio Gasset y presentado por Cayetana Guillén Cuervo.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 DEL CINE MUDO AL CINE SONORO

El sonido ha estado presente durante toda la historia del cine. Desde los inicios del cine los cineastas ya se habían preocupado del sonido, ya que el cine nace con cierta voluntad sonora⁸ En las primeras filmaciones cortas en las que aparecen actores y actrices bailando, el espectador no podía escuchar la música, pero podía observar sus movimientos⁹ .



1. Sala de proyección de los hermanos Lumière. Fuente: El mundo.es

Los hermanos Lumière en el año 1897, empezaron a contratar músicos para acompañar sus sesiones de proyección en su local de París. No sólo la música, por ese entonces, empezaba a aparecer sino que los efectos sonoros también tenían cabida en el cine mudo. La música cumplía ya desde el cine mudo, una función básica en la integración narrativa de un filme.

Por aquel entonces, ya empezaba a existir un universo sonoro muy extenso en las salas. Algunos de los exhibidores poseían máquinas especiales para producir sonidos o efectos.

⁸ Se produjo un gran debate como narra Benet en su libro *La cultura del cine*, ya que la llegada del sonido al cine se puede desprender entre dos posturas fundamentales: por un lado están los que piensan que las bases estilísticas de la representación cinematográfica estaban firmemente establecidas y la incorporación del sonido no varió de manera sustancial ese sistema, y por otro lado están los que sí creen que se produjo una separación.

⁹ En las primeras filmaciones sin música los sonidos eran protagonistas.



2. Cinematógrafo. Fuente: Blog Ciencias Sociales Historia Compartida.

Emile Coustet ofrece algunos ejemplos de efectos de sonido en el libro *El sonido en el cine* (Laurent Jullier. 2007. 58) para una gran sala de principios de siglo; para el sonido de la lluvia utilizaban un cilindro con guisantes secos, para recrear granizo utilizaban granalla de plomo sobre una placa de cinc, para recrear los truenos un carrito de ruedas poligonales arrastrado sobre placas y para recrear el sonido del trote de los caballos una cáscara de coco cortada en dos, aplicada en cadencia sobre un cuerpo duro. Estos sistemas eran comunes en salas de cierta envergadura, dónde acudía público con un mayor poder adquisitivo.

En cuanto a los instrumentos utilizados para hacer música, eran numerosos aun así, en el cinematógrafo triunfaron el piano y la pianola ya que eran normalmente los más comunes. También en muchas ocasiones había actores en la propia sala de exhibición que recitaban en directo parte de los diálogos.¹⁰

La proyección permitía la combinación de dos elementos integrados: mientras el sonido era para el espectador una experiencia que vivía en directo, sometida a circunstancias del presente inmediato, las imágenes se ofrecían como una experiencia diferida, ocurrida en el pasado y, por lo tanto, inalterable.

¹⁰ Los actores ensayaban y recitaban los diálogos en forma de play-back ante una cámara conectada sincrónicamente a un fonógrafo que reproducía la voz. Véase Juan Felipe Leal. 1900:Tercera Parte. Anuales del cine. El circo y el cinematógrafo.

Tras varios experimentos en los estudios Flatbush, en agosto de 1926 se presentó la primera muestra del nuevo invento: "Don Juan" de Alan Crosland, con acompañamiento musical de la ópera de Mozart reproducido mecánicamente. El mismo Crosland dirigía un año después "Old San Francisco"¹¹ con banda incorporada de ruidos y efectos sonoros y la finalmente "The jazz singer" (El cantante de jazz) que marcó el comienzo de una nueva etapa.¹²



3. Clip de The Jazz singer. Fuente: vavel.com

A partir de entonces los cines de todo el mundo fueron instalando nuevos equipos acústicos y los estudios de Hollywood que habían esperado hasta el último momento, abandonaron uno tras otro y para siempre la producción de películas mudas.

Las *Picture Palaces* que eran espacios físicos, donde se reproducían películas, extendidos por todo el mundo como templos arquitectónicos del nuevo arte, fueron substituidos por otro tipo de salas más convencionales y sobre todo con mejor acústica para el funcionamiento de los altavoces.

En 1894 la compañía Edison encarga a Dickson (director cinematográfico e ingeniero británico-francés) que realice experimentos para la sonorización. En la primavera del 1895 queda a punto el *kinetófono* de Edison. Este aparato causa sensación. Los espectadores debían colocar un tubo de caucho contra su oreja para poder escuchar.

¹¹ "Orgullo de Raza"

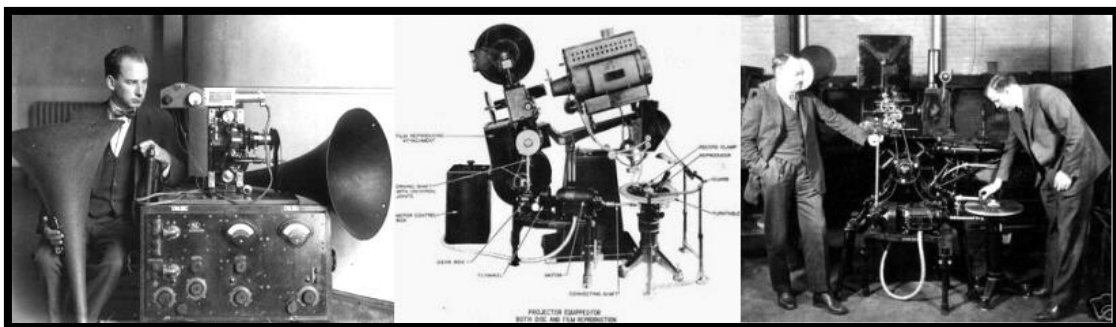
¹² Según varios directores cinematográficos como el español Álvaro Fernández Arnedo que lo indica en su artículo *Hollywood y la llegada del cine sonoro. Los rodajes alternativos*, The Jazz singer fue el primer film sonoro reconocido.



4. Kinetófono de Edison. Fuente: wikipedia

Con el cambio de siglo, empiezan a aparecer todo tipo de aparatos novedosos para poder sincronizar sonido e imagen. Los problemas técnicos tan sólo permitían ver filmes breves. Más allá de los tres minutos el fonógrafo y el proyector asociados acababan por desincronizarse ¹³

Durante el transcurso de los posteriores años, se fueron resolviendo los problemas técnicos que planteaba la sincronización de imagen y sonido, y también la amplificación de volumen a los niveles requeridos para las salas de grandes dimensiones. Uno de los sistemas más utilizados y más novedosos fue el *vitaphone*¹⁴.



Sistema Phonofil (izq.), Sistema Vitaphone (centro) y Hermanos Warner (dcha.) Fuente: RTVE

¹³ A partir de 1918 se sabe cómo inscribir el sonido en el borde de la película, pero se trata de una patente alemana y Alemania no tiene buena prensa en las grandes naciones de cine (Francia y Estados Unidos). También habían problemas de amplificación, y hubo que inventar el amplificador de tubo para remediarlo.

¹⁴ Denominado "sonido a disco", la banda sonora era grabada en un disco (no estaba incorporada en el celuloide) que se reproducía en paralelo con el fílmico y se sincronizaban con la proyección.

En el año 1928 la *Fox Film Corporation*¹⁵ adoptó un sistema visual de grabación de sonido en la cinta de celuloide, paralelo a los fotogramas. Desde este período el sonido óptico empezará a imponerse sobre el sistema magnético. Las productoras fueron interesándose por la idea, y se sumaron a esta iniciativa. Algunas desarrollaron sus propias patentes como la *RKO*¹⁶ en Estados Unidos.

En nuestro país, el cine sonoro fue un concepto que tardó un poco más en adentrarse al panorama cinematográfico. Hasta el año 1930 solamente se había rodado una película con sonido, *El misterio de la Puerta del Sol* de Francisco Elías, rodada en 1929 con el sistema Phonofil (creado por Lee de Forest), un método pionero que fue importado de Estados Unidos y tuvo muy poco éxito.

Forest rodó en 1923 en Nueva York unas secuencias con la actriz española Conchita Piquer en la que la artista cantaba y recitaba canciones.



5. Conchita Piquer en una actuación. Fuente: RTVE

Durante estos años, para realizar películas con sonido o sonorizarlas, se viajaba a otros países, principalmente a Francia. *La aldea maldita*, una de las películas clásicas del cine español, rodada en 1929 por Florián Rey, fue posteriormente sonorizada en Francia.

¹⁵ Compañía cinematográfica fundada en el 1915 por William Fox .

¹⁶ Compañía cinematográfica fundada en 1928 por David Sarnoff y Joseph P.Kennedy

Durante los siguientes años, la implantación del cine sonoro ayudará tanto a nivel artístico como industrial. Gracias a incorporar sonido, la narrativa del cine verá en sí misma cambios que ayudarán a la percepción de distintos conceptos, tanto formales como técnicos.

Uno de los problemas que dificultaría la producción y distribución de películas internacionales fue el idioma. Por esta razón muchas productoras grabaron la misma película en diferentes idiomas, cambiando a los actores, pero haciéndose servir de los mismos decorados y equipo técnico. Con este motivo la industria cinematográfica española empieza a ver una oportunidad de expansión en los países de habla hispanoamericana. Las productoras de Hollywood empezarán a importar artistas y técnicos. Con ellos empezarán a producir versiones castellanas de sus películas.¹⁷

6.2 RECORRIDO POR LA COMPOSICIÓN MUSICAL: MAX STEINER Y WOLFGANG KORNGOLD

Ante el reto de estudiar a los compositores más influyentes de bandas sonoras, surge la necesidad de seleccionar solamente a algunas figuras para precisamente poder profundizar en su obra.

La elección de Max Steiner y Wolfgang Korngold viene escogida de la mano de uno de los grandes compositores de todos los tiempos Gustav Mahler. Según el compositor y escritor Norman Lebrechten su libro *¿Por qué Mahler?* (Lebrechten 2011) *Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*, en Viena moría un compositor que, como pocos, había expresado la fe que en sí mismo depositaba, al profetizar, con total acierto: *“Meine zeit wird kommen!”*¹⁸

Ambos compositores estudiarán con Mahler y aprenderán nociones musicales que luego serán las que guíen toda su carrera artística.

¹⁷ La película española *La niña de tus ojos* dirigida por Fernando Trueba, también narra cómo un grupo de artistas españoles van a rodar una película de carácter folclórico a los estudios alemanes de la UFA nazi.

¹⁸ Traducción al castellano: mi tiempo vendrá

Tras la aparición del cine sonoro empieza a trabajarse más el aspecto de la música y las bandas sonoras como tal.

Dos de los directores consagrados, de bandas sonoras más modernas serán Max Steiner y Wolfgang Korngold.

Max Steiner fue uno de los compositores más significativos de Hollywood. Gracias a todos sus trabajos, Steiner ha sido considerado uno de los compositores más distinguidos en la música cinematográfica.



6. Steiner componiendo. Fuente:
bandasonorasdecine.com

Inició sus estudios en la Academia Imperial de Música de Viena, dónde empezó a despuntar desde joven. Estudió con Mahler y compuso sus primeras obras años antes de estallar la Primera Guerra Mundial.

Uno de sus primeros destinos fue Broadway, donde trabajó de arreglista de partituras.

"Se adentró en el mundo del cine cuando uno de sus espectáculos, Río Rita, fue adaptado para la gran pantalla"¹⁹ .

¹⁹ Cita extraída del libro Las mejores bandas sonoras de cine (Luis Miguel Carmona, 2008: 69)

Obtuvo tres Oscar de la Academia. Por *El delator* (John Ford, 1935), *La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1942) y *Desde que te fuiste* (John Cromwell, 1944).

Aunque solo ganó tres, fue nominado en más de veinte ocasiones, entre ellas con *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) o *Belinda* (Jean Negulesco, 1948) entre otras. Steiner además, fue el compositor que aplicó por primera vez el Leitmotiv.²⁰ Cabe destacar también, su etapa en la Warner Bros ya que allí pudo definir su estilo, estilo que se extendería por toda su producción.

Por otro lado, debemos indagar acerca de otro de los compositores más relevantes del panorama cinematográfico musical, en este caso hablaremos de Wolfgang Korngold. Korngold también fue alumno de Gustav Mahler, y con él empezará a adquirir grandes dotes musicales.



7. Korngold tocando el piano. Fuente: thompsonian.info

Su primera obra publicada fue Trío op.1 en 1910. Gran parte de sus trabajos se dedicaron al arreglo y a modernizar operetas, entre otras de Johann Strauss II.

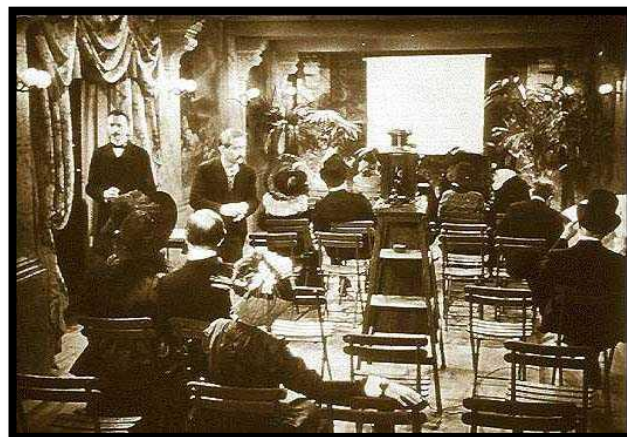
²⁰ Leitmotiv: Pasaje musical sobre el cual se elaboran una serie de variaciones y ambientes musicales distintos.

Korngold llega a Hollywood para encargarse de los arreglos musicales de la partituras de Felix Mendelssohn para *El Sueño de una Noche de Verano*.

Desde ese momento se dedicará en exclusiva a componer para cine. Gracias a ello ganará dos Oscar con las películas *El caballero Adverse* (Mervyn Leroy 1936) y *Robin de los bosques* (Michael Curtiz, William Keighley 1938) .

6.3 THEORETICAL FRAMEWORK

The sound has been present during the whole history of the cinema. From the beginnings of the cinema the filmmakers already had worried about the sound, since the cinema is born with certain sonorous will. In the first short filming in which actors and actresses appear dancing, the spectator could not listen to the music, but it could observe his movements.



8. Projection room of the brothers Lumière. Source: ElMundo.es

The brothers Lumière in the year 1897, started contracting musicians to accompany his meetings of projection in his place of Paris. Not only the music was starting appearing but the sound effects also had content in the mute cinema. The music was expiring already from the mute cinema, a basic function in the narrative integration of a movie.

In those days, already there was starting existing a sonorous very extensive universe in the rooms. Some of the exhibitors were possessing special machines to produce sounds or effects.



9. Cinematograph. Source: Blog Social Sciences Tells the history Shared.

Emile Coustet offers some examples of sound effects in the book *The sound in the cinema* (Laurent Jullier. 2007. 58) for a great room of beginning of century; for the sound of the rain they were using a cylinder with dry peas, to recreate hail were using granola of lead on a plate of zinc, to recreate the thunders a cart of polygonal wheels dragged on plates and to recreate the sound of the trot of the horses a rind of coconut cut in two, applied in cadence on a hard body.

These systems were common in rooms of certain importance, where public was coming with a major purchasing power. Very rarely these sounds could be estimated in peoples or smaller places since they were very costly of acquiring. All the instruments were used to do music in the cinematograph though the piano and the pianola were normally the most common. Also in many occasions there were actors in the own room of exhibition that they were reciting directly part of the dialogs

The projection was allowing the combination of two integrated elements: while the sound was for the spectator an experience that was living live, submitted to

circumstances of the immediate present, the images were offering as an experience deferred, happened in the past and, therefore, inalterably.

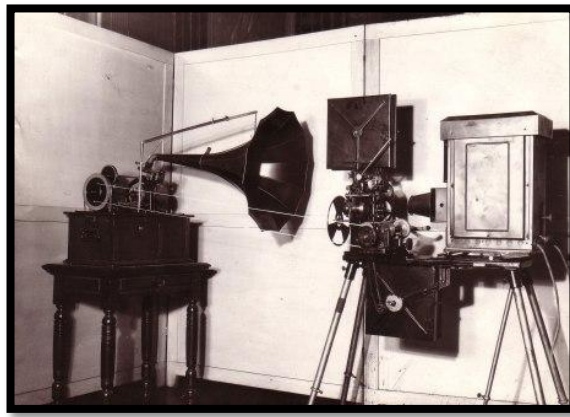
After several experiments in the studios Flatbush, in August, 1926 one presented the first sample of the new invention: "Don Juan" of Alan Crosland, with musical accompaniment of Mozart's opera reproduced mechanically. The same Crosland was directing one year later "Old San Francisco" with built-in band of noises and sound effects and finally "The jazz singer" who marked the beginning of a new stage.



10. Clip el The Jazz singer. Fuente: vavel.com

From then the cinemas of the whole world were installing new acoustic equipments and the studios of Hollywood that had waited up to the last moment, left one after other one and forever the production of silent movies. The *Picture Palaces* that were physical spaces of dream, extended all over the world as architectural temples of the new art, was replaced by another type of more conventional and functional rooms and especially with better acoustics for the functioning of the loudspeakers.

In 1894 the company Edison entrusts to Dickson (the cinematographic director and engineer Britisher - Frenchman) that realizes experiments for the vocalization. In the spring of 1895 Edison's kinetófono stays to point. This device causes sensation. The spectators had to place a pipe of rubber against his ear to be able to listen.

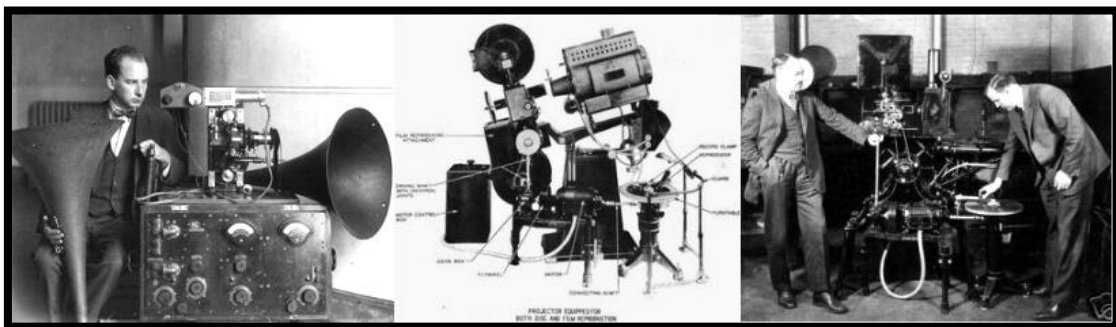


11 Edison's Kinetófono

With the change of century, there starts appearing all kinds of new devices to be able to synchronize sound and image. The technical problems just were allowing to see brief movies. Beyond three minutes the phonograph and the associate projector they were finishing for desynchronize.

During the course of the later years, there were solved the technical problems that there was raising the synchronization of image and sound, and also the amplification of volume to the levels needed for the rooms of big dimensions.

Uno de los sistemas más utilizados y más novedosos fue el *vitaphone*



Sistem Phonofil, Sistem Vitaphone, and Warner's brother Source: RTVE

In the year 1928 the Fox Film Corporation adopted a visual system of sound recording in the tape of celluloid, parallel to the stills. The optical sound will finish being imposed to the magnetic system. The producers were interested for the idea, and added to this initiative. Some of them developed his own patents as the RKO in The United States and the Tobis Klangfilm in Germany.

To enter the sonorous cinema our country was a more complex task. Until the year 1930 only a movie had been rolled by sound, The mystery of Francisco Elías's Puerta del Sol, rolled in 1929 by the system Phonofil (created by Lee de Forest), a pioneering method that was imported from The United States and had success very small.

Forest rolled in 1923 in New York a few sequences with the Spanish actress Conchita Piquer in whom the artist was singing and reciting songs. During these years, to realize movies with sound or to add the soundtrack to them, one was travelling to other countries, principally to France. The damned village, one of the classic movies of the Spanish cinema, rolling in 1929 for Florián Rey, was added the soundtrack later in France.



12. Conchita Piquer in a action. Source: RTVE

During the following years, the implantation of the sonorous cinema will help so much to artistic as industrial level. Thanks to incorporating sound, the narrative of the cinema will see in if same changes that will help to the perception of different concepts, so much formal as technical personnel.

One of the problems that would impede the production and distribution of international movies was the language. For this reason many producers recorded the same movie in different languages, changing the actors, but they making use as the same sets and technical equipment. With this motive the cinematographic Spanish industry starts seeing an opportunity of expansion in the countries of Spanish-American speech. The producers of Hollywood will

start importing artists and technical personnel. With them they will start producing Castilian versions of his movies.

7. ELEMENTOS DEL LENGUAJE SONORO: EL DISEÑADOR DE SONIDO.

Podríamos decir que el diseñador de sonido nace posiblemente con dos películas que marcaron un antes y un después en el mundo del cine, *Star Wars* y *Apocalypse Now*.²¹

En estas dos películas ya no solamente se trabajaba el aspecto visual y sonoro, es decir buscar efectos sonoros que llenasen el filme después de ser producido. Sino que se empezó a investigar e indagar acerca de cómo darle forma a la imagen en la misma medida que la imagen diese forma al sonido. El sonido empezaba a ser una parte más que importante dentro de una película. Las bandas sonoras empezaron a cambiar el modo en que se pensaba el sonido para cine.

Según Randy Thom (1999) "*El sonido, la música y otros, tienen valor cuando es parte de un continuum, cuando cambia en el tiempo, tiene dinámicas y resuena junto a otro sonido y otras experiencias sensoriales*".

El director debe diseñar la película con un sonido en mente, permitir las contribuciones que pueda hacer el sonido para ayudar en las decisiones creativas.

Para poder sintetizar un poco más acerca del diseñador de sonido podríamos hablar de Ben Burt, artífice de entre otras películas, la saga *Star Wars*.

Ben Burtt, responsable de la sonoridad de todos los objetos y personajes de *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*. Fue uno de

²¹ Constantini, Gustavo. Art; El film **Apocalypse Now (Apocalipsis ahora)** dirigido por Francis Ford Coppola y estrenado en 1979 marca un punto de inflexión en la historia del sonido cinematográfico. En los títulos finales, aparece acreditado un responsable de *Sound Design* (diseño de sonido). Y si bien desde comienzos del cine sonoro hubo diversas aproximaciones al tratamiento del sonido, esta obra le da nombre a una nueva disciplina, legitimando su existencia a partir de la calidad alcanzada por el aporte del notable Walter Murch.

los primeros diseñadores de sonido que abrió el camino a los llamados efectos especiales sonoros.

Podemos afirmar que el diseñador de sonido, equivalente en la banda sonora a lo que el director de arte es para la imagen. Esta afirmación es precisamente aplicable en el caso del Walter Murch, quien concilia todos los aspectos técnicos de su disciplina con los efectos de sonido y el resultado estético global. Murch que también es montajista y realizador, y ha ganado varios Oscar como el que recibió por sus aportes para *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), se ocupa de la concepción y supervisión de la toma de sonido en rodaje, del montaje de los sonidos, de la creación de los ambientes y efectos sonoros, de los doblajes y post-sincronizaciones que tuvieron lugar, del ensamblaje y usos de la música y de la mezcla final de la obra. Para el autor Gustavo Constantini en su análisis en la página web Filmsound.org "*Entenderemos aquí diseño de sonido como el criterio general de trabajo debido al responsable o equipo a cargo, pero subordinado a la producción de sentido de la obra en su conjunto, y, en última instancia, a los criterios impuestos por el realizador audiovisual.*"

No debemos olvidar que el compositor Roque Baños (anexo 11.2) nos relata que el diseñador de sonido y compositor se reúnen una vez ya acabada la banda sonora. Es decir, se realiza un trabajo paralelo pero muchas veces no es conjunto en su total medida.

7.1 ORIGEN

El diseñador de sonido es un profesional que se encarga de la música y los sonidos que acompañarán a un filme. En sus funciones se encuentran la de manipular los diferentes sonidos y músicas para permitir que se adecúen a las necesidades del proyecto fílmico en cuestión.

El diseñador de sonido planifica, crea y logra que los sonidos tengan una línea narrativa propia.

Para crear un sonido contamos con diferentes posibilidades y elementos tanto físicos como virtuales que nos permiten dar forma a una banda de sonido.

Los elementos virtuales que pueden utilizarse por ejemplo son sintetizadores o Al intentar crear un sonido nos encontramos con innumerables posibilidades, desde elementos digitales virtuales, hasta objetos reales grabados. En cuanto a los elementos virtuales (como elementos de creación de sonidos) nos encontramos con los sintetizadores (que también existen analógicos) con los diferentes tipos de síntesis: aditiva, substractiva, granular, etc. todo presentando muchísimas posibilidades de creación, al igual que los elementos grabados, editados, procesados y mezclados.

Para Daniel Monzón (Anexo 11.1), el diseñador de sonido es una pieza clave en el montaje de un film. Según Monzón hay que saber cómo tratar al diseñador para que realmente pueda crear y hacer magia con su trabajo " *a mí me gusta a veces tratar, o hablo con el diseñador de sonido diciéndole que componga el sonido como si fuese la música.*"

7.2 EFECTOS SONOROS

En primer lugar hablaremos de los efectos sala. Son aquellos sonidos generados por la acción de elementos visuales que aparecen en pantalla, por lo general, pero que son grabados y sincronizados posteriormente al rodaje, en estudio. Dentro de este apartado podemos hablar de dos tipos de sonido. Por un lado estarían los sonidos que se crean a partir de objetos reales para substituir o potenciar otros que no fueron grabados en su momento o que no ofrecen la potencia o veracidad necesaria. Por otro lado, podemos hablar de los sonidos sintéticos, generados electrónicamente, mediante el uso de sintetizadores o programas informáticos.

La creación de los efectos sala es uno de los procesos más creativos de todo el sonido de una película, junto con el de la composición musical.

El creador de efectos sala busca la veracidad, más que el realismo. En este sentido lo importante es buscar el sonido más adecuado para obtener la

credibilidad en el espectador. Por otra parte la creación de efectos sonoros supone en muchos casos, mezclar el sonido de distintos objetos, combinar varias capas sonoras, para conseguir el sonido de lo que en pantalla se ve como uno solo.

Algunas de las técnicas para crearlos incluyen el aumento o disminución de la velocidad de reproducción de sonidos previamente grabados, seleccionar sólo algunas partes del sonido mediante la ecualización, o reproducir un sonido marcha atrás. Con la introducción de los sistemas digitales el procesado de estos sonidos se ha hecho mucho más rápido y sofisticado.

Cuando hablamos de efectos sonoros, cabe destacar las diferentes dimensiones del sonido cinematográfico.²²

Además del modo en que los sonidos se relacionan con otros elementos de la película, se les otorgan diferentes dimensiones.

En primer lugar, puesto que el sonido ocupa una duración, tiene un *ritmo*. En segundo lugar, el sonido puede relacionarse con la fuente percibida con mayor o menor *fidelidad*. En tercer lugar, el sonido transmite una sensación de las condiciones *espaciales* en las que se produce. Y por último lugar, el sonido se relaciona con elementos visuales que tienen lugar en un tiempo determinado, y esta relación le proporciona una dimensión *temporal*.

El ritmo

Es uno de los rasgos más complejos del sonido. Implica como mínimo, un compás o un tempo, y un esquema de acentos o compases más fuertes o más débiles. El diálogo también tiene un ritmo. Las personas se pueden identificar por señales vocales que muestran diferentes modelos de ritmo y énfasis silábico. Los efectos de sonido también tienen cualidades rítmicas distintivas. Los cascos de un caballo corriendo son muy distintos a los de toda una caballería cabalgando a toda velocidad.

²² Dimensiones del sonido extraídas de David Bordwell. El arte cinematográfico. 2008.

Fidelidad

La fidelidad alude al grado en que el sonido es fiel a la fuente que imaginamos.²³ En algunos casos se puede manipular la fidelidad mediante un cambio de volumen. Un sonido puede parecer excesivamente alto o bajo en relación con otros sonidos de la película.

Espacio

El sonido tiene una dimensión espacial, ya que procede de una fuente. Si la fuente del sonido es un personaje o un objeto perteneciente al espacio de la historia de la película, lo llamaremos sonido diegético.²⁴

Por otro lado está el sonido no diegético, que procede de una fuente externa al espacio de la historia.

Tiempo

El sonido permite al cineasta representar el tiempo de diferentes modos. El tiempo que representa la banda sonora puede ser, o no, el mismo que el que representa la imagen. EL proceso es más evidente en la sincronización entre sonido e imagen. El emparejamiento del sonido con la imagen durante la proyección, crea el sonido sincrónico.

El tiempo del argumento y de la historia se puede manipular mediante el sonido principalmente de dos formas. Si el sonido se produce al mismo tiempo que la imagen, en términos de los hechos de la historia, es un sonido simultáneo. Pero es posible también, que el sonido que oímos se produzca antes o después en la historia que los hechos que vemos en la imagen. En este caso el sonido se vuelve no simultáneo.

Tras analizar las diferentes dimensiones del sonido, hablaremos de otro de los aspectos importantes de los efectos sonoros, su grabación.

²³ Si una película nos muestra a un perro ladrando y oímos el sonido de un ladrido, ese sonido es fiel a su fuente, mantiene una fidelidad.

²⁴ Sonido diegético: voces de personajes, sonidos que crean los objetos de la historia o música interpretada por instrumentos que aparecen en el espacio de la historia.

Los efectos sonoros son grabados en un estudio por norma general, pero en algunas ocasiones puede ser necesario salir al exterior para buscar diversos sonidos, ya sea en la calle, en la naturaleza o en otros espacios industriales y humanos.

Por otro lado también es posible recurrir a los efectos de una librería, sonidos grabados por empresas que se dedican a ello, pero producidos industrialmente, y no expresamente para cada película concreta. Estas librerías suelen ofrecer soluciones eficientes para efectos de sonido típicos, como disparos.

Las librerías suelen encontrarse en diferentes formatos pero las más comunes son las online. Las librerías online, que son las que podemos encontrar directamente en la red. Las más frecuentes son *Soundsnap* y *Thefreesoundproject*. En ellas podemos encontrar todo tipo de sonidos y efectos sonoros. Podemos acceder a dos partes. La primera es gratuita y ofrece infinidad de sonidos tanto musicales como acústicos, la segunda parte es la cual se puede acceder mediante pago. Aquí los sonidos ya son más selectos y variados a la vez.

Por otra parte tenemos las librerías de distintas compañías musicales o cinematográficas. La *Warner Bros* es un claro ejemplo ya que ofrece librerías de sonidos que nos permiten acceder a sonidos tan míticos como el del personaje de dibujos animados *el correcaminos*.

7.3 BANDA SONORA

La música afecta directamente al alma sin pasar por el cerebro, te puede cambiar por completo el color de una secuencia (Daniel Monzón Anexo 11.1)

La banda sonora en un film es otro de los elementos fundamentales que se encuentran inmersos dentro del marco sonoro de una película.

La ambientación musical es caracterizada por la unión de los conocimientos musicales y líricos por una parte y de la práctica operativa y de montaje por otra.

El ambientador musical coopera directamente con el realizador o director en todo lo referente a la selección, montaje y sonorización de una obra audiovisual. Una responsabilidad que en este tratado se desarrolla de forma comprensiva y profesional.

El trabajo de análisis de los componentes de la banda sonora cinematográfica suele ser más complicado que el de la banda imagen²⁵ Estamos menos acostumbrados a pensar en una construcción formal del sonido. Poseemos una gran variedad de recursos para poder hablar de la imagen y su articulación estilística o estética, pero a la hora de comentar el sonido solemos encontrar un vocabulario más restringido y menos descriptivo. Para comenzar la banda sonora de un filme suele integrar tres elementos fundamentales.²⁶ En primer lugar encontramos la voz humana ligada a la funcionalidad de la palabra. En el cine narrativo es muy importante la transmisión de información como elemento cohesivo. También suele actuar como apoyo del montaje de continuidad a través del cual se aseguran las transiciones y el *raccord*.

El segundo elemento básico es la música. Es un sistema estructurado, transmisor de información y un componente esencial del espectáculo cinematográfico desde sus inicios.

El tercer elemento son los efectos sonoros, los ruidos y todo aquel componente audible .

Así pues sabemos que una banda sonora tiene unos elementos fundamentales que servirán de guía dentro de la composición. Además, es uno de los elementos clave a la hora de diseñar una película.

²⁵ Véase Vicente J. Benet <<El sonido cinematográfico>> cit; pág 253

²⁶ Véase Vicente J. Benet << El sonido cinematográfico>> págs 254 y 255

8. PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UNA BANDA SONORA

La banda sonora de un filme suele integrar tres elementos fundamentales que convergen entre sí. Por una parte la voz humana ligada a la funcionalidad de la palabra. En el cine narrativo la palabra es esencial en la transmisión de información y como elemento cohesionador. En ocasiones funciona como apoyo del montaje de continuidad a través del cual se aseguran las transiciones y el *raccord*. También tiene un papel fundamental en la expresividad y la función dramática de la palabra.

Por otro lado tenemos la música, un sistema estructurado, transmisor de información y componente esencial del gran espectáculo visual cinematográfico.

Los efectos sonoros, constituyen otro de los componentes principales. Los ruidos y todo aquel componente audible que en un principio no esté estructurado.

Por último cualquier elemento que aparezca en la banda sonora está incluido ahí para cumplir una función. La más importante es la de crear una atmósfera.

Para Daniel Monzón (Anexo 11.1) el proceso de creación de la banda sonora es un trayecto en el que compositor musical, diseñador de sonido y director deben unirse conjuntamente. Según Monzón *“Roque es un narrador de cine, ayuda a que la historia esté bien contada, por eso yo procuro que tanto el diseñador de sonido como el músico vayan teniendo el trabajo de una forma conjunta, cuando el diseñador de sonido tiene una bobina planteada yo se la paso a Roque y viceversa. Esto ayuda a que los dos conozcan su trabajo y no les venga de sopetón. Si hay una serie de sonidos que pueden anularse por dónde va la música prefiero que se sepa de antemano y buscar un camino común.”*

En el proceso de producción de una película, la banda sonora se construye separadamente de las imágenes y puede ser manipulada de forma independiente. Esto convierte al sonido en un elemento flexible y manipulable.

Para el compositor, en este caso Roque Baños la composición de la banda sonora es un proceso largo e intenso *"cuando Daniel tiene listo el montaje de la película nos reunimos, la vemos juntos y comentamos sobre ella. Me habla del estilo que le gustaría que tuviese, y a partir de ahí, solemos vernos casi a diario para trabajar en la música. Yo le muestro los temas que he ido desarrollando y sobre ellos, juntos, hacemos los matices que procedan."*

Para profundizar más indagaremos en los pasos a seguir en la grabación de una banda sonora²⁷.

Se deben distinguir cinco procesos que pueden realizarse simultáneamente.

La música es el elemento fundamental y obtiene un papel muy importante como complemento en el lenguaje audiovisual. Puede ser de creación original, o tomada de las librerías que anteriormente hemos citado. La música puede llegar en formato MIDI²⁸ o en audio digital. En este proceso se debe tener en cuenta el carácter de la escena y la entrada y salida de la imagen, sobre todo si existen fuera de campos.

Otro de los procesos paralelamente trabajados serán los ambientes. Ayudan a realizar las escenas con mayor credibilidad. No es complicado realizar los ambientes ya que en casi todas las ocasiones coinciden con la localización de la escena. Para realizar este proceso se utilizan muestras de audio digital tomadas de ambientes reales o de librerías de sonidos.

Por otro lado encontramos los efectos de sonido y los efectos sala. Los efectos de sonido podrán ser tomados reales o ficticios. Es decir muchas veces podrán ser extraídos de librerías de sonido. Los efectos sala sí que serán grabados en unos platós o salas especiales para producir dichos sonidos, formalmente conocidas como salas Foley.²⁹

²⁷ Procesos extraídos de la Universidad Nacional Abierta y a distancia. UNAD.

²⁸ Es un estándar tecnológico que describe una interfaz digital, que permite que varios instrumentos musicales electrónicos, ordenadores y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí.

²⁹ Son aquellos efectos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no fueron recogidos en el momento de la grabación de la escena. El término foley debe su nombre al neoyorquino Jack Foley, el cual desarrolló muchas de las técnicas que ahora se llevan a cabo en esta fase de la producción sonora.



13. Grabación efectos sala. Fuente: lapiedradesisifo.com

Así pues podemos observar que el proceso de grabación de una banda sonora es un trabajo costoso y muchas veces poco valorado ya que son trabajos que visualmente no pueden percibirse. Como bien hemos observado los efectos se producen con objetos que ni siquiera el espectador puede imaginar. Los efectos Foley, pueden ir más allá y jugar con lo imposible. Ben Burtt, fue capaz de crear más de 800 sonidos para La Guerra de las Galaxias. Entre ellos se encontraba la distorsión de los sables láser, que se daban al utilizar un cable de audio sin aislante sobre una televisión de tubo.

Estos y otros innumerables procesos creativos son los que hacen de la banda sonora al completo un elemento entrañable y necesario para todo tipo de films.

9. ROQUE BAÑOS Y DANIEL MONZÓN

9.1 ROQUE BAÑOS



14.Fuente: Roquebaños.es

Compositor jumillano nacido en el 1968. Realiza sus primeros estudios en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y acaba ganando una matrícula de honor en su especialidad, el saxofón. Más tarde se traslada a Madrid para seguir con sus estudios musicales, obteniendo el premio Fin de Carrera y varias menciones y matrículas de honor.

En su faceta como instrumentista, ofreció varios conciertos, tanto como solista como formando parte de varios grupos de cámara, estrenando obras de autores españoles y extranjeros.

En el año 1993 recibe una beca del Ministerio de Cultura que le lleva a estudiar en Berklee College of Music ,donde se especializa en Composición de Música para cine y en Jazz, consiguiendo el premio Robert Share Award por demostrar el más alto nivel drámico-musical en el área de composición de música para cine.

Desde entonces ha trabajado con directos de primera línea en el cine español como Alex de la Iglesia o Daniel Monzón, junto al que analizaremos en este trabajo.

En su trabajo como compositor cinematográfico ha sido premiado y nominado en numerosas ocasiones, con distintos galardones, tanto a nivel nacional como internacional de entre los que cabría destacar tres premios Goya.

También ha sido nominado a otros premios en distintos países, como los premios Ariel mexicanos.

También ha realizado numerosos conciertos interpretando sus propias bandas sonoras en forma de Suites en varios Teatros y Auditorios de gran parte de la geografía española.

9.2 DANIEL MONZÓN



15. Fuente: Fotografía tomada por mí misma el día de la entrevista.

Nacido en Palma de Mallorca, desde bien pequeño le apasionó el cine. Siendo tan solo un niño les desarrollaba a sus amigos en papel vegetal rudimentarios dibujos para luego proyectarlos. Empezó en el mundo del cine periodísticamente ya que se dedicó a ser crítico de la revista Fotogramas. También trabajó en la radio en varios programas cinematográficos junto a Andrés Aberasturi y Julia Otero.

Su primera película como director fue *El corazón del Guerrero*, en la cual fue nominado como mejor director novel en los premios Goya.

Después vinieron *El robo más grande jamás contado*, *La caja Kovak*, *Celda 211* y *El niño*. Con estas dos últimas se alzó con varios Goya, premiando el guión y al mismo Monzón como mejor director en ambas ocasiones.

Sigue creando y dirigiendo, y este próximo otoño rodará su sexta película, una comedia de aventuras que vendrá acompañada por la música de Roque Baños.

9.3 SINERGIA

El interés fundamental de este proyecto nace por la sinergia de ambos directores y sus trabajos conjuntos. Daniel Monzón ha trabajado con Roque Baños en todas sus películas. Baños ha compuesto sus cinco bandas sonoras y ambos están de acuerdo en afirmar que saben entenderse de maravilla a la hora de trabajar *“Daniel y yo nos compenetramos estupendamente. Los dos hablamos el mismo “idioma”. Nos conocemos tanto que casi podemos entendernos sin palabras. Además ambos creadores artísticos son dos de los más reconocidos en el panorama español. Monzón por su corta pero intensa carrera en la cual ya ha cosechado varios éxitos con todas sus películas, y Baños por ser uno de los compositores musicales más reconocidos tanto dentro como fuera de nuestro país.*

9.3.1 EL CORAZÓN DEL GUERRERO



La escena analizada; del 00.43.03 al 00.44.25 .

En esta escena podemos observar como los protagonistas están robando una de las piedras preciosas con forma de corazón humano.

Este fue un proyecto muy ambicioso y sin prácticamente ningún referente anterior en el cine español en este tipo de género.

Podemos observar como en este tramo, la música nos evoca a sonidos mágicos y de fantasía. Utilizando la Orquesta Sinfónica y la presencia de instrumentos de viento que dan fuerza a la acción como trompas o trombones. Por otro lado todo esto se entremezcla con el latido del corazón que cada vez se va acelerando de una forma más rápida.

En la banda sonora de este film, se utiliza extensísima Orquesta Sinfónica y Coros, con añadidos de percusión electrónica para todas las partes de acción

que se desarrollan en el mundo real, que contrastan con el tono de música de “Espada y Brujería” de las escenas imaginarias. Según Baños: *“La idea era dotar a la película de vibrante música de aventuras; musculosa en el uso de los metales, la percusión o el coro, pero también con emoción en los momentos románticos (empleando para ello solistas como el Corno Inglés, la Flauta Alto o el Arpa) y extravagancia mediante el uso del Fagot para acompañar las escenas del hechicero”*

Esta banda sonora puede recordarnos a otras películas de aventuras y acción similares a *La historia Interminable* dirigida por Wolfgang Petersen en el año 1984 o a un film más actual *Corazón de Tinta* dirigida por Iain Softley. En ambas películas la banda sonora puede tener algunas pinceladas similares al *Corazón del Guerrero*. Los mundos imaginarios en los que los protagonistas de los diferentes films se sumergen, nos hacen escuchar melodías con tonalidades variopintas según la escena producida. Uno de los aspectos más importantes son los solos. Cuando va a producirse alguna de las hazañas, la flauta travesera con su dulce canto mágico nos evocará a momentos de amor, en el que el guerrero lucha por conseguir a su dama, y en otros momentos como los de acción o en los cuales la historia da un giro inesperado, los instrumentos protagonistas serán en este caso los vientos de metal, instrumentos pesantes y fuertes que sonarán a unísono con una fuerza especialmente intensa.

9.3.2 EL ROBO MÁS GRANDE JAMÁS CONTADO



La escena analizada; del 00.32.25 al 00.33.30

En esta escena Lucía la mujer del protagonista intenta seducir a uno de los guardias de seguridad del centro comercial.

La película fue una de las pioneras en nuestro país en utilizar una big band para realizar la banda sonora a lo grande. La presencia de todo tipo de instrumentos jazzísticos desde los de viento hasta los de percusión, pasando por las cortinas o instrumentos típicos del jazz como la trompeta con sordina para generar el sonido de la *Guagua* son algunas de las principales características de este filme.

En esta escena de seducción el instrumento principal es el saxofón. Nos ayuda a centrarnos en un acto de acercamiento entre dos personas. Melodías agudas y con cierto tono jazzístico que ayudan a comprender que realmente es una seducción fallida ya que Lucía no quiere seducir sino engañar.

En esta película se combinan dos elementos: la Big band de jazz, con la que se pueden conseguir matices muy específicos para esta historia, como el suspense y la intriga de si el plan del robo saldrá realmente bien, el frenetismo absoluto para las escenas de acción, y por supuesto establece un clarísimo tono de comedia. Por otro lado tenemos la Orquesta Sinfónica, que funciona proporcionando épica para la gran gesta que significa el robo del cuadro, pero también apoya concretamente a personajes, aportando con la ayuda del coro, tintes de ensoñación al personaje de Zorba o comedia para acompañar las habilidades de Pinito, el trapecista del grupo.

9.3.3 LA CAJA KOVAK



La escena analizada; del 01.20.50 al 01.22.50

En esta escena Silvia, una de las protagonistas se ha caído en las inmediaciones del volcán. Como podemos observar en esta escena existe una música de tensión, ya que el ambiente incita a este tipo de melodías. El tratamiento sonoro de la Caja Kovak puede recordarnos al film interpretado por Harrison Ford, *El Fugitivo*. En ambas escenas los protagonistas tratan de huir.

La banda sonora está construida en torno a la orquesta, pero de dimensiones considerablemente menores, sobre todo en el empleo del viento madera, sección de la que se explota el uso de solistas como el Oboe y el Clarinete para aportar el misterio que requería la historia. Para las escenas de acción, la percusión se reduce básicamente al empleo de timbales, con un tratamiento muy sobrio y algunos pocos elementos tímbricos para proporcionar diferentes texturas como el plato suspendido o el gong. En lo que al metal se refiere, casi todo el peso recae en una nutrida sección de trompas, y una trompeta solista que melódicamente destila los colores propios del cine negro. Las escenas románticas están claramente dominadas por la sección de cuerda, aunque no con un tratamiento de música romántica totalmente pasional, sino más orientada al escepticismo y la cautela que plantea la trama. Otros elementos, como el Arpa y el Piano, caminan en Ostinato junto a la sección de cuerda para crear el suspense y la expectación que supone el enigma de los experimentos de Frank Kovak.

9.3.4 CELDA 211





La escena analizada; del 00.09.51 al 00.12.45

El funcionario de prisión se da cuenta que ha quedado atrapado en una de las celdas.

Esta escena es una de las más significativas de la película ya que supone el inicio de toda la trama. Podemos observar como la música está compuesta básicamente por instrumentos de percusión. Una escena en la que el ritmo sonoro es importante para crear en el espectador esa inquietud y angustia al ver lo que le ha pasado al protagonista. Podemos darnos cuenta de cómo se siente en ese preciso momento gracias a los efectos sonoros y a los planos cortos que nos indican varias facciones de su cuerpo. La ropa, sus objetos personales van desprendiéndose de él para transformarse en alguien que no debe ser descubierto por los presos.

Esta escena puede recordarnos al film *Expreso de medianoche* dirigido por Alan Parker, en el que los efectos sonoros ayudan a crear la tensión necesaria para las escenas y para mostrarnos también el estado físico y psíquico del personaje.

Toda la música de la película está elaborada a base de instrumentos de 'percusión de membrana' como Toms y los Taikos. Para la construcción de atmósferas oscuras cabe destacar el empleo de sintetizadores y una pequeña sección de cuerda, así como el empleo de un desbocado bajo eléctrico y sonidos de percusión indefinida, (tales como hierros y planchas evocando el ambiente carcelario), para acentuar la sensación de claustrofobia que transmite la película.

9.3.5 EL NIÑO





La escena analizada; del 01.24.39 al 01.25.44

La escena analizada de este filme es la persecución de los dos jóvenes traficantes. El pájaro sobrevuela el mar junto a los tres policías y los dos jóvenes intentan pasar fardos de droga de un lado a otro del estrecho.

En la escena analizada podemos observar como los elementos musicales son especialmente tirantes, instrumentos sintetizados que nos hacen sentir angustia incluso miedo. Nos ayudan a meternos en la piel de los dos jóvenes traficantes que huyen de las garras policiacas. Esta escena bien puede compararse con la mítica película protagonizada por Steve McQueen y dirigida por John Sturges, *La gran escapada*.

En esta escena el protagonista también sufre una persecución y aunque la música es mucho más orquestal, y se utilizan sobretodo los instrumentos graves como tubas y la orquesta de cuerda, con violines al mando para generar

tensión, puede tener cierto paralelismo por la manera en la que el compositor mediante pasaje de notas cortas intenta mostrarnos la inquietud que tiene el protagonista al poder ser alcanzado.

La música de El Niño combina, por un lado, los elementos propios de la música Árabe para construir el ambiente de Marruecos a base de instrumentos como el Oud, la Zurna, la Tinaja o la Darbuka, así como una voz femenina que actúa como llamada de atracción del continente Africano a los protagonistas, que pertenecen al Sur Andaluz y cuyo mundo está simbolizado por instrumentos como la Guitarra Flamenca o El Cajón, apoyados por algunas texturas modernas como el bajo sin trastes (Fretless). La trama de los policías está encuadrada dentro de un sonido mucho más urbano, donde predominan los sonidos electrónicos, la batería, la guitarra eléctrica y una sección orquestal apoyada sobre todo en el uso de las cuerdas.

10. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, cabe destacar una serie de situaciones y procesos que he atravesado durante el proyecto.

En primer lugar reconocer el placer y satisfacción personal que ha supuesto realizar este proyecto. Una experiencia maravillosa ha sido poder conocer a fondo dos de los mundos que más me apasionan: el cine y la música. A través del análisis de los fragmentos y de las entrevistas realizadas he identificado una serie de rasgos de estilo y de estrategias discursivas que ayudan a los creadores a trabajar esa síncreis, unión entre música e imágenes que crea una atmósfera de relato.

Los objetivos marcados desde un primer momento, se han ido cumpliendo de manera paulatina, sobrepasando las dificultades expuestas. El estudio acerca de la convergencia entre el cine y la música me ha supuesto un aprendizaje académico superior al que podría imaginar. Las cuestiones que se planteaban al inicio del trabajo han sido resueltas una a una. Para todo ello ha sido

necesario analizar el proceso de creación y producción de una banda sonora desde todos los puntos de vista. Además con este proyecto he podido descubrir la importancia de la música y el sonido dentro del panorama cinematográfico. Sus enclaves más trascendentales y aquello importante a la hora de realizar una composición musical para un film.

Realizar el análisis de las cinco películas de Daniel Monzón compuestas por Roque Baños ha generado un conocimiento específico en la sinergia de la música con el cine. Con Celda 211 he podido indagar acerca de las películas carcelarias, y sus bandas sonoras, dándome cuenta que la banda sonora compuesta por Baños es una obra novedosa en su especie, ya que utiliza muchos elementos de percusión que nos ayudan a imaginarnos inmersos en una cárcel. Por otro lado otra de las películas que me ha ayudado durante el trabajo a entender bien el cine sonoro como tal, y reconocer la función del diseñador de sonido ha sido Apocalypse Now. Otro de los films analizados que ha supuesto un punto de inflexión en el mundo del sonido cinematográfico ha sido la banda sonora de El robo más grande jamás contado. Sus elementos jazzísticos evocan a viajar a otros lugares como Nueva York, oyendo las big bands típicas de las zonas interpretando temas de blues entre otros.

Indagar en los apuntes claves de una obra musical ha sido otro de los pasos a seguir que ha supuesto un trabajo de investigación riguroso y muy constante.

Poder analizar, investigar, descubrir y aprender ha sido la mayor satisfacción que podría obtener de este proyecto tan apasionante que ha despertado en mí el interés por descubrir todos los niveles en los que se centra una creación musical.

Sin duda uno de los momentos cruciales y más reconfortantes ha sido el poder conocer en persona a Daniel Monzón. Escucharle hablar, y relatarme todos sus proyectos ha sido algo mágico y especial. Es imposible describir como pude sentirme en esa entrevista, y sobre todo, haber podido conseguirla por mis propios medios fue muy reconfortante.

Realizar un proyecto de esta envergadura sola, a veces es complicado. Han habido trabas en el camino, pero todas superadas poco a poco y con las ganas

de obtener un resultado final que cubriese todas mis expectativas. Además, poder contactar con Roque Baños también fue una situación entrañable. Debido a su estancia en Estados Unidos, el contacto personal fue imposible, pero gracias a su representante pude intercambiar palabras y sensaciones con él. Esto ha hecho que el trabajo sea mucho más productivo. Saber de primera mano las experiencias y situaciones vividas a la hora de producir una banda sonora ha sido la clave para poder entender cómo a veces lo que creemos menos complicado es lo más difícil.

Un trabajo que me ha apasionado desde el primer minuto en el que decidí realizarlo, es la mayor recompensa que he podido tener.

Aprender y sobretodo disfrutar son los dos verbos que mejor pueden definir este largo camino que hoy llega a su fin.

10.1 CONCLUSIONS

Like conclusion, it is necessary to emphasize a series of situations and processes that I have crossed during the project. First it has been a pleasure and a wonderful experience to know two of the worlds that I'm most passionate: the cinema and the music. To be able to investigate, discover and learn has been the most satisfaction that it might obtain of this project. One of the crucial and more comforting moments has been when I be able to know Daniel Monzón. To hear him speak, and tell me all his projects has been something magic and special. It is impossible to describe how I could feel in this interview, and especially, it was very comforting to obtain this interview for my own.

To realize a project of this importance, sometimes it is complicated. There has been complications on the way, but all overcome little by little and with the desires of obtaining a final result that was covering all my expectations. To be able to contact Roque Baños also was moving moment. Due to his stay in The United States, the personal contact was impossible, but thanks to his manager I could exchange words and sensations with him. This has done that the work is much more productive. To know firsthand the experiences and situations lived

at the moment of producing soundtrack has been the key to be able to understand how sometimes what we believe less complicated is the most difficult thing.

To learn and especially enjoying are both verbs that better can define this long way that today comes to his end.

11. ANEXOS

11.1 ENTREVISTA DANIEL MONZÓN

Para realizar un análisis de campo profundo, contacté con el director cinematográfico Daniel Monzón, creador de cinco películas y ganador de varios premios Goya. El lugar de quedada fue una pequeña cafetería de mi ciudad. Una mañana agradable en la que Daniel estuvo muy atento y supo resolverme todas las dudas que surgían en mi ser acerca de las grabaciones y la relación entre el director y el compositor.

La primera pregunta que realicé fue la de **cómo se integra la banda sonora con el resto de sonidos ambientes. Daniel respondió:**

A mí me gusta a veces tratar, o hablo con el diseñador de sonido diciéndole que componga el sonido como si fuese la música. Y al compositor, en este caso Roque, le digo que piense la música y la diseñe como si fuese el sonido. Para que las dos cosas se integren lo más posible una con la otra. Como todas las películas que he hecho (5 pelis y 5 con Roque), nuestro trabajo juntos ha evolucionado, **una cosa que tiene Roque muy valiosa e interesante es que es un narrador de cine, ayuda a que la historia esté bien contada**, por eso yo **procuro que tanto el diseñador de sonido como el músico vayan teniendo el trabajo de una forma conjunta**, cuando el diseñador de sonido tiene una bobina planteada yo se la paso a Roque y viceversa. Esto ayuda a que los dos conozcan su trabajo y no les venga de sopetón. Si hay una serie de

sonidos que pueden anularse por dónde va la música prefiero que se sepa de antemano y buscar un camino común.

Ya que al final lo que tiene que primar es la historia. Al diseñador de sonido a veces le pido que busque atmosferas o que trabaje el sonido casi de una forma musical, una forma que afecte en el ánimo ya que al final la banda de sonido, tanto la música como el sonido, están para generar emoción, sentimiento, tensión... para empujar al espectador hacia el sitio al que uno quiere llegar. Eso también es un arma, utensilio o herramienta muy valiosa en una película que si se descuida se está perdiendo la manera más directa de llegar al ánimo del espectador. **La música afecta directamente al alma sin pasar por el cerebro, te puede cambiar por completo el color de una secuencia**, que puede potenciar emoción que puede rebajarla si es necesario, puede llevar a un tono paródico o dramático, decía David Lynch que si él decidió ser cineasta era porque los cuadros no tenían banda sonora y que la música le proporcionaba el poder jugar con los sonidos, con la música... porque era lo que le faltaba a la pintura.. **desde mi punto de vista el cine es un lenguaje predominantemente visual pero es audiovisual desde que es sonoro**. Creo que la música es más interesante que el dialogo, ya que muchas veces del diálogo se puede abusar, puede llegar hasta ser teatral... pero con el cine y la música hay veces que tan sólo una mirada vale mucho más que un diálogo, en cine la mirada lo es todo. Y lo que acaba de empujar el ánimo del espectador siempre usado de una manera sensata es la música y el sonido.

Tras estas primeras impresiones, Daniel empezó a ejemplificarme la teoría con distintas películas que le iban surgiendo por su cabeza.

Ejemplo de Pshicosis: La escena de la bañera sin música no sería lo mismo. En una película de terror la atmosfera es fundamental el sonido y la música, y *Hitchcock* hablaba de *Bernald Herrmann* para componer su banda sonora como un genio ya que gracias a él la escena más mítica de la película cobró el sentido que debía tener.

La noche de Halloween: En otro caso por ejemplo *Jon Carpenter*, la noche de Halloween era un película que los productores decían que no valía nada, el mismo director que era compositor compuso la BSO y se convirtió en una de

las películas más taquilleras del éxito del cine independiente americano, la música tenía mucho que decir, en una película de terror la música es fundamental.

Después, entrelazó con una de sus películas, la cual yo tenía que analizar.

En celda 211: La música de celda **a Roque le reté para hacer algo diferente**, es un paso en ese sentido, hacia un tipo de música que no estaba basada en melodía. Buscábamos una materia de sonido que tuviese mucho que ver con la cárcel llena de hierros, barrotes, paredes, algo que rascara, mucha música está hecha con hierros y percusión. **Era una película que yo buscaba que llegase al espectador con un realismo absoluto, casi como si el espectador estuviese delante de una noticia de informativos**, la objetividad obviamente no existe, pero buscaba el naturalismo. Ese rascar al espectador de una forma distinta, que tuviera la sensación de estar inmerso en un motín como el propio protagonista.

A Roque siempre le dejo un margen maravilloso, para que él pueda fluir y crear, aunque siempre estoy encima. Trato de canalizar su talento. A Roque Celda 211 le supuso un gran reto, ya que era un ejercicio de introspección de buceo y también de privarse de muchas cosas a las que el músico recurre de una forma más natural. Por ejemplo la melodía, ya que en Celda hay melodías tan solo de tres notas, pequeñas pinceladas que se van repitiendo, *leitmotiv*. Pequeñas pinceladas que significan cosas: las celdas, las paredes u otros elementos.

Tras hablar sobre Celda 211, nos sumergimos en el mundo del montaje.

El montaje que **yo generalmente hago siempre sin música**, porque por ejemplo los anglosajones montan con música, pero eso te hace acomodarte a una música que ya existe, por eso de partida ya estas despreciando la originalidad y encima estas obligando al músico a llevarle, le estas castrando en sus posibilidades de imaginación y de crear algo nuevo, le cortas las alas. Yo lo que **procuro siempre es montar sin música, porque si no te estás engañando, si acudes a algo que ya tiene un ritmo tiene un aire tratas de acoplar las imágenes a esa música previa**, pero si tu montas la imagen

despojada de música tratas de encontrar un ritmo a las imágenes a las secuencias... lo tienes que dejar todo lo ajustado que puedas y luego que el músico al ver el pre montaje escuche esa música, yo siempre digo que la música ya está... solo hay que extraerla de las imágenes, entresacarla del propio ritmo que las imágenes contienen.

Desde el momento que escribo un guión, siempre trato de pensar cuál es el tono o la música que realmente encaja a la historia, escuchar la historia. Nada tiene que ver ninguna de mis bandas sonoras una con la otra.

Aquí empezamos a analizar una a una sus películas:

El robo más grande jamás contado. Música de Swing una cosa más alegre, de *Jam session* muy jazzística, que nos atrae al **tono de comedia**. Un día compuso Roque el tema principal de la peli, lo escuché y me encantó y era exactamente lo que quería me lo dio la primera semana de rodaje y se lo puse a los actores. Se lo llevé al rodaje y lo puse en walkman para que lo escuchasen y entendieran cual sería el rollo de la película..ese punto jazzístico...con palabras quizá no se podía explicar...

Un día compuso Roque el tema principal de la peli, lo escuché y me encantó y era exactamente lo que quería me lo dio la primera semana de rodaje y se lo puse a los actores. Se lo puse en walkman para que entendieran cuál sería el rollo de la película..ese punto jazzístico...con palabras quizá no se podía explicar.

El niño Aroma magrebí. Para la parte de los policías hay ritmos de percusión, de acción.. a partir de elementos de sintetizador para contrastar los dos mundos el de los chavales que es más luminoso apegado al sol, a marruecos, al sur de Andalucía con esos ritmos entre flamencos y magrebís, pero luego en la secuencia de los policías detrás había estructuras de música del sur. No habían cajas pero de pronto era una bulería de fondo, cogíamos la estructura de una bulería, una de las persecuciones va a ritmo de bulerías pero luego sintetizada, con cajón dándole ritmo pero que se notaba claramente que el ritmo encajaba perfectamente con la zona en la que estaba, con una

personalidad muy hispánica, ya que los contrabandistas no eran *Al Pachino* sino unos chavales con los que te podías identificar.

Se llamó a guitarristas flamencos para crear la parte más romántica del filme, se llamó a un intérprete flamenco que nos interpretó por alma es decir no podíamos ponerle partitura... ahí de lo que se trataba era de una idea y que él pudiese improvisar. Ese margen de libertad hasta el final.

Lo del cine es complicado ya que te exige mucha planificación y tienes que tener todo muy preparado pero al mismo tiempo puedes lanzarte al vacío con todo preparado pero con un margen que te deja q las cosas fluyan i q los accidentes contaminen felizmente..o tristemente. y eso en la música es lo mismo.

Mi actitud ante Roque es que él felizmente acaba contaminándonos con su propia inspiración la película.

El corazón del guerrero: nos apoyábamos en la historia de un chaval que tenía la sensación de ser un guerrero en otra dimensión.

Hicimos una gran banda sonora muy sinfónica llena de color para encontrar el contraste de esta historia de el chaval y su mundo enloquecido y épico.

La caja Kovak: Ejercicio de película de misterio *Hitchcockiano* y la música tenía que encontrar ese sabor de cine negro película de misterio y al mismo tiempo dotada de un romanticismo turbio.

Tras el análisis fílmico nos adentramos en el montaje.

Lo más complicado es dar con el tono. Extraer del montaje de imágenes lo que la película te está diciendo. Desde que escribo el guión empiezo a plantearme la música que quiero. Yo cuando tengo el guión se lo paso a Roque, y voy hablando con él antes de rodaje, y empiezo a plantearle una serie de ideas y le transmito todo lo q pienso al respecto y luego él lo abraza lo recibe, lo matiza... Por lo general trabajamos mucho juntos.

A mí me gusta mucho es una parte del proceso que adoro, me encanta la música, **es un proceso que me enriquece mucho ya que después de la pre, en el rodaje, estás reventado. Es un soplo de aire fresco llegar a la banda sonora** ya que necesitas el último empujón. Unirme con Roque y ver como la película va creciendo y ver cómo va mejorando el sonido, me mete una inyección de ánimo. Me siento a su lado mientras él compone y cuando ya hemos encontrado el tema o los temas que encajan como un guante en la película el empieza a crear. A buscar los tonos a experimentar...yo lo único de que le hablo es de la emoción que hay detrás de cada secuencia. Primero él y yo vemos la película, decidimos los sitios que queremos que haya música porque a veces es tan importante los silencios como los momentos de música o como se distribuye y luego hablamos de la emoción q buscamos.. si alguna vez nos atrancamos lo que intento explicar es la importancia de los sentimientos. Y **discutimos sobre los sentimientos de la escena y finalmente Roque descubre que es lo que queremos conseguir. Nos alimentamos uno del otro**, yo aprendo y entiendo cada vez más mi película gracias a todo mi equipo... yo trato de meterles la semilla y germina en cada uno de ellos y ellos me van aportando nuevos niveles o capas de la historia. el director vigila por el tono para que crezca y se enriquezca. Sería un horro no dejar que intervinieran. Los últimos que me enseñan que es la película siempre son los espectadores...porque siempre hay cosas que un espectador te descubre.

¿ El director asiste a grabación de música?

Yo **procuro no perderme nada de la música**, yo estuve en la grabación en Praga del Corazón del guerrero, del Robo en Praga en la parte sinfónica y la parte de jazz en Madrid, La caja kovak la grabamos en Londres en Abbey Road (beatles), en Celda estuve en Madrid en la grabación de la percusión y en El niño entre los Ángeles (mezcla) y Madrid dónde se grabaron los solistas, asistí a varias sesiones de grabación.

Considero que es precioso, voy a la grabación más por vicio y por disfrute, ya que no puedo decir demasiado realmente estoy porque disfruto. Y me interesa mucho la mezcla ya que se genera una cantidad de información y sé cómo utilizarla a la hora de mezclar..realmente una de las partes más

delicadas es la mezcla, ya que por un lado tienes el diseñador de sonido un hombre que tiene que entender el papel de la música y como se entremezclarla con el trabajo de atmosferas...luego el mezclador que es como un pintor que tiene una cantidad de colores y tiene que dar las pinceladas adecuadas siguiendo obviamente unas conversaciones con el director y escuchando la música... tienen que tener una gran sensibilidad.. En mi última película el montador de sonido fue Marc Orts.

En la caja kovak que mezclé en Inglaterra, aprendí mucho del modo anglosajón. Dejar al montador que sea el poeta del sonido...que no sea meramente un técnico sino que le expliques lo que quieres y luego le dejes que haga su propuesta. A mí me gusta mucho más la mezcla de mesa de *faders*, ya que va sintiendo la película y va moviendo los *faders* conforme va sintiendo.

La etapa final de la mezcla quizá no te convence pero tienes que dejarte llevar por el sentimiento. **Si la película te está llevando y la atmosfera musical te lleva...es la clave..te tiene que llevar a algún punto emotivo.** Roque te proporciona la mezcla y la puedes retocar ya que si en un punto quieres quitar la melodía o subir la cuerda bajar la base... todo está hablado en el estudio de sonido pero hasta que no estás en una sala de cine viendo el trabajo final no te das cuenta de lo que puede faltar.. siempre tienes que dejar un margen a la improvisación o inspiración, lo mismo me pasa con los actores. Cuando entramos en set todo cambia... ya que siempre puede surgir algo que nos puede aportar algo nuevo alguna improvisación que no está en guión.

Ya no es la calidad de *sampler* sino la ejecución. Cuando ya te habitúas tanto a una maqueta y de repente entra la orquesta o el solista cambia ya que entra el elemento humano. Al principio siempre hay un ápice de desorientación ya que al meter el factor humano todo cambia.

Tras hacer un recorrido por el montaje de la banda sonora de un film, nos adentramos en unas pinceladas a cerca de su nueva película, que rodará a mitad de octubre del 2016.

Tiene bastante de comedia de aventuras, y estoy empujando **me apetece empujar a Roque a ver si hace algo parecido a el robo**, a ver si le sugiere

algo y tener en mente en el rodaje el poder volver a poner a los actores un pequeño fragmento o una propuesta de tema o de sonido ya que es muy útil para establecer el tono en todo el equipo y sobre todo en los actores. Ya que **el tipo de comedia que quiero buscar es una comedia clásica un tono que puede haber risa ocasional pero no es una búsqueda desesperada de chiste**, una especie de tono malvado, con unos componentes muy claros . Con espacios determinados que pueden jugar a favor. Una gran comedia de aventuras y espectáculos.

La última pregunta que realicé fue la de descubrir qué interés había en una banda sonora con letra, quién decidía si la canción original debía tener letra o no, y Daniel respondió así:

Depende de la película y de el tono. En mi última película no habrá canciones compuestas para la peli pero si hay algún número musical. En esa peli está justificada la letra. **En el niño hay una canción en medio que está totalmente justificada ya que es una canción original** que previamente existía y que a mi coguionista y a mí nos inspiró mucho mientras escribíamos el guión y era muy autentica que hablaba del trapicheo en Gibraltar y encajaba perfectamente con la historia con los chavales las motos de agua, las mochilas con polen, como el chico y la chica se iban enamorando... todo esto lo contaba está canción que era una mezcla entre bulería roquera y playera. **Es una música que te anima es un pequeño subidón para contar en un paso de tiempo sin palabras solo a través de la música cantada lo que estaba pasando y también proporcionaba en ese momento de la peli una subida anímica y rítmica.**

El propio montaje sin música debe contener un ritmo. El ritmo no es tener todo arriba, si no que **tienes que tener movimientos como una sinfonía.** Subidas, bajadas.. se trata de conseguir dinámica. Que algo tenga movimiento. cuando tú haces el trabajo con el montador de imagen intentas conseguir esa estructura rítmica con la que el espectador viaje. Yo me apoyo muchas veces y sé que partes necesitan música y que parte no. Hay una parte de la música que contribuye a acabar de perfilar el ritmo mudo que contienen las imágenes idea

que yo también tengo cuando ruedo, ya que sé que hay secuencias que van a tener música y ruedo acorde a las canciones o músicas que quiero que tengan. Hay momentos o transiciones que sé que existirá un tipo de música u otro.



16. Con Daniel Monzón tras la entrevista

11.2 ENTREVISTA ROQUE BAÑOS

La otra parte de este tándem era el compositor Roque Baños. Tras sus espaldas lleva más de cuarenta films compuestos, tres premios Goya y más de siete nominaciones a ellos.

Compositor de películas como Los crímenes de Oxford (De la Iglesia, 2008) o Las 13 rosas (Emilio Martínez Lázaro, 2007) ha hecho de su vida una vida de cine. A caballo entre Nueva York y Miami, sin olvidar nunca sus raíces jumillanas, este compositor a marcado un antes y un después en el universo de las bandas sonoras de nuestro país.

La entrevista a Baños se dispuso de cuatro preguntas claves para resolver las dudas y conocimientos más importantes ante la composición de una banda sonora.

- ¿Cómo es la composición de una banda sonora desde el punto de vista del compositor?

No puedo hablar en general, solo desde mi punto de vista, y desde él puedo decirte que **es similar a lo que sería escribir una trama secundaria de una película porque la banda sonora desarrolla un argumento**, cuenta una historia y su “diálogo” es todo aquello que en la imagen no se (emociones, sentimientos, etc) y que lo susurra al oído de los espectadores sin que, prácticamente, se den cuenta.

- ¿Cómo se entrelaza la relación de trabajo entre el compositor y el diseñador de sonido?

Daniel me comentó esta frase que me gustó y me llamó la atención " hablo con el diseñador de sonido diciéndole que componga el sonido como si fuese la música. Y al compositor en este caso Roque le digo piensa la música, diseñarla como si fuese el sonido." Generalmente, **yo tengo contacto con el diseñador de sonido una vez que ya he grabado y mezclado la música definitiva y le hago entrega de ella para que la mezcle con el resto de la banda sonora** de la película (diálogos, efectos, sonido directo, etc...). No siempre trabajo con el mismo, ya que eso va en función del profesional que contrate la productora, pero lo habitual es que nos entendamos bien y vayamos en la misma línea. A mí me gusta ir a la mezcla, de hecho, para poder decirle qué ajustes se pueden realizar en determinados instrumentos (sobre todo los graves) con el fin de que cuando haya diálogos no bajen la música, sino solo aquellos sonidos que pudiesen dificultar su comprensión al espectador.

- ¿Cuál es el mayor reto para un compositor de bandas sonoras?

En mi caso **es enfrentarme a un nuevo proyecto; reinventar un estilo; crear sonidos nuevos con los que ilustrar una historia del género que sea; salir**

de los clichés y experimentar cosas nuevas. - Daniel me habló de que él en sus películas al pasar el pre montaje para visionarlo tú le extraes la música, ya que según él la música habita dentro de la película,

¿ Cómo es el proceso de trabajar con él?

Daniel y yo **nos compenetramos estupendamente**. Los dos hablamos el mismo “idioma”. Nos conocemos tanto que casi podemos entendernos sin palabras. Además siempre es un placer trabajar con él porque creo que artísticamente somos muy parecidos. Cuando tiene listo el montaje de la película nos reunimos, la vemos juntos y comentamos sobre ella. **Me habla del estilo que le gustaría que tuviese, y a partir de ahí, solemos vernos casi a diario para trabajar en la música**. Yo le muestro los temas que he ido desarrollando y sobre ellos, juntos, hacemos los matices que procedan.

12. BIBLIOGRAFÍA

- BENET, VICENTE. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós Comunicación. 2004.
- BORDWELL, DAVID / THOMPSON, KRISTIN. *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación. 1995.
- CARMONA, LUIS MIGUEL. *Diccionario de compositores cinematográficos*. T & B Editores. 2008.
- CARMONA, LUIS MIGUEL. *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine*. Cacitel. 2008.
- CHION, MICHEL. *La audiovisión*. Paidós Comunicación. 1993.
- CONSTANTINI, GUSTAVO. *Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design* [En línea] Disponible en: <http://filmsound.org/gustavo/apocalypsenow.htm> [Consultado :10 de mayo de 2016]
- DOMÍNGUEZ LÓPEZ, JUAN JOSÉ. *La técnica del sonido cinematográfico*.
[En línea] Disponible en:
http://www.felinorama.com/univ/tv/campus/temas/sonido_cine.pdf [Consultado: 10 de mayo de 2016]
- HARPER, GRAEME. *Sound and Music in Film and Visual Media*. Continuum. 2009.
- JULLIER, LAURENT. *El sonido en el cine*. Paidós. 2007.

- MONER BELTRAN, RAFAEL. *La ambientación musical en radio y televisión*. IORTV. 2007.
- RADIGALES, JAUME. *La música en el cinema*. UOC. 2007.
- R.ALTEN, STANLEY. *El sonido en los medios audiovisuales*. Escuela de cine y video de Andoain. 2008.
- ROSELLÓ DALMAU, RAMÓN. *Técnica del sonido cinematográfico*. Forja. 1981.
- RUSSELL, MARK / YOUNG, JAMES. *Bandas sonoras de cine*. Océano. 2002.
- SALANOVA SÁNCHEZ, ENRIQUE. *El sonido en el cine*. [En línea] Disponible en:<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/sonidocine.htm>
[Consultado: 16 de mayo de 2016]

12.1 FILMOGRAFÍA

- AGUSTÍN, ÁLVARO, MONZÓN, DANIEL. 2009. *Celda 211*. España. Telecinco cinema. Morena films. Vaca films.
- AGUSTÍN, ÁLVARO, MONZÓN, DANIEL. 2014. *El niño*. España. Tele5 Cinema, Ikiru Films, Vaca Films, El Toro Pictures.
- ARRIZABALAGA, JOSE LUÍS , MONZÓN, DANIEL. 2000. *El corazón del guerrero*. España. Tornasol films S.A.
- COPPOLA FORD, FRANCIS. 1979. *Apocalypse Now*. Estados Unidos. United Artists / Omni Zoetrope Production.

- EICHINGER, BERND, PETERSEN, WOLFGANG. 1984. *La historia interminable*. Alemania, Reino Unido, Estados Unidos. Neue Constantin Film / Bavaria Studios / Westdeutscher Rundfunk (WDR)
- FERNÁNDEZ, JULIO Y CARLOS, MONZÓN, DANIEL. 2006. *La caja Kovak*. España. Reino Unido. Fantastic Factory.
- FUNKE, CORNELIA, SOFTLEY, IAIN. 2008. *Corazón de tinta*. Reino Unido. New Line Cinema.
- IRVIN KERSHNER. 1980. *La guerra de las galaxia. Episodio V: El imperio contraataca*. Estados Unidos. 20th Century Fox.
- KOPELSON, ARNOLD, DAVIS, ANDREW. 1993. Estados Unidos. Warner Bros Pictures.
- LUCAS GEORGE.1977. *La guerra de las galaxias. Episodio IV: Una nueva esperanza*. Estados Unidos.20th Century Fox / Lucasfilm Ltd. Production
- MARSHALL, ALAN, PARKER, ALAN. 1978. Estados Unidos, Reino Unido. Columbia Pictures / Casablanca Filmworks. Productor: David Puttnam.
- MONZÓN, DANIEL. 2002. *El robo más grande jamás contado*. España. Lolafilms S.A.

