

Proceso creativo musical para una serie de televisión

Similitudes y diferencias con el cine. El caso de Mario de Benito

Sofía López Hernández
Centro Universitario Villanueva
slopez@villanueva.edu

Recibido: 18 de marzo de 2016

Aceptado: 8 de abril de 2016

Para citar este artículo: López Hernández, S. (2016). Proceso creativo musical para una serie de televisión. Similitudes y diferencias con el cine. El caso de Mario de Benito. *Creatividad y Sociedad* (25) 360-382

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/14>. Proceso creativo musical para una serie de television. Similitudes y diferencias con el cine. El caso de Mario de Benito.pdf

Resumen

Actualmente hay muchas monografías acerca de la composición de música para el cine, no solo a nivel histórico y analítico sino también creativo. Sin embargo, todavía hay muy poco escrito sobre los procesos de composición de músicas para series de televisión. Debido a esta laguna, el presente artículo pretende dar algunas ideas que faciliten la investigación.

Para ello, se ha acudido a la técnica del trabajo de campo, mediante el método de la entrevista. Mario de Benito, compositor español que cuenta con una amplia experiencia en músicas tanto para cine como para series, comparte sus reflexiones acerca de esta labor

Palabras clave

Mario de Benito · Series de televisión · Cine · Música · Composición.

Abstract

There are currently many monographs on writing music for films. They not only approach the topic from an historical and analytical perspective, but they also study the field from the artistic point of view. However, there is still much to be done regarding the history and procedures of composing music for tv series. Therefore, my aim in this article is to analyse the composition's techniques of music for tv series, so that we could take this still unexplored topic on its own terms.

To approach this subject, I will use the interview as a method, inasmuch as it provides the field work on which I base the conclusions. In this sense, the Spanish composer Mario Benito means an essential source in my research.

Music plays a crucial role in telling stories through the screen. However, films and tv series tell stories differently. Hence, as music not only serves the plot, but it means a crucial and irreplaceable part in it, this article presents how techniques in writing music for tv series are essential to make the story successful.

Key words

Mario de Benito · Tv series · Movies · Music · Composition

1. Planteamiento del tema

Desde hace algunos años, la banda sonora se ha convertido en objeto de estudio habitual de investigadores del mundo académico. La música de cine ha dejado de considerarse de “segunda categoría” -en relación a la denominada música clásica o de concierto-, y ya es temática de tesis doctorales, congresos, etc. tanto fuera de España como en nuestro país.

Actualmente existe una numerosa bibliografía sobre las referidas cuestiones, como comenta el Dr. Joaquín López González en un interesante artículo publicado en la revista *Trípodos* titulado “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”¹, donde plasma el desarrollo de dichas artes en nuestro país. En él se encuentran citadas monografías sobre música y cine en sentido amplio, es decir sobre historia de las bandas sonoras o desde un punto de vista analítico. Y también figuran investigaciones sobre el aspecto creativo de la composición cinematográfica. Los primeros que arrancaron con esta línea fueron los propios compositores, como “los trabajos de Salazar, Gerhard, Joaquín Turina o Martínez Torres, escritos entre 1933 y 1953”². Posteriormente, cabe destacar, por ejemplo, las aportaciones del compositor José Nieto, *La música para la imagen*, en el año 2002 o del también compositor Michel Chion, *La música en el cine*, del año 1997.

Sobre los años 90 surgieron estudios de los procesos compositivos desde una vertiente académica, tanto desde las disciplinas de la musicología, como –en bastante menor medida- desde las ciencias de la Comunicación, especialmente la Audiovisual.

En esta misma línea, es fundamental la labor realizada por la Dra. Matilde Olarte,

1 LÓPEZ, J. (2010). “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. *Trípodos*. Les cares de la musica. Vol. 26, 53-67.

2 *Idem*, p. 54

de la Universidad de Salamanca, que cuenta con numerosa bibliografía³, y que ha impulsado a jóvenes investigadores a aportar estudios novedosos sobre la creación musical para el audiovisual. Gracias a ella, comenzaron los Simposios sobre la creatividad musical en la banda sonora en el año 2002, que han servido para publicar interesantes actas, como por ejemplo las del 2005, bajo el título *La música en los medios audiovisuales*, o las del 2009: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ambas editadas por la Universidad de Salamanca.

Fruto de esta labor de impulso es la citada tesis doctoral de la Dra. Fraile, del 2008, que propone un modelo de análisis musico-visual propio⁴. En relación directa, también destacan los análisis del citado Dr. Joaquín López González en su trabajo de tesis doctoral defendida en el 2009 en Granada y titulada *Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*.

Estos y otros estudios parecidos han sido pertinentes para implantar las bases del análisis del proceso compositivo, desde un punto de vista académico. Y esas bases sirven para el estudio del proceso músico-visual en general.

La música para series, un campo aún sin explorar

Pero así y todo, cada formato visual tiene sus características peculiares. Y por ello, escribir para cine no es exactamente igual que escribir música para una serie o para un spot publicitario.

Si uno se detiene a indagar en la bibliografía referente a otros formatos, no estrictamente cinematográficos, se detectan múltiples lagunas. Es más fácil encontrar investigaciones sobre música y publicidad, como el artículo “La música en la comunicación publicitaria”, escrito por Manuel Palencia en el año 2009 o incluso sobre

³ <http://diarium.usal.es/mom/musica-y-audiovisuales/>

⁴ cfr. “propuesta de un método de trabajo”, en Fraile, T. (2008). Tesis doctoral: *La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*, Salamanca, pp. 32-43.

música y videojuegos (cfr. varios artículos de la citada *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*), que investigaciones centradas en la creación musical para productos de ficción televisivos.

Y es que, como dice Olarte, en su artículo titulado “Nuevos retos para la música en la televisión. Ficción y no ficción”, es positivo el interés y los avances con respecto al estudio de la banda sonora fílmica, pero todavía ese interés no se ha focalizado adecuadamente en las series de televisión:

... si se cuentan con los dedos de una mano las tesis doctorales que se han leído en España, hasta la fecha, sobre músicos españoles en el cine, no hay ninguna mano que usar para saber si las creaciones musicales televisivas son objeto de trabajos de grado, trabajos de master o tesis doctorales: cero sobre cero. Hay artículos que citan estas creaciones en panorámicas generales, pero ninguno aborda un estudio estilístico cronológico ni analítico. (...) nuestro reto es que se tome conciencia de este campo aperto por trabajar, y señalar unas posibles vías por donde pueden orientarse estas investigaciones pioneras⁵.

Parece evidente la necesidad de acometer estudios que rellenen paulatinamente esta laguna. En este sentido, es laudable la iniciativa del año pasado, 2015, por parte del III Encuentro “Lo sonoro en el audiovisual”, en Alicante, donde la temática planteada llevaba el título: “¿Música Menores?”. Dicho título impulsaba a presentar ponencias que rondaran en torno a aquellos productos audiovisuales que se apartan de la pantalla grande: sintonías, videoclips, series, cabeceras, webs, cortinillas, etc. Así y todo, en el citado congreso solo hubo dos comunicaciones que versaran sobre el análisis de series de ficción: “La ficción televisiva como intermediaria para la transmisión de música tradicional. Nuevas formas de recepción”, de Judith Helvia, y “La propuesta musical de Román Alís para la serie de televisión *El camino* (1978, Josefina Molina)”, de la Dra. Virginia Sánchez;

5 OLARTE, M. “Nuevos retos para la música en la televisión. Ficción y no ficción”. En *Trípodos. Les cares de la música*, Universitat Ramon LLull, 2010, vol. 26, p. 3.

y una sobre una serie documental titulada “Tres planteamientos de construcción sonora para series documentales de televisión”, de José A. Bornay.

Los datos aportados pretenden servir de motivación para emprender con rigor una línea de estudio todavía en barbecho, sobre todo en nuestro país. En este contexto se presenta este artículo. No es objetivo de estas breves paginas plantear todo un corpus completo y cerrado sobre la composición para el formato televisivo de ficción. El objetivo es plasmar esbozos, ideas, matices, que aporten elementos útiles para llegar a conclusiones en etapas posteriores a este artículo.

Parece evidente que un punto de vista pertinente es el experiencial, el que tiene el compositor cuando se enfrenta a su trabajo. Por ello, siempre será poca la labor de recopilación realizada en este sentido. Fruto del trabajo de campo sería una extrapolación de lo analizado a una teoría general.

En este caso, se ha tenido la suerte de poder contar con las aportaciones de Mario de Benito, un compositor de amplia experiencia tanto en cine como en televisión, publicidad e incluso en sintonías musicales de las cadenas televisivas. A través de la entrevista personal, se han podido comparar algunos aspectos del proceso de composición de las series *versus* el cine.

2. Algunos apuntes sobre Mario de Benito

Mario de Benito es un compositor de música, nacido el 25 de septiembre de 1958 en Taravilla (Guadalajara). Cursó estudios de piano, solfeo, percusión, armonía y composición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente realizó cursos de armonía/fusión con el pianista y compositor Horacio Icasto, y de música experimental.

En 1983 formó parte del grupo de pop “Trópico de Cáncer”, como compositor, teclista y percusionista. El grupo sacó un único álbum titulado “Detrás del espejo”, bajo el sello “Virgin Records”. Fue el primer grupo synth-pop contratado por esta compañía. Pero antes de sacar este álbum, Mario de Benito ya trabajaba para Virgin, donde produjo a algunos artistas.

Su paso al cine tuvo lugar cuando el entonces director de cine Eduardo Campoy pidió al director de Virgin España, Carlos Juan Casado, que Mario de Benito pusiera la música para su película *A solas contigo* (1990). Para Mario resultó ser la oportunidad de conocer la composición para la imagen, que le apasionó.

Desde entonces, ha trabajado música para cine, para series, e incluso publicidad y sintonías de televisión. Ha compuesto música para 46 largometrajes, 9 películas para televisión, 5 documentales y 24 series. De entre las películas para la gran pantalla cabe destacar las que surgen de su colaboración con el interesante director Enrique Urbizu: *La caja 507* (2002), *La vida manchada* (2003), *Adivina quién soy* (2006), *No habrá paz para los malvados* (2011). Con esta última película, Mario de Benito fue nominado al Goya por la banda sonora y ganó el premio de la crítica, CEC, en el 2011.

En cuanto a su producción musical para series, también ha hecho trabajos con Enrique Urbizu, como *Pepe Carvalho* (1999), donde se inició esta relación profesional. De entre las 24 series, cabe destacar títulos como la sitcom *Los ladrones van a la oficina* (1993-1996), el dramedy *Cuéntame cómo pasó*⁶ (176 episodios, desde el 2001 hasta el 2010), las comedias *La casa de los líos* (1996) o *A las 11 en casa* (1998-1999), la miniserie biopic *Mario Conde, Los días de gloria* (2013) o la serie de época *La aventuras del Capitán Alatriste* (2015). Actualmente trabaja en la música de *El hombre de tu vida*, serie cómica que se emitirá en abril de 2016, con José Mota como protagonista.

⁶ En el 2010 ganó el premio de la Academia de la Televisión Española a la Mejor Música por esta serie.

3. Proceso de composición de una serie versus un largometraje

Como se ha reflejado antes, Mario de Benito ha compuesto mucha música para la gran pantalla y mucha música para series. Fruto de esa experiencia con los dos formatos surge este estudio, que permite dilucidar sobre diferencias y parecidos en el proceso compositivo. Ante este planteamiento de similitudes y divergencias, el compositor no duda en afirmar que hacer música para series es distinto en muchos aspectos a poner música para cine. Aunque ambos trabajos posean elementos comunes y ambos sean creativos y contengan una parte muy personal, interior, que hay que plasmar.

Las siguientes líneas pretenden exponer estas analogías percibidas en el diálogo que surge del compositor con el académico. Las conclusiones surgidas se han estructurado en dos niveles: el de producción y el más personal y creativo, por una intencionalidad didáctica.

Aspectos que se relacionan con el proceso de producción

El spotting

En primer lugar, el proceso creativo se ve influenciado por el número de personas que colaboran en dicha gestación artística. Con bastante frecuencia, en una película compone un músico para un director. Y el spotting⁷ está compuesto por estas dos personas (a veces también opina el montador).

Sin embargo, en una serie, el número de personas implicadas aumenta con-

⁷ Spotting es la reunión del músico y el director al inicio de la composición, para aunar criterios en cuanto a estilo, cantidad de música, etc.

siderablemente. Y más según el tipo de serie del que se trate. En éstas cobra especial relieve el productor, que se encuentra por encima de los directores. Además, suelen tener dos o más directores, porque se graban y montan varios capítulos a la vez. *Las aventuras del Capitán Alatriste*, por ejemplo, contó con cuatro directores (Salvador Calvo, Tito Fernández, Luis Oliveros y Alberto Ruiz), sin contar con que el primer capítulo lo empezó Enrique Urbizu, que finalmente no lo acabó. Por otra parte, en una serie larga es frecuente que los directores desaparezcan en momentos de la producción, para hacer otros trabajos simultáneos, como sucedió en la serie citada.

Sin embargo, el músico –él sí permanece en todos los capítulos⁸- necesita relacionarse con los directores, para aunar criterios de estilo. El spotting se convierte en algo harto complejo y difícil. A veces se concluye trabajando con el productor y otras se consigue trabajar con los directores.

El estilo musical de la película se plasma en los dos primeros capítulos. Y el músico debe velar para que el resto de la serie continúe así, con la misma sonoridad, haciéndolo compatible con las exigencias de cada director. De Benito es partidario de trabajar con los directores, a pesar de las dificultades que surjan.

Otro factor que introduce complejidad no es ya solo el productor, sino la cadena de televisión. En el caso de *Las aventuras del capitán Alatriste*, como comenta Mario de Benito, Telecinco presionó bastante a nivel musical, porque “a Vasile⁹ le gusta mucho la música”¹⁰, dice Mario. En este caso “tenía que tratar con el director, con el productor (José Manuel Lorenzo) y con la cadena -Telecinco- (...) Y cada cual tenía un estilo y un modo de trabajar”, afirma.

⁸ El músico es el mismo, casi siempre, porque tiene que haber una coherencia. “Aunque en series como *El Ministerio del tiempo* no habría problema en cuanto a músicas diferentes, porque se desarrolla en épocas diferentes” (Mario de Benito).

⁹ Paolo Vasile es el actual Consejero Delegado de Mediaset (Telecinco).

¹⁰ Entrevista realizada a Mario de Benito en su despacho de trabajo en Madrid, el 11 de marzo de 2016.

En algún caso, el modo de entender la serie conduce a que haya replanteamientos de fondo que influyen en volver a realizar el trabajo. Prosiguiendo con *Alatriste*, Mario cuenta que él hizo el planteamiento de la serie con Urbizu, que iba a ser el director del primer capítulo.

Nos planteamos que fuera una serie con una tonalidad algo oscura, por el personaje, un buscavidas. Pero a la vez tenía que ser para la tele. Lo más complejo era trabajar en esa situación de creatividad austera para, cuando llegara el momento, darle una sonoridad grande. Montamos una parte muy baja de instrumentación, minimalista. Y cuando crecía, crecía hasta donde se podía, o sea hasta donde daba el dinero, en cuanto a cantidad de instrumentos. Esa manera de trabajar fue muy bonita. Al principio hicimos música de esa manera. Incluso me fui a Budapest y grabé esa música con una orquesta de Budapest.

Pero esa música finalmente nunca se usó en la serie. Luego todo cambió. Debido a que la cadena, Telecinco, quiso que el tono se tornara mucho más brillante. Se cambió todo, la luminosidad, la manera de trabajar, los silencios... Lo que hizo el músico no sirvió para nada. "Musicalmente era otro mundo", comenta de Benito.

Por lo explicado se concluye que es conveniente tener desde el principio claras las personas que van a interactuar, para que sea más fácil la labor y surjan menos problemas. En esta línea, Mario ha contado su novedosa experiencia en relación a la serie en la que trabaja actualmente, *El hombre de tu vida*, producida por José Manuel Lorenzo, basada en la homónima argentina.

En un principio él habló primero con el director. Pero éste cambió¹¹. Gracias a que había hablado también con el productor, de donde salió la manera de trabajar, no se cambió el planteamiento inicial. Pero se hacía difícil hablar con todos los di-

11 Esta serie tienes tres directores: Jacobo Martos, José Ramón Paño y Alberto Ruiz Rojo

rectores de capítulos por el modo rápido de trabajar. Por eso,

En esta serie finalmente se puso a un “productor ejecutivo de contenidos”. Es una especie de director creativo. Mi interlocutor primero fueron el productor (José Manuel Lorenzo) y el director. Y ya se quedó conmigo Joaquín Gorriz, que es el “productor ejecutivo de contenidos. Él es el que se sienta conmigo en cada capítulo para ver lo que he hecho. Es la primera vez que me pasa. Y me ha gustado, porque es un interlocutor válido que da unidad. El productor siempre tiene mucho trabajo para detenerse en esto. Y Joaquín, sin embargo, está en el rodaje también, etc. Es estupendo.

Tiempo de composición

Por otra parte, hay otro factor añadido en relación a los factores de producción, que es el tiempo del que se dispone para la composición. De modo habitual, en el cine se suele disponer de márgenes más amplios para preparar la música. El compositor puede contar con uno o dos meses para preparar una banda sonora. Sin embargo, la tele es mucho más rápida, más dinámica. Se suele tener tiempo para preparar uno o dos capítulos. Pero después se compone a toda prisa para la siguiente semana.

Aspectos que tienen que ver con el proceso creativo en si

Cantidad de música

Entre la ficción fílmica y serial existe otro elemento diferenciador, que es la cantidad de música que requieren uno y otro formato. Aunque actualmente las series han aumentado el % de música en relación al metraje final, sigue siendo inferior

al porcentaje de música en cine, en líneas generales. Aunque hay excepciones, como *Las Aventuras del capitán Alatriste*, que cuenta con un 80% de música.

Resulta interesante comentar algunos datos relacionados con esta cuestión. En España, cuando Mario de Benito comenzó a trabajar en una de sus primeras series, la sitcom *Los ladrones van a la oficina* (1993-1996), se tropezó con la mentalidad del director, Tito Fernández¹², que tenía un planteamiento de poquísima música, heredado de las series españolas en boga. *Farmacia de guardia* (1991-1995), por ejemplo, contemporánea a *Los ladrones* y una de las series más importantes de la historia de nuestra televisión, solo contaba con una sintonía para la cabecera que, alguna vez aislada y de modo puntual, se introducía de modo incidental en alguna escena. Y es que en las sitcom¹³, la música se usaba únicamente de transición. Habitualmente había risas y música que servía para enlazar situaciones.

Tito Fernández se apoyaba, además, en el peso del reparto actoral. Nunca una serie española había reunido un plantel tan potente de actores: Fernando Fernán-Gómez, José Luis López Vázquez, Agustín González, Manuel Alexandre, Antonio Resines, etc. Pero Mario de Benito decidió poner música donde creía, según los parámetros un poco cinematográficos, y a Tito le encantó el resultado. La música no tenía el peso que se le da actualmente, pero sí subrayaba momentos, con un cierto desarrollo, aunque corto. Al aceptar el director este nuevo concepto para la serie, el compositor trabajó cada semana, pues era una serie con diferentes tramas en cada capítulo, con algún personaje que resaltar, y esto proporcionaba novedades musicales que enriquecían desde el punto de vista artístico.

En este sentido, conviene aclarar que al compositor le apoyaban Rafael Cue-

12 *Los ladrones van a la oficina* supuso un éxito tremendo para Antena 3. Fue la primera serie rodada por Tito, director que había hecho películas de la época de nuestro cine más comercial (*No desearás al vecino del quinto*, *Margarita se llama mi amor*, *Cateto a babor...*).

13 Una sitcom es un tipo de serie televisiva cuyos episodios se desarrollan regularmente en los mismos lugares y con los mismos personajes, y en donde se suelen incluir risas grabadas o en vivo. Se desarrolló en los años 1960 en Estados Unidos y sigue siendo relevante aún en la actualidad. Habitualmente dura en torno a los 30 minutos, aunque puede llegar a los 50 minutos.

vas (el montador), y Eduardo Campoy (el productor), que tenían otro concepto de la producción. Un concepto que todavía no existía en nuestro país. Eran personas que habían visto muchas cosas fuera de España. En América ya se trabajaba de otra manera, con más música.

Posteriormente, Tito Fernández dirigió la primera temporada de *Cuéntame*¹⁴ (2001), también con música de Mario de Benito. Esta vez se trataba de un formato de dramedy histórico. Y por esta razón, el planteamiento musical era diferente. En los años de Mario de Benito (2001-2010), esta serie no llevaba mucha música porque querían darle un tono muy veraz, natural. Aun así, se componía todas las semanas. Cada capítulo era casi una parte de España, con lo cual era muy distinta de una serie que transcurre siempre en una época y una misma situación. No tenía nada que ver con una sitcom.

Además, la música con la que contaba era sobretodo de esa época. Porque la manera de narrar también era mediante la música. Sobre este aspecto puntual de la naturalidad que transmite la serie, hay un interesante artículo de la Dra. Judith Helvia García que estudia las músicas populares en esta serie. Según ella, las músicas construyen identidades generacionales y confieren autenticidad:

De entre los muchos elementos que dan forma y fondo a todos estos personajes [Cuéntame] y que les hacen tan auténticos (lenguaje, refranes, actitudes, gestos, atuendos...), la música es quizá uno de los más importantes. Porque la música es identidad, algo que los guionistas y realizadores saben muy bien (García, 2014, p. 4).

La Dra. García posteriormente comenta cómo cada grupo de edades reflejado en la serie, adquiere veracidad a través de la música que escuchan o bailan. Y precisamente por esa necesidad de plasmar generaciones por medio de melodías diegéticas, el presupuesto para música era muy elevado. Dice Mario de Benito,

¹⁴ Cuéntame es una idea de Miguel Ángel Bernardo. Y una de las series más importantes de nuestro país.

Los directores hablaban conmigo. Elegían un tema y hacíamos una versión de ese tema. Por ejemplo, con “La chica ye-ye”. Se hacía alguna pincelada de ráfaga sobre la chica ye-ye y quedaba precioso. Se compraba por ejemplo un minuto y medio de la melodía. Y se ponía un minuto de la canción y el otro medio minuto era una versión.

Temas musicales

Una vez determinada la cantidad de música que lleva el formato, comienza la labor propiamente creativa del músico. Esta tarea es muy personal. En primer lugar, tanto en cine como en series, es necesario planificar los temas que va a tener el proyecto.

Aquí nuevamente se perciben las diferencias entre los dos tipos de narrativa. Cuando se compone un tema para un largometraje, el compositor sabe que es exclusivo y que nunca más lo va a reutilizar. Se compone un tema y se puede desarrollar, con variaciones o no, a lo largo del metraje. Pero ese desarrollo tiene un final, que se cierra con el *The End*. Es un tema desarrollado pero acotado.

Por el contrario, el tema de una serie se reutiliza a lo largo de capítulos sucesivos y es conveniente componerlo desde el principio en varias versiones, para sacarle un rendimiento de diferentes maneras.

Por ejemplo, ahora estoy componiendo una serie muy divertida, que se llama El hombre de tu vida. El tema de amor no lo hice para un solo capítulo. En este caso se hizo para ocho capítulos. Tú, a la semana siguiente, cuando te den el otro capítulo, tienes una semana para trabajar, o máximo 10 días. No es como en una película que puedes estar componiendo un mes y medio. Tú tienes una semana para hacerlo. Por eso, el tema está compuesto prácticamente. Casi todo en el primer capítulo lo tienes que tener previsto. Tú ya compones el tema de amor. A veces incluso sin ver la serie.

Y no siempre funciona bien, y hay veces que has compuesto un tema y no te sirve para ese capítulo. A lo mejor no es lo que realmente requiere¹⁵.

No estamos ante una labor menos creativa que el cine, pero hay que hacer un trabajo de planteamiento, porque hay menos tiempo. Y eso dificulta la investigación musical.

En el trabajo del cine puedes investigar más, a mí me gusta muchísimo la investigación, es algo muy bonito. Y eso lo hago mucho en el cine. Yo me dedico a investigar horas cuando voy hacer la banda sonora de una película, por ejemplo con Enrique Urbizu¹⁶.

Abundando en la misma idea, Mario de Benito compone los temas sobre las imágenes de un primer y segundo capítulo. Y cada tema, según la importancia, lo desarrolla durante varios minutos. De modo que al ser suficientemente extensos, con varios pasajes diferentes en cuanto a tonalidad, instrumentación, etc., se puede elegir momentos para las diferentes secuencias posteriores. Se hace un tema de amor, otro de acción, otro de transición, etc. Y esos temas (a veces llegan a 20) se orquestan y se graban. Así, se alcanza a grabar unos 50 ó 100 minutos de música, dependiendo de la serie.

En ocasiones, y si el presupuesto lo permite, esa primera vez se puede grabar fuera, por ejemplo en Praga¹⁷. Así sucedió con *Las Aventuras del capitán Alatriste*. Y una vez grabados con instrumentación orquestal, ya se hacen las variaciones, los arreglos necesarios para cada capítulo, con el ordenador. Alguna vez se complementa con instrumentos solistas. "Primero yo lo compongo en ordenador con la imagen y luego se graba, muchas veces viendo la imagen proyectada. Y con lo que he graba-

15 Entrevista Mario de Benito. Madrid, 11 de marzo de 2016

16 Idem

17 Muchos compositores acuden a grabar a Praga porque hay muy buenas orquestas para cine y salen más económicas que en España.

do, hago los arreglos que necesito, añadiendo, quitando o modificando¹⁸”.

Modo de componer. Lo más personal

Los productores o directores comentan con el músico el guión, que muchas veces dan a leer. Pero además, en ocasiones sugieren ideas concretas que sirvan de orientación. Según De Benito, “a veces te dicen: mírate *El señor de los anillos*. Que me parece bien para aprender. Pero luego tienes que adaptarte a tu serie, con tu presupuesto, con tu gente y con la gente que te manda”.

E incluso, hace poco se ha puesto de moda que cuando se proporciona las imágenes para musicalizar al maestro, se le proporcionan con música incidental insertada. En ocasiones para informarle del estilo que se quiere, aunque a veces esas secuencias se han montado así pensando en público diverso que interesa -a la productora- que conozca lo que se está haciendo, con objetivos generalmente comerciales. Y si contienen música facilita el generar empatía. “Estamos llegando a un punto donde hay que dar un producto casi acabado para que crean en él y apuesten por él...”¹⁹.

Mario de Benito normalmente quita toda la música. Se olvida totalmente.

A mí, antes de mirar nada, me gusta armonizar cosas. Me gusta leer el guion y luego investigar cosas. Armonizo cosas, hago alguna melodía... a lo mejor me paso una semana trabajando sin ver nada. Y ya cuando mi cabeza tiene cosas (que no grabo siempre pero las tengo dentro), acaricio el piano, cuando me pongo a componer, salen cosas mejores de las que antes he trabajado²⁰.

¹⁸ Entrevista Mario de Benito. Madrid, 11 de marzo de 2016

¹⁹ Idem

²⁰ Ibidem

Los métodos de creatividad son tan personales como compositores. De Benito se mimetiza mucho con los personajes, se mete en el pellejo de cada uno para poder recrear el tema musical. Por ejemplo, en *Las aventuras del capitán Alatriste*, toda la música surgió de una idea en torno al personaje de un ciego.

Lo primero que me encargaron fue algo que tocara un tipo en un burdel, un ciego. Me planteé cómo sonaría. Eso fue mi primer pensamiento. Lo primero que tengo que hacer es sentirme como el ciego. Como el ciego que tocaba ahí. Pensé en un poco de obscuridad, un poco de manejo de tu yo interior. E hice el tema del ciego, que fue el primero. Y luego me senté con Enrique (el director) y lo hicimos juntos con mi base. Como si estuviéramos donde el ciego. Porque el ciego encerraba muchas cosas: oscuridad, pero también era muy percutivo. Y además tenía momentos de grandeza (cuerda). Ese fue nuestro primer planteamiento²¹.

A la hora de crear música, afecta el género que se pretenda trabajar. La gente puede pensar que es más fácil trabajar comedia que drama. Pero los músicos están de acuerdo en que no es así. Una serie histórica o de época es más fácil pues hay pocos modos de afrontar esa música. Pero las escenas de comedia se pueden trabajar de muchos modos, y para gustos hay opiniones. Los músicos deben tener un planteamiento abierto a todo el mundo y luego hacer lo que se crea, de modo personal. Por ejemplo, es más fácil trabajar para una orquesta que para un instrumento, porque uno se desnuda menos. Y cuando hay comedia, se suele recurrir a menor instrumentación, al contrario que en un drama o en una serie de época.

En varias escenas de *El hombre de tu vida*, hay unos pizzicatos que dan un tono cómico. Si pones estos pizzicatos sobre Mota funciona, y sobre la chica también funciona. Y si encima le pones una melodía con xilófono, das al personaje un refuerzo de ese carácter divertido.

21 Id.

Pero lo que se ponga tiene que tener un por qué. No se puede, por ejemplo, añadir una guitarra u otro instrumento por que sí²².

Hay ocasiones en que algunas peticiones del director o productor hay que modificarlas porque no son del todo adecuadas a la serie. Por ejemplo, para *Los ladrones van a la oficina*, se había pedido a Enrique Morente que hiciera la cabecera.

La cabecera de *Los ladrones van a la oficina* la hice con Enrique Morente. Trabajamos una noche entera. Al principio iba a ser de una manera, la iba a componer él, pero al final tuvimos que cambiarla porque era un poco flamenco. Entonces él hizo una parte final de la serie, y yo²³ compuse (con Richi Morris, mi mano derecha) un tema para el inicio de la serie²⁴.

Porque la música debe apoyar lo que se narra. No puede cambiar la esencia de una escena. Tiene que apoyar ese estilo o sentimientos. A veces multiplicarlos, pero siendo fiel a lo que hay en la secuencia. También se puede jugar a la contra: poner una música macabra por ironía, por ejemplo. Eso es una genialidad. Pero no se puede aprovechar una secuencia que no se la convence a nadie para ponerle, por ejemplo, música divertida, con la idea de salvarla.

Algo que valoran los compositores es la libertad que se les concede a nivel creativo. Mario de Benito toca este aspecto mientras recuerda con cariño la composición de una serie llamada *Carvalho*²⁵.

Era un proyecto de cuatro o cinco países europeos. Yo hice la música

22 Id.

23 La serie contiene dos canciones: "Los ladrones van a la oficina", de Mario de Benito y Richi Morris, interpretada por Cani González. Y "La oficina", compuesta e interpretada por Enrique Morente.

24 Entrevista Mario de Benito. Madrid, 11 de marzo de 2016

25 *Pepe Carvalho* era una serie policiaca del año 1999, donde trabajaba Valeria Marini, el francés Jean Benguigui y Juanjo Puigcorbé.

ca para toda la serie. En los que se rodaron fuera, mandé la música y la montaron ellos. Y las dos rodadas en España las hice enteras. En esa serie tuve mucha libertad para trabajar, por Enrique²⁶. Trabajamos una serie de elementos; me gusta mucho trabajar con gente que no tenga nada que ver con el cine: trabajar con gente del jazz, por ejemplo²⁷.

Proceso técnico

Ahora se ha agilizado bastante el proceso de producción musical debido a los medios técnicos de que se dispone. De Benito, como casi todos, compone con el piano y graba en Logic. Luego tiene lugar el proceso de distribución de los sonidos por instrumentos. Hay que trabajar cada instrumento: por ejemplo, el sonido de cuerda que se ha creado hay que dividirlo en lo que corresponde a un contrabajo, a un violín, a la viola. A veces lo hace el maestro, pero otras –dependiendo del presupuesto- cuenta con ayudante.

Las partituras se suelen hacer en otro programa, como Sibelius. Luego se imprimen y se hacen las copias, que el maestro repasa junto con el ayudante. Una vez están bien, el ayudante elabora las particelas. Las partituras siempre se imprimen o se guardan en archivo de PDF, aunque no se toquen al final, para registrarlas en la SGAE.

Hay compositores que prefieren no dirigir sus músicas, como sucede a De Benito. “Prefiero no dirigir cuando voy a Praga. Aquí en España sí dirijo. Adam Klemens es el que siempre me dirige en Praga”.

²⁶ Enrique Urbizu, que dirigió uno de los capítulos españoles.

²⁷ Entrevista Mario de Benito. Madrid, 11 de marzo de 2016

Fase de la posproducción

Una vez que se ha traído la música grabada, hace falta volver a ver cómo funciona con las escenas. Y en ocasiones hay que arreglar aspectos con el ordenador, añadir transiciones, etc. Finalizada esta operación, se da todo al montador mezclado; esto es, el estéreo, para que nadie lo pueda cambiar, con las indicaciones exactas de minutación.

En cuanto al momento del montaje, lo ideal sería que el músico estuviese. Pero generalmente es imposible. “En el cine es más fácil”. Mario de Benito añade:

Pero yo no soy conflictivo para eso. Creo que la música la debe adaptar quien ve la película completa con todos los elementos. Tú lo puedes ver como músico, pero hay que verla en su conjunto. En general, no me preocupa esto. Uno nunca está en el proceso de finalización de un capítulo²⁸.

3. Algunas conclusiones

En estas breves líneas, y como se comentó al principio, se ha pretendido aprovechar la experiencia del maestro de Benito para extraer algunas analogías en la composición musical cine *versus* series de televisión.

Como se ha podido observar, hay diferencias siempre que se tocan los aspectos de producción. Una serie es un producto complejo, para el que trabajan múltiples agentes: directores, productores, cadenas de televisión. Y es complicado aunar esos intereses. En cine es más fácil, y el director tiene mucho peso en las decisiones creativas. Por otra parte, un largometraje es un producto cerrado, finalizado, y una serie no. Esto determina un modo de trabajar diverso: menos tiempo de composición para las

28 Id.

series, una dedicación menos exclusiva a veces porque hay series muy largas y se combina ese trabajo con otros, etc. Además, el producto seriado influye en el planteamiento y desarrollo temático musical, en relación a los personajes y a las tramas.

Sin embargo, una vez sorteadas estas cuestiones, las dos labores son tremendamente personales y creativas. Y en ese momento, en el momento de elegir un tema adecuado a un personaje, en el momento de ver qué tipo de música necesita esa imagen para ser fiel a la historia, ahí da igual tener delante un largometraje que una producto seriado televisivo. Ahí todas las fuerzas se unen para que la música sirva a la imagen y refuerce la narrativa, según el estilo personal de cada compositor.

Referencias Bibliográficas

CHION, M. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

FRAILE, T. *Tesis doctoral: La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*. Salamanca, 2008.

FRAILE, T. y VIÑUELA, E. (edit.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2012.

GARCIA, J. "La herencia de la zarzuela en los medios audiovisuales, o cómo la televisión perpetúa el casticismo musical". En: *Actas del I Symposium Internacional sobre Teatro Lírico Español y Cine*, (Oviedo 19-21 de junio de 2014).

LÓPEZ, J. *Tesis doctoral: Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Granada, 2009.

_____. Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión. En: *Trípodos. Les cares de la música*, Universitat Ramon Llull, 2010, vol. 26, p. 53-67.

NIETO, J. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002.

OLARTE, M. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

_____. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

_____. Nuevos retos para la música en la televisión. Ficción y no ficción. En *Trípodos. Les cares de la música*, Universitat Ramon LLull, 2010, vol. 26, p. 39-51.

OLARTE, M. y CAPDEPÓN, P. (edit.). *La música acallada. Liber Amicorum: José María García Laborda*. Salamanca: Ediciones Amarú, 2013.

PALENCIA, M. La música en la comunicación publicitaria. En: *Revista Comunicación y Sociedad*, Pamplona: Universidad de Navarra, Vol XXII, núm 2, 2009, p. 89-108.

RADIGALES, J. *La música en el cinema*. Barcelona: UOC, 2007

SÁIZ, J.A. Mario de Benito. En: *Rosebud Banda Sonora*, nº 5, Junio 1997.