

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y
Musicología



Universidad de Oviedo

Trabajo Fin de Máster

**Víctor Reyes: compositor de música
para cine**

Cristian de Castro Lago

Directora: Celsa Alonso González

Oviedo, 2016

Abstract:

Una forma de estudiar la música de cine es acercarse a los compositores. En este trabajo me aproximo a la composición para cine de Víctor Reyes. A lo largo de este estudio analizo su obra señalando aquellos elementos más importantes y que la definen. En las siguiente páginas analizo parte de su creación y me detengo en tres de sus películas: *Buried*, *Luces Rojas* y *Grand Piano*. El contexto en el que se encuentra este compositor es determinante y condiciona su obra. Elementos como la industria o el desarrollo tecnológico son fundamentales para entender a este compositor y su relación con el cine.

A good way to study film music is to approach the composers. In this work I study the film composition of Victor Reyes. Throughout these work I analyzed his work and I pointed the most important elements that define it. In the following pages I analyze part of his work and I pay special attention to the following films: Buried, Red Lights and Grand Piano. The context with this composer is crucial and his work has been very influenced by it. Some elements like the industrial and technological development are very important to understand this composer's work and his relationship with film music.

Índice

1. Introducción.....	4
2. Estado de la cuestión.....	10
3. Metodología.....	11
4. Música y cine en la España de finales del siglo XX y principios del XXI	16
5. Biografía.....	19
6. La música para cine de Víctor Reyes.....	21
7. Conclusiones:	41
Bibliografía:.....	44
Anexo.....	46

1. Introducción

La musicología actual demuestra un gran interés por la música de cine con figuras importantes a nivel internacional como Michel Chion, Philip Tagg, Anahid Kassabian, Caryl Flinn o Kathryn Kalinak que tratan este ámbito de estudio. En España el interés por la relación entre la música y el cine arranca desde Joaquín Turina o Adolfo Salazar ya en los años treinta. En los años 60 la semiótica comienza a prestar atención al cine como forma de comunicación y como lenguaje. Destacan teóricos como Jean Mitry, que duda de si el cine es realmente un lenguaje, concluyendo que es habla antes que lengua, y consideran la música un agente de significación no necesariamente subordinado a la imagen¹.

En 1960 se publica por primera vez un trabajo dedicado específicamente a la música cinematográfica en España: *La música en el cine y la música para el cine* de Salvador Ruiz de Luna. En los años ochenta encontramos el trabajo de Joan Padrol Escolies, *Evolución de la banda sonora en España*. Desde entonces aparecen otros trabajos dedicados a la materia y en los años 90 estos estudios adquieren un nuevo impulso desde la publicación de *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*, de Julio Arce en 1996. Además de estos trabajos destacan otros como el de Carlos Colón Perales, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias efectivas*. Todas estas publicaciones se acercan a la música en el cine desde diferentes perspectivas².

En los años 90 aumenta el interés por los estudios sobre música cinematográfica lo que supone el aumento de publicaciones sobre este tema, desarrollándose sobre todo investigaciones desde el punto de vista histórico y estético. Encontramos desde trabajos sobre la música en el periodo franquista gracias a autores como Julio Arce, Laura Miranda o Joaquín López hasta otros sobre temas más actual, caso de algunos trabajos de Eduardo Viñuela o Teresa Fraile, particularmente esta última con su libro *Música de cine en España. Señas de Identidad en la banda sonora contemporánea*³. Destacan, particularmente, los libros editados por Viñuela y Fraile, siguiendo la línea abierta por

¹Véase: Jean Mitry. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje* (Madrid: Akal, 1990).

²Joaquín López González, "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión", *Trípodos* 26 (2010): 54.

³ Teresa Fraile Prieto, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010).

Matilde Olarte, fundadora de los encuentros sobre música y el audiovisual en Salamanca, origen de publicaciones de referencia⁴. Los estudios realizados atienden a diferentes puntos de vista. Desde trabajos que se centran en la figura de un compositor hasta otros que hablan de la relación de la música con la ideología.

En la actualidad, el reto al que se enfrenta la musicología en el estudio de la relación de la música con la imagen va más allá del cine. El desarrollo de nuevas tecnologías conlleva el desarrollo de nuevos formatos que desarrollan lenguajes propios. Se impone una perspectiva interdisciplinar que supone el estudio de ámbitos como la publicidad o el videoclip con trabajos como *El videoclip en España*⁵ de Eduardo Viñuela. La musicología española ha tratado la música en los medios audiovisuales como vemos en trabajos colectivos como los editados por Teresa Fraile y Eduardo Viñuela: *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* y *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*.

Los estudios sobre cine se enfrentan al peculiar caso de España. En el cine español de finales del siglo XX y principios del XIX presenciamos varias tendencias, entre las que destacaría las siguientes. En primer lugar una inclinación, por parte de los directores, de retratar el pasado reciente, concretamente historias relacionadas con la guerra civil, el franquismo o la transición. Son muchas las relecturas sobre este momento de la historia de España como por ejemplo *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997) o películas con una estética que presenta la decadencia y la oscuridad del periodo franquista, como *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010). Alex de la Iglesia es un buen ejemplo de relecturas que unen la referencia a iconos de la cultura popular recurriendo a canciones y a la televisión, la crudeza de este periodo y el humor negro, como en *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999)⁶.

En estas películas se aborda el tema de la nostalgia. La mirada al pasado es una constante tanto en los años 80 como los 90 y se relaciona con los cambios políticos, sociales y culturales que ocurren debido al paso de una dictadura a una democracia,

⁴ Matilde Olarte Martínez, *La música en los medios audiovisuales* (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005) y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* ed. Matilde Olarte Martínez (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009).

⁵ Eduardo Viñuela, *El videoclip en España (1980 – 1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2008).

⁶ Veáse: Nuria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema* (London: Routledge, 2007).

cambios que se producen de forma acelerada. En este cine encontramos una nostalgia del compromiso político y el empeño por conservar unos ideales, en unos años 80 donde la inseguridad en grandes ciudades y el aumento del consumo de drogas era un problema acuciante que se aborda en algunas películas bajo la influencia del *realismo social*. La idea de nostalgia se consigue transmitir al espectador no solo a través del propio discurso de la película, sino también con una serie de técnicas de cámara o el uso de determinados elementos visuales (como la utilización de determinados colores); pero sobre todo a través de la música, algo que ha estudiado Teresa Fraile⁷. Fraile señala que desde los años 70 es común la referencia a tiempos pasados a través del uso de música popular preexistente. Esto se populariza desde los años 90, y aún a principios del siglo XXI hay películas que introducen números musicales de los años 80. Este concepto de nostalgia también se observa en el documental, donde se aportan muchos testimonios de la guerra⁸.

Otra tendencia importante en el cine español contemporáneo es aproximarse a la estética del cine americano, contando con actores extranjeros, generalmente de habla inglesa, buscando el éxito comercial. Ejemplo de esto son *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) o *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012). Finalmente podemos destacar una inclinación del cine español por el cine negro y el cine de terror⁹. El thriller se desarrolla mucho en los años 90 con propuestas que consisten tanto en continuar con las estructuras marcadas por el cine negro como con otras que tratan de renovar este género, muy consolidado en España desde mediados del siglo XX. Otro de los géneros más populares tras el franquismo es la comedia¹⁰. Este género se mezcla con el cine erótico¹¹ en el caso de Mariano Ozores con películas como *Agítese antes de usarla* de 1983 entre muchas otras. Otra tendencia a destacar es la crítica social en la corriente

⁷ Teresa Fraile Prieto, "Nostalgia, *revival* y músicas populares en el último cine español" *Quaderns de cine* 9 (2014).

⁸ Rikki Morgan – Tamosunas, "Screening the past: history and nostalgia in contemporary Spanish cinema" en *Contemporary spanish cultural studies*, ed. Barry Jordan y Rikki Morgan – Tamosunas (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 111 – 121.

⁹ Véase: Andrew Willis, "From the margins to the mainstream: trends in recent Spanish horror cinema" en *Spanish popular cinema* ed. Antonio Lázaro Rebollo y Andrew Willis (Manchester: Manchester University Press), 237 – 249.

¹⁰ Véase: Julio Arce 'Castanets and White telephones: (musical) comedies during the early years of the Franco Regime' en Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.), *Music and francoism*, Turnhout: Brepols, 2013, pp. 253-264

¹¹ Véase: Julio Arce, "Con "s" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición." *Cuaderns de cine* 9 (2014) 97 – 105.

denominada ‘tercera vía’, un acercamiento al estilo americano y europeo de hacer comedias, e incluso, en los últimos años, una tendencia hacia el humor negro¹².

Por otro lado un género que ha perdido mucha fuerza en la creación cinematográfica española es el del musical. Durante los años 30 y 40 el cine musical era muy abundante y mezclaba comedia con elementos costumbristas. El cine musical americano encumbró a auténticas estrellas como Ramón Novarro o José Mojica, con producciones que pretendían entrar en el mercado hispanoparlante, a través del cine musical (cortometrajes, operetas, revistas de variedades)¹³. Más tarde, en los años 50 el cine musical español tiene un gran desarrollo¹⁴.

En los años 70 la creación de películas musicales decrece hasta retomar importancia en los años 80 con películas como *El amor brujo* (Carlos Saura, 1981). *Carmen* (Carlos Saura, 1983) y *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981), trilogía de Saura con Antonio Gades. A parte del interés de Saura en llevar la ópera al cine apenas contamos con adaptaciones de ópera a la gran pantalla. Las adaptaciones de ópera al cine son escasas, con excepciones como la película *Werther* (Pilar Miró, 1980), donde la ópera se utiliza con una función narrativa en una creación que mezcla lo cinematográfico con la obra literaria y la obra operística¹⁵. A partir de los años 90 la producción de cine musical en España es muy escasa aunque aún encontramos algunos trabajos como *Al otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002) con música de Roque Baños¹⁶.

Víctor Reyes participa de algunas de estas tendencias al colaborar en films que cuenta con actores muy relevantes en el panorama cinematográfico contemporáneo como son Robert de Niro o Sigourney Weaver en *Luces Rojas*, Ryan Reynolds en *Buried* o Elijah Wood en *Grand Piano*. También se acerca al cine vinculado con los problemas sociales como en *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005). Por otra parte trabaja

¹² Véase: Barry Jordan y Rikki Morgan – Tamosunas, *Contemporary Spanish cinema* (Manchester: Manchester University Press, 2001), 61 – 111.

¹³ Véase: Julio Arce, “Singin’ in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929 – 1934)” en ed. Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2015).

¹⁴ Véase Julio Arce: “On the other side of the Screen: Songs in Spanish Cinema from Concha Piquer to Manolo Escobar” *Made in Spain. Studies on Popular Music*, Silvia Martínez and Héctor Fouce eds, London, Routledge, 2013, pp. 168-177.

¹⁵ Jaime Radigales, Isabel Villanueva y Yaiza Bermúdez, “El papel de la ópera en el cine español” en *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, ed. Eduardo Viñuela y Teresa Fraile (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2015).

¹⁶ Véase Jordan y Morgan – Tamosunas, *Contemporary Spanish...* 61 – 111.

en películas donde se hace referencia a sucesos vinculados con la dictadura franquista como *Como un relámpago* (Miguel Hermoso, 1996) o *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002). Respecto a las películas de terror podemos mencionar el trabajo que está realizando en la actualidad para la película *Inside* (Miguel Ángel Vivas, sin estrenar).

En los últimos años se ha estudiado la relación entre género o etnia y el cine. Muchos estudios se asientan sobre un concepto problemático desde su propia definición, el concepto de cine nacional español: no es sencillo definir cuáles son sus elementos¹⁷. Tras la etapa franquista, muchos directores de cine trataron de renovar la idea de cine español de diferentes formas: en este contexto, el uso de actores de habla inglesa y la abundancia de coproducciones desde los años 70, lo que supone el acercamiento a una identidad europea más que española, genera cierta polémica. En los años 80 la industria de las telecomunicaciones empieza a globalizarse y crece la cantidad de programas de televisión importados¹⁸. Además durante los años 90 surge una guerra por el control de los medios de comunicación enfrentándose dos grandes conglomerados empresariales: Telefónica y el grupo PRISA. En esta lucha tanto el Partido Popular como el PSOE se posicionan, los primeros a favor de Telefónica y los segundos a favor de PRISA. Estas empresas, en su búsqueda de crecimiento, se alían con empresas extranjeras lo que supone la llegada masiva de productos audiovisuales foráneos. En este panorama, donde definir lo español en el cine es realmente complejo, encontramos estudios que abordan el asunto desde el punto de vista de la música del cine como el de Jaume Radigales y Teresa Fraile¹⁹.

Por otra parte hemos de tener en cuenta la perspectiva de los consumidores de cine. En 2007 Emilio García Fernández y Jesús Timoteo Álvarez de la Universidad Complutense de Madrid elaboran un cuestionario para conocer la opinión de los espectadores a cerca del cine español. Esta encuesta se realiza por teléfono a 1500 personas mayores de edad entre el 9 y el 16 de abril de 2007. Entre los resultados de este estudio se observa que el 58,7 por ciento de la población encuestada considera el cine español poco interesante. El principal problema son los temas, pero también lo son,

¹⁷ Véase Triana-Toribio, *Spanish national cinema ...*

¹⁸ Richard Maxwell, "New media technologies in Spain: a healthy pluralism?" en *Contemporary spanish cultural studies*, ed. Barry Jordan y Rikki Morgan - Tamosunas (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 173.

¹⁹ Teresa Fraile y Jaume Radigales, "Historia locales, música global. Marcas sonoras en los últimos géneros del cine español", *Comunicación y sociedad*, Vol. 24, Nº 2 (2011): 253 - 267.

aunque en menor medida, el trabajo de los actores y la dirección. Los espectadores españoles señalan que el cine español no entretiene como el americano²⁰.

Otra forma de aproximarse al cine español es insistir en los autores (sobre todo los realizadores) que desarrollan su propio estilo, contribuyendo a renovar la marca del cine español²¹. Un caso paradigmático es Pedro Almodóvar²². Junto a este director, que renueva el cine español, trabaja en repetidas ocasiones el compositor Alberto Iglesias²³. Este compositor trabaja en el mismo contexto que Víctor Reyes y es uno de los pocos compositores españoles cuya obra ha sido estudiada en profundidad. Alberto Iglesias trabaja con otro gran director español como es Julio Medem. Es indudable la importancia de estos directores en la cultura cinematográfica española con películas donde la música juega un factor de máxima importancia. Por esto el estudio de los compositores y su labor es fundamental para la comprensión del panorama cinematográfico español actual²⁴. En la segunda mitad de los años 90 la producción cinematográfica en España mejora lo que supone el aumento del número de compositores que necesita el medio. Este progreso se acentúa con el aumento de las coproducciones a partir de 1996 y del número de cortometrajes realizados gracias al surgimiento de festivales y ayudas económicas. En este momento hay directores que trabajan en el medio desde los años 60 y 70, y que recurren muy a menudo a un mismo compositor, caso del director Vicente Aranda que trabaja en repetidas ocasiones con José Nieto, Mario Camus con Sebastián Mariné o Jose Luis Garci con Manuel Balboa son buenos ejemplos²⁵. Este fenómeno lo observamos también en el caso de Víctor Reyes que ha trabajado en repetidas ocasiones con Antonio Hernández y, en los últimos años, con Rodrigo Cortés.

²⁰ Ann Davies, *Spain on screen. Developments in contemporary Spanish cinema* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), 24.

²¹ Véase: Peter Evans ed. *Spanish Cinema: the Authorist Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

²² Véase: Marvin D'Lugo, *Pedro Almodóvar* (Urbana: University of Illinois Press, 2006).

²³ Véase: Rebeca Iglesias Prieto, *Alberto iglesias. Música en la filmografía de Pedro Almodóvar* (Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2015).

²⁴ Véanse trabajos sobre compositores españoles como: Francisco Jiménez Criado, “Las bandas sonoras de Alberto Iglesias aplicadas en las películas de género dramático de Pedro Almodóvar” o Alejandro González Villalibre, “El «sonido Nieto». Marcas de estilo del compositor a lo largo de 40 años de carrera”, ambos en *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* ed. Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2015).

²⁵ Teresa Fraile Prieto, *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2008) 272 – 274.

Es interesante analizar el papel que juegan los compositores en este proceso de construcción de los rasgos que definen el cine español, sobre todo el más reciente. Víctor Reyes es un autor que, al igual que muchos de su generación, ha trabajado tanto para la televisión como para el cine, publicidad o cortometrajes. Su producción es abundante, aunque desde la musicología nadie la ha estudiado hasta el momento. En las siguientes páginas tratamos de acercarnos a su trabajo.

2. Estado de la cuestión

Disponemos de muy poca bibliografía acerca de Víctor Reyes. La primera publicación sobre este autor en una revista de referencia es el artículo de Sergio Hardasmal para la revista *Film Music*²⁶. Una de las publicaciones más importantes que hacen referencia a este autor es la revista *Academia: revista del cine español*²⁷: incluye una entrada escrita por Conrado Xalabarder, de muy poca extensión y que no profundiza en su trabajo, tan solo menciona algunos datos biográficos. Xalabarder también escribe para el *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*²⁸ donde encontramos idéntica información que en *Academia: revista del cine español* cuya fuente, en realidad, es el artículo previamente mencionado de Sergio Hardasmal. Otra publicación que recoge datos del autor es la entrevista realizada por Roberto Cueto en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*²⁹, que no solo aporta información biográfica del autor, también se aproxima, con relativa profundidad, a la música de las películas *Lisboa* (1999) y *En la ciudad sin límites* (2002), ambas de Antonio Hernández.

Encontramos el nombre de Víctor Reyes en el trabajo de Jaume Radigales *La música en el cine*³⁰ y en los trabajos de Teresa Fraile, *La música en el cine español hoy*.

²⁶ Sergio Hardasmal, “Perfil de Víctor Reyes”, *Film Music* 5 (2002), 27.

²⁷ Conrado Xalabarder, “Víctor Reyes”, *Academia: revista del cine español* 32 (2002).

²⁸ Conrado Xalabarder “Reyes, Víctor”, en *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 7 ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Fundación Autor, 2011), 333.

²⁹ Roberto Cueto, *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. (Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003), 415 – 435.

³⁰ Jaume Radigales, *La música en el cine* (Barcelona: UOC, 2008).

*Nuevos protagonistas y sistemas de producción*³¹, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*³², pero no se profundiza en su obra. Hemos localizado información adicional en algunos artículos en internet, y entrevistas como la realizada en la web *Asturscore*³³ en relación a la película *Grand Piano*. Asimismo en la red hay comentarios y críticas realizadas por aficionados a su música, que no poseen gran interés para nuestro trabajo.

El acceso a las fuentes primarias, es decir, las películas, ha sido complicado. Muchas no están disponibles para su compra y tan siquiera es fácil su acceso a través de internet. Algunas de sus bandas sonoras están editadas en CD pero este formato no nos es útil, puesto que el análisis de una banda sonora ha de ser realizado junto con las imágenes. Las partituras no están editadas lo que dificulta nuestra tarea y obliga a realizar el análisis contando solamente con las películas.

3. Metodología

El objetivo de este trabajo es acercarnos a la obra para cine del compositor Víctor Reyes. El análisis de sus bandas sonoras musicales se ha realizado a través de la visualización de las películas. Hemos dividido este trabajo en dos partes. Una primera parte dedicada a la vida del autor. La segunda parte consiste en el análisis de tres de sus bandas sonoras: *Luces Rojas*, *Buried* y *Grand Piano*. La selección de estas películas se debe a varios factores. Estas películas son tres ejemplos de la colaboración de Rodrigo Cortés con Víctor Reyes. En el cine español encontramos muchos ejemplos de lo que Teresa Fraile denomina “binomios”³⁴: colaboraciones entre un director y un compositor que se producen en repetidas ocasiones. Cuando esto ocurre se suele generar un estilo característico derivado del trabajo conjunto de ambos creadores. En España encontramos binomios como el de Alberto Iglesias y Julio Medem o el de Alfonso Villalonga e Isabel Coixet. Fuera de España también encontramos casos como el de

³¹ Teresa Fraile Prieto, “La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción” *Tripodos* 26 (2010): 68.

³² Fraile Prieto, *Música de cine en España. Señas de identidad...*

³³ Eduardo Con, “Entrevista con Víctor Reyes: Grand Piano” *Asturscore* (2014) [en línea] <<http://goo.gl/y9LOv0>> [Consultado el 18/04/2016], MUSIMAGEN, *Quiénes somos* [en línea] <<http://goo.gl/eO51xb>> [Consultado el 30/05/2016].

³⁴ Fraile Prieto, *Música de cine en España. Señas de identidad...* 209 – 213.

Spielberg y John Williams o Tim Burton y Danny Elfman. Tanto *Buried* como *Luces Rojas* están dirigidas por Cortés. En el caso de *Grand Piano*, Cortés forma parte del equipo de la producción. De esta forma nos acercamos a la colaboración de Reyes con este director y productor que es con quien más trabaja en su carrera. En el caso de *Luces Rojas* estamos ante un *thiller* convencional donde Reyes muestra cómo trabaja con una película donde la música se relaciona con las imágenes de forma convencional. Si estudiamos la producción de un compositor no solo podemos atender a aquellas obras que destaquen por ser innovadoras, también hemos de tener en cuenta aquellas que no lo son. Por otra parte, *Buried* y *Grand Piano* son dos películas con argumentos muy peculiares y decisivos a la hora de trabajar con la música, es decir, el guión de estas películas es determinante, como veremos en el análisis posterior. Además creo que son una muestra representativa de su forma de componer, pues son películas donde hay una serie de elementos comunes en su producción, que señalamos en el capítulo 6. Además del análisis de estas películas, a lo largo del comentario hemos introducido referencias a otros trabajos suyos.

Un problema que surge al tratar de establecer qué elementos comunes hay en toda su obra es que un compositor de música para cine compone en función de la idea de la película. Tanto la música como las imágenes forman conjuntos de signos y cada género cinematográfico maneja determinados códigos. El “cliché” es una convención aprendida, un elemento que el oyente reconoce e interpreta rápidamente³⁵. Por una parte, la música de cine tiene sentido en sí misma, es decir, como elemento aislado porta una serie de significados. Pero no se presenta sola, es un elemento más del lenguaje audiovisual y el contacto con el resto de elementos que forma parte del producto cinematográfico genera nuevos significados³⁶.

La imagen y la música son dos sistemas de signos que al entrar en contacto transmiten una serie de ideas, sentimientos, sensaciones y mensajes. La comprensión de lo que vemos y oímos en la pantalla depende de las competencias culturales del espectador. La música transforma la manera en la que vemos y procesamos las imágenes: tanto una canción pop, como una obra improvisada o una composición original tienen la capacidad de evocar un determinado lugar, establecer vínculos con elementos externos a la película, crear emociones o indicar como deben interpretarse las

³⁵ Jesús Alcalde, *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos* (Madrid: Fragua, 2007), 121.

³⁶ *Ibidem*, 192 – 193.

imágenes³⁷. Con el paso del tiempo el cine ha desarrollado un lenguaje propio, de forma que, en la actualidad, es común la autorreferencialidad cultural: de este modo, ha adquirido una autonomía tal que “se van superponiendo significados sobre otros ya contruidos en productos existentes previamente”³⁸.

Para este trabajo hemos tenido en cuenta ciertos aspectos del análisis musical formal convencional. La relación entre los diferentes parámetros musicales es fundamental y es necesario observar estos parámetros para acceder a su posible significado: “Las duraciones, los pulsos, los acentos, la proporción, la dinámica de intensidades, y las relaciones reiteradas y frecuentemente sometidas a todo tipo de simetrías, realizan un trabajo de cohesión en todos los niveles”³⁹. El análisis por secuencias y bloques musicales es puramente descriptivo, pero es una herramienta útil para definir las señas de identidad del compositor de cine. Como señala Teresa Fraile, el análisis formal es útil pero también es “imprescindible un análisis de la música con relación a los elementos visuales, es decir, analizar la música para la imagen en relación con la imagen (...) para facilitar al oyente y al potencial compositor la comprensión del papel que la música desempeña en la narración cinematográfica”⁴⁰. Por otro lado, la música de un film cumple una serie de funciones (estructural, emocional, significativa, narrativa y estética) que determinan la organización de la música dentro de la película: “La música sirve al filme, que es utilizada como reparación, vínculo, aliño, parche y camuflaje”⁴¹.

Un factor de cierta importancia en la realización de este trabajo ha sido el contacto con el compositor. He mantenido contacto con Reyes a través de correo electrónico gracias a la mediación de Rodrigo Cortés que me facilitó su contacto. Aunque, por cuestiones de disponibilidad, no ha respondido a todas mis preguntas sobre su producción, algunas de sus respuestas me han servido para afianzar ideas planteadas en el análisis. Por supuesto siempre se ha mantenido la imparcialidad a la hora del análisis. El hecho de conocer la intención de un autor, a la hora de analizar su obra,

³⁷ Kathryn Kalinak, *Film music. A very short introduction* (Nueva York, Oxford University Press, 2010), 1.

³⁸ Teresa Fraile. “La música en el cine español hoy...”, 68.

³⁹ Aurelio Del Portillo García, “Timeline y música audiovisual. Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas” *Revista Icono*, vol. 1, nº 14 (2012), 167.

⁴⁰ Teresa Fraile Prieto, “El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis” en *Metodologías de análisis del film*, ed. Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (España: Editorial Edipo, 2007), 527.

⁴¹ Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1997), 195.

puede ser interesante pero no es determinante y nada asegura que esa intención sea efectiva, es decir, que el público lo haya entendido de esa manera. Algo muy común en Víctor Reyes es el uso de música popular, tanto compuesta por él como preexistente, por ello tenemos que ser conscientes de cómo el oyente escucha. Jesús Alcalde identifica la relación del oyente con la música preexistente como escucha semántica o cultural: “La escucha semántica centra el interés en asociar la música a contextos sociales e históricos, a los usos y las ocasiones en las que suenen las distintas músicas”⁴². Utilizar música popular urbana o hacer uso de determinados géneros permite transmitir al oyente una serie de valores, aunque nada garantiza que la intención del compositor utilizando determinada música sea debidamente interpretada por el espectador. Una canción preexistente es un texto que existe con autonomía y anterioridad a la película. Cuando se utiliza en una película se produce el fenómeno de la intertextualidad: “la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido [...] El intertexto de la obra de arte, así, puede incluir no sólo otras obras de arte en la misma [...] sino también todas las “series” dentro de las que el texto individual está situado”⁴³. Jesús Alcalde prefiere hablar de “canciones invitadas”⁴⁴, señalando que conservan su significado pero, al vincularse con la escena en la que están introducidas, se produce una “escucha delegada” o una “escucha enfocada”. La escucha delegada consiste en que el oyente interpreta la canción a través del personaje o suceso al que se vinculan. Por otra parte la escucha enfocada cumple una función poética, hace salirse de forma parcial al oyente de la narración, expresa desde el exterior lo que se quiere narrar.

El uso de música preexistente en el cine no se limita solo a música popular urbana. La música de repertorio o “clásica” también se utiliza con frecuencia. Podemos incluso señalar un proceso doble: que consiste en que el cine hace uso de obras clásicas sirviéndose de su significado y después se autorreferencia haciendo uso de obras clásicas utilizadas previamente en el cine y que, por lo tanto, han adquirido nuevos significados. Un ejemplo es *La cabalgata de las Valkirias*, muy popular desde *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), film al que se asocia desde entonces, por lo que su uso posterior no solo remite al espectador a Wagner sino también a la

⁴² Alcalde, *Música y comunicación...* 135.

⁴³ Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis y Robert Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona, Paidós, 1999), 233.

⁴⁴ Alcalde, *Música y comunicación...* 198.

película de Coppola. Víctor Reyes hace uso de esta música en *Mala uva* (Javier Domingo, 2004) vinculándola con un asesino a sueldo que vigila con un rifle a su víctima: resulta más inmediato para el espectador vincular esta película, donde hay actividades propias del ámbito militar moderno, a *Apocalypse Now* que a la obra de Wagner. Es decir, es un caso en el que el significado asociado a la obra se produce en segundo lugar.

También hemos tenido en cuenta el procedimiento que plantea Teresa Fraile para el análisis de la música en el cine⁴⁵. Aunque en este trabajo no incluimos este proceso de forma detallada para cada una de las películas, hemos tenido en cuenta los principios de los que se compone. Este análisis se divide en la observación del contexto cinematográfico (género y posición estética), análisis primario (circunstancias de la composición), análisis formal-musical (descripción de aspectos musicales) y análisis funcional (interacción entre música e imágenes). Esta clasificación procura un buen acercamiento a la música de una película, complementando las ideas de los métodos mencionados previamente.

Además del análisis de las bandas sonoras he realizado unos gráficos a modo de *cue sheets* para clarificar la estructura de la película, la cantidad de música que hay y su relación con las imágenes y el guión. He utilizado cinco campos: minutaje, secuencia, música, función y relación con la imagen. En el primer campo he indicado una referencia temporal de aquellos momentos donde hay música. En el segundo campo he descrito los sucesos que ocurren en el tiempo señalado previamente. En el apartado “música” he indicado cuestiones referidas a los instrumentos utilizados o el tipo de música que escuchamos basándonos en la propuesta de Phillip Tagg⁴⁶. Respecto a los dos últimos campos hemos utilizado las clasificaciones de Radigales y Chion respectivamente⁴⁷. La música puede llevar a cabo varias funciones al mismo tiempo: en el apartado “función” mencionaremos la función más importante que realiza, pero también indicaremos lo que aporta a la imagen, en el apartado “relación música/imagen” lo que Chion denomina “valor añadido”. Estas tablas sirven como guía

⁴⁵ Teresa Fraile Prieto, “La creación musical...” 32

⁴⁶ Phillip Tagg, *Music's meanings: a 21st – century musicology for non – musos* (The Mass Media Music Scholars' Press, 2011).

⁴⁷ Jaume Radigales, *La música en el cine* (Barcelona: UOC, 2008) y Michel Chion *La música en el cine* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1997).

del comentario, aportando una serie de datos generales que ayudan a comprender el conjunto de la película.

El sistema de cita utilizado, tanto para las notas al pie como para la bibliografía final es el sistema Chicago.

4. Música y cine en la España de finales del siglo XX y principios del XXI

Víctor Reyes forma parte de la llamada “Generación del 89”, denominación propuesta por Josep Lluís i Falcó⁴⁸. Lluís i Falcó establece una serie de cuestiones compartidas por varios compositores españoles de música de cine, lo que los sitúa dentro de un mismo grupo. Los compositores que forman parte de este colectivo son aquellos nacidos en los años cincuenta y sesenta y que comienzan su carrera entre el año 1982 y el año 2000 (incluyendo a José Nieto que nace en 1942)⁴⁹. Fraile plantea otra cronología estableciendo el periodo de 1990 a 2005 como más operativo, pero con conclusiones similares e indicando que el término “generación” hace referencia, en este caso, solo a una cuestión cronológica puesto que estos autores, aunque comparten un mismo contexto, tienen una individualidad marcada tanto en lo profesional como en cuestiones compositivas. Por tanto queda claro que el concepto de “generación” es solo procedimental y no tiene un matiz historiográfico desde el punto de vista cultural.

Aún así estos autores desarrollan su carrera profesional en un contexto de cambio en el cine y en la composición de bandas sonoras en España. Durante del siglo XX el compositor de música de cine en España es un trabajador por cuenta propia, es decir autónomo, trabajando en muchas ocasiones sin contrato. La situación mejora con la Ley de Propiedad Intelectual en 1987 y con la creación, en 2000, de la asociación Musimagen, de la que forma parte Víctor Reyes, creada con la intención de velar por los

⁴⁸Josep Lluís i Falcó, “El compositor de cine es España: la Generación del 89”, *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 2 (2005), 1051 – 1077.

⁴⁹ Incluimos dentro de esta generación a: José Nieto, Alberto Iglesias, Manuel Villalta, Javier Navarrete, Juan Bardem, Suso Sáiz, Angel Iñarramendi, Carles Cases, Manuel Balboa, Antonio Meliveo, Lucio Godoy, Eva Gancedo, Pascal Gaigne, Mario de Benito, Eduardo Arbide, Bingen Mendizábal, Víctor Reyes, Bernardo Bonezzi, Roque Baños, Juan Carlos Cuello, Nacho Mastretta, Francesc Gener, Jordi Nogueras, Alfonso de Vilallonga, Sebastián Mariné, Luis Ivars y Xavier Capellas.

intereses de los compositores de música para el audiovisual⁵⁰. La televisión da trabajo a muchos compositores que alternan su trabajo para el cine con composiciones para diferentes medios. En los años 90 se produce una mezcla de géneros audiovisuales donde la sintonía, elemento propio de la televisión, y la canción, son influencias presentes en la forma de trabajar de los compositores de cine⁵¹.

Otro elemento que afecta a su trabajo son los avances tecnológicos. La informática es una herramienta muy importante que permite ahorrar tiempo y dinero. Además, la llegada del CD, en 1989, mejora la producción y distribución de las bandas sonoras. Por estas razones, Lluís i Falcó propone varias denominaciones alternativas para este grupo de compositores, como “Generación del CD” o “Generación Digital”⁵². Otro elemento que caracteriza a esta generación es el acceso a la formación y la aparición de publicaciones periódicas especializadas, concursos, premios y conciertos dedicados a música de cine, que suponen un apoyo para su desarrollo.

El cine es una de las industrias más potentes de la actualidad. En España la producción de películas está muy vinculada a los canales de televisión. Además, las distribuidoras españolas tienen acuerdos con distribuidoras internacionales. Aunque el factor económico no determina la calidad artística del cine, es muy importante y en España:

“la industria de la producción cinematográfica siempre ha sido débil y de corto alcance, minifundista – es decir, fragmentada en numerosas empresas con un bajo volumen de negocio-, caprichosamente dependiente de factores coyunturales y extra – cinematográficos, sujeta a déficits estructurales considerables, absolutamente dependiente de la protección de la Administración (y luego de la televisiones públicas y privadas), etc.”⁵³

Estos factores determinan, en parte, la estética de las películas, lo que influye en la música: el compositor, en general, tiene menos libertad, produciéndose una tendencia a la estandarización⁵⁴. La televisión es actualmente un lugar donde muchos

⁵⁰ Un ejemplo de su trabajo es la denuncia que llevan a cabo en 2004 sobre Antena 3 y TVE acusándoles de abusos sobre los compositores ya que les obligaban a ceder a la editorial el 50% de los derechos de autor. Teresa Fraile Prieto, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Badajoz: Festival Ibérico de Cine, 2010).

⁵¹ *Ibidem*, pp. 45 – 46.

⁵² Lluís i Falcó, “El compositor...”, 1075 – 1076.

⁵³ Burkhard Pohl y, Jörg Türschmann, *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio* (Madrid, Iberoamericana, 2007), p. 29.

⁵⁴ Fraile, “La música en el cine español...”, pp. 75 – 76.

compositores encuentran un medio de vida. Es el caso de Víctor Reyes, como vemos en su último trabajo que ha sido para la serie *El Infiltrado* (Susanne Bier, 2016), de producción estadounidense. Todos estos elementos se relacionan entre sí influyendo unos sobre otros y configuran el contexto en el que se desarrollan las carreras de esta generación de compositores.

En 1982 se elabora la ‘Ley Miró’, ley que buscaba renovar y potenciar el panorama cinematográfico español. Esta ley supuso un aumento del presupuesto destinado al cine, y la creación de nuevas ayudas económicas para financiar proyectos nuevos, lo que provocó la creación de un cine “de autor” que no tenía en cuenta, en muchas ocasiones, el lado comercial del cine. La Ley provocó el descenso de la producción, el aumento de los costes y bajos beneficios económicos. La Ley Miró se fue modificando por los posteriores ministros de cultura disminuyendo las subvenciones a fondo perdido, sustituidas por subvenciones sobre rendimientos en taquilla. Se intenta crear una industria cinematográfica que se sostenga por sí misma sin falta de la intervención del estado.

A principios de los 90, un grupo de directores, entre los que destacan Alex de la Iglesia o Julio Medem, desarrollan su obra en un momento de aumento de la producción, llegando a producirse 64 películas en 1991. Pero la industria española seguía siendo muy inestable, de forma que se produce un descenso de la producción pocos años después: en 1994 se ruedan 44 películas. Estos altibajos son una constante en la industria cinematográfica española. Ante estos cambios, en 1994 se lleva a cabo la Ley de Protección y Fomento de la Cinematografía, que busca aproximarse al cine europeo y que tiene muy en cuenta el carácter industrial del cine. Con esta ley se consigue una media de producción de películas al año de 87,16 entre 1996 y 2001. A partir de este momento la producción comienza a descender de nuevo debido a problemas relacionados con los derechos de antena vinculados al enfrentamiento entre plataformas de televisión de pago Telefónica/Vía digital y PRISA/Canal Satélite Digital⁵⁵.

Vicente J. Benet señala que, en los años 90, se producen dos procesos determinantes para la industria audiovisual: la aparición de nuevas televisiones y la

⁵⁵ Pohl y Türschmann, *Miradas locales...* 32 – 33.

reestructuración de las industrias culturales y del entretenimiento⁵⁶. Es un momento donde muchas empresas se fusionan con otras, se crean grandes conglomerados de telecomunicaciones y en el que, desde el ámbito público, se llevan a cabo, por parte tanto de los gobiernos de Felipe González como de José María Aznar, una serie de políticas de privatización. Se produce una cercanía al cine americano y no solo a través del uso de actores relevantes en el cine comercial. Estos conglomerados financieros llevan a cabo acuerdos con empresas internacionales como Warner, y es cada vez más el control que las grandes multinacionales americanas tienen sobre el cine español. Hemos de tener en cuenta que las grandes empresas estadounidenses son las encargadas de la distribución.

5. Biografía

Víctor Reyes nació en Salamanca el 25 de febrero de 1962⁵⁷. Obtiene el título Superior de Piano por el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, y adquiere, de forma autodidacta, conocimientos relacionados con el estudio de grabación. Su relación con la música comienza trabajando junto al dúo cómico Cruz y Raya en clubes. Formó parte como teclista de varios grupos entre los que se encuentra Bit 32⁵⁸. Reyes trabajó como arreglista para José Luis Perales, José María Cano, Mecano (colaborando en el disco ‘Ai, delai (1990)’⁵⁹, Luis Cobos, La Década Prodigiosa, Julio Iglesias, Ricky Martin, El Fary y Miliki. Además escribe para la televisión trabajando para anuncios publicitarios, series, películas para televisión y sintonías para la cadena Antena 3.

‘Me fui educando en habilidades musicales gracias a los arreglos, como por ejemplo lo que hice de cuerda para Mecano cuando grababa en Londres. Dirigí yo la sección de cuerda. Así conoces la percepción sonora, y como funciona una orquesta o dónde están las proporciones de las masas orquestales. No he estudiado orquestación ni composición, como Roque Baños, por ejemplo, que ha estudiado en Berklee. Pero tengo una habitación

⁵⁶ Vicente J. Benet *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona, Paidós Comunicación, 2012).

⁵⁷ Xalabarder, “Reyes, Víctor”, en *Diccionario del cine iberoamericano...* 333.

⁵⁸ Roberto Cueto, *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español* (Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003), 415.

⁵⁹ Eduardo Con, “Entrevista con Víctor Reyes: Grand Piano” *Asturscore* (2014) [En línea] <http://goo.gl/y9LOv0> [Consultado el 18/04/2016].

llena de libros, cine y discos compactos. Me educó a mí mismo, que no es bueno ni malo, pero es legítimo⁶⁰.

Comienza su carrera en la música de cine colaborando en la película *Ni se te ocurra* (Luis María Delgado, 1991) y en *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), aunque su debut como compositor es la película *Como un Relámpago* (Miguel Hermoso, 1996)⁶¹. En 1999 compone la banda sonora de *Lisboa* del director Antonio Hernández, con el que trabaja en las películas *El Gran Marciano* (2001) y *Todas las azafatas van al cielo* (2002). Otro director con el que ha trabajado con frecuencia es Rodrigo Cortés para quien compone la banda sonora de las películas: *Concursante* (2006), *Buried* (2010) y *Luces Rojas* (2012). Rodrigo Cortés es productor en *Emergo* (Carles Torrens, 2011) y *Grand Piano* (Eugenio Mira, 2012), películas para las cuales trabaja Víctor Reyes y además produce los cortos *Dirt Devil* (2007) y *Por activa y por pasiva* (2013), donde también colabora Reyes.

En 2003 es nominado por *En la ciudad sin límites* a los Cinema Writers Circle Awards en la categoría de Mejor Música Original, y a los Premios Goya en la categoría Mejor Música Original. En 2008 es nominado, junto con Rodrigo Cortés, a Mejor Canción Original por la canción *Circus Honey Blues* de la película *Concursante* en los Premios Goya. Es nominado por la película *Buried*, en 2010, al International Film Music Critics Award (IFMCA) en la categoría Mejor Partitura Original de película de acción/aventura/thiller. Ese mismo año también es nominado, de nuevo junto a Rodrigo Cortés, a Mejor Canción Original por *In the lap of the mountain* y a Mejor Música Original en los Premios Goya, y en 2011 al Chainsaw Award, en la categoría de Mejor Partitura. Por la película *Grand Piano* es nominado en 2013 al International Film Music Critics Award en la categoría de Mejor Partitura de Cine del Año, y al Gaudí Awards en la categoría de Mejor Partitura Original. Además por *Gran Piano* gana el International Film Music Critics Award en la categoría Mejor partitura Original de Película de Acción/Aventura/Thiller, el Fright Meter Award en la categoría de Mejor Partitura, el Premio Feroz a Mejor Partitura Original y el Cinema Writers Circle Award a Mejor Música.

⁶⁰ Cueto. *El lenguaje invisible...*, 419.

⁶¹ IMDb, "Víctor Reyes" [en línea] <<http://goo.gl/U6Qbax>> [Consultado el 18/04/2016].

6. La música para cine de Víctor Reyes

En este apartado he intentado señalar aquellos elementos más recurrentes y que definen la obra de este autor a través de la visualización de todas sus películas. Hemos de tener en cuenta que Reyes hace música para series de televisión, documentales, publicidad, música popular, etc. La composición para cada uno de estos ámbitos le sirve para aprender y es una influencia en su trabajo para cine.

Entre sus referentes se encuentran grandes nombres como Enio Morricone o John Williams. El mismo señala: “Yo divido mi vida en dos etapas: antes de ver *La guerra de las galaxias* y después. Me metí un día en un cine, vi *La guerra de las Galaxias* y me dije: “Yo quiero hacer eso”. Me quedé otra vez a verla y ya me quedé colgado hasta ahora. Me llamó mucho la influencia que tenía la música en la película”⁶². Reyes siente admiración por John Williams: “Nadie tiene ese nivel. Él es E.T.”⁶³.

Reyes se educa en música a través del piano, pero para sus bandas sonoras hace uso de todo tipo de instrumentos y utiliza gran variedad de lenguajes en función de la película y el tipo de composición que realiza. Un ejemplo de banda sonora sinfónica es *Grand Piano*, para la que escribe un concierto para piano y orquesta. Este uso de lo sinfónico lo encontramos en muchas de sus películas y es el lenguaje más habitual. En el caso de la *Luces Rojas* la grabación de la banda sonora la realiza en los estudios de Abbey Road. Lo más habitual es recurrir Orquesta Filarmónica Ciudad de Praga. Esta orquesta graba la banda sonora de: *Lisboa*, *Canícula*, *No dejaré que no me quieras*, *15 días contigo*, *Concursante*, *Lola*, *la película*, *Buried*, y *Grand Piano*. Además trabaja con la Orquesta Sinfónica de Bratislava en *Todas las azafatas van al cielo*, y con la Orquesta de la Radio Nacional Eslovaca en *En la ciudad sin límites*. Pero no solo hace uso de instrumentos de la tradición europea, también utiliza otros como el dilruba, instrumento indio de cuerda frotada.

Asimismo Reyes utiliza instrumentos acústicos o eléctricos, así como nuevas tecnologías como el MIDI. Es frecuente encontrar en sus películas música programada. Su proximidad a las nuevas tecnologías se observa en que es solvente con otros elementos técnicos como en *Besos de Gato* (Rafael Alcázar, 2003) donde hace la

⁶² Cueto, *El lenguaje...* 417.

⁶³ CON. «Entrevista con Víctor Reyes...».

mezcla Dolby Digital⁶⁴; o como en *Luces Rojas* (Rodrigo Cortés, 2012) o *Grand Piano* (Eugenio Mira, 2012), donde se encargará de la mezcla de audio utilizando el sistema de mezcla Vertigo Surround, un sistema de audio 5.1. Reyes mezcla en su producción música programada con orquesta convencional y hace uso de instrumentos como la guitarra eléctrica: él mismo es intérprete de algunos de los instrumentos. Aparte de la programación, se encarga de grabar en todas sus películas el piano y los sintetizadores así como la percusión. Incluso en la película *En solitario* se encarga de grabar la guitarra. Reyes señala: “Las bandas sonoras que yo hago, o la técnica que yo utilizo siempre para hacer los scores, es una mezcla entre orquesta, elementos de sintetizador, elementos programados como se hace un poco en las bandas sonoras de hoy en día”⁶⁵.

El conocimiento en materia tecnológica permite a Reyes controlar todo el proceso de creación de la banda sonora:

“Yo hago todo el proceso, incluso en *Besos de gato* he llegado a hacer la mezcla Dolby Digital. Grabar en estudios es carísimo y se te puede ir hasta el 25% del presupuesto que tienes para la música, por lo que te acaba compensando más comprar los equipos y rentabilizarlos poco a poco. Desde el primer momento que empiezo a programar la maqueta hasta que hago los discos compactos, todo lo controlo yo. La tecnología se ha puesto a nuestro alcance. Cuando los directores vienen por primera vez a casa a escuchar la banda sonora de su película, les ofrezco una maqueta que suena más o menos el 80% de cómo será la grabación definitiva, con sus matices de timbres y masa orquestales. Luego solo queda humanizarlo con instrumentos acústicos. Pero a veces la grabación final pierde algo en relación con la maqueta que yo he programado”⁶⁶.

Otro elemento recurrente es el uso de música popular urbana, algo particularmente importante en las dos películas que realiza junto al director Miguel Martí Campoy: *Slam* (2003) y *Fin de curso* (2005). Ambas son películas al puro estilo americano donde se cuentan las aventuras de unos jóvenes. En *Slam* un pequeño grupo de amigos, entre los que se encuentra Toño, un joven periodista, se enfrentan al reto de conseguir entrevistar al músico Slam. El entorno en el que se desarrolla la película es un festival de música. La banda sonora está compuesta por 48 canciones tanto, originales como preexistentes, de las cuales 15 están compuestas e interpretadas por Reyes.

⁶⁴ Cueto, *El lenguaje...* 419.

⁶⁵ Eugenio Mira, “Grand Piano” [Blue – ray Disc] en *Extras: Banda Sonora* (Paramount, 2013).

⁶⁶ Cueto, *El lenguaje...* 419.

También hay canciones muy conocidas del pop español como *Toda la noche en la calle* de Amaral, interpretada en directo en uno de los escenarios del festival.

Fin de Curso cuenta las aventuras de Jaime, un joven que se muda a Lisboa y comienza sus clases en el Liceo Español, donde se encuentra con una clase dividida en dos bandos: los que quieren que el viaje de fin de curso sea a París y los que quieren que sea a Benidorm. Reyes utiliza desde rock a música electrónica, compuesta por Telephunken y él mismo. De las 35 canciones, 26 son originales para la película y de ellas Víctor Reyes compone e interpreta 11. Como ejemplo destaco la secuencia en la que Jaime, tras sufrir un desengaño amoroso, camina solo por la ciudad, un caso donde se produce una escucha delegada, es decir, el oyente interpreta la canción desde el punto de vista del personaje. Algo llamativo de esta película es que el final se resuelve con una secuencia que es en realidad un videoclip: los jóvenes van finalmente a Benidorm y las escenas en la playa forman parte del videoclip.

En las películas de Reyes son muy frecuentes las referencias a obras clásicas, bien a través de citas o bien utilizando obras originales, es decir, músicas de stock. Respecto al primer caso es interesante, por ejemplo, la película *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2004), donde se cita la cantata BWV 147 de Bach en la escena final, o la cita que hace en *Grand Piano* de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Un ejemplo del uso de obras originales es la película *Mala uva* (Javier Domingo, 2004). Esta película cuenta la historia de un espía y asesino a sueldo, ya jubilado, al que le encargan un último trabajo. Está contada en clave cómica, es decir, plantea un personaje torpe, muy alejado de lo heroico, una especie de antihéroe. Para conseguir este efecto Reyes recurre sobre todo a la ópera, consiguiendo un efecto de contraste que ridiculiza aún más al personaje protagonista. En los títulos de crédito se utiliza *La cabalgata de las Valquirias* de Wagner, música que también es el tono del teléfono móvil del asesino. Las escenas de vigilancia están acompañadas por números de varias obras: “*Come e gentil*” de *Don Pascuale* de Donizetti, “*Di qual tetra luce*” de *Il trovatore* de Verdi, “*Miserere, meu Deus*” de Allegri, “*Non piú andrai*” de *Le nozze di Figaro* de Mozart y “*Vesti la giubba*” de *Il pagliacci* de Leoncavallo. Además, tras la escena final en la que el protagonista sale victorioso gracias a un golpe de suerte, se acompañan los créditos con “*Gloria in excelsis deo*” de Vivaldi, ridiculizando aún más al personaje.

Buried (Rodrigo Cortés, 2010) es una película que narra la historia de Paul Conroy. El protagonista trabaja en Irak para una empresa civil de transportes. Es capturado y enterrado vivo junto con un teléfono móvil, su única oportunidad de salir vivo. A lo largo de la película, rodada íntegramente en el espacio del ataúd, se comunica con la empresa para la que trabaja, con representantes del ejército estadounidense y con sus captores para tratar de salir del ataúd. El planteamiento de esta película es muy interesante ya que transcurre en el ataúd. El único contacto con el exterior es el teléfono móvil. Esta banda sonora está interpretada por la Orquesta Filarmónica Ciudad de Praga y grabada en los estudios Smeky Recording Studios y en Marsopa One Vision.

La película está dirigida por Rodrigo Cortés, director con quien Reyes trabaja en más ocasiones. Cortés nace en Ourense en 1973 aunque se cría en Salamanca. Su primera película es *Concursante*, donde no solo colabora con Reyes sino que compone con él una de las composiciones de la película: *Circus Honey Blues*. Cortés es un compositor aficionado que escribe la música para su corto *15 días* del año 2000. Como muchos otros directores, comienza haciendo cortos con *Yul* en 1998, hasta empezar su trabajo con largometrajes. A pesar de tener una prometedora carrera como director de largometrajes, continúa haciendo cortos y en 2014 escribe y dirige el corto *1:58*. Es un director que escribe, produce y ocasionalmente trabaja en el montaje como en *Buried*⁶⁷.

Reyes empieza a trabajar en la música en la segunda semana de montaje. La programación y los teclados son interpretados por él. Una de las funciones que realiza la música es la de contextualizar los sucesos. Esta función es realmente interesante en este caso, debido al planteamiento del film. La primera nota que escuchamos describe la situación, ya que es la nota más grave que puede dar la orquesta, como señala el director Rodrigo Cortés:

“La película empieza de una forma muy vacía, muy desnuda, muy cruda de manera que la primera nota musical que aparece con mucha facilidad será percibida como una intromisión. Hay que tener enorme cuidado, la primera vez que suena es muy subterránea, literalmente con la nota más grave que puede dar cada instrumento de la orquesta [...] poco a poco va evolucionando en este nivel de abstracción de una forma muy percusiva, muy profunda, muy grave [...] hasta que al final se desata en una polifonía sinfónica épica muy descriptiva”⁶⁸.

⁶⁷ IMDb, “Rodrigo Cortés” [Consultado 04/07/2016] <<http://goo.gl/PQtiSH>>

⁶⁸ Rodrigo Cortés “Buried” [Blue – ray Disc] en *Minidocumentales: Música bajo tierra*. (Versus Entertainment, 2010).

Otra forma de situar la película es a través de la instrumentación. Además de una orquesta sinfónica, hace uso de otros instrumentos ajenos a la tradición europea como es el duduk, un instrumento armenio de viento de doble lengüeta, y el santur, un instrumento de cuerda percutida similar al cémbalo, de origen persa. Además usa percusión árabe y lira. Con estos instrumentos el espectador ubica los sucesos en la zona occidental de Asia. En un momento de la película escuchamos en diégesis elidida a un muezin que fue llevado desde Tetuán al estudio por el propio Reyes. Destaca el uso de viento metal con notas largas y *crescendos* que generan tensión, y aportan ritmo a este thriller. La estructura más común en muchas secuencias es comenzar en *piano* y aumentar la dinámica progresivamente hasta alcanzar un clímax a través del *tutti* orquestal. En la escena final se incluye la voz de un niño contribuyendo a generar dramatismo.

Es muy importante el sistema de audio. A través del uso de sistemas de sonido envolvente, el espectador se sitúa fácilmente en la situación del protagonista. Todo transcurre dentro de una caja y el sonido envolvente permite materializar las dimensiones de la misma: “La película es una experiencia física por encima de otra cosa, vivida desde la radical subjetividad del punto de vista de Paul Conroy, todo el mundo está obligado a habitar dentro de su cuerpo durante hora y media⁶⁹”.

La película comienza con una música compuesta por muy pocos elementos que van en aumento a medida que se desarrolla la narración. Comienza de forma muy sobria con pocos instrumentos y va evolucionando hacia melodías más extensas y ganando protagonismo la percusión. El duduk aporta un sonido orientalizante, situando la acción en un lugar. En los títulos de crédito iniciales, el comienzo es en silencio, dando paso a un *ostinato* en los violines que genera parte de los temas utilizados en esta introducción y que reaparece más adelante, en el momento en que suceden una serie de explosiones. Este tema principal de los créditos es el siguiente:



⁶⁹ Afirmación de Rodrigo Cortés en el programa ‘Hoy’ de Iñaki Gabilondo de la cadena CNN+ emitida el 27 de septiembre de 2010 en ‘Buried’ [Blue – ray Disc] en *Entrevistas al director* (Versus Entertainment, 2010).

Esta parte resuelve en un *tutti* orquestal para después pasar a la primera secuencia de la película. De esta forma el silencio queda mucho más destacado. Solo escuchamos el silencio y los gritos del protagonista.

La función estructural de la música es muy importante. Hay muchos momentos donde la pantalla es completamente negra, cuando el protagonista apaga el teléfono o el mechero. En ese momento el sonido es fundamental para indicarnos que la escena no ha terminado, que no es un fundido a negro. La música es utilizada para delimitar bloques de imágenes, sin ella el espectador no podría diferenciar cuando una secuencia llega a su fin.

Una escena interesante es la de la serpiente. El protagonista descubre que una serpiente ha entrado en el ataúd y trata de deshacerse de ella. La tensión se genera aquí con una música protagonizada por la cuerda frotada y la percusión. El carácter atonal y las disonancias junto con una dinámica muy baja que tiende a aumentar progresivamente generan esa tensión, que se intensifica con los sonidos propios de la escena (el mechero al encenderse, el sonido de la serpiente, los golpes contra las paredes, etc.). Respecto a la música de esta escena Cortés señala: “la música resulta prácticamente inaudible, muy atonal”. Para preparar estas sonoridades estudiamos sobre todo a músicos contemporáneos como Penderecki, para conseguir esta atonalidad muy plana, con cuerdas muy planas y vibratos que fueran escribiendo la caligrafía narrativa de la secuencia”⁷⁰.

Otra secuencia interesante es el asesinato de Pamela Lutti, amiga del protagonista, que ve como es asesinada de un disparo a través de su teléfono móvil. Tras la muerte de la mujer, el protagonista entra en shock, es un momento de mucha tensión donde el hombre se quiebra en lo emocional. Antes del asesinato escuchamos cuerda frotada y viento metal. Tras recibir un disparo mortal, las imágenes se ruedan con el efecto *six frame* que consiste en que la cámara pasa a recoger seis fotogramas por segundo en lugar de a 24 como se hace habitualmente. La música que escuchamos aquí es programada, y los diálogos tienen mucha reverberación. Estos tres elementos crean una escena muy subjetiva que nos sitúa en el interior de la mente del protagonista. Esta escena se resuelve con un *crescendo* en la música que termina súbitamente y con un fundido a negro. Esta escena es un ejemplo de la importancia del ruido en la banda

⁷⁰ Rodrigo Cortés, “Buried” [Blue – ray Disc] en *Audiocomentario de Rodrigo Cortés*.

sonora de la película. Todos los sonidos son importantes en un film. Chion ha señalado la importancia fundamental de la voz en el contexto de la audiovisión. Asimismo, como recuerdan otros autores, “el uso del material sonoro no musical, como son los ruidos, la modulación de las voces y sus características, define predominantemente la textura sonora de una película. Es el tratamiento de todos esos elementos lo que determina la experiencia sonora del film, y no, con exclusividad, la música”⁷¹. Los ruidos sirven para contextualizar, aportan información sobre el espacio en que sucede la acción. .

Otra función de la música es generar tensión siguiendo las emociones del protagonista de forma muy básica, por ejemplo, cuando Paul Conroy se enfada la textura se densifica y la dinámica aumenta. En ocasiones la relación entre la música y las imágenes es muy estrecha llegando incluso al *mickeymousing*. Un ejemplo es cuando a Conroy se le cae el tapón de la petaca mientras intenta expulsar del ataúd a la serpiente. Cuando el tapón golpea el suelo, el sonido se refuerza con un golpe de orquesta. Esto además se produce en un momento de mucha tensión en el que el protagonista trata de moverse muy despacio para no alterar al animal, de forma que la orquesta, al reforzar el golpe, nos informa de que ese pequeño sonido en esta situación es realmente peligroso (figuras 1 y 2).

Figura 1



⁷¹ Esteban Martínez González y Javier Mateo Hidalgo, “Habitando el ruido: la dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español” en *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* ed. Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, (España: Arcibel editores, 2012).

Figura 2



Aunque esto ocurre en muchas ocasiones, también se recurre al silencio que aporta crudeza, un elemento fundamental en esta película para representar la soledad en la que se encuentra. Es decir, la música desarrolla una función narrativa y emocional, subrayando las emociones e informando de qué siente el protagonista.

A medida que la película avanza los desarrollos musicales se hacen más largos y la textura se densifica: comienza con temas breves y termina con bloques musicales más desarrollados. Podemos vincular los instrumentos relacionados con el entorno árabe (santur y el duduk) con los secuestradores, puesto que estos instrumentos aparecen cuando intervienen los secuestradores o cuando Conroy obedece sus peticiones. Por otra parte la textura sinfónica, con especial peso de la cuerda frotada, aparece cuando escuchamos personajes americanos.

Los títulos finales utilizan música popular, un banjo perteneciente a la canción *In the lap of the mountain* (interpretada por Garret Wall & The Breath-No.Breathers) abre esta sección. Compuesta por Víctor Reyes y por Rodrigo Cortés, esta canción es nominada a Mejor Canción Original en los Premios Goya. Esta composición está totalmente alejada de la película. De estilo cercano al country, su uso al final del film puede deberse a la necesidad de acabar con la tensión dramática generada por la película, es decir, devolver al espectador a la vida real. La intención de Reyes y Cortés era introducir una canción del disco *Modern Times* de Bob Dylan, pero no podían pagar los derechos que la compañía discográfica solicitaba. Cortés, respecto al uso de esta canción, dice: “Mi intención era conseguir algo que hablara de todo lo que no habla la película. Una especie de tema country muy naif, muy directo, como si fuera una especie

de clásico de los años 30 o años 40 que hablara de mares profundos, de soles radiantes, valles verdes y paisajes infinitos”⁷². Es decir, se busca un efecto de contraste.

Esta película contiene gran cantidad de música. Este film está rodado completamente en un ataúd por lo que la música resulta fundamental, es la que imprime ritmo a la obra. En este caso observamos un gran peso de la función significativa, es decir, la música nos aporta mucha información, sobre todo de quien está al otro lado del teléfono. Además otra función muy importante es la emotiva, ya que la música trata de ilustrar en todo momento como se encuentra el protagonista en una situación tan desesperada. La relación de la música con determinados personajes se realiza de forma sencilla, asociando instrumentos a personajes. Esta banda sonora es altamente funcional y tiene gran peso sobre la narración, es decir, está muy lejos de ser un simple adorno (véase el cuadro en la página siguiente).

Tabla 1

Minutaje	Secuencia	Música	Función	Relación con la imagen
0 – 2:48	Créditos iniciales	Sinfónica	Significante	Paralelismo
11:00 – 14:01	Primeras llamadas.	Frecuencias más graves de la orquesta.	Emotiva	Paralelismo.
16:28 – 19:18	Contacto con el FBI y con la empresa de transportes	Santur, viento metal, cuerda frotada y percusión.	Emotiva	Paralelismo.
21:53 – 24:28	Primer contacto con los secuestradores	Sinfónica y Duduk.	Emotiva, significativa	Paralelismo
26:54 – 36:32	Llamada a una amiga, al Departamento de Estado, Dan Brenner y los secuestradores.	Cuerda frotada. Aumenta la tensión, aumenta la dinámica. Textura se densifica.	Emotiva	Paralelismo
39:10 – 41:03	Busca la nota de los secuestradores y llama a su familia son obtener respuesta.	Cuerda frotada. Duduk, santur y percusión.	Emotiva, significativa	Paralelismo
41:22 – 45:50	Llamada de Dan Brenner.	Cuerda frotada	Emotiva	Paralelismo
45:51 – 46:06	Llamada de los secuestradores	Percusión, viento metal.	Emotiva	Paralelismo
51:08 – 55:06	Llamada a su madre. Recibe imagen de una amiga secuestrada. Grabación del	Cuerda frotada. Secuestradores: duduk y percusión.	Emotiva, significativa	Paralelismo

⁷² *Ibidem*.

	vídeo.			
57:08 – 1:00:01	Aparición de la serpiente.	Cuerda frotada, y santur.	Significante	Paralelismo
1:00:49 – 1:02:59	Descubre su número de teléfono.	Muazzin.	Significante	Adición
1:03:49 – 1:06:02	Asesinato de Pamela Lutti	Música programada.	Emotiva	Anempatía
1:06:07 – 1:10:38	Llamada a Dan Brenner y explosión	Sinfónica	Emotiva	Paralelismo
1:10:57 – 1:15:09	Llamada de la empresa de transportes	Sinfónica	Emotiva	Paralelismo
1:16:29 – 1:22:27	El ataúd empieza a romperse. Vídeo para su familia.	Cuerda frotada, duduk, percusión.	Emotiva, significativa	Paralelismo
1:22:40 – 1:26:15	Llamada de los secuestradores. Se corta el dedo.	Sinfónica	Emotiva, significativa	Paralelismo
1:28:10 – 1:30:40	Llamada de Dan Brenner y de su mujer.	Sinfónica. Niño soprano.	Emotiva	Paralelismo
1:30:47 - Fin	Créditos finales	<i>'In the lap of the mountain'</i> .	Emotiva	Contraste

Luces Rojas (Rodrigo Cortés, 2012) es una película que narra una historia protagonizada por Margaret Matheson y Tom Buckley, dos investigadores de fraudes relacionados con sucesos paranormales. En su trabajo desenmascarando timadores que se hacen pasar por sanadores, brujos, etc, se encuentran con Simon Silver, un legendario psíquico que, tras treinta años de ausencia, reaparece. Tom se obsesiona con las habilidades del psíquico, descubriendo finalmente que es un timador, pero averiguando además que es él mismo quien posee capacidades sobrenaturales.

Esta es una película de drama y misterio en la que se mezclan sucesos reales y sucesos paranormales. A lo largo de la película nos preguntamos si lo que hace el timador, Simon Silver, son trucos minuciosamente elaborados o de verdad hace magia. Esto es reforzado por la música. Reyes señala que esta película es una mezcla de realidad y ficción, de forma que utiliza orquesta (grabada en los estudios de Abbey Road, por el productor Geoff Foster) y sonidos generados por ordenador: “La música de *Luces Rojas* es una mezcla de realidad y ficción, en correspondencia con la historia. El sonido cálido y natural de la orquesta convive con frías, artificiales texturas electrónicas”⁷³. Esta mezcla de instrumentos acústicos (o eléctricos como en este caso,

⁷³ Rodrigo Cortés, “*Luces Rojas*” [Blue – ray Disc] en *Libreto* (Nostromo Pictures, 2011).

que utiliza guitarra eléctrica y bajo eléctrico), con programación de ordenador es una de las características que definen la música para cine de Reyes y que podemos ver en otras películas de su filmografía.

Las funciones de la música en este film son las convencionales, oculta los efectos de montaje del cine, apoya la narración y la contextualiza, y refuerza el aspecto emocional. Una escena interesante es aquella en la que los dos investigadores buscan, en una calle cercana a la entrada de un teatro donde va a actuar un mentalista llamado Palladino (Leonardo Sbaraglia), lo que denominan “luces rojas”, para referirse a aquellas evidencias que demuestran que el mentalista es un farsante. Esta escena trata de presentarnos un ambiente festivo, de feria, donde vemos globos, gente comiendo palomitas, etc. Escuchamos música de banda, concretamente *Semper fidelis* de John Phillip Sousa, es un caso de diégesis elidida. En ningún momento vemos la fuente de sonido pero el espectador cree que está ahí y que los protagonistas pueden escucharla. En este caso la música ayuda a contextualizar la situación y transmite cierta información ya que muestra como la gente percibe el espectáculo como algo cotidiano y de entretenimiento: se trata de un mentalista de poca monta. Por otra parte, en las escenas en las que sale el gran Simon Silver escuchamos una música diferente como comentaré a continuación.

La película tiene dosis de intriga y para generar tensión Reyes recurre a diferentes timbres: violín, viento metal, arpa y timbales. Aunque no hay *leitmotiven*, encontramos una vinculación entre determinados instrumentos y ciertos personajes. En las secuencias breves en las que aparece Simon Silver se utilizan timbales (sonoridad muy cercana a la de un taiko) y tuba con notas largas y en *crescendo*. Este aumento progresivo de la dinámica es un factor determinante a la hora de transmitir al espectador la idea de tensión o miedo. El uso del viento metal en general en tesituras graves es muy común en su obra.

Aunque no recurre a *leitmoven* que se asocian con personajes, en el caso de Margaret encontramos un motivo que el espectador puede vincular con ella. Este motivo se repite solo dos veces pero su característica lírica lo hace destacar dentro de la banda sonora por contraste. Además se utiliza en dos momentos clave de la película: cuando muere, y en el desenlace cuando Tom le dirige unas palabras. Este motivo, realizado por los violines, es el siguiente:



Este motivo se repite al final de la película, modificado convenientemente. Este motivo es denominado por el compositor: “Dear Margaret”, como señala Rodrigo Cortés en la versión comentada por el director. Título muy apropiado puesto que al final de la película, cuando Tom sale del teatro tras haber aceptado la verdad sobre sí mismo, que él es el psíquico. Tom se dirige a la difunta Margaret pidiéndole perdón por no haber sido capaz de aceptar la verdad. No podemos considerar este motivo como un *leitmotiv* puesto que tan solo se repite dos veces, pero en ambos lo hace en relación a un personaje concreto. Además su carácter lírico se contrapone al resto de la composición, informándonos de que es un personaje bueno y hacia el que Tom profesa mucho cariño.

Hay una escena muy interesante en relación a cómo se consigue generar tensión. Cuando Tom va por primera vez al teatro a ver la actuación de Silver, Tom trata de montar rápidamente el equipo que utiliza para analizar los espectáculos, mientras Silver hace su actuación. Silver sabe que Tom está ahí (a través de sus supuestos poderes). La escena se desarrolla mezclando planos detalle muy rápidos de los diferentes elementos que Tom manipula alternando con planos de Silver. Estos planos se acompañan de notas muy largas en violines aumentando la dinámica de forma progresiva. Se produce un efecto de contraste donde los rápidos cambios de plano dan ritmo rápido a la escena mientras que la música contiene el ritmo acelerado de las imágenes con notas largas. Estas diferencias en el ritmo entre imagen y sonido generan suspense. La escena se resuelve cuando Silver hace explotar parte del equipo, resolución que la música anticipaba con el *crescendo* de la cuerda frotada.

Otra escena singular en cuanto a la música es aquella en la que Silver llega al laboratorio de la universidad para realizar una serie de pruebas sobre sus poderes. La música de esta escena está formada por una nota muy grave que se repite constantemente entre largos periodos de silencio. De esta forma, se consigue generar tensión en una escena donde Silver se sienta en una silla y comienza a hacer uso de sus poderes. El espectador no ve nada que parezca indicar que lo está haciendo, pero aún así la música nos indica que algo ocurre, aunque sea muy sutil. Este uso de una música a un volumen muy bajo con elementos muy sencillos es una constatación en esta película.

La función narrativa de la música se comprueba en una escena determinante. Al final de la película, Tom se enfrenta a Silver en el teatro. La música que esperaríamos escuchar cuando el teatro empieza a ser azotado por una fuerza desconocida sería la que ha representado los poderes de Silver a lo largo de la película: timbales y viento metal. Pero no es así. Escuchamos una música lírica protagonizada por los violines, momento en que se desvela la verdad. Esta música adelanta el hecho de que Silver no tiene poderes, y que es Tom quien posee habilidades sobrenaturales: la música se anticipa a la narración, proporcionando información

Además de música original también se utiliza música preexistente. Escuchamos la canción “*If not for you*” de Bob Dylan, en este caso interpretada por Olivia Newton – John. Esta canción acompaña una escena en la que Tom y la que será su pareja, Sally Owen (Elisabeth Olsen) hablan en un restaurante de forma muy cercana e íntima. La letra, de temática amorosa, nos informa de que, en el futuro, establecerán una relación amorosa, por lo tanto aporta información sobre la película cumpliendo una función significativa.

Encontramos otra música preexistente que resulta peculiar por cómo es utilizada: *La flauta mágica* (“*Der Volgefänger bin ich ja*’), de Mozart. La escena transcurre en los servicios del teatro donde está actuando Simon Silver. Algo no va bien puesto que, antes de levantarse para ir al servicio, la representante de Silver se da cuenta de que Tom está entre el público; la escena transcurre en silencio y Tom se encuentra solo en el servicio. En esta secuencia, una de las favoritas del director, Tom se dispone a orinar cuando entra un hombre con gabardina silbando la obra de Mozart: es alguien contratado por Silver para matarlo. Esta escena puede producir confusión en el espectador. En primer lugar sigue una trayectoria de tensión, sabemos que algo va a pasar y que no va a ser bueno. En segundo lugar, el hombre que entra lleva una gabardina marrón que nos hace sospechar de este personaje, además del hecho de que tararee una canción que evoca algo infantil. En esta escena se juega con las competencias culturales del espectador. Podríamos preguntarnos hasta qué punto los espectadores reconocen esta música y, si al hacerlo, la visión de sospecha hacia el sicario cambia o se mantiene. El hecho de hacer referencias a compositores académicos es también una constante en la obra de Reyes como vemos en algunos de sus otros trabajos.

Tabla 2

Minutaje	Secuencia	Música	Función	Relación con la imagen
2:17 – 07:43	Presentación de Margaret y Tom.	Cuerda frotada y Música programada	Significante	Paralelismo
9:20 - 11:10	Créditos de inicio	Sinfónica.	Significante	Paralelismo
11:28 - 12:09	Presentación de Silver	Sinfónica.	Significante	Paralelismo. Vinculación del viento metal con Silver.
14:52 - 16:43	Margaret y Tom imparten clase y un profesor trata de convencer a Margaret de que trabaje con él. Entrevista a Silver.	Cuerda frotada.	Estética, estructural	Anempática
17:15 - 19:40	Tom y Sally van a una cafetería.	Diegética elidida: <i>If not for you</i> de Bob Dylan.	Significante	Paralelismo
19:40 - 21:47	Llamada a Margaret	Sinfónica	Significante	Paralelismo
22:19 - 22:39	Margaret y Tom visitan otra casa.	Música en la radio	Estética	Contraste
25:39 - 28:29	El equipo busca pruebas de que Paladino es un estafador.	Diegética elidida. <i>Semper fidelis</i> de John Philip Sousa.	Significante	Paralelismo
29:07 - 33:53	Llegan al teatro	Sinfónica	Significante	Paralelismo
36:31 - 40:01	Margaret se enfrenta a un científico de la universidad.	Cuerda frotada y arpa.	Estructural	Anempática
41:59 - 45:06	Margaret participa en un debate sobre Simon Silver en televisión.	Viento metal, evocación de música asociada a Silver.	Significante	Paralelismo
47:42 - 49:22	Tom intenta convencer a Margaret para investigar a Silver.	Cuerda frotada.	Estética	Paralelismo
50:39 - 52:53	Actuación de Simon Silver.	Sinfónica	Estética	Paralelismo
54:04 - 56:25	Tom encuentra a Margaret en el suelo de su casa inconsciente.	Sinfónica	Emotiva	Paralelismo
57:49 - 59:55	Tom imparte clase y le informan de la muerte de Margaret.	Música programada. Sinfónica	Emotiva	Paralelismo
1:01:34 - 1:06:32	Tom visita a Palladino en la cárcel y sigue al equipo de Silver.	Sinfónica. La tensión generada se interrumpe con <i>In the summer time</i> de Juan Cook, Thomas Spain y Jonathan D. Mellor que se escucha en la radio del coche y es silenciada inmediatamente por el protagonista.	Estética	Paralelismo. Contraste en la canción popular.
1:06:55 - 1:07:26	La pesadilla de Tom	Música programada.	Estética	Paralelismo

1:07:39 1:08:08	-	Busca a un intruso en su casa.	Música programada	Estética	Paralelismo
1:08:36 1:09:16	-	Tom trata de encontrar en la calle a alguien sospechoso.	Sinfónica	Narrativa	Paralelismo
1:09:26 1:11:48	-	Tom vuelve a casa tras haber salido a buscar al intruso.	Sinfónica	Narrativa	Paralelismo
1:12:27 1:15:36	-	Reportaje de la televisión. Llegada de Silver.	Sinfónica.	Estética	Paralelismo
1:16:18 1:18:47	-	Silver saluda a Tom y realiza la primera prueba.	Sinfónica programada simultáneamente.	Narrativa.	Paralelismo
1:21:12 1:24:38	-	Tom y Ben revisan las grabaciones del experimento.	Sinfónica.	Estética	Paralelismo
1:28:59 1:30:25	-	Periodistas anuncian la actuación de Silver	Sinfónica	Estética	Paralelismo
1:31:13 1:33:13	-	Silver comienza su actuación.	Sinfónica	Estética	Paralelismo
1:33:42 1:34:18	-	Tom va al servicio, encuentro con un asesino a sueldo.	Silbido de de <i>La flauta mágica (Der Vogelfänger bin ich ja)</i> de Mozart	Estética	Contraste
1:37:24 1:38:26	-	Continúa la revisión de los videos.	Sinfónica	Estética	Paralelismo
1:38:26 1:39:45	-	El doctor <i>Shackleton</i> declara ante la prensa.	Sinfónica	Estética	Paralelismo
1:41:35 1:44:13	-	Tom se enfrenta a Silver	Sinfónica	Emotiva	Contraste
1:44:50 1:48:10	-	Tom reflexiona sobre lo sucedido	Sinfónica	Emotiva	Paralelismo
1:48:10 -fin		Créditos finales	Sinfónica	Estética	Paralelismo

De nuevo se trata de una película con gran cantidad de música, esto se debe a que Reyes recurre continuamente a notas muy graves que escuchamos a un volumen muy bajo. De esta forma, genera escenas que están repletas de música consistente en una sola nota muy grave que, junto a largos silencios entre notas, genera tensión y ayuda a acelerar o frenar la narración, es decir, contribuye al ritmo de la película. Podemos vincular este uso con el propio argumento, ya que la duda de que Silver o su equipo espían a los protagonistas es constante. Las funciones de la música son de todo tipo. Por una parte se establece una vinculación entre determinados instrumentos y determinados personajes, de forma que la música aporta información. Es muy frecuente el uso estético, es decir, como adorno, una forma de embellecer la escena. Además en varias ocasiones la música tiene una función emotiva, tratando de transmitir los

sentimientos de los personajes. En los gráficos hemos indicado la función predominante en la escena pero, en muchas de ellas, hay otras funciones simultáneas.

Grand Piano (Eugenio Mira, 2013) narra la historia de Tom Selznick, un pianista de mucho talento que, tras cometer un error interpretando la obra más difícil del mundo, *La Cinquette*, se retira de la interpretación. Años después vuelve para interpretar una obra para piano junto a la Filarmónica de Chicago en homenaje a su maestro, y un francotirador le amenaza: si falla una nota, abrirá fuego. Esto se debe a que el maestro de Selznick, un hombre muy rico, escondió en el piano que toca el protagonista un tesoro muy valioso y la única forma de abrirlo es interpretando correctamente *La Cinquette*. Esta banda sonora se graba con la Orquesta Filarmónica Ciudad de Praga en Smecky Recording Studios de Praga y Air Lyndhurst Studios de Londres. Reyes en este caso no utiliza elementos programados ni sintetizadores, como hace en el resto de sus obras, para la composición del concierto. La mezcla está realizada en el estudio Marsopa One Vision de Madrid.

En esta película Rodrigo Cortés participa en la producción. La dirección es realizada por Eugenio Mira⁷⁴. Este director nace en 1977 en Alicante, posee amplios conocimientos musicales ya que estudio solfeo y piano. Llega a componer bandas sonoras completas, como la realizada para la película *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007). También compone para las películas *Los Totenwankers* (Ibon Cormenzana, 2007) y *Cenizo* (Jon Mikel Caballero, 2016). Además Mira también escribe, produce e incluso actúa. Estudia dirección en la Escuela de Cine y televisión Séptima Ars en Madrid. Su primera película como director es *The Birthday* en 2004 aunque previamente trabaja en los cortos: *¿Qué hay de postre?* en 1996, *Fade* en el año 2000 y en el proyecto *Los diminutos del calvario* en 2003.

Grand Piano es una película de suspense con un planteamiento musical muy interesante. La acción transcurre durante la interpretación de un concierto para piano y orquesta; por lo tanto, Reyes tiene que conciliar la estructura de un concierto (en tres movimientos) con las funciones que tiene la música en el cine. La diégesis es obviamente fundamental ya que vemos el concierto durante gran parte de la cinta. También encontramos, en varias ocasiones, diégesis elidida. Tom abandona veces el

⁷⁴ Jose Manuel Serrano Cueto, "Mira, Juliá, Eugenio", en *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Vol. 5 ed. Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Fundación Autor, 2011) 844. E IMDb, "Eugenio Mira" [Consultado 04/07/2016] <<http://goo.gl/PXTOJJ>>

escenario (en las partes exclusivamente sinfónicas de la obra) pero el concierto continúa y seguimos escuchando la música.

La gran cantidad de música diegética, es decir, el elevado número de planos donde vemos a músicos tocando, implica que haya que coordinar a los músicos para que mantenga una relación coherente entre lo que se ve y los que se escucha. Reyes señala:

“lo que hemos hecho ha sido hacer una estructura musical lógica para poder rodar. Hicimos lo que él llama el Frankenstein, piezas para el rodaje y lo importante era que Elijah tuviera determinadas cosas que hacer con las manos [...] tanto Elijah como el resto de los músicos pueden estar haciendo con el violín *pizzicato* si está sonando *stacatto* o al contrario. Ellos tenían que tocar los pasajes determinados en las secuencias determinadas que Eugenio iba dirigiendo en rodaje. Tienen que tocar lo que tienen que tocar”⁷⁵.

Esta banda sonora se escribió antes de la película y fue modificada a medida que se fue realizando. Es necesaria una coordinación absoluta para que parezca realmente que lo que suena está siendo interpretado en tiempo real. Por lo tanto el montaje es especialmente importante en este caso. Eugenio Mira señala:

“todo está muy encorsetado en producción [...] en qué momento decir que eres fiel a los eventos y a lo que sería una banda sonora convencional que subraya o contradice lo que estás viendo, y cuando vuelves a la sensación de que todo esto es parte del transcurso de la ejecución de una pieza que es inexorable y que, en realidad, no tiene nada que ver con lo que está pasando. Ese término medio es muy delicado. Además la película tiene una gran apuesta por no utilizar música diegética fuera de lo que es el concierto”⁷⁶.

El *underscoring* y el cambio de dinámica es un elemento estructural muy importante para esta película. En las escenas que transcurren mientras suena el concierto, la forma de dejar a un lado el concierto para centrarse en el resto de la acción es bajando el volumen. Nos referimos a cambios en el volumen ajenos a la composición, es decir, realizados en posproducción. Puesto que el planteamiento es que la acción principal ocurra mientras transcurre el concierto, éste no puede dejar de sonar en ningún momento y la dinámica es lo que permite al director moverse a través de la trama.

⁷⁵ Eugenio Mira, “Grand Piano”, [Blue – ray Disc] en *Extras: Banda Sonora* (Paramount, 2013).

⁷⁶ *Ibidem*

A pesar de la dificultad que supone en esta película sincronizar música e imagen, encontramos un caso de *mickeymousing*. Esto ocurre en la escena en la que una amiga de Tom es asesinada. El asesino le corta el cuello y, justo cuando esto ocurre, escuchamos un chelo. Lo más interesante de esta escena es que, en el momento en que el asesino va a proceder, el plano cambia y nos sitúa frente al chelista que mueve el arco sobre las cuerdas en la misma dirección que el arma del asesino sobre el cuello de la víctima. (figuras 3 y 4).

Figura 3



Figura 4



En esta película también se hace uso de música popular. *Sometimes I feel like a motherless child*, canción tradicional perteneciente al espiritual negro interpretado por Alice Ella, forma parte de la película y es interpretada por la pareja del protagonista tras el concierto. También destaca *The truth about love*, interpretada por el director, Eugenio Mira y compuesta para la película. Solo se utiliza una canción popular más: *The happy fingers* de Theodore Geisel y Frederick Hollander en los títulos finales.

Si estructuramos la película según la música, distinguimos 6 partes: los créditos iniciales, los sucesos previos al comienzo del concierto, el propio concierto (dividido a

su vez en tres movimientos), la interpretación de *La Cinquette*, los sucesos tras el concierto y los créditos finales. La película comienza con unos créditos iniciales donde escuchamos el sonido de mecanismos, elemento que cobra sentido al final de la película, y otros instrumentos entre los que destaca el piano, que no es solo ejecutado a través del teclado sino que se accionan las cuerdas directamente desde la caja. Tras los créditos encontramos un gran bloque sin música. Además de los diálogos y los sonidos del entorno escuchamos instrumentos en tres ocasiones. Cuando Tom entra en el teatro se escucha a un clarinetista ensayando, lo que aporta información al espectador sobre el contexto en el que se encuentra. En este bloque previo al concierto, unos minutos antes de que Tom salga al escenario, se escucha una música atonal que parece producida por los instrumentistas calentando antes de comenzar. Con esto se refuerza la función de contextualización con un suceso perfectamente verosímil, que además transmite la sensación de miedo y nerviosismo en la que se encuentra el protagonista. Así, sin salirse de la realidad, es decir, a través de un suceso posible, que ocurre en forma de diégesis elidida, el compositor hace efectiva una de las funciones de la música de cine, informa de cómo se siente el personaje, tenso antes de entrar al escenario. Esto vuelve a ocurrir poco después cuando los músicos afinan y Tom está a punto de salir. La música transmite el nerviosismo del pianista algo que encontraremos de forma continuada a lo largo de toda la película.

Cuando el concierto comienza, la partitura, sin perder el sentido de concierto, se adapta a los sucesos. Este movimiento se puede dividir, a su vez, en cuatro partes. Una primera parte formada por una introducción al piano. Una segunda parte que conduce al tema principal del movimiento. La tercera parte es el desarrollo, durante el cual el pianista sale de escena. Tras esto, el protagonista vuelve al escenario y se retoma brevemente el tema principal continuando con otro breve desarrollo, para terminar en una sección de nuevo con piano.

Una de las primeras órdenes que le da el francotirador es que, en la parte del primer movimiento en la que no interviene el piano, vaya al camerino. Cuando este momento llega, Tom sale del escenario pero la obra continúa. Mientras el protagonista está en el camerino, la música sigue sonando pero han variado tres cosas: la sonoridad, la textura y la dinámica. Suena la obra a menor volumen y se distorsiona. Además la textura en este momento cambia: se inicia una sección del concierto de tempo lento y dinámica muy baja. Tom habla con el francotirador a través de un auricular y éste le

amenaza. Aunque el concierto continúa, no es un elemento exento de la narración sino que contribuye a generar tensión. En el momento en que termina esta parte en *piano* se produce un rápido *crescendo* y se cambia de plano, mostrando a Tom volviendo al escenario, es decir, la música forma parte de la narración cumpliendo una función empática y estructural pero, al mismo tiempo, es un elemento exento de la narración.

Este sistema se repite en el siguiente movimiento como vemos, por ejemplo, en la escena en la que la amiga de Emma es asesinada. Esto ocurre en la parte final del segundo movimiento. Mientras es asesinada se produce un *crescendo* y la textura se densifica terminando con un golpe de la percusión el momento justo del asesinato. En el tercer movimiento se procede de la misma manera.

Tras el concierto Emma, la pareja de Tom, interpreta *Sometimes I feel like a Moteless Child*. Mientras esto ocurre Tom se enfrenta al asesino. La música se puede dividir en dos secciones. Por una parte la voz y el piano interpretando la canción y, por otra, la orquesta que forma parte de la interpretación de Emma y acompaña a las escenas del enfrentamiento entre Tom y su perseguidor. En esta escena cada bloque de música se vincula a un personaje. La canción popular se vincula con Emma y la parte orquestada con Tom. Mientras Emma interpreta la canción, Tom huye del asesino y la música ilustra este suceso, haciendo que la música de la orquesta oscile entre formar parte de la canción interpretada por Emma y acompañar los movimientos de por Tom.

Tabla 3

Minutaje	Secuencia	Música	Función	Relación con la imagen
0 – 3:36	Créditos iniciales	Ruidos mecánicos. Piano.	Significativa	Paralelismo
12:40–12:55	Tom va al teatro y entrevista a Emma.	Música de una radio de un coche.	Estética	Anempatía
13:45–13:58	Tom llega al teatro.	Instrumentos ensayando	Significante	Adición
19:52–20:52	Espectadores y músicos toman asiento. Tom se prepara	Sinfónica, atonal.	Significante	Paralelismo
23:22–35:03	Primer movimiento	Piano y orquesta	Todas las funciones	Paralelismo, anempatía
37:45–48:32	Segundo movimiento	Piano y orquesta	Todas las funciones	Paralelismo, anempatía
48:36–48:57	Tom va a buscar la partitura de <i>La Cinquette</i>	Música programada	Estética	Paralelismo

55:55–59:30	Tercer movimiento	Piano y orquesta	Todas las funciones	Paralelismo, anempatía
1:01:30-1:04:51	Interpreta <i>La Cinquette</i>	Piano	Todas las funciones	Paralelismo, anempatía
1:07:55–1:12:30	Emma Selznick canta.	Piano, voz y orquesta. <i>Motherless Child</i> . (Interpretada por Alice Ella). Alterna diégesis, con diégesis elidida.	Emotiva	Paralelismo
1:13:37 – 1:15:09	Desalojan el teatro.	Piano. Música programada	Significante	Anempatía
1:17:58 - Fin	Créditos finales.	<i>Ten happy fingers</i> de Theodore Geisel y Frederick Hollander. Piano y orquesta.	Emotiva, significativa	Contraste

Esta película tiene 53 minutos y 34 segundos de música ya que el planteamiento del film implica el uso de largas secuencias con música. Las funciones de la música en este film son muy variadas y están muy imbricadas una con otra, ya que el concepto de la película así lo requiere. La banda sonora es de gran complejidad en lo referente a las funciones y a la relación con las imágenes. La composición sigue un proceso muy complejo donde es necesario hacer una primera versión de la obra sin tener en cuenta los planos, los movimientos de cámara, etc. Esta versión se modifica después, durante el montaje, pero ha de hacerse de manera que si vemos músicos en pantalla estos estén interpretando algo similar a lo que suena. Uno de los elementos más interesante es que la música determina ciertas decisiones tomadas en el montaje. Es una película donde la música es el elemento clave en relación a su estructura, no solo a nivel macro estructural, ya que la película se organiza en función de los movimientos del concierto, sino micro estructural, determinando en muchas ocasiones acciones de los personajes o determinados sucesos.

7. Conclusiones

La composición de música para audiovisuales en España es muy inestable. desde el punto de vista de los estudios sobre la materia queda aún mucho por recorrer. Muchos compositores españoles actuales dedican parte de su trabajo a disciplinas poco estudiadas. A penas unos pocos trabajos se encargan de ámbitos como la música se

series de televisión o de videojuegos, industrias muy prósperas que mueven mucho dinero y que forman parte de la cultura actual.

La industria cinematográfica española sufre continuos altibajos y es muy susceptible a cambios políticos, sociales y económicos. Esto se debe a multitud de factores siendo uno de los más importante es el público. La temprana llegada del cine norteamericano y el apoyo que recibe de las empresas distribuidoras ha hecho que el público español se haya familiarizado con este lenguaje dificultando el desarrollo de un cine propio. Hemos de señalar por otra parte que la influencia del cine norteamericano en el cine español es muy grande, de forma que muchas producciones españolas actuales se aproximan a la forma hollywoodiense de hacer cine. Esto se observa con facilidad en la música española para cine. Los compositores estadounidenses (como John Williams o Jerry Goldsmith) son el referente fundamental para muchos compositores españoles. Además algunos de los creadores españoles más importantes, como Roque Baños, han recibido su educación como compositores en los Estados Unidos.

Este trabajo nos ha permitido confirmar la importancia de conocer el conocer este contexto a la hora de acercarse al estudio de un compositor. Víctor Reyes es un ejemplo de como es el trabajo de un compositor para audiovisuales en España. Los problemas y dificultades de la industria cinematográfica española hace que muchos compositores tengan que combinar esta tarea con la composición para otros medios como la televisión, para ganar dinero. Este medio en concreto tiene gran fuerza en España. Los grandes grupos de telecomunicaciones españoles producen la mayor parte de las películas españolas.

Otra conclusión a la que hemos llegado es la gran importancia del desarrollo tecnológico asociado a la música. Este afecta directamente a las composiciones aportando nuevos sonidos permitiendo no solo utilizar instrumentos programados por ordenador sino alterar el sonido de instrumentos convencionales. Además no solo supone un cambio desde el punto de vista sonoro. El desarrollo de la tecnología MIDI y los instrumentos generados por ordenador permiten al compositor trabajar con maquetas cuya creación supone un gasto muy bajo. Estas maquetas son enviadas a el director y al productor lo que permite hacer modificaciones a tiempo mejorando así las condiciones

de trabajo del compositor. El factor económico es crucial en el cine español debido a la escasez de recursos y la tecnología permite ahorrar tiempo y dinero.

Víctor Reyes es un compositor que ha formado parte de muchas creaciones tanto relacionadas con la creación audiovisual como la música popular. Su huella es muy extensa y forma parte, sin lugar a duda, de la cultura española de finales del siglo y principios del XXI. Sus trabajos son muy variados lo que lo convierte en un compositor muy versátil que sabe adaptarse a diferentes contextos. Este trabajo ha consistido en un primer acercamiento a su obra para cine, pero es indudable que, puesto que es un compositor en activo, se llevarán a cabo otros trabajos. La realización de este estudio se ha ajustado al análisis de sus composiciones para el cine pero son muchas las perspectivas desde las que se puede estudiar este compositor por lo que un estudio integral del mismo es un trabajo que queda pendiente.

Bibliografía:

- Libros:

- ALCALDE, Jesús. *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua, 2007.
- BENET, Vicente. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.
- BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN–LEWIS, Sandy y STAM, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Fundación Autor, 2011.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.
- CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003.
- D'LUGO, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- EVANS, Peter. *Spanish Cinema: the Authorist Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2008.
- FRAILE PRIETO, Teresa. *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010.
- FRAILE PRIETO, Teresa y Eduardo VIÑUELA SUÁREZ. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. España: Arcibel Editores, 2012.
- FRAILE PRIETO, Teresa y Eduardo VIÑUELA SUÁREZ. *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015.
- JORDAN, Barry, y Rikki MORGAN – TAMOSUNAS, *Contemporary spanish cultural studies*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- KALINAK, Kathryn. *Film music. A very short introduction*. Nueva York, Oxford University Press, 2010.
- LÁZARO REBOLLO, Antono y WILLIS, Andrew. *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- MARZAL FELICI, Javier, y GÓMEZ TARÍN, Francisco. *Metodologías de análisis del film*. España: Editorial Edipo, 2007.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid, Siglo XXI. 1978.
- MITRY Jean. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Akal, 1990.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- POHL, Burkhard y Jörg TÜRSCHMANN, *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana, 2007.
- RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008.
- RUIZ DE LUNA, S. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imp. Pérez Galdós, 1960.
- TAGG, Phillip. *Music's meanings a 21st – century musicology for non – musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, 2011.

TRIANA-TORIBIO, Nuria. *Spanish national cinema*. London: Routledge, 2007.
VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo. *El videoclip en España (1980 . 1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2008.

- Artículos:

ARCE, Julio. "Con "s" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición." *Cuadernos de cine* 9 (2014): 97 – 105.
DEL PORTILLO GARCÍA, Aurelio. "Timeline y música audiovisual. Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas" *Revista Icono*, vol. 1, nº 14 (2012): 164 – 181.
FRAILE PRIETO, Teresa. "La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción" *Tripodos* 26 (2010): 67 – 80.
FRAILE PRIETO, Teresa. "Nostalgia, revival y Músicas populares en el último cine español" *Quaderns* 9 (2014): 107 – 114.
FRAILE, Teresa y RADIGALES, Jaume. "Historia locales, música global. Marcas sonoras en los últimos géneros del cine español", *Comunicación y sociedad*, Vol. 24, Nº 2 (2011): 253 - 267.
HARDASMAL, Sergio. "Perfil de Víctor Reyes", *Film Music* 5 (2002): 27.
LLUÍS I FALCÓ, Josep "El compositor de cine es España: la Generación del 89", *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 2 (2005), 1051 – 1077.
XALABARDER , Conrado. "Víctor Reyes", *Academia: revista del cine español* 32 (2002): 203.

- Web y documentos electrónicos:

Eduardo Con, "Entrevista con Víctor Reyes: Grand Piano" Asturscore.
<http://goo.gl/y9LOv0> [Consultado el 18/04/2016].
Eugenio Mira, "Grand Piano", [Blue – ray Disc] en *Extras: Banda Sonora*. Paramount, 2013.
IMDb, "Eugenio Mira" <http://goo.gl/PXTOJJ> [Consultado 04/07/2016]
IMDb, "Rodrigo Cortés" <http://goo.gl/PQtiSH> [Consultado 04/07/2016]
IMDb, "Víctor Reyes" <http://goo.gl/U6Qbax> [Consultado el 18/04/2016].
MUSIMAGEN, *Quiénes somos*. <http://goo.gl/eO51xb> [Consultado el 30/05/2016].
Rodrigo Cortés "Buried" [Blue – ray Disc] en *Minidocumentales: Música bajo tierra*. Versus Entertainment, 2010.
Rodrigo Cortés, "Luces Rojas" [Blue – ray Disc] en *Libreto*. Nostromo Pictures, 2011.

Anexo. Filmografía de Víctor Reyes

- Cortos:
 - *Estés donde estés* (Nicolás Tapia, 2002).
 - *La agonía* (Néstor Hernández y Eulogio Romero, 2003).
 - *No pasa nada* (Julian Quintanilla, 2006).
 - *Chat Noir* (Daniel Fibla Amselem, 2008).
 - *Implicación* (Julián Quintanilla, 2004).
 - *Superheroe* (Jorge Naranjo, 2002).

- Documentales:
 - *China Power: art now after Mao* (Pia Getty, 2009).

- Series de televisión:
 - *The new world of the Gnomes* (1997).
 - *Antivicio* (2000 – 2001).
 - *Ana y los 7* (2002 – 2005).
 - *Motivos personales* (2005).
 - *Génesis, en la mente del asesino* (2006 – 2007).
 - *Círculo Rojo* (2007).
 - *Quart* (2007).
 - *Sin tetas no hay paraíso* (2008 – 2009).
 - *Inocentes* (2010).
 - *La duquesa* (2010).
 - *Acusados* (2009 – 2010).
 - *Alfonso, el príncipe maldito* (2010).
 - *Alakrana* (2010).
 - *Felipe y Letizia* (2010).
 - *La duquesa II* (2011).
 - *Piratas* (2011).
 - *11-M, para que nadie lo olvide* (2011).
 - *Ángel o demonio* (2011).
 - *Hospital Central* (2011 – 2012).
 - *El don de Alba* (2012 – 2013).
 - *Niños robados* (2013).
 - *Hermanos* (2014).
 - *El rey* (2014).
 - *Los nuestros* (2015).
 - *El infiltrado* (2016).

- Películas:
 - *Ni se te ocurra...* (Luis María Delgado, 1991),
 - *Como un relámpago* (Miguel Hermoso, 1996).
 - *Lisboa* (Antonio Hernández, 1999).
 - *Operación Gónada* (Daniel F. Amselem, 2000).
 - *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002).
 - *Estés donde estés* (Nicolás Tapia, 2002).
 - *Canícula* (Álvaro García – Capelo, 2001).
 - *No dejaré que no me quieras* (José Luis Acosta, 2002).

- *Todas las azafatas van al cielo* (Daniel Burman, 2002).
- *Besos de gato* (Rafael Alcázar, 2003).
- *Slam* (Miguel Martí Campoy, 2003).
- *Mala uva* (Javier Domingo Sánchez, 2004),.
- *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005).
- *Fin de curso* (Miguel Martí Campoy, 2005).
- *Vorvik* (José Antonio Vitoria, 2005).
- *Concursante* (Rodrigo Cortés, 2006).
- *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007).
- *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010).
- *Emergo* (Carles Torrens, 2011).
- *Luces Rojas* (Rodrigo Cortés, 2012).
- *Grand Piano* (Eugenio Mira, 2012).
- *En solitario* (Christophe Offenstein, 2013).
- *Como sobrevivir a una despedida* (Manuela Moreno, 2014),
- *Newcomer* (Kai Barry, 2015).
- *El futuro ya no es lo que era* (Pedro Luis Barbero Rodríguez, 2015).
- *Inside* (Miguel Ángel Vivas, en posproducción).
- Películas para televisión:
 - *Al alcance de su mano* (Antonio Hernández, 2002).
 - *Historia de estrella* (Manuel Estudillo, 2003).
 - *Dentro del paraíso* (Manuel Estudillo, 2005).
 - *Películas para no dormir: la culpa* (Narciso Ibáñez Serrador, 2006).
 - *Jo, el desconegut* (Joan Mallarach, 2007).