



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE PRODUCCIÓN MUSICAL

LA COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE MÚSICA PARA CINE:  
LA MIRADA DE TRES COMPOSITORES NACIONALES

Alumno (s): Velásquez Serri, Germán Maximiliano

Zuñiga Aravena, Felipe Andrés

Profesor guía: Díaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música

Tesis para optar al título de Productor Musical

Santiago de Chile, 2020.

## ÍNDICE

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....                           | 1  |
| <b>PRIMERA PARTE: ASPECTOS METODOLÓGICOS</b> .....  | 4  |
| <b>CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> ..... | 4  |
| 1.1 Antecedentes .....                              | 4  |
| 1.2 Problematización .....                          | 5  |
| 1.3 Justificación .....                             | 6  |
| 1.4 Preguntas de investigación .....                | 7  |
| 1.4.1 Pregunta principal .....                      | 7  |
| 1.4.2 Preguntas Secundarias .....                   | 7  |
| 1.5 Objetivos .....                                 | 8  |
| 1.5.1 Objetivo General .....                        | 8  |
| 1.5.2 Objetivos específicos .....                   | 8  |
| <b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO</b> .....             | 9  |
| 2.1 Orígenes .....                                  | 9  |
| 2.2 Compositor de Música para Cine .....            | 14 |
| 2.3 El Sinfonismo Clásico Cinematográfico .....     | 16 |
| 2.4 Jazz y Pop en Hollywood .....                   | 20 |
| 2.5 Rescate del sinfonismo .....                    | 22 |
| 2.6 La música de cine hoy .....                     | 23 |
| 2.7 Definiciones y Clasificaciones .....            | 24 |
| 2.8 La función de la música en el cine .....        | 25 |
| 2.8.1 Físicas .....                                 | 26 |
| 2.8.2 Psicológicas .....                            | 27 |
| 2.8.3 Técnicas .....                                | 28 |
| 2.9 Elaboración de la composición .....             | 28 |
| 2.9.1 Temp-tracks .....                             | 30 |
| 2.9.2 Sesión de Spotting .....                      | 31 |
| 2.9.3 Mockup .....                                  | 31 |
| 2.9.4 Cues .....                                    | 31 |
| 2.9.5 Score .....                                   | 32 |
| 2.10 Un lenguaje “musivisual” .....                 | 32 |
| 2.11 La tecnología en la música para cine .....     | 36 |
| <b>CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO</b> .....       | 42 |
| 3.1 Diseño de investigación .....                   | 42 |

|                                                                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.2 Universo .....                                                                                                    | 43         |
| 3.3 Tipo de muestreo .....                                                                                            | 43         |
| 3.4 Tamaño de la muestra .....                                                                                        | 43         |
| 3.5 Criterios de exclusión .....                                                                                      | 44         |
| 3.6 Herramientas de recolección.....                                                                                  | 44         |
| 3.7 Análisis de los datos.....                                                                                        | 45         |
| <b>SEGUNDA PARTE: LA COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE MÚSICA PARA CINE: LA MIRADA DE TRES COMPOSITORES NACIONALES.....</b> | <b>46</b>  |
| <b>CAPÍTULO IV: PRE-PRODUCCIÓN .....</b>                                                                              | <b>47</b>  |
| 4.1 Spotting session .....                                                                                            | 47         |
| 4.2 Presupuesto .....                                                                                                 | 52         |
| 4.3 Plazos de entrega .....                                                                                           | 56         |
| 4.4 Maqueta .....                                                                                                     | 58         |
| 4.5 Bases de la composición.....                                                                                      | 61         |
| <b>CAPÍTULO V: PRODUCCIÓN.....</b>                                                                                    | <b>67</b>  |
| 5.1 Grabación.....                                                                                                    | 67         |
| <b>CAPÍTULO VI: TECNOLOGÍA .....</b>                                                                                  | <b>73</b>  |
| 6.1 Especificaciones Técnicas .....                                                                                   | 78         |
| 6.2 Software .....                                                                                                    | 79         |
| 6.3 Orquestación MIDI .....                                                                                           | 83         |
| 6.4 Del MIDI a Partitura.....                                                                                         | 86         |
| <b>CAPÍTULO VII: POST-PRODUCCIÓN.....</b>                                                                             | <b>89</b>  |
| 7.1 Mezcla.....                                                                                                       | 89         |
| 7.2 Stems .....                                                                                                       | 92         |
| <b>CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES .....</b>                                                                              | <b>95</b>  |
| <b>ANEXOS.....</b>                                                                                                    | <b>98</b>  |
| 9.1 Entrevista .....                                                                                                  | 98         |
| 9.1.1 Entrevista: Jorge Aliaga .....                                                                                  | 99         |
| 9.1.2 Entrevista: Ignacio Pérez .....                                                                                 | 119        |
| 9.1.3 Entrevista Ana López .....                                                                                      | 135        |
| 9.2 Consentimiento Informado .....                                                                                    | 145        |
| <b>REFERENCIAS .....</b>                                                                                              | <b>147</b> |



## INTRODUCCIÓN

La música cumple variadas funciones, tanto en el mundo como para cada uno de nosotros. Dentro de estos roles, existe uno en especial, que es el de acompañar y complementar la obra cinematográfica. A través del tiempo, esta función ha ido mutando y transformándose, pasando de un uso funcional estético/artístico, hasta un uso incluso comercial y publicitario. Esta relación simbiótica entre la música y lo visual ha permitido a directores crear universos enteros dentro de un film, en donde la música evoca aquello que está más allá del mundo de las palabras y lo visual.

Esta relación desembocó en la aparición de un nuevo actor en el medio musical; la del compositor para medios audiovisuales, en donde grandes compositores fueron gestando un lenguaje musical propio para el mundo cinematográfico.

Concretamente en nuestro país, el inicio en la composición de música para cine lo dieron Próspero Bisquertt y Luis Martínez Serrano, en las películas *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) y *Escándalo* (Jorge Delano, 1940) mientras que también fue la primera vez que estos cineastas trabajaron con compositores. También una mención honrosa para Tomás Lefever; compositor, poeta y ensayista que impulsó la música de cine nacional y también en disciplinas escénicas como la danza y el teatro. Este hito en la historia del

cine y la música chilena da inicio a una labor que se desarrollaría hasta nuestros días.

En esta investigación nos concentraremos en tres compositores, dos de ellos con una gran trayectoria dentro y fuera de Chile, y una compositora con gran futuro y recién egresada de un magister afín al área. Los compositores en cuestión son Jorge Aliaga, con una vasta trayectoria en el medio nacional como internacional, que con casi 30 años de carrera ha ganado cinco veces el premio *Jerry Goldsmith* del Film Music Festival de Córdoba (España), además de un premio a mejor compositor en la XIII edición del Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez (Cuba) el año 2013, y un Premio Pulsar a mejor música para audiovisuales. Despachó partituras para las películas chilenas *Cielo ciego* (1998, Nicolás Acuña), *Mi famosa desconocida* (1999, Edgardo Viereck), y *Antonia* (2001, Mariano Andrade), además de la española *El regalo de Silvia* (2003, Dionisio Pérez), utilizando distintos formatos de ensamble que fueron de la música de cámara a la música de fusión étnica, con sonoridades de instrumentos de la música popular como la guitarra, el acordeón o el bajo eléctrico. Nuevos trabajos para medios los realizó en el área de las artes escénicas con el director Gonzalo Cid para Teatro Gestual de Chile, aunque ya a partir de 2008 regresó al formato fílmico con otras cuatro películas más. Para entonces ya había pasado por la dirección académica de la carrera de música y sonido en UNIACC.

El segundo seleccionado es Ignacio Pérez Marín. Estudió Film Scoring en Berklee College of Music. Se desempeñó por más de 13 años en España en las áreas audiovisual, discográfica y académica. Ha sido galardonado en España e Italia en varias ocasiones por mejor música original. Entre sus trabajos se encuentran *An Accidental Zombie (Named Ted)* (Anne Welles), *Rara* (Pepa San Martín), *Una Mujer Fantástica* (Sebastián Lelio), entre otras. Actualmente, compagina sus labores de composición y producción con cátedras en Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile y Universidad Mayor.

Nuestra tercera seleccionada corresponde a la compositora Ana Lopéz, Licenciada en Música mención Composición en Música Popular, y reciente egresada del Magister en Composición Musical para Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Actualmente se encuentra desarrollando su trabajo como compositora en el proyecto “Músicas desde Alturas” en donde musicaliza imágenes captadas desde drones.

A través de la selección de estos tres compositores, se busca explorar los flujos de trabajo, dinámicas de producción y apreciaciones personales que posean acerca del medio nacional, y de esta manera entregar una visión contemporánea de cómo lidian con las nuevas problemáticas de su área, ya sea en la labor de composición, en el área tecnológica y de gestión.

## **PRIMERA PARTE: ASPECTOS METODOLÓGICOS**

### **CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

#### **1.1 Antecedentes**

El desarrollo de las tecnologías de la información en las últimas décadas ha tenido un crecimiento exponencial, influyendo en todo ámbito de nuestras vidas. Esta influencia se ha dejado sentir de igual manera en la industria musical, desde los primeros avances del lenguaje MIDI (Musical Instrument Digital Interface), hasta los primeros desarrollos musicales impulsados por la inteligencia artificial. Dentro del mundo de la música, y en especial el de compositores para medios audiovisuales. El uso de estas tecnologías dentro de los procesos de composición y producción se han convertido en una necesidad en la industria, debido a la gran facilidad que otorgan el uso de software de edición musical o DAW (Digital Audio Workstation). Este uso crea nuevas formas de trabajo y distintas aproximaciones de cómo cada compositor afronta el momento creativo y cómo su flujo de trabajo funciona en sintonía con éstos software.

## 1.2 Problematización

La gran cantidad de información disponible en nuestros tiempos, a través de libros o internet, nos conduce a una curiosa paradoja que se da en nuestro país con respecto a los procesos de composición y producción de música para cine en Chile.

Esta falta de conocimiento acerca de la realidad del trabajo de los compositores nacionales, puede conducir a que las nuevas generaciones de compositores comiencen con una gran desventaja en su forma de enfrentar la realidad nacional, pues es crítico entender, tanto las dinámicas de trabajo como el uso de los recursos disponibles para el compositor. Si bien este oficio tiene mucho de arte en sí, también posee un lado técnico que debe ser dominado de manera íntegra, ya que el medio exige resultados rápidos y de alta calidad, y es esencial que para alcanzar esos estándares, el rol de la tecnología debe estar presente en la formación del compositor.

De igual manera, esta falta de conocimientos se ve reflejada en la poca actualización que reciben las mallas curriculares de programas académicos relacionados a la creación de música para medios audiovisuales, en donde una actualización de éstas podría venir a levantar falencias en la formación de futuros alumnos de estos programas.

### 1.3 Justificación

Esta investigación resultará relevante para aulas universitarias o de institutos profesionales que cuenten en sus currículos académicos con ramos afines a la composición para medios audiovisuales y de esta manera poder entregarles una mirada actualizada a sus alumnos, lo que contribuirá en la formación de profesionales más capacitados y con conocimientos actualizados en las herramientas y formas de trabajo que utilizan actualmente los compositores profesionales y así lograr una mejor adaptación al medio.

De igual manera resultará en una valiosa mirada a profesionales de la industria musical del país y dará un camino a seguir para las nuevas generaciones de compositores y productores que quieran dedicarse a la música para cine, y así tener un camino más directo a la forma en la que trabajan actualmente los compositores para cine en el medio nacional.

## 1.4 Preguntas de investigación

### 1.4.1 Pregunta principal

- ¿En qué consiste el proceso de producción musical de un creador de música para cine actualmente en Chile?

### 1.4.2 Preguntas Secundarias

- ¿Qué herramientas o recursos informáticos utilizan los compositores/productores para la realización de su obra musical?
- ¿En qué afecta el presupuesto en el proceso de composición y producción de la película?
- ¿Cuáles son los elementos musicales que más utilizan los compositores al enfrentar la imagen o el guión de una película?

## 1.5 Objetivos

### 1.5.1 Objetivo General

- Revelar el proceso de composición y producción de música para cine en Chile.

### 1.5.2 Objetivos específicos

- Mencionar y describir las herramientas y recursos informáticos utilizados por cada compositor/productor seleccionado.
- Dilucidar la relación entre el presupuesto y la producción musical de la obra.
- Identificar elementos y patrones compositivos usados por los compositores al momento de visualizar la imagen.

## **CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO**

### **2.1 Orígenes**

Desde los primeros compositores de música cinematográfica, que a base de lápiz y papel escribían la música en una partitura, se ha visto que con el paso del tiempo, es este sector de la música el que ha ido adoptando nuevas tecnologías que van apareciendo en el camino, y a su vez cambiando la forma en que el trabajo del compositor es realizado. Si bien los primeros avances en este ámbito se dieron por la invención de instrumentos creados específicamente para acompañar a la película, no fue hasta el hito de la sincronización de la imagen y el audio, que podemos empezar a vislumbrar el rol del compositor de música para cine; un rol que ha evolucionado en conjunto con las nuevas tecnologías.

En sus inicios el cine era silente, las primeras proyecciones se realizaban en distintos lugares, sin un ambiente controlado acústicamente, esto provocaba que el público no le prestara la debida atención a la proyección, y es aquí en donde surgieron distintos inventos por lograr mejorar esta situación. Labrada (2009) nos dice:

...probaron a llevar a las salas actores para recitar los diálogos de la historia, pero no resultó práctico. Trataron de crear los pasos, los

golpes, los disparos, etc. Y funcionaba, pero no era suficiente. En 1910 se creó en EE.UU, una máquina llamada Allfex con la que se podían producir hasta 50 efectos sonoros diferentes para acompañar las proyecciones silentes, llevaron a las salas a comentaristas que conducían a los espectadores por el hilo de la historia (...) Sin embargo, lo que más impactó fue la propuesta de acompañar las proyecciones haciendo sonar una música. (p.30)

Otro elemento del cine silente, era la utilización de música en vivo durante el rodaje de las escenas, para inspirar a los actores en los requerimientos emocionales del guión y generar el ambiente propicio para la escena. Esta técnica que nace con el cine mudo, fue utilizada más adelante con directores de talla mundial como Stanley Kubrick, David Lynch, entre otros.

El nacimiento de este nuevo rol dentro del mundo musical, el de un compositor dedicado a crear música para una serie de imágenes, podemos encontrarlo en París, al respecto Cooke (2008) nos dice:

(...) los orígenes de la música para el cine son tradicionalmente rastreados hasta la ciudad de París, en donde la animación de Pantomimes Lumineuses fue presentada en noviembre del año 1892, con una obra para piano compuesta por Gaston Paulin, hecha especialmente para la proyección. (p.7)

Si bien estos primeros comienzos se daban de manera muy rudimentaria, en el sentido de que no existía forma de sincronizar de manera perfecta lo visual con lo musical, podemos decir que si fue el comienzo de una larga carrera que vendría a posterior. De la primera emisión de una película en 35mm de los hermanos Lumière, en el año 1895, a la fecha, son varios los avances en tecnología, como la animación y la digitalización, que hacen de este arte una realidad sensorial.

Al principio de la década de 1920, cuando surgieron las grandes salas, como el Cine Pathé de París, se comenzó a instaurar la idea de los grandes estrenos. Esto coincide con la era dorada de las orquestas sinfónicas en el cine, que dieron reemplazo a los pequeños conjuntos instrumentales. Tal como lo menciona Labrada (2009):

La situación se hacía deprimente cuando para interpretar esas partituras había en la sala del cine únicamente un tambor y una flauta. Por esto los músicos de las salas de cine continuaron acompañando las películas con los recursos que disponían. Algunos como el organista norteamericano Stan Kann del teatro Fox de San Luis, se hicieron célebres por su talento para acompañar las películas silentes. En este caso disponía de un instrumento concebido especialmente para estos fines y que era

capaz de producir determinados ruidos y música: el órgano Wurlitzer. (pp. 31-32)

La inclusión de las orquestas sinfónicas en el cine dio paso para que dejaran de ser interpretadas en vivo durante la proyección, a ser grabadas y sincronizadas con la imagen. La primera proyección comercial de películas con sonido completamente sincronizado ocurrió en la ciudad de Nueva York, en abril de 1927, siendo la película *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) la que da nacimiento a la nueva era del cine sonoro, y es aquí en donde surge el concepto de banda sonora, que hace referencia a la parte de una película cinematográfica en donde está registrado el sonido en su totalidad. Este avance tecnológico hecho en el campo de lo sonoro, el cine lo ha adoptó con miras a mejorar la percepción de las películas, tal como lo demuestra Chion (1992) donde plantea que:

El cine no es solamente un exhibidor de sonidos y de imágenes, sino también un generador de sensaciones rítmicas, dinámicas, temporales, táctiles y cinéticas, que utilizan indiferentemente los canales sonoro y visual, cada revolución técnica le aporta un avance en la sensorialidad. (p.144)

De esta manera, cuando entendemos que la música para cine se utilizó en sus comienzos, en cierta medida, para evitar desviar la atención de los espectadores por el ruido externo de las grandes ciudades, se descubre también que el impacto de aplicar el sonido a las proyecciones carentes de éste, incluso la secuencia más banal, tomaba una significancia para el espectador, conduciendo la narración de la historia hacia otros escenarios. Es por eso que la música añade un valor más bien:

expresivo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está contenida en la sola imagen. (Velasco, 2008, p.165).

La inclusión de la música en el cine, no fue para todos algo benéfico, y algunos autores abogaban por su salida, uno de ellos fue Kracauer (como se citó en Arcos, 2006) el cual señala que:

Como ingrediente artificial, no guarda coherencia alguna con los ruidos naturales, e indudablemente obstaculiza la naturalidad de los films en los cuales se aprovecha toda la variedad de sonidos

existentes. De lo cual se deduce que el acompañamiento musical es cosa del pasado y debería ser omitido por completo. (p.33)

Las primeras musicalizaciones de películas consistían en adaptar obras ya existentes tanto del repertorio de la música docta o de catálogos asociados más al teatro como el Tin Pan Alley, y es que, si bien la creación original de música para el cine se dio en 1908 por el compositor Camille Saint-Saëns para la película *L'assassinat du Duc de Guise*, este hecho, más que ser visto como un ejemplo, fue aceptado simplemente como algo curioso. “Pero esto no quedaría tan escondido, ya que, reseñas contemporáneas de este film declaran que los promotores de dicha producción no podían imaginarse sin la ayuda de esta poderosa música” (Cooke, 2008, p.14). Así pues, el resto de películas aún siguieron acompañadas por música conocida por la mayoría del público.

## 2.2 Compositor de Música para Cine

La figura del compositor de música para cine tal y como la conocemos hoy en día, realmente se articula durante la época de los años 1930 y 1950. A este periodo se le denomina como Sinfonismo Clásico Cinematográfico, que no solo representaba un modelo compositivo y estilístico, sino que también conformaba un modelo de organización de trabajo. De acuerdo con Arcos:

A partir de entonces, la partitura cinematográfica empezará a tener una entidad propia: un compositor la escribe, un arreglista la instrumenta para orquesta sinfónica y un director la graba. La delimitación de estas tareas ocasionaba no pocos roces, en especial entre compositor y orquestador, supeditados finalmente al director del departamento musical correspondiente y en cualquier caso, al riguroso control sindical que cimentaba el control sindical de los estudios. (Arcos, 2007, p.33)

Tras la llegada del cine sonoro en 1927, será el modelo sinfónico el que se instaurará como el modelo a seguir dentro de la composición para cine, llegando su influencia hasta nuestros días de la mano de John Williams, en los años 1970 y 1980.

En Norteamérica, y en concreto Hollywood, se estaba empezando a desarrollar una industria cinematográfica basada en la estructura de los grandes estudios. Esto proporcionó trabajo a compositores y músicos, que huyendo de la guerra en Europa se instalaron en Los Ángeles. Entre ellos hay que destacar, por su influencia posterior, las figuras de Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold.

### 2.3 El Sinfonismo Clásico Cinematográfico

La importancia de Max Steiner en la historia de la música de cine es inmensa. Cuenta en su haber con doscientas cuarenta y cinco bandas sonoras como compositor, entre ellas algunas tan espectaculares como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). Tuvo entre sus maestros a figuras como Gustav Mahler y Johannes Brahms, lo cual lo llevó a tener una importante formación musical. En los años 30, recién estrenado el cine sonoro Steiner:

Sentó las bases de la mayoría de códigos y *clichés* que perviven hasta nuestros días en la música para el cine. Y si su paso por la opereta vienesa y Broadway le dotó de una gran habilidad para acompañar la dramaturgia, es el uso sistemático del *leitmotiv* en sus películas la característica que hace que su influjo se mantenga aún. (Díaz, 2011, p.30).

Aparte del *leitmotiv*, Steiner hace uso de progresiones armónicas y melódicas, cambios en la instrumentación y orquestación, variaciones contrapuntísticas tales como la aumentación y la disminución, rearmonizaciones, etc. “Todas estas técnicas para desarrollar el material motivico y dar cohesión a la partitura, presentes desde hace siglos en la música culta, le vienen de su exquisita formación musical vienesa” (Díaz, 2011, p.30).

Otro rasgo fundamental en Steiner es la cierta tendencia a describir musicalmente lo que vemos en pantalla. Por ejemplo, cuando King Kong escala el Empire State Building, la música realizará una progresión melódicamente ascendente, en cambio, si un protagonista rueda escaleras abajo, también la música descenderá en su contorno melódico.

Otro gran compositor en la historia de la música de cine fue Erich Wolfgang Korngold, quien a una corta edad ya contaba con el reconocimiento y patrocinio de la aristocracia de Viena, su ciudad natal. Como compositor, fue la ópera lo que le trajo mucho reconocimiento por parte del público. En 1935 realiza una colaboración con el conocido director escénico Max Reinhardt, quien le llamará a Hollywood ese mismo año. En Hollywood Korngold recibe un contrato privilegiado, comparado con el de los músicos de estudio de aquella época, ya que se le da la flexibilidad para elegir películas y posee libertad creativa para componer. Un contrato así se debía únicamente a su estatus de estrella en Europa. Se le había encargado a Korngold la musicalización de la película *The adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, William Keighley, 1938) pero este tras visionar la película, no se veía motivado ni inspirado para acompañar una película de aventuras con tanta acción. Este encargo fue aceptado netamente por las circunstancias a nivel mundial, ya que no podía regresar a Europa por el comienzo de la guerra, y que como él afirmaba, le salvó la vida. Esta decisión le supuso su segundo Oscar, puesto que se considera una de las bandas sonoras más importantes e influyentes de la

historia cinematográfica. Y esto se debe, en gran medida, a los códigos y el estilo con los que Korngold acompaña la acción, los cuales han perdurado como un modelo musical a la hora de poner música a secuencias similares. Dicho con palabras de Díaz, es:

Un estilo fragmentado pero elegante, que se caracteriza por su flexibilidad armónica (combinando resoluciones cromáticas excepcionales, con pasajes claramente tonales y otros donde los acordes son desligados de sus atracciones y funcionalidad, y empleados como mera *sonoridad*), con continuos cambios de orquestación, y que debe mucho a la música de uno de sus padrinos en Viena, Richard Strauss. (Díaz, 2011, p.32)

Otro gran aporte de Korngold, aún mayor que el primero, radica en la profundidad emocional con la que dota a sus personajes, pues comenta la escena más que ilustrarla, y le añade una nueva dimensión. Este contrapunto voluntario entre imagen y música, para dotarla de un nivel de significación del que, de otro modo carecería, hace de Korngold uno de los grandes compositores de la historia del cine, a pesar de la poca extensión de su filmografía. Tal como lo menciona Díaz:

Si bien las similitudes entre Steiner y Korngold son evidentes (procedencia, formación, etc.), también lo son sus especificidades estilísticas, pues si Steiner se caracteriza por el uso sistemático del *leitmotiv*, lo que hace que su música suene en ocasiones algo fragmentada, y por su capacidad descriptiva e ilustradora para con la imagen, Korngold (que provenía de la ópera) es por lo general (exceptuando las secuencias de acción ya mencionadas) más lírico, y sus temas son más cantables y expresivos, hasta el punto de convertir muchas veces sus partituras cinematográficas en auténticas *óperas sin palabras*, donde el compositor se preocupó hasta de buscar el tono en el que hablaban los actores para escribir la *cue* musical en la misma tonalidad. (Díaz, 2011, pp.32-33)

Otro importante compositor es Bernard Herrmann, quien merece una mención especial por la influencia que ejerce hasta nuestros días en los compositores audiovisuales, que siguen teniendo en él un punto de referencia, debido a la novedad de sus planteamientos. Herrmann renuncia en sus partituras cinematográficas al *leitmotiv* en favor de la frase breve, afirmando que era más reconocible para el público. “No me gusta el sistema del *leitmotiv*. La frase breve es más fácil de seguir para la audiencia, que sólo escucha a medias”. (Arcos, 2006, p.35) Sus armonías disonantes, y un tratamiento más

ambiental que temático, así como el uso de ostinatos, la originalidad tímbrica en sus orquestaciones y la economía de medios, le dotan de un carácter reconocible y poco convencional en la historia de la música de cine. Se inició en la música cinematográfica de la mano del mismo Welles con la genial *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), y posteriormente estableció un matrimonio cinematográfico durante poco más de una década (1955-1966) con Alfred Hitchcock, del que nacieron obras maestras de la simbiosis entre imagen y música como *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959), o *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960).

## 2.4 Jazz y Pop en Hollywood

Para desgracia de los compositores apegados al sinfonismo, los estudios habían perdido el monopolio de la distribución, y comienzan a introducir éxitos comerciales en sus bandas sonoras para intentar ser más competitivos y recuperar de paso el terreno perdido por la implantación de la televisión en los hogares.

Es en este contexto donde los productores presionan para que se introduzcan canciones en las bandas sonoras de las películas, dichas canciones serían también comercializadas en disco y emitidas por radio, para lograr sacar partido comercial a la música de las películas. Díaz menciona:

La partitura que compuso Alex North en 1951 para *Un tranvía llamado deseo*, constituye un símbolo de la llegada del jazz al cine, la banda sonora de North supone la sustitución del modelo sinfónico por otro donde instrumentación, armonía, melodía, ritmo y fraseo provienen del jazz. (Díaz, 2011, p.36)

En los años 50 y 60, y comienzos de los 70, abundará la inclusión de canciones de corte pop, rock y jazz en la banda sonora de las películas. Esta moda por el jazz y la música popular encontrará en Henry Mancini (*La pantera rosa* de 1963) y Lalo Schifrin (*Misión imposible*, serie de 1966) a dos grandes aliados.

Si bien en estas décadas no se abandona por completo la composición orquestal, el autor Díaz plantea que:

(...) el sinfonismo se vuelve ecléctico e incorpora elementos de distintas tradiciones y también de las vanguardias y la música atonal. Esta generación de compositores, encabezada por Alex North, Elmer Bernstein y Jerry Goldsmith, se caracteriza por su extremada flexibilidad a la hora de enfocar la composición para un film, pudiendo cambiar de película a película radicalmente su planteamiento, en cuanto a estilo, estética y plantilla instrumental. (Díaz, 2011, p.37)

El panorama en Europa de la música para cine tenía a su vez grandes representantes, los compositores italianos Ennio Morricone (con sus inolvidables bandas sonoras para los Spaghetti-western) y Nino Rota (cuyo score para *El Padrino* lo lleva a la fama internacional). Por otro lado, el británico John Barry (creador del sonido *Bond* fusionando jazz y orquesta sinfónica) y el francés Maurice Jarre (quien con su trabajo en *Doctor Zhivago* de 1965, y *Pasaje a la India* de 1984) pasó a formar parte de la cultura musical popular.

## 2.5 Rescate del sinfonismo

A finales de los años setenta, la figura emergente de John Williams cobra protagonismo a raíz de sus colaboraciones con George Lucas (*Star Wars* de 1977), y Steven Spielberg (*Tiburón* de 1975, *Encuentros cercanos del tercer tipo* de 1977, *Superman* de 1978, *En busca del arca perdida* de 1981, *E.T. el extraterrestre* de 1982, etc.). Es en estos films en donde Williams rescata el modelo sinfónico postromántico. Díaz revela que:

(...) con influencias directas y conscientes de la música de Korngold y Steiner, haciendo uso de temas y *leitmotifs* (la referencia a Richard Wagner y Gustav Holst en *Star Wars* no se le escapa a nadie), e impregnando sus partituras de procedimientos postrománticos en armonía, melodía, ritmo, fraseo y orquestación.

No en vano John Williams fue asistente en sus inicios de los compositores Franz Waxman y Alfred Newman, aprendiendo de ellos el oficio y la tradición de la música cinematográfica de Hollywood. (Díaz, 2011, p.37).

El gran mérito de Williams ha consistido en rescatar la técnica de los maestros que compusieron para el cine clásico, revitalizando el sinfonismo en las bandas sonoras y adaptar todo esto al cine con muy buenos resultados que han quedado grabados en nuestros recuerdos.

## 2.6 La música de cine hoy

Hoy en día el modelo del sinfonismo que Steiner y Korngold contribuyeron a crear, convive sin problemas con estilos más ligados al pop, rock, e incluso la música electrónica. Estilos que están presentes en el trabajo de compositores como Hans Zimmer, Danny Elfman, Randy Newman, James Newton Howard, Tom Holkenborg (Junkie XL), entre otros.

Esta nueva generación no tiene conflictos con escribir para orquesta, utilizando muchos de los modelos clásicos, pero añadiendo a su vez el uso de la tecnología y de pautas de trabajo más típicas de la música comercial (pop, rock, música étnica, música electrónica, etc.). La mezcla de estilos es quizás la

característica más significativa de estos creadores, que no dudan en acudir a estilos como la World Music o música electrónica para colorear sus partituras.

Sin embargo, en la música de estos nuevos maestros resuenan aún los ecos del postromanticismo; basta escuchar fragmentos de la banda sonora de *Gladiator* (2000), compuesta por Hans Zimmer, o de la trilogía de *El Señor de los anillos* (2001-2003), de Howard Shore, para darnos cuenta de que Wagner sigue muy presente en la música cinematográfica de Hollywood. (Díaz, 2011, p.38)

## 2.7 Definiciones y Clasificaciones

Cuando hablamos de música para cine o música incidental, se entiende toda música, por lo general orquestada e instrumental, que está compuesta específicamente para acompañar las escenas de una película u obra audiovisual, apoyando la narración cinematográfica.

Otras definiciones relevantes del término música para cine según Díaz (2011) es la que: “Aparece sincronizada con la imagen en el transcurso de una producción audiovisual cinematográfica, sea ésta de ficción o documental, cortometraje o largometraje” (p.20).

Existen dos grandes formas de clasificar la música para cine según su fuente sonora. Se reconoce fundamentalmente que existen dos formas diferentes de música para cine, por un lado, lo diegético; forma parte del mundo narrativo de la película (diégesis). Y por el otro lado, lo no diegético, o extradiegético, que cumple la función de música de fondo o de acompañamiento (Cooke, 2008). La música diegética es la que pertenece al mundo de la ficción, la que convive en el mismo plano que los personajes y permite que estos interactúen con ella. Bien podría tratarse de una canción que sale de una radio, de algunos músicos que tocan en directo o del propio silbido de un actor. La música no diegética o extradiegética, es la que está fuera de ese mundo y es añadida de manera artificial al desarrollo narrativo. Estamos tan acostumbrados a que el cine utilice esta última que ya no nos damos cuenta de que no pertenece al mismo plano que los personajes. La música extradiegética se presenta, así como un artificio narrativo, con una carga expresiva bastante notable y mucho más enfática que la diegética, ya que es un recurso del director para subrayar el tono de algunas situaciones.

## 2.8 La función de la música en el cine

La música de cine tiene múltiples funciones en relación a la imagen que se desarrollan, en ocasiones de modo simultáneo. Davis (1999), agrupa las

distintas funciones dramáticas de la música en el cine en tres grandes categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas.

### 2.8.1 Físicas

- Acompañar el movimiento en la imagen, imitando los movimientos con la música, a esta técnica se le conoce como *mickeymousing* (por ej. seguir los movimientos del protagonista, de un vehículo, etc., o incluso de la cámara).
- Enmarcar la trama geográficamente, cuando la película o escena se desarrolla en un país o lugar en específico (por ejemplo, música con toques orientales para una película que se desarrolla en Japón).
- Enmarcar la película en un determinado periodo de tiempo, si la trama está situada en un determinado periodo histórico, utilizar música e instrumentos propios del periodo. (por ej. uso de instrumentos propios de la música antigua y de armonías modales en una película medieval, etc.).
- Intensificar la acción. Esta técnica es utilizada comúnmente en escenas de acción, aquí la música sigue de cerca lo que va ocurriendo en pantalla utilizando varios puntos de sincronización entre la música y la imagen. (David, 1999, pp.142-143)

### 2.8.2 Psicológicas

- La música puede dar el ambiente general (*mood*) para una historia como resaltar estados de ánimo de los protagonistas (evidentes u ocultos) o cambios emocionales.
- Revelar pensamientos o sentimientos de un personaje. Muchas veces el director quiere que el público entienda algo acerca de un determinado personaje que no está explícitamente en pantalla o en los diálogos.
- Dar información de lo que no vemos (por ej. personajes que se sitúan o esconden fuera del campo visual).
- Engañar al público. Preparar a la audiencia para un susto o shock (dando información muy poco a poco, o parando la música antes del susto). O dar sensación conclusiva o de resolución al término del largometraje (lo cual no siempre sucede), etc. (David, 1999, pp.142-144)

### 2.8.3 Técnicas

- Puede dar continuidad al montaje a pequeña escala, funcionando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia.
- Crear continuidad a gran escala (película entera), por ejemplo a través del uso de temas, *leitmotifs*, timbres, combinaciones instrumentales o texturas, que se repiten y/o desarrollan a lo largo de todo el film asociados con determinados personajes, emociones, lugares, etc. (David, 1999, pp.144-145)

Esta clasificación, resume a nuestro juicio, una forma ideal la categorización de las funciones de la música en el cine y haremos uso de ella a lo largo de la investigación.

### 2.9 Elaboración de la composición

En la mayor parte de los casos el compositor trabaja sobre el montaje preliminar de la película, esto permite al compositor sincronizar de una mejor manera la música al montaje, ajustando la duración de la música a este. Existen variadas ocasiones en que el compositor puede comenzar su labor de composición antes del rodaje, o durante éste, teniendo solo como guía para

realizar la música el guion de la película. Esto puede suceder por cuestiones de plazos o por motivaciones más artísticas.

De esta manera se revelan estos enfoques acerca del momento en que el compositor ha de empezar a componer para la película, lo que no sólo depende de las preferencias del compositor, sino también de las necesidades técnicas y estéticas del *film*, así como de las limitaciones del tiempo disponible para componer.

Para realizar el trabajo de la composición de la música para una película, nos basaremos en los pasos que se describen en el libro *On the Track: A complete guide to film scoring*, en vista de que estos pasos están basados en una amplia experiencia profesional de los autores. En palabras de Karlin y Wright:

Ya que estamos presentando una guía compresiva para la composición de música para el cine en este libro, comenzamos presentando los pasos cronológicos que sigue un compositor típicamente en un proyecto:

- 1) Reunión con los realizadores audiovisuales
- 2) Leer el guion,
- 3) Ver el film,
- 4) Sesión de Spotting,
- 5) Planear presupuesto y agendar grabaciones,

- 6) Conceptualización,
- 7) Consideración de timings y sincronización
- 8) Composición,
- 9) Orquestación,
- 10) Grabación,
- 11) Dubbing. (Karlin & Wright, 2004, p.3-4)

Creemos relevante para esta investigación mencionar algunos términos utilizados frecuentemente dentro del mundo de la composición de música para cine. Algunos de estos términos provienen directamente del mundo de Hollywood, meca mundial del cine, y por lo tanto de los compositores musicales para éste. Estos conceptos son utilizados en el ejercicio del compositor y en su relación con los realizadores audiovisuales.

#### 2.9.1 Temp-tracks

El temp-track es una pieza musical ya existente, que se sincroniza con el video a modo de referencia, antes de ser compuesta la música, para dar una idea al director y su equipo de cómo quedará la imagen con música, al mismo tiempo sirven como una referencia estilística al compositor.

Si bien los temp-tracks son de gran utilidad, presentan un peligro latente para los compositores, ya que el director o productor pueden

acostumbrarse tanto a escuchar las piezas musicales de referencia, que las nuevas composiciones de encargo le resulten insatisfactorias al director, y en algunos casos estos terminan usando los temp-tracks como las piezas finales de música.

#### 2.9.2 Sesión de Spotting

Es la reunión en la que el compositor y el director y/o su equipo, ven juntos el film para decidir en qué momentos llevará música y cómo será esta (estética, carácter, instrumentación, etc.). Estas sesiones se convierten en un punto de partida para el trabajo del compositor sobre el montaje del film.

#### 2.9.3 Mockup

El Mockup es una maqueta. Es una versión aproximada de lo que será la producción final. Generalmente está hecha con instrumentos virtuales, sintetizadores, entre otros.

#### 2.9.4 Cues

Conocida en español como Señal, es una pieza musical individual que puede ser corta como unos pocos segundos, o tan larga como varios minutos.

#### 2.9.5 Score

También llamado música incidental o cinematográfica, comprende aquellas pistas compuestas para la película. Estas suelen ser orquestadas, instrumentales y extradiegéticas, es decir, que no son percibidas por los personajes. Esta música cumple el rol de acompañamiento al discurso expresivo de la película.

#### 2.10 Un lenguaje “musivisual”

Ya descrito el proceso por el cual emerge el rol del compositor de música para el cine como tal, es relevante también destacar que este nuevo rol de componer música mediante el proceso de observación y de análisis de una obra visual, nos presenta un nuevo universo artístico, que trabaja de manera simbiótica para representar las ideas del director.

Pero para lograr un buen desarrollo de la banda sonora, se hace necesario considerar a la música dentro del inicio del proceso, pues como indican Adorno y Eisler:

El empleo inteligente de la música en el cine presupone un verdadero trabajo en equipo. Solamente se puede obtener una forma de cine inteligentemente organizada si el compositor coopera

plenamente desde el principio de la fase de planificación, si formula sus propias ideas y se defiende contra toda pretensión extravagante o banal en vez de limitar sus funciones a las de la pura ejecución. (p. 173)

Es necesario abordar esta temática desde diversos ángulos para poder comprender la relación existente entre la imagen y la música, y como estos dos elementos se influyen entre sí para presentarnos una obra audiovisual. Para empezar necesitamos entender a la música como un lenguaje, de acuerdo a Gértrudix (como se citó en Román 2008):

La música es un lenguaje de comunicación y, por tanto, pertenece a un sistema semiótico, dadas las siguientes condiciones, aunque no las cumple de modo absoluto: Finitud de sus *signos* (un inventario más o menos cerrado, conocido y reconocido por sus usuarios), consta de un repertorio *léxico* (vocabulario sonoro compartido), se estructura en torno a una *sintaxis* musical (reglas de composición de cada cultura o época). (p.23)

Si bien podemos considerar a la gran mayoría de las artes como una forma de comunicación, la música nos presenta la abstracción máxima dentro de estas disciplinas, y esto supone una difícil tarea para lograr decodificar su

mensaje de parte de los oyentes como receptores de un lenguaje como tal, de acuerdo a Schaffer (como se citó en Román (2008):

La música es un caso muy singular. La literatura instruye, la arquitectura se habita y la pintura se amuebla. En las artes más funcionales desinteresadas siempre queda algo funcional. Ahora bien, el concierto, desde las primeras audiciones, convoca una sociedad para un lenguaje que no podrá comprender y para una satisfacción improbable. No quiere decir que la sociedad no sea abierta y primero hay que oír sin comprender y hacerlo entre varios. ¿Acaso no es interesante? (p.27).

El poder hablar de la música como un lenguaje nos lleva a reflexionar sobre cómo es manipulada en el cine, de manera que pueda ser utilizada para reforzar o para sugerir ciertas líneas de narración que el director quiera enfatizar, sin tener que mostrarnos explícitamente en pantalla lo que nos quiere comunicar en determinada escena. La relación entre la música y la imagen nos permite objetivar los contenidos de la música, al estar interaccionando con el mundo de la imagen, el cual es mucho más concreto y de referentes más claro que la música.

Se hace necesario también indagar en la comunicación audiovisual, y como ésta opera, en donde el emisor vendría a ser el realizador o director; el mensaje sería el producto audiovisual; el medio la televisión, el cine o algún

formato digital; y el receptor es el público. Una de las características de este tipo de lenguaje es que presenta un problema para los semiólogos encargados de definirlo, ya que contiene una gran cantidad de signos o elementos semióticos presentes en él. Según Sánchez (como se citó en Román 2008):

En cuanto lenguaje, el medio audiovisual emplea modos complejos para proporcionar tanto las significaciones inmediatas (denotación), como las remotas, sugerente (connotación), para hacer que las imágenes bidimensionales en movimiento adquieran la densidad de ficción, para, en fin, hacer que el espectador participe en un mundo inverosímil. (p.77)

Ya que estamos haciendo referencia a dos elementos por separado como lo son la imagen y la música, definiremos el concepto de lo audiovisual, y de esta manera, poder nombrar estos dos elementos contenidos en uno. Según Román (2008) lo define de la siguiente manera: “audiovisual es un adjetivo que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, por lo que los medios audiovisuales engloban todas aquellas manifestaciones comunicativas que se sustentan en la percepción sensorial humana visual y auditiva” (p.85). Dentro de esta investigación trataremos la interacción entre estos dos lenguajes tanto musical como visual de una manera que podamos entender estos conceptos de forma unida y a partir de este punto poder entender las interacciones entre

estos lenguajes y como se relacionan con el cine. Para esto utilizaremos el concepto de *Lenguaje Musivisual* desarrollado por Alejandro Román, como lo hace notar en la siguiente cita:

Si reconocemos la existencia de un lenguaje audiovisual, con sus propias formulaciones y reglas comunicativas, y si, por otro lado, también somos conscientes desde hace ya algunos siglos de la existencia de un lenguaje musical, que consta de contenidos ricos y complejos, pero igualmente validos como pertenecientes a una teoría de la comunicación, nosotros nos planteamos en este momento la existencia de un nuevo lenguaje visual-musical mixto con sus propias reglas y formulaciones, que hemos dado en denominar Lenguaje Musivisual. (Román, 2008, p.83)

### 2.11 La tecnología en la música para cine

Gracias a la incorporación de los sistemas informáticos al ámbito de la producción y composición musical, es que podemos realizar composiciones completas en nuestros software de audio llamados DAW (Digital Audio Workstation), estos software nos permiten controlar el audio en todos sus parámetros posibles, así como también grabarlo, aplicar procesos y utilizar *plug-ins* para realizar funciones avanzadas de audio. Una herramienta

tecnológica utilizada ampliamente en el mundo de la música y en el de los compositores es el MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Este mismo se describe como “un protocolo de comunicación digital, es decir, un lenguaje estandarizado que hace posible que instrumentos electrónicos, controladores y otros dispositivos puedan comunicarse entre sí en tiempo real” (Miles, 2007, p.1). El nacimiento de este protocolo de comunicación en el año 1982, abrió una nueva ventana de comunicación entre dos mundos que anteriormente no estaban conectados, estos son el de instrumentos musicales electrónicos y la computación moderna. Este nuevo protocolo de comunicación permitió la utilización en la composición de instrumentos nuevos, en el sentido de que no era necesario contar con los instrumentos de forma presencial para poder utilizarlos, si no que a través del protocolo MIDI y mediante la utilización de un controlador, en este caso un teclado, es que se podía tener a mano una amplia gama de instrumentos o sonidos para ser ejecutados. Gracias a este protocolo de comunicación es que es posible hacer uso de las librerías de instrumentos virtuales, las cuales son creadas a través de la técnica del *sampling*. Este avance dentro del mundo de la música es el que permite crear representaciones digitales de instrumentos musicales. En palabras de McGuire (2013):

El *sampling* es logrado a través de varias etapas. La fuente sonora es grabada una parte a la vez. Un ejemplo de esto puede incluir cada nota producida por un instrumento o una colección de golpes

por un instrumento de percusión. Las grabaciones son editadas, los archivos resultantes (samples) son mapeados en el sampler. El proceso de mapeo involucra asignar cada sample a una zona asociada, ya sea una sola tecla o varias en un teclado. Finalmente un secuenciador MIDI o controlador es utilizado para reproducir los samples. (p.2)

Este proceso de *samplear* instrumentos para la creación de librerías de los mismos, genera algunos problemas particulares al momento de su utilización. Esto sucede cuando al momento de presionar una nota en nuestro teclado o secuenciador MIDI más de una vez, este dispara el mismo *sample*, produciendo un efecto robótico en el sonido ejecutado, ya que se reproduce exactamente el mismo *sample*. Para evitar esta situación es que se utiliza el algoritmo *round-robin*. El autor McGuire dice al respecto:

En vez de reproducir el mismo sample para un determinado disparador, es que la función round-robin permite alternar distintos archivos de samples para ser utilizados para crear la sensación de aleatoriedad. Esta alternancia puede crear un ciclo entre dos o más posibles samples. (McGuire, 2008, p.22-23)

El uso de estas librerías de instrumentos, el protocolo MIDI y software de síntesis digital de sonido, permiten al compositor crear una paleta de sonidos completamente nueva, y es aquí en donde la capacidad de los sistemas informáticos y en especial de software se han integrado a la producción de música de una manera habitual. Al respecto Russ (2009) añade que:

Existen muchos films que su banda sonora ha sido producida completamente de manera electrónica, sin contar con orquestas, resultando en una interpretación real, como si fuese ejecutada por músicos reales. Si bien, en algunos casos, la música puede sonar “real” para un oyente casual, las técnicas de ejecución pueden estar muy alejadas de la capacidad humana de ejecución, así como también los timbres utilizados pueden por fuera del rango de una orquesta. (p.32)

Este nuevo modelo de producción de la música permite al compositor abaratar costos, tener un control preciso de su obra, y realizar cambios de último momento a su música. Esta flexibilidad también le otorga una gran ventaja en los tiempos de entrega de la música en la industria del cine. Esto se debe a que el proceso de creación del score es realizado directamente en el ordenador, mediante un software DAW (Digital Audio Workstation) secuenciador (como Logic Pro, Digital Performer, Cubase o Nuendo) que permite sincronizar

la música a tiempo real con la imagen. Es en este ámbito aparece el término de la "orquestación *midi*", ya que son muchas las producciones (películas, series, anuncios, videojuegos, etc.) cuya música es secuenciada de modo íntegro por el compositor en un ordenador. El compositor graba y secuencia (por medio de su teclado MIDI) el instrumento digital o librería seleccionada, modifica y edita nota a nota en función de la sincronía con la imagen, y luego automatiza diferentes parámetros para conseguir una interpretación con musicalidad.

Estas herramientas informáticas de composición y producción musical no excluyen necesariamente la grabación de instrumentos, cuyo resultado se puede combinar con la parte digital, dando paso a una mezcla de enfoques en la producción de la música.

Así como se puede generar la música de un film en su totalidad en un ordenador, también se puede hacer uso de la tecnología para la elaboración de *demos* de una partitura que vaya a ser grabada posteriormente con orquesta.

Gracias a esta tecnología, los directores de cine y productores tienen la chance de escuchar los *demos* de cada *cue* en sincronía con la imagen antes de la costosa sesión de grabación. Dicho con palabras de Díaz:

Los directores han pasado en pocos años de la confianza ciega en el compositor antes de la ansiada *recording session*, a la incapacidad de imaginarse otros timbres más allá de lo escuchado en las maquetas digitales, lo que se traduce en la necesidad de

una gran inversión de tiempo (del compositor o sus colaboradores) para realizar *mockups* de alta calidad y que se asemejen al resultado final. (Díaz, 2010, p.58)

Este nuevo modelo de composición basado en lo tecnológico ha cambiado el rol del compositor de música para medios audiovisuales, alejándolo del antiguo modelo con un piano y partitura. Un ejemplo icónico de esta nueva forma de composición es el caso de Hans Zimmer, que desde finales de los años ochenta, que no viene de una formación clásica, logra combinar la composición sinfónica con estilos un poco más electrónicos, sacando partido de las nuevas tecnologías para plasmar sus ideas.

### **CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO**

#### **3.1 Diseño de investigación**

La presente investigación mantiene un enfoque cualitativo, pues se guía por las fases del proceso cualitativo, aunque no siempre a cabalidad. Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2010) plantean que las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Además, esta investigación concuerda con el tipo de alcance exploratorio, ya que la manera en que trabajan los compositores y productores musicales para cine en países con industria cinematográfica puede que esté de alguna forma ya estandarizada y estudiada, sin embargo, no es el caso de Chile, que tiene una escasa investigación acerca de los procesos y métodos de trabajo que los compositores y productores musicales chilenos utilizan para crear la música para cine.

### 3.2 Universo

Todos los compositores y productores musicales para cine nacional del sector urbano de Santiago de Chile.

### 3.3 Tipo de muestreo

Se utilizará un muestreo no probabilístico por conveniencia, ya que se recolectará información de profesionales que están insertos en el ámbito de la composición y producción musical del cine nacional actual y que son de fácil acceso para los investigadores.

### 3.4 Tamaño de la muestra

El tamaño de la muestra corresponde a un total de tres compositores/as musicales chilenos/as para medios audiovisuales, con énfasis en la composición musical para cine; estos son Jorge Aliaga, Ignacio Pérez y Ana López.

### 3.5 Criterios de exclusión

- Compositores y productores musicales que no hagan uso del protocolo MIDI.
- Compositores y productores musicales que no hagan uso de un DAW.
- Compositores y productores musicales que no hagan uso de ordenadores.

### 3.6 Herramientas de recolección

Para la obtención de los datos de esta investigación se utilizará:

- Entrevista: Se realizará una misma entrevista a todos los entrevistados. La entrevista será semiestructurada que constará de preguntas generales, de ejemplificación, estructurales y de contraste. La entrevista se llevará a cabo en una sesión de carácter individual.
- Fuentes Documentales: El entrevistado proporcionará material audiovisual producido por el mismo, con el propósito de demostrar de forma concreta el trabajo realizado. (visionado y escucha)

- Registro en archivos públicos: Se extraerá información de los entrevistados mediante páginas web, plataformas de música vía *streaming*, entre otros para indagar acerca de sus trabajos realizados.

### 3.7 Análisis de los datos

Mediante el análisis detallado de los datos que emergen de las entrevistas, observación y de materiales audiovisuales, permitirá el hallazgo de información relacionada con los métodos de trabajo de los tres compositores/as y/o productores/as musicales para cine nacional.

Para llevar a cabo el análisis se dividirá la información en cuatro categorías: Preproducción, Producción, Tecnología y Postproducción.

- Preproducción: Sesiones de spotting, plazos de entrega, presupuesto y las bases de la composición.
- Producción: Grabación.
- Tecnología: Hardware y software utilizados.
- Postproducción: Mezcla y *stems*.

## **SEGUNDA PARTE: LA COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE MÚSICA PARA CINE: LA MIRADA DE TRES COMPOSITORES NACIONALES**

En esta parte de la investigación, se hablará acerca de los procesos del trabajo de composición para medios audiovisuales que realizan Jorge Aliaga, Ignacio Pérez y Ana López con el fin de esclarecer e investigar respecto a las maneras que tiene cada compositor/a de afrontar la composición, donde se hará una mirada detallada acerca de los procesos de preproducción, producción, tecnología y postproducción de una obra.

Además, será interesante comparar y contrastar dichos procesos de dos compositores, con una formación profesional en el extranjero, de larga trayectoria, y de reconocimiento mundial como lo son Jorge Aliaga e Ignacio Pérez, con los procesos de Ana López, quien es una compositora recién egresada del Magister de Composición Musical para Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, la cual se acerca más al perfil y a la realidad de los y las estudiantes de carreras relacionadas con la música en Chile.

## CAPÍTULO IV: PRE-PRODUCCIÓN

La preproducción de la composición de música para cine es un proceso de suma importancia, ya que es la etapa previa donde se definen las líneas de acción y la toma de decisiones del compositor/a, para afrontar la composición de la manera más adecuada posible.

### 4.1 Spotting session

Dado que la música de cine, mayoritariamente, cumple un rol de acompañamiento y está sujeta casi siempre a lo que el director de la película quiera expresar, surge como necesidad, establecer un diálogo entre el compositor y el director para verbalizar las ideas de este último con respecto a la música de su película. A esta acción se le conoce como spotting session. Jorge Aliaga, de manera acertada, explica este término en la siguiente cita:

(...) los pasos previos son primero definir un punto de vista (...) y ese punto de vista se tiene que acordar con el director, porque no es uno solo; uno esta con el otro. Yo siempre cito la frase de Héctor Ríos; que uno está para cumplir el sueño de otro, que es el director, y hay que dialogar ese sueño con el director y saber qué es lo que anda buscando, y desde ahí sacar un punto de vista (...)

desde ahí hacer un barrido sensible y desde éste se definen las líneas de trabajo que es lo que se llama el guion musical, y desde esas líneas de trabajo sensible uno puede ya empezar a componer sobre algún lugar específico que uno quiera hacer. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

En este diálogo entre compositor y director se intentan establecer líneas narrativas de acción. El spotting session es un barrido de las zonas sensibles y éstas aparecen después de una definición de un punto de vista. Son lugares donde ese concepto se expresa; donde ese punto de vista se hace visible (Aliaga, 2019). Esto va acompañado de los segundos y/o minutos exactos donde se presentan estas zonas sensibles.

En el punto de vista más pragmático de Pérez (2020), el spotting session es donde se pregunta el qué, cómo, cuándo, dónde y por qué. Con estas cinco preguntas puede darse una idea de qué contendrá su música, incluso, hacerse una aproximación de la inversión presupuestaria que posiblemente requiera dicha composición.

En este proceso de comunicación con el director, el compositor guiará su composición de acuerdo a los requerimientos de la película y es en el spotting donde Pérez (2019) se pregunta si la película necesita una orquesta sinfónica, una orquesta de cámara, un cuarteto de cuerda o si realmente necesita cuerdas o quizás solo una. Si lo hará con samplers, incluso si lo hará a la distancia.

Es de suma importancia tener un flujo de comunicación ameno entre los distintos profesionales dentro del grupo de trabajo de una producción, pues ayuda a un mejor entendimiento de ambas partes para lograr el objetivo común. Además, permite una participación activa del compositor. Pérez dice:

La música va de este a *frame* este, y después lo puedo modificar (...) si cuento con la confianza del director (...) yo le puedo decir: mira, empecemos acá y terminemos aquí, que puede ser dos frames antes o dos frames después. Parece absurdo, pero dos frames te cambia la música en una película. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

En cuanto a Ana López, recién egresada del Magister de Composición musical para artes escénicas y medios audiovisuales, no ha realizado spotting session con un director como tal, aunque si se puede ver un hilo conductor entre lo mencionado anteriormente por los dos compositores y el proceso que realiza Ana López, que lo explica en la siguiente cita:

(...) el proceso previo a la composición de mi proyecto de magister (...) yo me he creado una plantilla de trabajo, en donde en esa plantilla de trabajo, yo definía ciertas cosas, en donde yo misma negociaba conmigo misma. En esa plantilla seleccionaba ciertas

cosas, como por ejemplo las emociones, las cuales por ejemplo van a gatillar en una cierta instrumentación, y esa instrumentación va a gatillar en una cierta tonalidad. (A. López, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

Aliaga (2019) comenta que el spotting depende de muchos factores, entre ellos el género audiovisual en el que se va a trabajar, pues el documental no tiene montaje para componer, por lo tanto, no habría porque realizar una sesión de spotting. Aliaga (2019) plantea que: “En el documental hay muchos dispositivos muy evidenciados; las entrevistas, los archivos, la recreación o animación digital, recreación real, etc. Y aparece la voz en off. Distintos dispositivos que van entrelazadamente haciendo un discurso”. Por lo tanto, a medida que se hacen visibles los dispositivos, él puede evaluar de qué manera se van a evidenciar en su composición.

En tanto, para el formato televisivo, como las series de televisión, existe otra dinámica, pues se trabaja conceptualmente, como lo explica Aliaga:

(...) ahí no tienes posibilidad de componer para cada capítulo, ahí tienes que hacer *un library stock*; librería de música sobre una base de conceptos que son los que se ordenan con un productor o director, pero en el caso del cine, las rutas habituales de acceso, son tener un primer approach con el guion que te da a ti visualidad

de cuáles podrían ser eventuales líneas narrativas de acción. (J, Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que en Chile no se dan con gran afluencia estos tipos de trabajos. De hecho, Pérez (2020) comenta que trabajó toda su vida profesional en España, donde fue compositor, productor, arreglador, orquestador y copista. Además, hizo largometrajes, cortometrajes, documentales, corporativos, entre otros. Incluso haciendo melodías para teléfonos celulares. Ignacio cuenta que:

Parte de las otras cosas que hice en España, fui editor de música de serie, editaba 45 minutos de música orquestal en dos días (...) hacía ediciones y recomponía composiciones en el fondo, que ya había compuesto un compositor que ya lo habíamos grabado en Bulgaria (...) Por eso me pagaban. Eso no existe acá en Chile, no hay demanda de eso. Yo pensé que sí, pero no. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Teniendo en cuenta la vasta experiencia de éste compositor en España, Pérez (2020) concluye que: “Acá en Chile no hay industria. Es así de simple. Somos isla separada”.

## 4.2 Presupuesto

A su vez, de la sesión de spotting, se desprenden otros aspectos de la preproducción, como lo es el presupuesto destinado a la música. En éste ámbito, el compositor debe adecuarse al presupuesto, ya que éste influye directamente en cómo se llevará a cabo la composición. Dicho lo anterior, Aliaga plantea que:

Influye en cuan orgánico o menos orgánico sea la música, y ¿Qué es lo orgánico? (...) usar un micrófono. Usar un micrófono es orgánico. Pero tiene que ver con eso, con el uso o no uso de un micrófono y eso es un costo. Levantar una sesión de grabación es un costo que no es menor. Grabar con la orquesta Bratislava una sesión de un día con dos jornadas de tres horas son trece palos. Y no todos los proyectos tienen trece millones para pagar eso. En las películas se gasta mucho más plata que trece millones. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019)

Por otro lado, Pérez afirma que:

Incide en todo. Es la cantidad de música que tengo que hacer. Es la cantidad de horas que tengo que estar en esta silla que invertí.

(...) obviamente trabajar con samplers te ahorra pagarle al músico, pero a los músicos hay que pagarle, y los buenos músicos te van a cobrar más caro. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

De las cinco preguntas que se hacía Ignacio Pérez, una de ellas es quién lo va a tocar, es decir, mientras mejor sea el músico, más dinero se desembolsa. Pérez afirma que:

Yo trato de grabar con los mejores músicos que yo puedo pagar. Porque yo sé que va a ser ventaja para la productora, para el producto y para mí como músico. Yo prefiero ganar menos, pero tener mejores intérpretes, porque me lo van a clavar a la primera. Y cuando los músicos la clavan a la primera no tengo que repetir tres tomas. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020)

En contraste con lo anterior, López (2020) explica que por temas de presupuesto, no ha podido grabar cuerdas en formatos más amplios, ya que en su entorno no hay muchos músicos que toquen de forma más profesional. Añade también que como estudiante de Magister, realizaba muchos arreglos para cuartetos de cuerda, pero que siempre quedaban en el papel, y que sería

interesante trabajar con orquestas reales o juveniles, para poder ganar experiencia y generar interdisciplinaridad.

Cuando se habla de presupuesto para música de cine en Chile, no hay claridad acerca de cuáles son los gastos reales de toda la cadena de producción de la música. Ignacio Pérez cree que en parte, esto se debe a los fondos de cultura, exponiendo que:

Hay alguien que dice que la música va a costar, te invento, trescientas lucas. Y yo digo pero ¿cómo presupuestan? Siempre es un tanto alzado. Nunca hay una base real (...) nadie sabe lo que vale una hora en un estudio. (I. Pérez, comunicación, 23 de enero de 2020).

Además, Pérez (2020) agrega que en Chile no existe una consciencia gremial respecto a cuánto hay que cobrar; cada uno se salva como pueda.

Por otro lado, Aliaga (2019) comenta que su profesor en Francia tarifaba por minuto de producción, es decir, que un minuto de música orquestal valía cierta cantidad de dinero, incluyendo los honorarios de los intérpretes, los de él y los del estudio. De igual manera, Aliaga llegó a una fórmula similar de cobrar 60.000 pesos aproximadamente por minuto, aunque llega hasta cierta cota, pues explica que es más difícil componer música más corta, pero que en formatos más amplio si aplica. Aliaga detalla:

Sacas la cuenta que pueda tener una hora y treinta minutos, puede tener cuarenta minutos de música (...) cuarenta minutos por 60.000 pesos son 2.400.000 pesos y está súper bien pagado como honorario de una producción; incluye los honorarios, los estudios y todo lo que se requiera. En general las últimas producciones que hice pudieron estar en ese rango. No pasan de eso. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019)

Aun así, no siempre ocurre que el presupuesto concuerde con el trabajo a realizar. Aliaga agrega:

Esas son las cosas irrisorias de este proceso. Que siendo la música casi, no te digo el 50% por que no es lo único que hay en la banda sonora, pero si un plato importante, no se le dedica económicamente presupuesto. Históricamente es como lo que sobró. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

#### 4.3 Plazos de entrega

En cuanto a los plazos que tienen los compositores para realizar su música, varía en muchos factores, el más importante, según Aliaga es el diseño sonoro de la película, pues comenta que:

Nosotros estamos sujetos al cierre de la banda de sonido, entonces estamos sujetos a lo que se defina como el plazo de la mezcla, generalmente, no es lo ideal, por eso es que uno se puede anticipar con mucha composición antes de llegar a la película, pero en general, la recta final sucede cuando al tipo que hace el diseño de la banda sonora, le entregan el master de imagen, ahí se cortó el queso. Cuando el montaje se cierra y le llega esa película al de sonido, en paralelo te llega a ti, y ahí los dos estamos corriendo en banda (...) Entonces yo te diría que el timing empieza a correr en que se declara la mezcla de sonido. Y de ahí no es más de un mes lo que te queda. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019)

Otro factor importante es el tipo de producción que haya, porque hay producciones que no se requiere regrabar, hay producciones que se pueden

terminar de manera virtual y hay otras que se requiere grabar. Depende mucho también de eso (Aliaga, 2019).

Por último, los plazos que tienen para llevar a cabo su composición también tienen directa relación con el presupuesto, puesto que en algunos trabajos, como el que Jorge Aliaga realizó para la JUNJI, ya contaba con la mezcla lista para entregar en MIDI, pero inesperadamente llega un presupuesto extra por la grabación de una canción que estaba contemplada pero que no se decidió incluir, y este presupuesto se lo asignaron para grabar cuerdas, y lo hizo, pero tuvo que invertir su cadena de trabajo. Aliaga cuenta que:

Tuve que invertir toda la cadena de trabajo, ya había tenido una cadena de trabajo que llegaba al Logic, con instrumentos virtuales y cerrado en mezcla, y tuve que sacar de Logic en MIDI para pasarlos a Sibelius y sacar las partituras, grabar y mezclar en Pro Tools, o sea, tuve que hacer dos veces la pega. La pase mal ahí, tuve que hacer todo de vuelta, todos los instrumentos que no fueron grabados tuve que vaciarlos en audios para meterlos en las sesiones de Pro Tools, para después incorporarlos de Pro Tools al otro lado, tuve que hacer referencias para las grabaciones (...) (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

#### 4.4 Maqueta

Uno de los pasos importantes en la preproducción de la música es la realización de una maqueta. De esta manera, el compositor puede darse una idea de cómo va a sonar la música, afinar detalles, demostrar el estilo al director, entre otros aspectos sonoros, mediante la utilización de instrumentos virtuales, samples, controladores, y demás. De hecho, para postular a diferentes trabajos audiovisuales con pretensiones más comerciales, usualmente, el compositor debe enviar una maqueta en la cual el director pueda imaginarse cómo es que va a sonar la música de su obra.

Hacer una maqueta, según Aliaga (2019): “Es necesario toda vez que el director no tenga un sentido musical en su oreja. Es necesario transmitir el sentido de lo que la música va a ser”.

Para Aliaga:

El proceso de la maqueta pasa por una decisión de color, la maqueta no es sino la resultante de una reflexión artística. O sea, yo llego a una maqueta producto de que defino una alfombra de color. Para mí, el primer paso es decir cuáles son mis instrumentos, cual es el universo tímbrico de mi partitura, y desde una base de una decisión tímbrica, busco cuales son los mejores candidatos dentro de lo virtual. Porque hoy yo puedo elegir

customizadamente si una paleta tímbrica es más específica que una más tradicional o más estándar. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Cabe señalar, que el avance de la tecnología musical, el sampleo, el gran universo de librerías virtuales de alta calidad y un vasto catálogo de controladores MIDI, hoy en día, facilita enormemente el proceso de realizar la maqueta, donde además, se consigue un realismo de esta misma. Aliaga agrega que:

El objetivo de la maqueta hoy en día tiende cada vez más al realismo, ese es el objetivo de la maqueta. Y tiene que ver con la transmisión de sampling, o sea, pasar de la síntesis al sampling. Salir de la emulación y pasar a la cita literal de una toma, de un sampleo. Y aun así, en el contexto del sampleo hay infinitos procesos intermedios que se han ido dando de realismo de todo tipo, tanto como de colocaciones tímbricas, instrumentos que traen un miles de entornos acústicos para darle más realismo. Infinitudes de graduaciones dinámicas para darle más intensidad o menos intensidad, pero siempre sobre la base de un realismo, y del concepto de las automatizaciones. Es decir, cómo soy capaz de construir mayor relación orgánica y real en relación a la

experiencia a través de la automatización. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Sin embargo, para Pérez (2020), la maqueta y el uso de las librerías va acompañado de un estudio constante de partituras, de saber cómo suena cada cosa. Para Ignacio, es parte del background, del bagaje musical y del conocimiento que tiene que tener un compositor. Pérez (2020), relaciona lo anterior con la siguiente cita: “Porque al final ¿qué es una buena maqueta? ¿Una maqueta que suene linda o una maqueta que suene real? Porque lo que suena real puede sonar feo, porque está escrito de esa manera”.

Para Ignacio Pérez esta tarea es indispensable. Las maquetas las realiza en Logic Pro, con librerías cargadas en Kontakt. Pérez (2020) menciona que: “Las plantillas son súper útiles para mí, porque tengo una plantilla orquestal que abro y abre todo, porque trabajo con, mayoritariamente el sampler de Kontakt, donde tengo la mayoría de las librerías.”

Algo similar pasa con Ana López (2020) que revela que: “Las maquetas en la actualidad las hago con Logic Pro X. Como ya tengo una plantilla en el DAW personalizada, la maqueta tiene puros VST en relación a los instrumentos que ya elegí”.

Más adelante en esta investigación, en el capítulo VI, se hablará en profundidad acerca de software y hardware nombrados anteriormente.

#### 4.5 Bases de la composición

En esta parte de la investigación se abordará el tema de sobre cómo los compositores enfrentan la composición desde una mirada más personal, no tan técnica ni académica, sino más bien desde la perspectiva única de cada compositor/a.

A juicio de Aliaga (2019), se considera un compositor reflexivo, en pocas palabras, explica que es de suma importancia hacer mucha investigación acerca de lo que hay que componer. Recalca que investigar no es copiarle al referente, sino que investigar de verdad la materia en la que se está inmerso y no solo desde el punto de vista musical, también cultural, estético y de otras áreas.

En la entrevista, Aliaga mencionó el proceso que realizó para componer la música para la película *Leontina* (Boris Peters, 2012), enfatizando en lo que es hacer un trabajo de recopilación de información previa para afrontar la composición de manera ética. Aliaga lo ejemplifica en la siguiente cita:

Yo te diría Leontina fue otro hito importante, porque si bien fue una película que tiene mucha música, fue súper desafiante construir esa partitura, porque había que cuidar mucho éticamente el proceso porque la Leontina no hablaba mucho, por eso tuve que ir a terreno, ir a La Unión, tomarme unos mate con ella, dos

días, porque yo no podía componer su música sin saber de ella, porque la película no me daba y que una conversación con ella en su cocina si me iba a dar. Y fue meterme en ella, en su dolor, a través de su mirada y lo que ella pudo decir que nunca lo dijo en cámara, y de ahí yo me nutrí de todo lo que nació después, por eso que me sentí éticamente correcto con la emocionalidad que construí, porque fue la que yo recogí en terreno, hice un trabajo etnográfico ahí. De ir en terreno a buscar esa materia. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019)

Anteriormente, cuando los compositores hablaban del spotting, López mencionaba que usaba plantillas y en esas plantillas escribía las emociones. En tanto Aliaga, también comentaba que era importante tener un primer acercamiento con el guion para establecer líneas de acción, pero la idea general que tiene la gente es ver al compositor con la imagen al frente de ellos en una pantalla gigante mientras lanzan frases o ideas musicales. ¿Cuándo sucede esto? Aliaga explica que:

“(...) depende del tipo de música, porque ¿cuándo te pide la imagen componer? Cuando necesitas accionar en ella sincronizaciones que no podrías nunca haber previsto sin el montaje, pero en general, eso me ha sucedido bastante poco (...)”

en realidad trabajo poco sincrónicamente con música grabada (...)  
Y cuando me ha tocado así, es porque es declaradamente  
comercial y simplemente grabamos.” (J. Aliaga, comunicación  
personal, 13 de noviembre de 2019).

Agrega también que:

(...) en general las películas de acción te exigen trabajo  
sincronizado súper detallado, y ahí hay que trabajar con la película  
y no queda más, y ahí viene todo los trucos de cómo trabajar un  
timeline para que la musicalidad se exprese. (J. Aliaga,  
comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

De esta conversación surgió una anécdota que Jorge cuenta en la  
grabación del track de Niña Sombra. Aliaga cuenta que:

Está la anécdota del pianista que toca el track de la Niña Sombra.  
Estábamos en la sesión de la grabación a distancia, y el director  
me dijo que el músico hizo dos tomas con click, y el tipo le dice  
algo en el idioma que estaban hablando, y el director que habla  
español me dice que el pianista me quiere decir algo, que el que

quiere hacer una versión sin click. Dame un segundo le dije. Revisé la escena, vi donde parte y donde termina, y veo que rango tengo de fluctuación y si eso me afecta tener cuatro o cinco segundos de fluctuación y veo que no, y le digo que la haga, porque se iba a mover, claramente se iba a mover, o sea, no tenía sincronización de entrada y salida rigurosa, y a los dos compases que el tipo está tocando (...) se me empiezan a parar los pelos, de emoción, y yo me doy cuenta, y empiezo a escuchar, que este gallo está construyendo una interpretación, con unos tiempos, unas respiraciones (...) que le dio una vida. Al final esa versión quedó, se movió no sé, uno o dos segundos, daba lo mismo, yo le agradecí hasta al cansancio (...) (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Durante la realización de las entrevistas, se evidenciaron dos maneras para afrontar la composición de la música audiovisual. Una de ellas es melódica y la otra armónica. De acuerdo con Aliaga:

Fuertemente soy un compositor melódico (...) soy un defensor del gesto, de la gestualidad musical. Y esta no es armónica, es melódica. Entonces desde la construcción melódica yo llego a la armonía. Esa es una constante que siempre vas a encontrar en

mí. Es algo que evidencié con años y fue una de las primeras cosas que me reflejaron que fue la componente de melodista que yo tenía (...) Porque encontré y sigo encontrando que en la melodía hay un territorio maravilloso de experimentación en la transmisión de lo que uno quiera transmitir. Pero eso no desde una construcción arquitectónica intelectual si no que desde una gestualidad. Yo soy un defensor de la improvisación en términos de la creación. No considero un gesto creativo que nazca de una operativa mecánica o intelectual. La música es un gesto, y desde ese gesto tiene que nacer corporalmente (...) soy del compositor que vive primero la gestualidad en el cuerpo y después la integra académicamente. Entonces yo creo que esa es una componente. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

En cuanto a Ana López, ejecuta un proceso distinto, pues afronta la composición desde la armonía. López explica que:

Algunos parten por la melodía. Yo generalmente parto por la armonía porque como (...) en la maqueta había dicho: ya, quiero trabajar con do mayor, do menor, con do dorio... trabajé mucho con dorio porque dorio genera una emocionalidad... entonces yo me sentaba y hacia la armonía en dorio y esa era lo primero que

grababa, después el bajo, después maqueteaba la melodía, que era una melodía principal pero después iba generando cosas entremedio, armonía, bajo, melodía principal, percusión al final. (A. López, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

Sin embargo, Aliaga (2019), además de tener una componente melódica inculcada en su manera de componer, agrega que en sus composiciones evita las bases y los patrones reiterativos. Desde el punto de vista de Jorge:

Si tú revisas todo lo que yo he escrito en música, debe haber un 1% donde use baterías, yo no uso baterías, por que invitan a una condición de patrón. Y lo que yo evito, es estandarizar la música en un patrón, porque la vida fílmica se mueve dinámicamente. Cuando tú estableces un patrón, instalas un estilo. E instalar un estilo, sea o no reconocible, cuando digo patrón, se genera un estándar de repetición y ese patrón repetitivo, al tercer compas ya lo dejaste de escuchar y ya en ese minuto la música perdió importancia en la escena porque ya perdió protagonismo, ya no está entregando información, está texturizando algo. Yo siempre soy contrario a los patrones. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

## CAPÍTULO V: PRODUCCIÓN

### 5.1 Grabación

Es importante señalar que la grabación no fue un tema que se abarcó con los entrevistados. Sin embargo, de manera transversal, al solicitar material afín al trabajo de Jorge Aliaga, éste facilitó fotografías e información adicional sobre este punto en particular, que es interesante destacar, ya que es parte de la cadena de la producción que complementa todos los otros procesos investigados.

Aliaga, post entrevista, informó de aspectos relevantes del proceso de grabación de *Schoenstatt (Original Ceremony Soundtrack)*, que fue grabada en Babelsberg Film Studio, en Babelsberg, Alemania, con la Deutsches Filmorchester Babelsberg (Orquesta sinfónica). Este es uno de los estudios de cine más grande de Europa. En esta sesión de grabación se realizaron representaciones visuales que sirven de referencia para esclarecer algunas técnicas de microfonía más importantes dentro de una grabación orquestal, como se demuestra en la siguiente figura:

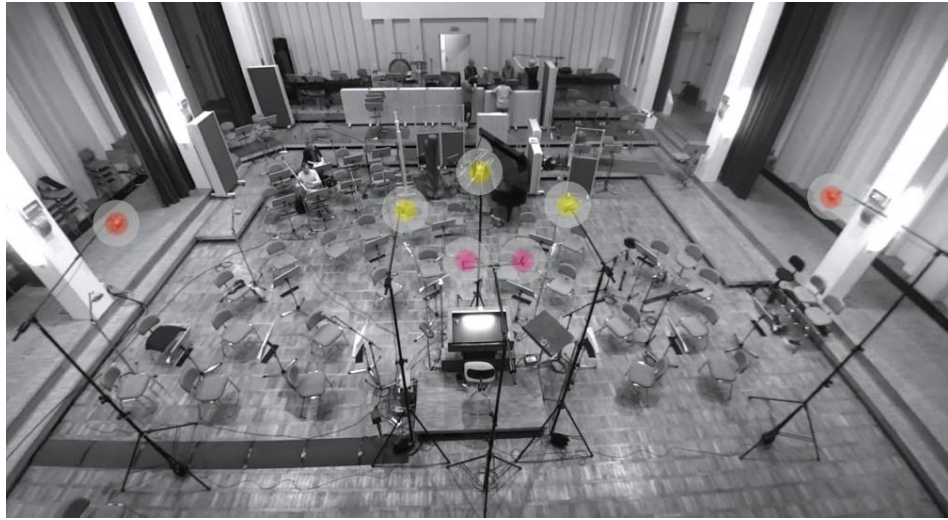


*Figura 1: Técnicas de microfonía. Aliaga (2014).*

En esta fotografía, se pueden observar tres técnicas de microfonía. En amarillo la técnica Decca Tree; en rojo la técnica Par Espaciado; y en violeta, la técnica ORTF.

La técnica del Decca Tree tiene más de cincuenta años de antigüedad y es ocupada con frecuencia en la grabación de grandes orquestas. Esta consiste en tres micrófonos con un patrón polar omnidireccional ubicados de la siguiente manera:

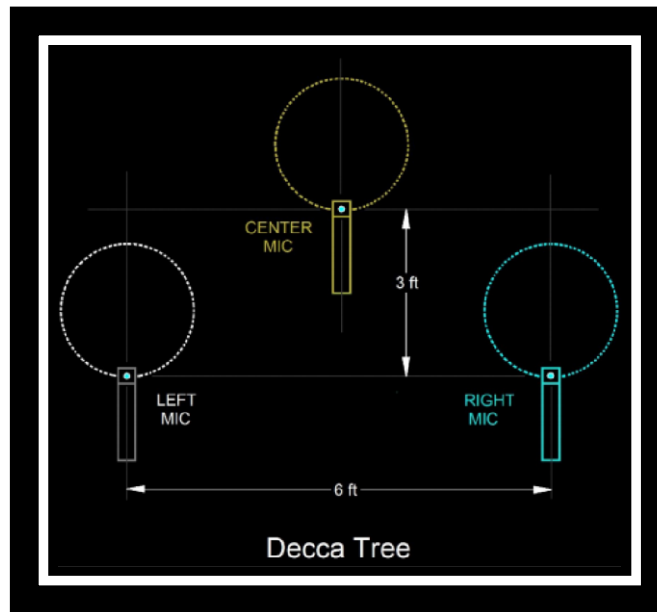


Figura 2: Decca Tree. Aliaga (2014).

Teniendo en cuenta esto, en el DAW se sigue la misma dinámica en cuanto al panning, pues el micrófono de la izquierda se panea hacia la izquierda (L); el derecho a la derecha (R); y el del centro queda en su ubicación por defecto (C). Se puede observar lo dicho en este párrafo en la siguiente figura, donde se muestra el panorama utilizado en la sesión de mezcla en Pro Tools de la obra *Roots (First Meditation)*. Aliaga (2014) para estos tres micrófonos:

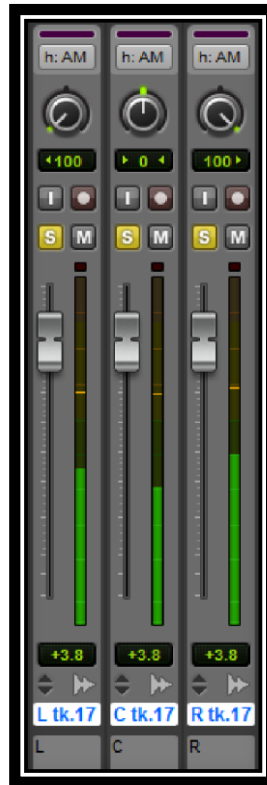


Figura 3: Panorama Decca Tree. Elaboración propia.

Esta técnica es utilizada por su capacidad de conseguir una imagen estéreo excelente, además de una localización precisa de cada instrumento en la orquesta.

Otra técnica de microfonía empleada es el par espaciado. Esta técnica consiste en utilizar dos micrófonos con un patrón polar omnidireccional con una distancia entre ellos de no más de cuatro metros, como se muestra en la siguiente ilustración:

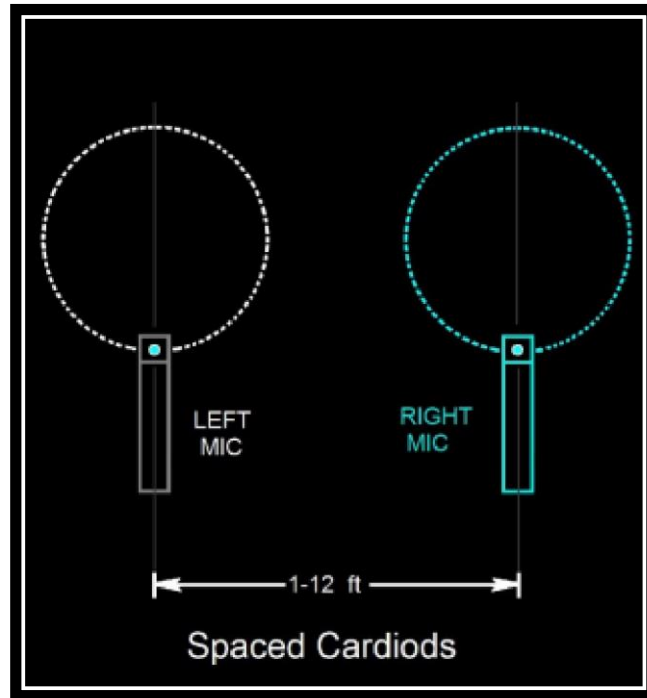


*Figura 4: Par Espaciado. Aliaga (2014)*

Con esta configuración, se obtiene una imagen estéreo muy amplia, pues capta una mezcla del sonido directo con el sonido reflejado. Pero cuando los micrófonos se alejan demasiado del centro, la toma queda un poco difusa y no hay tanta claridad de la localización de los instrumentos. Es por eso que suele colocarse un micrófono extra entre estos dos, o simplemente acompañarlo con otras técnicas de microfonía, como los es el Decca Tree, visto anteriormente, o el ORTF, como se muestra en la siguiente ilustración:

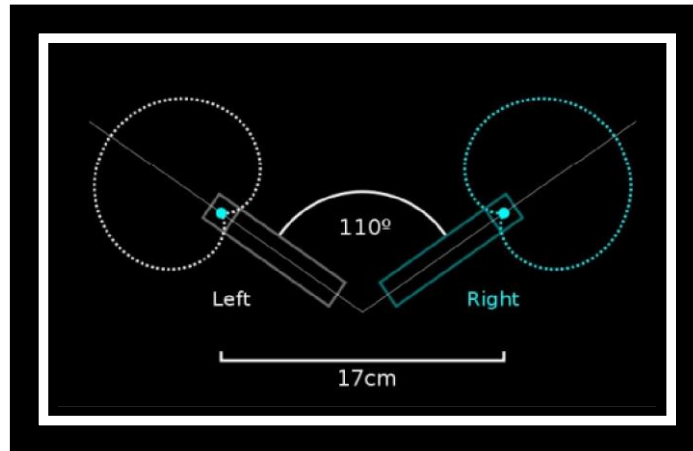


*Figura 5: ORTF. Aliaga (2014)*

En esta configuración, se utilizan dos micrófonos con patrón polar cardioide. Se suelen colocar las cápsulas de cada micrófono a una distancia de 17 centímetros, formando un ángulo de  $110^\circ$  entre ellos.

Al tener los micrófonos un patrón polar cardioide, capta menos información del ambiente de la sala, lo que permite en la mezcla, juntarla con las otras tomas de diferente microfonía y buscar un balance entre el sonido directo y el sonido ambiental.

## **CAPÍTULO VI: TECNOLOGÍA**

Con la revolución en las últimas décadas de la tecnología digital, son muchas las películas actuales cuya música en su totalidad es realizada en el medio digital. En muchos de estos casos se omite el paso de la grabación de músicos en directo, mientras que en otros se utilizan ambas aproximaciones, la análoga y digital. Es así que emerge un nuevo modelo de producción de música para cine, que aparte de abaratar los costos de producción, otorga al compositor un control muy preciso sobre su obra, ya que la totalidad del proceso de composición del score es realizado directamente en el computador en un DAW tales como Logic Pro, Cubase o Nuendo que permite sincronizar la música a tiempo real con la imagen. Al respecto Gertrudix (2002) afirma que:

Las posibilidades expresivas directamente relacionadas con la aparición de la electrónica y la informática han provocado una auténtica revolución en los mecanismos de elaboración musical. El compositor actual no puede eludir el peso y la importancia de las nuevas tecnologías como instrumentos esenciales de la creatividad. (p.73)

Dentro de nuestra investigación nos encontramos con que el uso del computador y el MIDI es esencial en el desarrollo de sus labores. La compositora Ana López menciona que actualmente utiliza Logic Pro X. López

(2020) explica que: “ (...) como ya tengo una plantilla en el DAW personalizada la ocupo para crear la maqueta, ya que tiene cargados los VST en relación a los instrumentos que ya elegí y es aquí en donde empiezo a grabar con el teclado”.

El enfoque utilizado por Ana también es usado por Ignacio Pérez y es similar ya que también utiliza Logic Pro X como DAW en donde realiza las maquetas. En el caso de Jorge Aliaga, nos relata que tuvo un proceso más largo con la elección de su DAW, Aliaga (2019) revela que: “yo era de la familia de Cakewalk, que después paso a ser Sonar, pasé muchos años con Sonar trabajando, nunca me metí en Nuendo, y cuando entre a Mac no entre a Logic, Logic es un amor que es reciente”.

La elección del DAW es de suma importancia, ya que nos permitirá ser más eficientes y poder destinar un mayor tiempo del proceso de producción a la parte creativa. Parte de esta elección del secuenciador con el que se trabajará, en parte, se debe a cuán rápido se es capaz de superar la curva de aprendizaje de dicho software.

Es así como el trabajo de composición musical para cine pasa de ser un esfuerzo intelectual sobre una partitura basado en las spotting session con la única referencia del piano, a convertirse en el modelado digital de una realidad sonora, que con ayuda de herramientas informáticas puede ser escuchada durante el proceso de composición en conjunto con la película.

Otro lado a destacar es el método de entrada de notas al secuenciador, que puede ser a través del mouse y/o teclado, hasta un controlador MIDI. En

este punto, de los tres entrevistados, todos ellos nos cuentan que utilizan como método de entrada de notas al DAW, un teclado controlador, que a través del protocolo MIDI es capaz de controlar los instrumentos virtuales y otros parámetros dentro del software, todo esto haciendo más eficiente su método de trabajo.

Con la incorporación del mundo digital a la composición musical se pasa de trabajar sobre una partitura a forjar el sonido nota a nota. En esta forma de trabajo, los compositores imitan, mediante la tecnología digital, el sonido orquestal a través de las librerías de instrumento y al mismo tiempo crean nuevos sonidos, logrando explorar nuevas posibilidades y combinaciones sonoras. Esta revolución digital trajo cambios no sólo a la técnica y a las rutinas de trabajo, sino que también, a la estética de la música de cine, que ha sufrido cambios muy significativos en las dos últimas décadas.

Teniendo en cuenta que la tecnología en el ámbito del audio nos proporciona una mayor calidad de sonido, a la vez que se vuelve más accesible económicamente, es posible tener estudios en el hogar, y abaratar costos de arriendo o de construcción de un estudio profesional, resultando en los llamados *home studio*, de esta forma cada compositor tiene un laboratorio de experimentación musical, que permite probar ideas de un modo barato, sencillo y rápido. La utilización del medio digital conlleva la necesidad, por parte de los compositores, de conocer y dominar las nuevas tecnologías, pues el uso del

computador se ha convertido en el instrumento principal para la composición de música para cine. Aliaga sugiere que:

“hoy un compositor que va a maquetear tiene que tener primero que nada, una suscripción a todos los newsletter de todas las empresas que hacen virtuales, porque todos los días te están llenando de instrumentos nuevos que hay que conocer, y sobre esa base tienes más paleta tímbrica en tu cabeza donde poder elegir. (J, Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Poder dominar estas nuevas tecnologías se ha vuelto un pilar base para la formación de nuevos compositores y adeptos a la música. Es aquí en donde la curva de aprendizaje del entorno digital comienza a tener efecto sobre los flujos de trabajo, ya que esto resulta en menos tiempo concentrado en la composición y más tiempo buscando soluciones dentro del software. Aliaga afirma que:

Programas muy musicales son Logic y Sibelius, están pensados musicalmente. Programas muy germánicos son Finale y Cubase y por algo lo usan mucho los alemanes, porque son de estructura muy cuadrada. Es muy hermético. Tú puedes hacer todo lo que

quieras hacer, pero es hermético, para poder hacerlo hay que leerse veinte manuales y no sé cuántos tutoriales y estaba ahí, a la mano. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

A veces el cambio de sistema operativo y del DAW utilizado, nos puede facilitar de gran manera nuestro flujo de trabajo y el explorar distintas plataformas de trabajo puede resultar en un crecimiento exponencial en la creatividad y eficiencia a la hora de componer. López menciona que:

Por ejemplo si desconectaba el MIDI, tenía que cerrar el Nuendo, apagar el PC y reiniciarlo, etc. Y en Logic lo reconoce al tiro y dentro de eso hay una mejor fluidez en el trabajo, no tanto en el sonido, pero es algo más técnico que me permite trabajar de forma más fluida. En ese sentido Mac me facilita la vida y los bancos de sonidos de Mac también me han ayudado bastante. (A. López, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

## 6.1 Especificaciones Técnicas

Si bien es cierto que los conocimientos en el manejo de los sistemas informáticos y del software en específico son esenciales hoy en día, de la misma manera también lo es el hardware, y las especificaciones técnicas con las que se debe contar para poder trabajar. El computador debe cumplir con un mínimo de exigencia en sus capacidades técnicas para ser capaz de ejecutar los software, plug-ins y efectos que se utilicen en las sesiones de trabajo. Al respecto de las especificaciones técnicas, Pérez describe que:

Trabajo con Mac desde toda mi vida. En este caso conservo un computador que ya tiene 10 años, tiene un procesador Intel Xeon de 16 núcleos. Lo tengo ahora con 40 gb de memoria RAM, 4 discos duros en donde están las librerías y el sistema operativo esta aparte, en un disco de estado sólido. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

En cambio las especificaciones técnicas con las que cuenta Jorge Aliaga en su computador son un poco menores en comparación a las que utiliza Ignacio Pérez, pero aun así está por sobre las especificaciones que tendría un usuario promedio. Como señala Aliaga (2019): “por suerte estoy con 32gb de memoria en un Imac que me anda súper bien con muchas pistas”.

Si bien la inversión en dinero para tener un buen computador es necesaria, también lo es en accesorios y elementos que faciliten aún más el trabajo del compositor, por ejemplo en la silla y escritorio del compositor, ya que gran parte de su trabajo es estar muchas horas en su estudio, lugar principal de trabajo, al respecto Pérez afirma que:

(...) la mayor cantidad que yo me gasto en el estudio está en la silla. Esta silla se mueve entera (...) Porque esta silla me evita lesiones, soy más productivo, estoy más cómodo, no tengo que ir al médico, nunca he tenido lesiones de espalda ni lumbar. O sea, lo primero que yo digo, ¿qué equipo me recomiendas comprar? Una silla, es lo primero. Es parte del negocio. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

## 6.2 Software

Dentro de este mundo informático, el software se convierte en uno de los principales actores. Es a través de él, en que se realizan la mayoría de las operaciones en cuanto secuenciar, sincronizar, mezclar y masterizar la música se refiere. En el mercado existen muchas opciones disponibles de DAW para trabajar, algunos más costosos que otros, y con distintas aplicaciones en donde

en algunos son más intuitivos ciertos procesos, pero al final es una opción muy personal de cada compositor.

Citando a Aliaga:

Depende que vaya a hacer en el DAW. Yo no voy a secuenciar en Pro Tools, no es el mejor ni más amigable de los secuenciadores, menos si tengo que engancharme con la imagen y de manera sincrónica, menos. Tampoco lo haría con Ableton Live. Entonces aquí hay tres categorías de DAW. Están los DAW más inclinados a la mezcla, otros más a la secuencia ruda de lo MIDI, y otros que están más inclinados a la experimentación sonora o al trabajo más experimental. Entonces estamos hablando de los territorios del Ableton Live, y al medio nos queda si es que es PC o Mac, Logic Pro y Cubase, como los dos grandes programas. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

En el caso de Ana López, nos cuenta que tuvo un cambio tanto de software como de plataforma, buscando su comodidad a la hora de trabajar. López afirma que:

Antes utilizaba Nuendo y Finale, y cuando me pase a Mac, comencé a utilizar Logic y Musescore, pero es todo más visual.

Por ejemplo, en Finale siempre tenía el problema de que era más difícil de utilizar por lo que siempre tenía q recurrir a YouTube para poder hacer ciertas cosas. (A. López, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

Otra área de la composición y en particular de la orquestación MIDI, es el de las librerías de instrumentos virtuales. Aquí podemos encontrar la mayoría de instrumentos orquestales y populares sampleados nota a nota para ser reproducidos con el accionar del teclado controlador MIDI. El uso de estas librerías se hace a través de un segundo software reproductor de estos samples, y que actúa de *host* de las librerías y funciona dentro del entorno del DAW, el estándar en la industria actual es utilizar el sampler llamado Kontakt que ya está en su versión 6.

La elección de las librerías de instrumentos es de un gusto muy personal, ya que de cierta manera van a marcar la identidad del sonido final que el compositor quiere darle a la pieza. Pérez dice que:

Algunas librerías de Kontakt mas comerciales (...) las Symphobia, ProjectSam, algunas de Spitfire Audio (...) hay un arpa que me gusta mucho que es el Angelic Arp de Orange Tree Samples. Y percusión me gustan las raras. Tengo hasta cosas gratis, (...) hay

baterías también. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Dentro de la elección de librerías de Ana López encontramos con que ella trabaja con las librerías de EastWest Symphonic Orchestra y las que trae por defecto Logic, complementando esto con grabaciones propias. Para la elección de sus librerías Aliaga agrega que:

Podemos llegar a muchas variantes, pero en el fondo la lógica es que hoy podemos elegir un sonido más propio para el proyecto que nos pide (...) por ejemplo mi piano es el German D de la Ivory II, mis bronces son del ProjectSAM de la Orchestral Brass Classic. Mi arpa es la Cinematic Strings, las cuerdas tengo como cinco, seis o siete opciones distintas. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Dicho lo anterior, Jorge Aliaga cuenta que utiliza un software que vino a dar solución para la gestión de grandes plantillas orquestales y la utilización de computadores esclavos, hablamos de Vienna Ensemble Pro, que se ha convertido en un estándar para la composición MIDI orquestal. En este sentido es una herramienta especialmente útil si se manejan plantillas orquestales grandes, con numerosas librerías de samples. Para sacar el mejor provecho de

esto, se sugiere tener a disposición al menos dos computadores, aunque incluso en un mismo equipo va a mejorar el rendimiento del secuenciador, pues aún sin usar ordenadores esclavos, gestiona mejor la memoria y el uso de CPU por parte de los VSTs. Además, puedes abrir instancias a 32 y 64 bits simultáneamente. Aliaga añade que:

Viena Ensemble Pro que es lo que se llama un Host, que es un programa que aloja a todos los virtuales. Y él los controla a todos, y es él el que dialoga con el secuenciador, cualquiera que sea: Cubase, Logic, Pro Tools, como secuenciador, como DAW. Y además es que lo hace a distancia. Porque funciona con la lógica de la IP. Es decir como un servidor, o sea puedes tenerlo alojado en otro computador que no es el mismo que estas usando (...)

Claro, se comunica por un cable Lan, pero se puede usar internamente como un local host. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de Noviembre 2019).

### 6.3 Orquestación MIDI

Hoy en día, en el mundo de la composición de música para cine, a menudo se utiliza el término de "orquestación MIDI", ya que son muchas las producciones (películas, series, anuncios, videojuegos, etc.) cuya música es

secuenciada de modo íntegro por el compositor en el computador. Este graba y secuencia tocando pista a pista (por medio de su teclado MIDI) el instrumento virtual elegido; modifica y edita nota a nota en función de la sincronía con la imagen, y mezcla y automatiza diferentes parámetros para conseguir una interpretación con musicalidad.

De esta manera, el compositor se transforma en director de toda una orquesta virtual, ya que controla la interpretación compás a compás, fotograma a fotograma, para que la música suene convincente y expresiva, ya que con el uso de las librerías e instrumentos virtuales se corre el riesgo de sonar muy plano en cuanto a expresividad se refiere.

Para lograr una musicalidad dentro de la orquestación MIDI, existen varios parámetros que pueden ser controlados y automatizados con los cuales el compositor puede intervenir las notas y darle la musicalidad que se busca en las frases de los distintos instrumentos. Se puede utilizar un hardware aparte del teclado con *faders* para escribir estas expresiones en el DAW, Pérez explica que:

Un patch puede venir con un crescendo, pero los hago yo, y no los hago solo de volúmenes, entonces en el caso de las cuerdas, lo hago desde la presión del arco en la cuerda, porque si haces un tremolo, o un talón punta que se marca en la partitura, tiene que

sonar eso. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Estas herramientas de composición y producción musical digital no excluyen necesariamente la grabación de instrumentos, cuyo resultado se puede mezclar con la parte digital. Es así como surge un modelo mixto que amplía las posibilidades expresivas y tímbricas de la música, y que puede ser aplicado en pequeño (grabación de uno o varios solistas) o gran formato (grabación de gran orquesta), ajustándose a distintos presupuestos.

Este enfoque digital-análogo es utilizado por Jorge. A él le interesa trabajar con algo más orgánico y aquí es en donde combina lo digital con lo análogo. Al respecto Aliaga dice que:

Habían cosas que yo las quería hacer más orgánicamente desde afuera, no tan desde adentro. Tuve dos sintetizadores análogos. Un Mochika que era uno peruano y un Arturia Microbrute. Y con eso hice varios trucos. Y tenía un set de pedaleras de guitarra, tenía looperas, y una red estéreo. Usaba un Carbón Copy de MXR, bueno de ellos usaba todo, usaba el Chorus, el Phase 99 y en general todo eso lo usaba estéreo y lo usaba para hacer diseño sonoro, de repente yo agarraba la guitarra eléctrica y la pasaba por la pedalera para grabar con un Ebow un pad por ejemplo. Lo

usaba mucho como efecto. Sobre todo los sintes. Entonces yo invente una especie de estación de diseño sonoro hardware en esta misma lógica de lo orgánico. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

Esta técnica también es muy utilizada en Hollywood, donde se usan tanto los sonidos de las librerías, sumados con los de una grabación real. Díaz (2011) dice:

También las grandes superproducciones de Hollywood combinan en ocasiones estos medios con la grabación de músicos, bien para crear texturas tímbricas novedosas, o para darle más empaque a algunas familias de la orquesta, para lo cual doblan la grabación de los músicos con samplers. (p.58)

#### 6.4 Del MIDI a Partitura

Previo a la irrupción de la revolución digital, la partitura representaba uno de los primeros pasos en donde el compositor comenzaba con su trabajo. Hoy en día representa uno de los últimos pasos, y en muchos casos, ni siquiera considerado. Y la razón es simple, muchos de los encargos que tienen los compositores son enteramente realizados en un entorno digital, pero cuando el

presupuesto se los permite o el director les indica, se deben realizar grabaciones de las maquetas realizadas en el DAW. El proceso de crear estas maquetas o mockups es una gran parte del trabajo de producción, ya que estas deben tener la mejor calidad posible para lograr que el director o productor logren imaginar cómo sonará una vez grabada la música.

Los compositores/as Jorge y Ana concuerdan en el proceso para generar sus partituras, en el que pasan la información MIDI a un software editor de partituras, y desde ahí las editan con más profundidad para ser impresas para una futura grabación. En estos casos Ana trabaja con Muscore y Jorge con Sibelius. En cambio Pérez explica un proceso distinto:

Escribo en Sibelius (...) desarrollé, creo yo, porque no sé cómo trabajan los otros; un sistema propio de exportar las partituras de Logic a Sibelius, a través de un programa como un *OCR*, como de reconocimiento de partitura. Pero las exporto como PDF y este lo importo a Sibelius. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Actualmente, gracias al avance de la tecnología en el área de la música, es posible producir de principio a fin una pieza u obra completa de música para cualquier producción audiovisual, sin moverse de casa, o donde sea que se encuentre el estudio. Si el encargo lo requiere, también se podría enviar el

resultado final del audio a través de internet, que ha ampliado y agilizado las vías de comunicación con el director y el productor. Lo que permite también que el compositor sea capaz de ejercer su labor a distancia, y con los recientes avances en capacidad técnica que han tenido los notebooks y laptops, incluso podría hacerlo mientras se viaja.

## **CAPÍTULO VII: POST-PRODUCCIÓN**

### **7.1 Mezcla**

Una vez grabada y/o secuenciada la música, se pasa a la etapa de mezcla y masterización de la misma. El encargado de realizar la mezcla va a depender exclusivamente de lo que cada proyecto exige, y al mismo tiempo, del presupuesto con el que cuenta el compositor.

Si la música compuesta para el film presenta un formato de orquesta, el proceso de mezcla es muy similar al que se lleva a cabo en un disco de música clásica, en donde se trata de reproducir la escucha ideal en un auditorio.

En cambio, si el concepto de producción de la música se acerca al de una banda sonora moderna, el proceso de mezcla se torna más creativo, ya que es posible introducir innovaciones en el sonido, que no necesariamente sean fieles al proceso de escucha real en una sala de conciertos.

La mezcla no es independiente de la sincronía con la película, pues en los dos casos se toman decisiones en función del efecto buscado con la imagen.

Es difícil establecer el límite en el que termina la composición, y empieza la post-producción. Estos procesos hoy en día están entrelazados, Aliaga (2019) dice: “Yo siempre he dicho: uno termina de componer en la mezcla. El equilibrio que se construye en una mezcla es parte de la composición”. Si bien

esto no presenta una regla general, si lo hace para una mayoría de compositores, tanto del mundo de música para cine como de la música popular.

En ciertas producciones puede darse el caso de que sea el compositor quien mezcle la música, especialmente si la música ha sido realizada en su totalidad en un computador. Por lo que el proceso de mezcla es algo común dentro de las distintas labores que debe ejercer un compositor hoy en día, en la realidad laboral de nuestro país. Esto, necesariamente, los empuja a tener conocimientos en áreas fuera del ámbito de lo estrictamente musical. Aliaga (2019) dice: “Las escuelas de formación musical siempre están en esa disyuntiva entre la formación técnica y la formación artística y ahí no hay un balance.”

Ana nos relata como tuvo que aprender nociones de mezcla y mastering para cumplir con un estándar de calidad en el audio que debía entregar. López dice que:

Cuando entré al magister me pidieron que todos los trabajos que entregara tenían que tener la mejor calidad de audio posible, y si bien podía grabar y utilizar los VST, no sabía mezclar ni hacer mastering (...) y ahí nosotros pedimos, una clase de producción. (A. López, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

Por lo que tener estos conocimientos extras en el área de la producción musical, ayuda a tener mejores competencias dentro del mercado nacional, y en algunos casos ayudar a reducir los gastos de su presupuesto, al no tener que depender de un tercero para realizar una mezcla de su música.

Otro factor importante en el proceso de mezcla, es el tiempo que se invierte en él, no tanto por el hecho de mezclar, si no que como la mayor parte del tiempo se trabaja con librerías muy pesadas de cargar para el computador, y aparte agregar más carga al procesador con plug-ins dedicados al proceso de mezcla, es que se pone en riesgo la estabilidad del sistema, por lo que una solución a esto es hacer un *bounce* de las pistas MIDI para tener solo archivos de audio, y luego en otra sesión realizar la mezcla. Este proceso conlleva una liberación de la carga del procesador del computador, pero por contraparte, un gran gasto de tiempo, y puede demorar la entrega final de la música. Al respecto Aliaga explica que:

Seguramente lo que ustedes hacen es que para hacer una mezcla de una maqueta virtual pasan el MIDI a audio y lo mezclan como audio (...) Pero eso es un desgaste brutal si tienes que hacer la música para una serie de una televisión por que cada cambio que hagas es volver hacer esa cadena una vez más. (...) cuando en el fondo lo que había que hacer era mezclar virtual, modificar en la mezcla virtual y bouncear, y no rehacer todo. Y así fue como

apareció el concepto del DAW inteligente que administra todos los demás DAW, que fue la Viensa Ensemble Pro (...) Y desde que yo entré en ese programa mi cadena mejoró en un mil por ciento, porque quiere decir que yo termino las mezclas ahí, entonces lo que hago yo es una bajada estéreo que después la masterizo. (J. Aliaga, comunicación personal, 13 de noviembre de 2019).

## 7.2 Stems

Al finalizar el proceso de mezcla de la música, viene el momento de enviar esas pistas de audio para que se realice el proceso de *dubbing*, que se refiere a la parte en que se hace el master de audio para la película en su totalidad, mezclando diálogos, efectos y la música. Por lo general este proceso lo lleva a cabo una tercera persona, en donde el compositor, generalmente, no participa en la sesión. Pérez relata una anécdota:

Una vez me invitaron a una mezcla (...) llegué a un estudio en donde estaba un ingeniero en sonido muy famoso (...) en un momento dije: aquí hay que bajar la música, y me quedo mirando (...) hicimos un break y me pregunto, “¿y tú quién eres?”, yo soy el músico, “ya y tú me pediste que bajara la música”, si, estaba muy

fuerte para la escena. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Al momento de tener que enviar los archivos de audio para ser mezclados a posteriori para el proceso del *dubbing*, es que frecuentemente se solicitan los llamados stems de la sesión del DAW. Este término proviene del mundo del sonido en el cine, aunque hoy en día se utiliza en diversos ámbitos sonoros. En pocas palabras se trata de repartir la mezcla en diferentes grupos. Cada grupo en un archivo de audio estéreo, de tal manera que al sumar de nuevo estos archivos con todos los faders al mismo nivel (normalmente a 0dB) se obtiene la mezcla original. De esta manera se pueden hacer retoques sin cambiar el concepto sonoro de la mezcla, en donde por ejemplo el ingeniero de mezcla puede quitar la voz y la batería para dejar un fondo musical diferente. Al respecto Ignacio comenta que el acostumbra a entregar sus trabajos de esta manera, aunque añade que:

(...) Ahí viene un poco la flexibilidad nuevamente de entregar la música en stems (...) porque no solo colabora a la flexibilidad del proyecto, sino que también, que mi música no la van a bajar del todo. A lo mejor les molesta por el tema de frecuencias con una voz, con un cello por ejemplo. (I. Pérez, comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Esta es la última etapa del proceso en que el compositor es responsable, a partir de este punto en adelante, el trabajo de post-producción lo tomara otro equipo de profesionales, encargados de reunir las partes y dar forma final a la película.

## **CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES**

La valiosa mirada recogida en esta investigación acerca de la producción para música cinematográfica y los distintos procesos que realizan los compositores, ha permitido revelar las siguientes apreciaciones:

- Gracias a la información extraída mediante las entrevistas a estos compositores, se puede esclarecer la forma de cómo ellos funcionan y realizan el trabajo de la preproducción de acuerdo a la realidad chilena, en contraste con otros países con industria cinematográfica ya establecida, concluyendo que aún falta un largo camino que recorrer en nuestro país para que la música de cine deje de ser una de las últimas prioridades dentro de un film y que finalmente cobre el sentido que merece para cumplir las expectativas de una industria como tal.
- El tema del presupuesto que se destina a la música de una película guarda mucha relación con la poca valoración que existe en Chile por la música y las artes en general.
- La tecnología forma parte indisoluble del trabajo que ha de realizar un compositor para medios audiovisuales hoy en día. El uso y dominio de la misma se ha vuelto un requisito de entrada prácticamente al círculo

profesional de un creador, no sólo en el campo de la música, sino que en la gran mayoría del medio audiovisual. Es así como el compositor debe mantenerse al día con las innovaciones en hardware y apariciones de nuevos software que aparecen en el mercado, dada la velocidad con la que estos avances están sucediendo al día de hoy. La importancia de dominar el aspecto tecnológico del trabajo resulta crucial, para volver más eficientes los procesos y dejar cada vez más espacio a la creatividad y de esta manera empujar el horizonte de lo posible un poco más allá.

- El concepto de la microfonía y también de la infraestructura que existe en otros países, hace posible la grabación de orquestas sinfónicas de manera profesional, sin ir más allá, es recurrente que Jorge Aliaga realice sesiones de grabación fuera del país, pues en Chile no es posible debido a falta de infraestructura.
- La mezcla es un arte en sí mismo dentro de la producción musical. Es un proceso que sólo puede aprenderse a través de la continua práctica del mismo, es por eso, que entre más tiempo un compositor, tanto emergente como profesional, pueda invertir en el desarrollo auditivo de esta práctica, tendrá un impacto considerable en la forma en que su música es percibida. También podrá entregar una asesoría en distintas

etapas del proceso de dubbing, si es que es requerido por el director o productor. Dentro del campo académico, y en concreto en el de la formación de nuevos compositores para medios, se hace imperativo el desarrollo de estas habilidades auditivas, ya que a más temprana edad se pueda entrenar en conocimientos y en práctica acerca de la mezcla, es que se podrán desarrollar de mejor manera y encontrar los resultados a los problemas que les pueda plantear la mezcla en un futuro proyecto.

## **ANEXOS**

### **9.1 Entrevista**



#### **Entrevista**

**Nombre entrevistado (a):**

**Fecha:**

**Preguntas:**

- 1) ¿Cómo fue su acercamiento a la composición de música para cine?
- 2) ¿Cuáles son los pasos de la pre-producción del trabajo de composición aplicada al cine?
- 3) ¿Cómo influye en tu trabajo el presupuesto destinado a la música en una película?
- 4) ¿Cómo realizas las maquetas de tu proyecto?
- 5) ¿Qué software y hardware utilizas cuando compones?
- 6) ¿Qué librerías de sonido utilizas con más frecuencia?
- 7) ¿Has hecho alguna librería?
- 8) ¿Qué elementos musicales son los que más utilizas a la hora de componer para un audiovisual?
- 9) ¿Hasta qué etapa de la cadena crees que llega tu rol de compositor?

### 9.1.1 Entrevista: Jorge Aliaga

#### Transcripción entrevista Jorge Aliaga

**13 de noviembre de 2019**

**Germán:** ¿Cuáles fueron los primeros acercamientos con la música, especialmente con la música para cine?

**Jorge Aliaga:** Hay una anécdota que se puede contar ahí porque, en realidad deben ser pocas las personas que pueden declarar que tienen una vocación de nacimiento por la música para cine, en realidad no es muy usual el oficio como para optar quien dice ingeniería, odontología, etc. No es una carrera que tiene su afluente muy instalado en la sociedad. Yo creo que uno llega ahí y la mayoría de los compositores para música de cine viene del mundo popular, de la música clásica, de distintos universos que no necesariamente han tenido una dedicada formación. Una vez el director de la *Royal College of Music* me decía ¿para qué estudiar música para cine si Michael Kamel nunca estudio música para cine? Y el gallo trabaja en películas. Entonces existen estas contradicciones como carreras de 4 años para estudiar música para cine, diplomados de un año para estudiar música para cine. Varias opciones académicas como al tamaño y la medida de quien quiera tener un proceso que quiera tener. En el caso mío fue distinto porque yo tuve un encuentro con la música bastante tardío, porque venía de una burbuja regional: Rancagua. Una ciudad donde había crecido en un colegio muy científico. Que esperaban de mí una conducta científica en la vida y termine precisamente inscribiéndome en licenciatura en bioquímica un año y medio en la católica de Valparaíso, y fue producto de no de estar ahí, sino más bien de salir de la burbuja que me di cuenta que yo estaba siendo reflejo, tal vez no con la claridad con la que lo digo hoy, pero había algo en mí que me dejaba intranquilo, y era que yo no me daba cuenta que había sido producto de todo un sistema. Nunca tomé una decisión de lo que quería hacer. Y tener la libertad de estar solo me significó a mi encontrarme con ese vacío, de no saber quién era. O más bien reconocerte como el producto de. Cómo que llegue ahí producto de mi colegio, de mi familia y me condujo a un lugar donde yo no había tenido acción volitiva.

Ahí vino un proceso muy fuerte primero de comprensión del Yo. Y era la década de los 80 donde estaban de moda muchos factores sociales, en una universidad muy movilizada. Entonces en una ciudad maravillosa como Valparaíso yo me dediqué a recorrer los cerros. Empecé un viacrucis interior para encontrar ese camino, incluso yo en mi historia personal, tenía más afinidad con las artes visuales, con la pintura, con el dibujo, me iba muy bien en eso. Yo fui la frustración de mi profesor de artes, que quería que yo estudiara arquitectura, e incluso estuve matriculado en la escuela para dar la prueba especial de arte en la católica. Pude haber estudiado pintura sin problemas, tenía una historia súper pictórica en mi familia, cosa que sostengo hasta el día de hoy. Yo diseño mi página web, me gusta dibujar, etc. Más allá de eso, el gran descubrimiento en ese proceso de conocimiento del Yo, fue darme cuenta que a mí me preocupaban cosas que a otras personas no le preocupaban, y yo hasta ahora haciendo croquis de los rincones de Valparaíso de las calles, tenía conversaciones con amigos que vivían en el mismo edificio donde yo arrendaba que eran arquitectos. Me empecé a rodear de un universo

cultural y de repente me matriculo en el conservatorio de Viña del Mar a estudiar piano, y empezó a absorber mi tiempo y ya no iba a clases de química, de anatomía ni nada. Todo mi tiempo se iba al conservatorio a estudiar piano, e insisto, yo puse los dedos en el piano a los 18. Yo sabía que no iba a tener una carrera instrumentista, entonces el primer descubrimiento fue tomar consciencia de la sensibilidad que tenía en mí. Y ahí también influyen factores familiares, el haber nacido en un entorno femenino de muchos primos y primas. Sobre todo muchas mujeres en el entorno, me dieron a mí una sensibilidad distinta, no era el chico que jugaba a la pelota y llegaba todo embarrado. Yo generalmente era el objeto que tenían en la casa de muñecas y era un cuento mucho más femenino, y de esa perspectiva el descubrimiento de la sensibilidad y de que a mí me importaban cosas como, que me hacían muy feliz constatar la belleza externa, ver el sentido de la armonía, ver un encuadre, ver una arquitectura, una imagen, me generaba placer. Entonces me di cuenta que habían cosas que se relacionaban, aparte de eso preocupaciones sociales, me daban una sensación de sensibilidad, yo siempre he dicho que lo primero que descubrí fue al artista y no al compositor. Entonces me descubrí sensible, y de ahí yo lo decidí, que eso yo lo iba a encauzar hacia la música. Pero fue una decisión. Yo decidí ser compositor. De haber tenido muy malas notas en bioquímica, termine con 6.3 en licenciatura en música sin haber reprobado ningún ramo por lo mismo.

Entonces que quiero decir con eso, que en realidad el proceso de internación conmigo mismo me llevó a tomar esa consciencia. Estando ya matriculado me di cuenta que yo tenía una fuerte relación intelectual con la música, me gustaba mucho análisis musical, y cosas de ese tipo, me gustaba descifrar los enigmas de la fuga, de las invención a 2 voces y para mí todos eran tetris maravillosos donde poder descubrir formas de pensamiento, donde puedes dialogar con otros. Entonces eso hizo que yo me inclinara hacia la composición desde la idea de integrar la sensibilidad con el intelecto. Y por eso que me fue muy bien en los ramos de composición y análisis porque los gozaba y disfrutaba mucho, y en paralelo se dio mágicamente, quizás a través de la poesía, fue mi primer acercamiento estando como alumno en la escuela hacia un medio extra-musical, como decir, voy a hacer música que no sea solo música, y lo primero que compuse de este estilo, fue una musicalización de un poema de Vicente Huidobro, y de ahí vino una progresiva aproximación hacia las artes escénicas y audiovisuales, que en mi caso personal, como estaba yo en un momento en que había cero posibilidad de tener estudios de ese tipo, de hecho, empecé a hacer mi tesis en música e imagen en ese minuto en la U... la tuve que parar antes de terminar mi proceso de Francia, porque en Chile no había bibliografía para hacer ese tema. Entonces tuve que pararlo, y ahí sucede que lo primero que yo compongo es las artes escénicas. Volví en esa época a Rancagua y empecé a hacer música para obras de teatro que se hacían en Rancagua, Eso fue lo primero que hice, mi primer acercamiento fue escénico. Ya estando en Francia pude por primera vez tomar contacto con la composición audiovisual, y fue a través de maquetas de secuencias de películas, pero hay otra anécdota, mis compañeros tomaban una película y hacían 3 secuencias y cambiaban de película. Y yo le dije al profe que yo quería hacer una película entera. Quería saber que significaba hacer la película entera. Y pesque una película que no tenía música y la musicalicé completa hasta el final final, hasta los créditos, pero lo hice, y yo veía como en paralelo mis compañeros cambiaban de películas y yo todas las semanas con la misma película. Y al final ellos agradecieron ese proceso, porque no lo vivieron ellos. Porque no supieron nunca cómo era hacer una música para una película. Pero en el fondo esa era una formación muy individual, muy particular la que tuve yo ahí, no es la típica escuela americana que te enseñan asignaturas, que tení horarios, no, esa era una clase cada dos semanas en la casa del viejo, y las clases

empezaban a las 9 am y terminaban a las 4 am tomando vino en el *bistrot* de la esquina. Era completamente informal. Ahora yo te diría, pese que todas las anécdotas que te he contado, si hubiera una respuesta corta, esa es: se produce un proceso de conocimiento interior que me permite reconocermé como artista, y dentro de ese reconocimiento y sensibilidad, yo decido integrarla hacia la composición y hacia la música y desde ahí me expreso, y ¿Qué expreso? Yo te diría que ahí se empieza a dar una especie de cosmovisión interior, en donde yo empiezo a encontrar en la composición un espacio de dialogo con el mundo, eso significa que para mí, de alguna manera, la construcción musical audiovisual fue también una forma de colaborar lo que yo nunca tuve, que era esa sensación del músico de banda, el que puede tocar y hacer música con otro. Entonces mi conexión con el mundo yo lo tuve siempre claro, nunca fue la del compositor de 4 murallas, aislado de todo el mundo. Siempre necesite el vínculo social, por eso que el cine se transformó en la mejor forma de poder dialogar, y de ahí vinieron muchas cosas que me siguen apasionando hasta el día de hoy. Como si, esto no es solo dialogar, es qué queremos decir, qué queremos decir con la composición y de ahí vienen todo los misterios de todo lo que significa instalar la música con una imagen, es decir, de todo el poder que puede llegar a tener y ahí hay un gran misterio que existe en mi cabeza, que es cómo construir esa alquimia de significancia de una arte tan volátil y etéreo como la música, con algo tan volátil como la imagen y que eso construya un algo en alguien, ¿Se entiende? Entonces esa sensación de estar como trabajando como con una materia insondable e indefinible en su normativa, tan amplia de posibilidades, tan rica de texturas y mundos posibles, me da a mí hasta el día de hoy, siempre lo he dicho, cada proyecto es un mundo nuevo, una nueva página por descubrir, esto es como un videojuego, pasé una etapa y luego voy a un nuevo submundo y es un mundo por si solo, y luego voy a otro y a otro, y eso genera una sana adicción. Además, porque te va alimentando de muchos universos internos que te van a haciendo cada vez el camino más suave, por la experiencia que te vas construyendo con ese tipo de promenac. Como un viaje creativo sin fin. Y eso significa claro, que hay proyectos que son desafiantes. Yo siempre he dicho que está el trabajo, está el oficio, el trabajo, está la obra y la gran obra. Y en realidad que en mi obra completa en mis 51 años te puedo decir que tengo una o tal vez dos grandes obras que yo siento que han sido como si yo viera el valle de mi trabajo, hay dos grandes montañas que se ven el horizonte.

**Germán:** ¿Cuáles son? Si se puede saber.

**Aliaga:** básicamente te diría que Antonia. Fue una película que en su minuto marcó mucho; no se hacía música orquestada en la banda sonora. Contar con los recursos y un director enamorado por esa posibilidad hizo que eso existiera, pero si tú escuchas esa banda sonora hoy, y la piensas en la época que existió, no tenía por qué ser. No tenía por dónde. Eso fue un regalo de la vida. Yo te diría Leontina fue otro hito importante, porque si bien fue una película que tiene mucha música, fue súper desafiante construir esa partitura, porque había que cuidar mucho éticamente el proceso por que la Leontina no hablaba mucho, por eso tuve que ir a terreno, ir a La Unión, tomarme unos mate con ella, dos días, porque yo no podía componer su música sin saber de ella, porque la película no me daba y que una conversación con ella en su cocina si me iba a dar. Y fue meterme en ella, en su dolor, a través de su mirada y lo que ella pudo decir que nunca lo dijo en cámara, y de ahí yo me nutrí de todo lo que nació después, por eso que me sentí éticamente correcto con la emocionalidad que construí, porque fue la que yo recogí en terreno, hice un trabajo etnográfico ahí. De ir en terreno a buscar esa materia. Y lo

otro es lo de Schoenstatt (La Carta Sobre el Altar) que claramente es una obra que por estar al alero de lo religioso, es decir, fuera del contexto de mercado y comercio, y estar vinculado con mi inspiración mucho más transversal como en lo humanidad de buscar una musicalidad que sea inspiradora espiritualmente para otra gente, yo creo que esos proyectos están bendecidos como por una aura bien particular donde uno tiene que hacer un doble ejercicio del ego, donde tiene que saber censurarse, porque no estai trabajando para mostrar ni demostrar nada, estás trabajando para poder comunicar de manera más limpia y pura lo que hay que decir. Hay muchas anécdotas además que giran en torno a ese proyecto, pero sobre todo fue un proyecto inspirado, que son esos proyectos que para poder ser escritos necesitan también que tú te transformes con el proyecto, y ese ha sido el proyecto que a mí me ha generado una transformación, en donde yo cambie producto de haber hecho esa partitura, pero por que tenía que ser así, yo tenía que vivir lo que el proceso estaba contando. Cuando yo llegué al segundo track, el primer track fue súper simple de componer porque era un track súper documental, era poner música, un timeline de la vida del padre Kentenich, que era muy biográfico, muy descriptivo, pero el segundo track era su encuentro con María, entonces ¿Cómo es eso? ¿Cómo es un encuentro con María? Yo estaba súper angustiado porque yo sé que una de las frustraciones del padre Kentenich fue no haber tenido ese encuentro. Por eso fue muy pensador en su relación con la religión, fue muy pensador porque no tuvo... Él hubiera sido un iluminado si la Virgen María se le aparece digamos, cosa que nunca sucedió. Entonces hay anécdotas que no tienen sentido a tu proyecto, pero yo viví ese mismo proceso de estar desenchado, de no poder seguir avanzando en la composición por que no encontraba la verdad de lo que había que seguir componiendo ¿Me entiendes? No puedo componer sin tener esa verdad, no puedo falsear, no puedo impostar. Y ahí por ejemplo lo que yo viví con el documental del Mario Kreutzberger de Testigos Del Silencio. Fue súper rudo, porque el señor lamentablemente hizo su documental como quien hace una película extranjera. Así que nunca lloró, nunca se conectó con lo que significaba conocer la historia de su padre, y fue súper rudo vestirlo emocionalmente por que no abrió po', no se abrió. Ese documental era bien privado, en un circuito súper estrecho, casi no lo mostró ese material, salió en un DVD no más.

Pero resumiendo, hay proyectos, hay obras, y la gran obra que son las que te piden una transformación, y es bonito eso, porque también hay otros en general, hay anécdotas que se relacionan con que hay proyectos en los cuales estas más o menos presente o más o menos anónimo, y a mí lo que me emociona de ese proyecto fue eso, sentirme que yo estaba convocado más allá de lo que pudiera haber querido un productor.

No fue el primer proyecto. Yo ya había hecho dos o tres proyectos, de hecho hice la música, que nunca se supo, eso no está publicado en ninguna parte, pero yo hice la música del museo que se llama Casa del Padre que está en Argentina, que es de la comunidad Schoenstatt, y que es una música que es para del museo, o sea tú vas al museo y todo lo que suena en música en el museo, es partitura mía, incluso hicimos una canción que la cantó una cantautora que es la Verónica Codomi, que es de Argentina y la cantó e hizo una versión de la canción. Hicimos una versión chilena a la canción, y esa canción suena en el video del hall donde proyectan la película final en el museo, cosas de ese tipo, y toda la música que está en las visuales del museo están hechas de acá. Y eso nunca se supo porque es un proyecto súper interno, de ahí de la comunidad, yo hice esa pieza orquestal que fue del 2014, pero también había hecho la del el encuentro que se hizo el 1999 que se llamaba Cartas Sobre El Altar, y también fue un proyecto largo, súper largoliento, fue uno de los primeros proyectos que hice en Schoenstatt. Yo ingresé incluso estando en Aregntina a la comunidad Schoenstatt porque para

mí era evidente que la virgen me estaba pidiendo reiteradamente para hacer trabajos, entonces me sentí reclutado finalmente, entonces dije yo, aquí me paso de ciego si no me pongo en sintonía digamos, fue una necesidad espontánea porque para mí era evidente que estaba convocado pa' eso.

**Germán:** entonces ¿te has construido una identidad interna para componer?

**Aliaga:** Mira, es muy delicado ese tema porque este es un oficio donde pareciera que la identidad no es prioridad, o donde más bien, la identidad puede afectar al resultado, no es bueno o no se ve bien que yo sea muy yo en el contexto de un servicio, porque uno está dando un servicio, pero hay que saber bien entender eso, porque en general la identidad puede coexistir con una necesidad estética, hay casos emblemáticos, y yo siempre he hablado que la maestría sucede en ese caso, cuando la identidad aparte de resolver lo que la necesidad o la escena pide, está dándole un aporte o un plus adicional, la película *Amélie* sin la música de Yann Tiersen no hubiera sido lo mismo, si yo veo la película *Koyaanisqatsi* el documental con música de Philip Glass, no podría haber habido otra persona que no hubiese sido Philip Glass para hacer esa composición. Si yo veo la lección de piano de Michael Nyman, no hay otro compositor que pudo haber resuelto de mejor manera, y así lo mismo con Morricone, con John Williams, con Nino Rota y con una serie de compositores que tu sientes que han logrado traspasar ese umbral donde su identidad y su autoría no agreden a la obra, si no que la construyen, pa' que decir Herrmann. Fue tanto su aporte que Hitchcock se puso envidioso por sentir que la música estaba tomando mayor protagonismo que su propia película y lo saca de la cadena, porque siente que se está transformando en lo que un amigo llama, que cuando la música para cine, dice que cuando la música para cine está bien hecha, deja de ser música, y pasa a ser cine, entonces el compositor pasa a ser cineasta, y desde esa perspectiva efectivamente, es posible, pero también estamos en un territorio súper egocéntrico donde hay mucho compositor de alfombra roja, donde en realidad importan otros factores y otras conceptos más allá de la obra y de la necesidad de la obra, por eso que la condición de servicio que tiene el oficio es determinante, ahora, es bonito que me plantees la pregunta de la identidad, porque en realidad la identidad siempre es un reflejo, siempre es un regalo del otro, no es algo de lo que uno tiene consciencia, nunca me olvido cuando fui la primera vez a un festival de música para cine de España, y fueron unos frikis de los fans, y me empezaron a hablar de lo que encontraban en mi música que yo no lo había visto, y encontraron elementos melódicos reiterativos y empezaron a describirme una serie de cosas que yo miraba hacia el horizonte y si es verdad, todo lo que me dicen es verdad, pero nunca lo concienticé, y en general eso pasa, la identidad siempre es producto de un reflejo, en general estos reconocimientos si se puede decir, son eso, son golpes de consciencia de por dónde vas, son unos pequeños flashazos de en qué parte del camino estai, como cuando estai asertivo o como cuando te perdí, funciona por los dos lados, entonces uno no puede avanzar en búsqueda de esa identidad, porque esta se construye con el amor del oficio, con el amor del hacer cotidianamente lo que uno hace, es producto de ese cotidiano amor de lo que uno hace, que uno va encontrando reincidencias, ¿Cachai? Y la identidad no es sino el establecer y seguir usando esas reincidencias. Por ejemplo este año, estos dos últimos años han sido súper determinante en hacer un giro en esto de la identidad. Ustedes no lo tenían por qué saber, pero yo nunca había dictado una asignatura como la de armonía, y eso me significo hacer una revisión de todos los libros empolvados, partiendo por el tema, por eso le hiqué el diente al

intercambio modal, porque efectivamente en la Católica de Valpo, no vemos intercambio modal, no existe la modalidad, además existen los modos gregorianos y como una anécdota para hacer un cantus firmus, pero no el concepto popular de la palabra, pero eso es completamente determinante a la hora de una significación musical, entonces era como un sine qua non que tenía que pasar por la cabeza de uno, cosas como de ese tipo a mí me dejan en este minuto y en paralelo tomar consciencia que producto de una formación súper europea, tomar consciencia que tu escritura está súper europeizada, eso te lleva a ti a tomar una decisión de yo necesito formarme, de parar de componer, de entrar a una burbuja de estudio, y estos 2 años han sido eso. Pa mí es súper emblemático este cierre de año porque para mí el año 2020 está decretado como el año de volver a encontrarse con la composición. Fueron dos años de magister, dos años de clases que nunca había hecho, que significa mucho estudio, como las de composición, estoy en la moderna haciendo dos niveles y también mucho estudio, de revisar mucha información, entonces evidentemente en el momento en que yo vuelva a encontrarme con el piano, va a haber otro yo el que se va a sentar ahí, de hecho tengo fanáticos en España, hay uno en particular que escribe mucho sobre mí, ha escrito muchos textos, y cosas que él ha escrito en los textos de los discos, en Antonia, y él está ansioso de escuchar música nueva, que tiremos más música a la parrilla, porque él se da cuenta de que algo va a pasar ahí, entonces, yo lo estoy dejando que tenga su tiempo, además en otra época de mi vida, yo me hubiera angustiado, es un tema que no es menor el que te diré ahora, porque a veces uno vive un poco sobre todo si empezó tarde en la música, vive mucho la inseguridad, de saber si eso no es, uno se enrolla mucho con ese tema en cierta época de la vida, si seré o no, estas insistentemente dudando, y fue muy bello dejar de sentirla, ya nunca más apareció, y es maravilloso porque te da una libertad brutal de saber que podí parar dos años y no tener la crisis de que estai dejando de ser lo que eres, estai enfocado en otra cosa, no es más que eso, pero yo sé que esta todo ahí esperando su momento y su lugar, pero uno reconoce que hay un tiempo que hay que esperar, pero eso es lo importante, porque eso es lo que el cuerpo necesita en ese minuto. Ahora no he dejado de componer, igual he hecho cosas chicas que nadie sabe porque, sabe quién las hizo y por qué las hizo, son generalmente teaser; cosas cortas, cosas chicas, cosas de ese tipo, pero más allá de eso, yo decidí parar, decidí que lo que yo quería era leer, estudiar, y decidí también cuando eso va a terminar, que es ahora, tan así lo decidí, que voy a hacer el único alumno del magister, que se va a dar su examen de título entre pascua y año nuevo, a la semana después de terminar las clases, o sea nadie hace eso, todos se esperan un año y yo dije no, son dos años y son dos años. Esto no pasa de diciembre. Con ese nivel de objetivo. Hay algo también muy maravilloso, te lo contaré porque creo que es interesante de decir, que algo muy bello que pasó en el magister. Fue entender que yo tenía una afinidad que yo no había reconocido, hablando de proceso de identidad, fue producto que toda la investigación que yo hice, que me di cuenta que si hay un lugar en que yo estoy girando persistentemente, donde me hace mucho sentido vivir compositivamente es en los entornos de memoria, y eso significaría que el día en que yo pueda elaborar un proyecto musical personal, va a tener claramente una inferencia en ese tema, yo soy el primero que está vomitando cada vez que ponen el réquiem de Mozart como el réquiem de Chile, porque en realidad a mí me encantaría componer el réquiem de Chile, por así decirlo, siento de que la música puede aportar mucho a la sanación de muchas personas, pero no terapéuticamente, si no de otro lugar, la entrevista que yo hice por ejemplo en mi tesis, era a la Elizabeth Morris, cantautora, ella, emocionado los dos, me dice que la música fue su tabla de salvación para poder superar el trauma de haber vivido el exilio, y todo lo que fue víctima ella de la dictadura, y hasta el día de hoy resuena en su

mente. Ella fue así textual, ella tomo la guitarra y tomo la composición y no la soltó más, porque fue su tabla de salvación sobre la cual ella, pudo ofrecerle al mundo un fragmento o un trozo de belleza en este rol que estamos viviendo, y fue su manera de establecer una lucha personal, y yo me siento identificado con eso, yo creo que uno tiene la maravillosa capacidad de poder construir a lo menos en el mundo idílico y utópico interior y emocional; un mundo de belleza que en algo pudo reparar, de experiencia traumática de alguien que pudo haber vivido.

**Germán:** ¿Cuáles son los pasos de la pre-producción del trabajo de composición aplicada al cine?

**Aliaga:** Mira en general, depende de tantos factores, pero te los voy a aclarar un poco por familia, primero el género, de que género audiovisual estamos hablando, porque el documental no tiene montaje para componer, entonces no podemos trabajar con películas, cero posibilidad de hacer un spotting, en el contexto de documental, el cortometraje es generalmente el que más te llega como montaje pre armado, más que la película. La película se demora tanto tiempo en su proceso que siempre va a estar el guión como primer punto de partida, y desde el guión siempre va a ser posible de ser visualizado dependiendo del género, porque si es drama o comedia, es acción o lo que sea, hay ciertos territorios en los que uno puede abordar. Y además en el estilo que el director tenga, porque si es un cine que está girando en torno a lo experimental o si es un cine que tiene pretensiones comerciales o más bien estándar, claramente voy a tener posibilidades de anticipación, porque lo que busca el director en el caso del cine comercial es transmitir mensaje y sobre la base del mensaje aparece la palabra narrativa como un elemento eje, es decir, este señor quiere ser claro en lo que quiere decir, y si es así, yo puede hacer un levantamiento temático desde un guion, yo podría hacer una composición previa solo con la historia, decidir: aquí hay tantas líneas y estas líneas van a tener estas identidades musicales y hacer un primer barrido, estamos hablando en formato cinematográfico, no voy a entrar en detalle lo que significa por ejemplo el formato televisivo, de series de tv, que tienen otras lógicas, tiene otra dinámica porque ahí si se trabaja conceptualmente, ahí no tienes posibilidad de componer para cada capítulo, ahí tienes que hacer un library stock, librería de música sobre una base de conceptos que son los que se ordenan con un productor o director, pero en el caso del cine, las rutas habituales de acceso, son tener un primero approach con el guion que te da a ti visualidad de cuáles podrían ser eventuales líneas narrativas de acción. El guion sirve para poder visualizar, los dispositivos, es decir, como la película se está contando, a través de qué recursos la película se está vaciando hacia el espectador, y a medida que esas estructuras, que yo le llamo los dispositivos se hacen visibles uno puede evaluar de qué manera son evidenciados dentro de una composición, de qué manera yo puedo mostrar esos dispositivos, sobre todo en el documental se da mucho eso. En el documental hay muchos dispositivos muy evidenciados, las entrevistas, los archivos, las recreación o animación digital, recreación real, etc. Y aparece la voz en off, distintos dispositivos que van entrelazadamente haciendo un discurso, pero hay otros formatos de composición en donde en realidad, al director ojala no vea la película, donde te van a pedir que sobre la base de tres o cuatro conceptos, y ojalá que no te enteres de qué va la película, porque lo que no quieren es componer para la película si no que te están pidiendo son bases conceptuales, por eso depende mucho de los contextos, es interesante el contexto comercial, mas televisivo, si es necesario hacer un spotting, y ¿qué es? Es un barrido de las zonas sensibles, pero que son zonas sensibles que aparecen después de una definición de un punto de vista, y eso es muy

importante de entenderlo, uno no hace un spotting para decir cuáles son todas las probables zonas de trabajo, si no que uno dice sobre este concepto y este punto de vista, este punto de vista se expresa en esta zona de trabajo, que es distinto, de lo contrario te puedes llenar con un pool de zonas que son innecesariamente trabajables, puedes estar haciendo trabajo de sobra y que confunda incluso en el concepto de la película. Uno entra al spotting desde un lugar, no de la libertad del whatever, uno parte desde un punto de vista, yo voy a decir esto, y desde ese lugar yo miro la película y ahí yo veo esas zonas sensibles,

**German:** ¿Qué son las zonas sensibles?

**Aliaga:** Son playas, son zonas sensibles que son lugares donde ese concepto se expresa, donde ese punto de vista se hace visible.

**Germán:** Y ¿Eso va anotado con los minutos, escena tal...?

**Aliaga:** Si, exacto. En general en EEUU, en las producciones antiguas, incluso, en los inicios del cine, de la música del cine, cuando se estaba la película muda, al pianista mudo le llegaba una hoja que le llamaban el Cue Sheet, y que era exactamente un spotting, o sea, en tal lugar haga tal música, en tal lugar haga tal otra, de acuerdo a unos libros de partituras clásicas que ellos tenían, que eso eran como las librerías stock, entonces vas a la página tanto del tema de “la persecución del vaquero” y listo. Porque ya era obvio ya que las productoras cinematográficas querían que la experiencia fuera similar en algo similar en las distintas ciudades en que se viera la película, porque como la película se hacía prácticamente en el lugar, se terminaba de hacer en el lugar, después veías la película en otra ciudad y había otro pianista que tenía otros gustos y era otra película. Entonces por eso que se empezó a estandarizar, y junto con los rollos de película venía esta hojita para decir onda, chiquillos ordenémonos, esto no es cualquier cosa, y aun así habían pianistas súper creativos y hacían lo que querían. Y eso se fue ordenando con el paso del cine hasta que llegó el spotting, que en el fondo se tradujo, en Hollywood, las casas productoras están tan preocupadas del tema económico que ya ellos deciden, ni siquiera el compositor, deciden donde por qué y cómo. Ese es el plan de venta. Entonces un compositor ejecuta, no participa, es una de las grandes cosas que a los compositores europeos les hizo mucho ruido de trabajar en el cine americano, porque les quito las libertades creativas, y ellos no querían ser ejecutantes, querían ser compositores, está la clásica de George Deleure, compositor francés que le ofrecieron hacer música en EEUU pero le pusieron orquestadores, y les dijo no, yo orquesto y para mí la orquestación es parte de la composición, sobre todo si es francés, son más coloráticos.

Entonces los pasos previos son primero definir un punto de vista, y lo más importante es eso, y ese punto de vista se tiene que acordar con el director, porque no es uno solo, uno esta con el otro, yo siempre cito la frase de Hector Ríos: que uno está para cumplir el sueño de otro, que es el director, y hay que dialogar ese sueño con el director y saber qué es lo que anda buscando, y desde ahí sacar un punto de vista, y desde ahí hacer un barrido sensible y desde éste se definen las líneas de trabajo que es lo que se llama el guion musical, y desde esas líneas de trabajo sensible uno puede ya empezar a componer sobre algún lugar específico que uno quiera hacer. La metodología siempre es la misma, siempre parte cubriendo las partes más amplias temporalmente hablando, o sea, si descubro que hay una línea de temática de un personaje protagónico donde hay cinco intervenciones y de esas cinco, hay una que dura tres

minutos, no voy a partir por la que dura treinta segundos, partiré obviamente por la que dura tres minutos. Una estrategia de partir de lo más amplio a lo más chico, porque uno empieza a versionar de lo más grande a lo más chico, no al revés. Entonces uno parte siempre por las playas, y a veces es muy usual, pero no usual en algunos colegas, que uno pueda partir componiendo en los últimos minutos de la película, tu puedes hacer eso, tienes tan claro el panorama que no te afecta en nada, y hay otros que no, parten componiendo como el pianista mudo, van cronológicamente avanzando. Eso es lo peor que uno puede hacer, porque eso omite ese proceso macro de mirada de planificación, es un barrido no más, pero bueno hay ciertos cines, si yo estuviera componiendo una música de una Road Movie, claramente lo abordaría así, en una Road Movie todo cambia, no hay líneas temáticas porque el eje de la película se desplaza, el mejor ejemplo es Diario de una motocicleta, o sea, parte aquí y termina allá, y cada lugar tiene sus colores, sus temas y sus sonoridades, y no hay nada que los junte, y el único tema que hay es el de la moto, y que es el pam pam pam, ¿no cierto? Pero que cuando la moto se muere, se muere el tema y no suena más en la película,

**Felipe:** ¿Cuánto es el plazo que le dan, generalmente, para terminar la música de una película?

**Aliaga:** Mira en general los plazos, tienen que ver con el diseño sonoro, nosotros estamos sujetos al cierre de la banda de sonido, entonces estamos sujetos a lo que se defina como el plazo de la mezcla, generalmente, no es lo ideal, por eso es que uno se puede anticipar con mucha composición antes de llegar a la película, pero en general, la recta final sucede cuando al tipo que hace el diseño de la banda sonora, le entregan el master de imagen, ahí se cortó el queso, cuando el montaje se cierra y le llega esa película al de sonido, en paralelo te llega a ti, y ahí los dos estamos corriendo en banda, ojala, mientras más foley tenga que hacer bienvenido sea, porque más se va a demorar, mientras más wildtrack tenga que hacer en terreno porque no tiene librerías para hacerlo, mejor ¿cachai?, porque ese tiempo desde ahí, empieza a correr tu cronómetro, en ese minuto cuando él empieza a cerrar el rollo, por que antiguamente se cerraban las mezclas por rollo, habían cinco rollos, y cada rollo tenía su propia mezcla entonces ibai pasando música, había que estar ojo piojo de no poner una música en un corte de rollo, porque tenía que decir los cortes de rollo para no poner una música en corte de rollo, me paso en Antonia, que tuvimos que hacer cerrar una música un poco antes para quedar antes del corte, pero eso ya no pasa en la época digital. Entonces yo te diría que el timing empieza a correr en que se declara la mezcla de sonido. Y de ahí no es más de un mes lo que te queda. Depende de los proyectos en general, del tipo de producción que haya, porque hay producciones que no se requiere regabar, hay producciones que se pueden terminar virtual, hay otras que se requiere grabar, depende mucho también de eso.

**German:** y de ¿Qué depende eso?

**Aliaga:** Depende del presupuesto, depende del tipo de película, depende a dónde va la película, generalmente en televisión no piden grabar, hay anécdotas maravillosas ahí de la serie del 11 íntimo de canal 13, yo tenía presupuestado grabar las cuerdas solistas de esa banda sonora, y el productor me dijo “oye, si esto está de nivel pro”.

**German:** Ah ¿Y usted le había entregado la maqueta?

**Aliaga:** y se quedó poh'

No olvídate, entonces bueno, será po. Hay proyectos en donde no había presupuesto, tenía toda la mezcla lista en MIDI, y aparece un presupuesto inesperado producto que no se grabó una canción que estaba cotizada pero que se decidió no incluir y que era harta plata y con eso salió la plata de las cuerdas, y pude grabar cuerdas que fue un proyecto que hice para, que está en mi sitio web que esta de entrada que es de los niños, de los jardines infantiles de la JUNJI, entonces pero eso fue odioso, donde tuve que invertir toda la cadena de trabajo, ya había tenido una cadena de trabajo que llegaba al Logic con instrumentos virtuales y cerrado en mezcla, y tuve que sacar de Logic en MIDI para pasarlos a finale, o sea, Sibelius y sacar las partituras, grabar y mezclar en Pro Tools, o sea, tuve que hacer dos veces la pega. La pase mal ahí, tuve que hacer todo de vuelta, todos los instrumentos que no fueron grabados tuve que vaciarlos en audios para meterlos en las sesiones de Pro Tools, para después incorporarlos de Pro Tools al otro lado, tuve que hacer referencias para las grabaciones, no fue, yo tenía la maqueta lista, Yo te puedo mostrar cómo suena una y la otra e igual están cerca, me ha tocado muchas veces esa sensación, no sé si es bueno o malo, pero me salen buenas las maquetas, le pongo mucho cariño a las maquetas, y más que el MIDI, yo compro virtuales buenos, porque a veces me doy cuenta, sobre todo si el director no tiene sensibilidad musical, necesito acercarme con la maqueta lo más posible a lo que va a hacer, si no el gallo no me va a decir nada, no me va a aprobar nada si el gallo realmente no tiene esa percepción muy cercana a lo real, no le puedo exigir una imaginación musical, cero posibilidad.

**Germán:** Usted parte primero con el guion. Pero cuando llega el master de imagen, ¿Compone desde la imagen?

**Aliaga:** Si también, pero depende del tipo de música, porque ¿cuándo te pide la imagen componer? Cuando necesitas accionar en ella sincronizaciones que no podrías nunca haber previsto sin el montaje, pero en general, eso me ha sucedido bastante poco, me ha pasado en videos como más, como por ejemplo el que se hizo de Súper M, de la Súper Mamá, que es el video de la torre Pullman que la tiran a piso, que es un video que está súper sincronizado con la imagen, el mismo corto, el mismo director, Necrolovers, que es un corto de acción de blanco y negro de unos sepultureros, de una relación de amor bien necrofílica, que el Pancho Melo esta como protagonista ahí, pero bueno ahí pegao, pegao, muy sincronizado, pero entonces en general las películas de acción te exigen trabajo sincronizado súper detallado, y ahí hay que trabajar con la película y no queda más, y ahí viene todo los trucos de cómo trabajar un timeline para que la musicalidad se exprese, por ejemplo acá hay una anécdota muy maravillosa que pasó con la entrevista con la Elizabeth que a mí me llamo mucho la atención, porque la música que ella hizo para el edificio de los chilenos, es muy evidente que ella es compositora, pero también intérprete, porque ella también toca su propia música, cosa que yo no hago, entonces cuando yo veo la música de ese documental, yo efectivamente siento que hay una sensación de sincronización súper flexible, de esperar el momento, muy musical, entonces yo siempre hacía la pregunta y conozco al ingeniero que la grabó para esa banda sonora, el Alfonso, y lo llamé y le pregunté "Oye, cuando la Eli grabó, ¿Le pusieron la película al frente? ¿Tocó mirando la película? No, me dice. No te creo, le dije. Bueno, yo la entreviste a la Eli y ella me dijo que no, pero ella si la tuvo, pero la tuvo en su cabeza, pero lo que hizo la Eli, fue algo que nadie había

hecho, ella invento un click orgánico, o sea, ella consideró un click de heterometrías, un tiempo, tres tiempos, donde construía esos momentos, y el sonidista estaba loco, porque le dijo: hazme un compás con estos tiempos, otro con esto otro, y el no entendía nada. Hazme caso le dijo la Eli y efectivamente lo que uno escucha en la película no es alguien tocando contra la imagen, sino contra una imagen interna, es más alucinante el tema, es más alucinante el tema aún, y ella lo vació en una línea de tiempo, mecánica, matemática, pero se la hizo y se la construyó. Encuentro bellísimo, porque uno de los temas serios que tiene la música para cine es el click, precisamente por esa dependencia sincrónica, pero ella inventó un sistema que yo dudo que sea habitual en el oficio, y que nació propio de su musicalidad como intérprete. Está la anécdota del pianista que toca el track de la niña sombra. Estábamos en la sesión de la grabación a distancia, y el director me dijo que el músico hizo dos tomas con click, y el tipo le dice algo en el idioma que estaban hablando, y el director que habla español me dice que el pianista me quiere decir algo, que el que quiere hacer una versión sin click. Dame un segundo le dije. Revisé la escena, vi donde parte y donde termina, y veo que rango tengo de fluctuación y si eso me afecta tener cuatro o cinco segundos de fluctuación y veo que no, y le digo que le haga, porque se iba a mover, claramente se iba a mover, o sea, no tenía sincronización de entrada y salida rigurosa, y a los dos compases que el tipo está tocando, de hecho ese video está en mi vimeo, se me empiezan a parar los pelos, de emoción, y yo me doy cuenta, y empiezo a escuchar, que este gallo está construyendo una interpretación, con unos tiempos, unas respiraciones unos nuans, que le llaman los franceses, como unos aires, unas comas, esa micro coma, que le dio una vida. Al final esa versión quedó, se movió no sé, uno o dos segundos, daba lo mismo, yo le agradecí hasta al cansancio, pero volvemos al mismo tema, de lo que significa tener esa flexibilidad en la interpretación, por eso es que me hace mucho sentido que la Eli haya llegado a esa metodología, muy matemática, muy científica, pero muy efectiva a la hora de transmitir verdad orgánica en la película, entonces uno debería tender a usar sistemas de ese tipo. Yo en general lo que hago es dirigir, yo suplo eso dirigiendo, a veces yo hago fluctuaciones dentro de las variaciones, yo hago ese rol de hacer un tempo track móvil pero desde la dirección. Y a veces, en realidad trabajo poco sincrónicamente con música grabada, eso me ha pasado poco, eso de grabar a alguien que tenga que tocar muy a la par para lo que está sonando, porque el tipo de cine que yo hago es más bien de autor, que tan comercial. Y cuando me ha tocado así, es porque es declaradamente comercial y simplemente grabamos.

**Felipe:** Dentro de la misma mecánica de la preproducción. ¿Cómo es la dinámica de trabajo con los equipos de director o productor...?

**Aliaga:** No me ha tocado mucho, en general los productores con los que he tenido relación son productores que cumplen el rol de línea editorial, como que ellos quieren definir un punto de vista, sobre todo en el territorio televisivo. Cuando te estas escapando con un punto de vista que pueda tener algún punto de compromiso político por ejemplo, ellos te frenan y te llevan a otro lugar y te censuran de cierta manera o te van corrigiendo. Pero más allá de eso, que se metan en la composición no. Pero también he tenido directores que son muy melómanos y que si han querido meterse en la composición, Hay una anécdota muy interesante del Dani Henríquez de A un metro de ti, que no encontrábamos una musicalidad, una sonoridad, y le dije que viniera a mi casa, lo senté al lado mío, ahora voy a ser la astronave de combate y tú me dices lo que hay que hacer. Y el tipo me decía quiero esto, cambia esto, sube una nota aquí, sube otra nota acá, y yo simplemente operé, hasta que llegó un momento que dijo: eso es. Y yo

ahí escuche y dije: ah, esto es lo que él quiere. Y esa música no quedo en la película, pero qué fue lo que yo hice, le deje el espacio creativo, para que el pudiera, como no era capaz de verbalizarlo, para que el pudiera la manera de poder decirlo sin decirlo, y ahí yo lo entendí, y es como si me hubiera puesto un buen referente, pero no me lo puso. Entonces ahí entendí que era lo que estaba buscando y desde ahí empezamos a construir. Entonces yo abro esa puerta, pero no la abro para que ellos compongan, sino que la abro para que expresen lo que no son capaces de decir. Entonces no han tenido una injerencia en la nota, pero si en la definición del punto de vista que se quiere lograr. Y eso pasa mucho, que los directores no son capaces de verbalizar una idea musical, y es porque hay que guiarlos en ese proceso. Así que las intervenciones con los ejes de la cadena, la más dramática y las más tensas son las que suceden con la mezcla de sonido, porque ahí suceden decisiones de las que uno no siempre forma parte, y ese es un tema que siempre ha pasado, por eso es que los compositores odian ir a los premier y a los estrenos, porque es encontrarte con sorpresas insospechadas, como desde que te cambiaron toda la música, que te la pusieron en otros lugares, de que apenas se escucha o se escucha demasiado fuerte, porque están los dos extremos, o los directores muy enamorados de tu música que la ponen full surround y otros que por favor no suene.

**Germán:** ¿Hay veces donde llegan al límite donde te corten la música?

**Aliaga:** Nunca me ha tocado que la corten, sí que la usen indiscriminadamente, pero no que la corten. En ese sentido han tenido la decencia de pedir versiones si es que se ha requerido cortar. Pero nunca ha sido arbitrario como llegar y cortar. Aunque si han sacado música, pero nunca la han cortado. O la han sacado o la han usado en otros lugares. Eso me ha pasado hasta ahora.

**Germán:** Siguiendo esa misma línea, entre “compositores vs productores”, hasta ¿Dónde consideras que llega tu trabajo de compositor?

**Aliaga:** Yo debería llegar hasta la mezcla, yo sería feliz si algún día yo pudiera mezclar en 5.1 y entregar una sesión abierta en 5.1 la música, es decir, que no me toquen en el fondo, un concepto que está en lo audible, porque a mí me encantaría participar de una mezcla de sonido desde la mirada musical que uno pueda tener. Ser parte de un equipo de trabajo en relación con un equipo de mezcla. Uno siempre esta, lamentablemente bajo del paragua del gusto personal del mezclador de sonido, y puede que a ese mezclador le encante tu música, lo cual es muy peligroso, o puede que la odie, lo cual también es peligroso. Entonces encontrarle el rango medio de la objetividad es súper tenso, y uno siempre puede decir esto pudo haber sonado un punto más, en mi moraleja, yo siento que el criterio que usan los mezcladores de sonido, es el vaso medio vacío, nunca medio lleno. Siempre parten desde abajo hacia arriba. Qué significa eso, que siempre la música puede sonar un punto o dos puntos más. Porque parten de abajo hacia arriba. Hasta cuando ya se hace visible, ahí paran. Pero eso no significa que funcione. Porque la música también necesita un espacio de presencia. Entonces yo siempre les digo “parte de arriba hacia abajo”. Es decir, parte desde que te empieza a molestar hasta ver cuando te deja bajar sin que te moleste, ¿Se entiende o no? Siempre les pido lo contrario, parte desde el momento en el que dices “estoy está muy presente” y desde ahí empieza a bajar, no desde abajo hacia arriba. Siempre te aseguro que uno si hiciera ese camino, va a quedar más arriba de lo que habría sido partir de abajo. Créeme que es muy difícil

entender, y no estoy pidiendo con eso la egocéntrica frase de que quiero la música protagonista, no. Encuentro que es súper delicado establecer el equilibrio entre el mundo sonoro y la composición. La composición es muy difícil darle a entender a un ingeniero que es una voz más dentro de la película. Por algo el compositor compone distinto cuando la voz habla. Por eso el compositor compone distinto cuando tengo una batalla campal en la banda sonora. Por eso el compositor cuando tengo un plano fijo, quieto, con un lago. Uno compone de acuerdo lo que está en la banda sonora. Tengo varios colegas compositores que son súper quisquillosos con eso, de hecho trabajan haciendo así como spotting, hacen barridos de frecuencias como para saber que frecuencias están en la banda sonora disponibles. A ese nivel de puntillismo. Así como, oye estoy en una secuencia donde tengo todo sonando grave, un noise de ciudad, no voy a usar un contrabajo ni un clarinete grave en esa zona. Usaré los registros medios para arriba, voy a completar la frecuencia de la película. Gente que tiene esa lógica. Hay ciertos compositores que funcionan así. Sobre todo si hay voces protagónicas, uno busca instrumentos que van alejándose de las frecuencias de esa voz. Si hay una voz muy chillona no voy a usar una trompeta. Cosas de ese tipo. Hay como poca confianza en el compositor en ese territorio. A mí me duele la guata cuando tengo que entregar una sesión abierta. No sé qué va a llegar, no sé qué sensibilidad va a tener y es súper rudo, porque uno en realidad, yo siempre he dicho, uno termina de componer en la mezcla. El equilibrio que se construye en una mezcla es parte de la composición. Todo el rato. Si lo mismo que le pasa a los franceses con que ellos quieren orquestarlo todo. No se les ocurra ni por casualidad que otra persona meta mano ahí. Eso pasa en los procesos estandarizados. El típico mito que hay del edificio donde está en el primer piso el compositor, el orquestador y en el subterráneo los estudios de grabación, ahí está el delivery.

**Germán:** ¿Cómo influye el presupuesto en la composición?

**Aliaga:** Una respuesta corta puede ser que influye en cuan orgánico o menos orgánico sea la música, y ¿Qué es lo orgánico? Esto es lo orgánico, usar un micrófono. Usar un micrófono es orgánico. Pero tiene que ver con eso, con el uso o no uso de un micrófono y eso es un costo. Levantar una sesión de grabación es un costo que no es menor. Grabar con la orquesta Bratislava una sesión de un día con dos jornadas de tres horas son trece palos. Y no todos los proyectos tienen trece millones para pagar eso. En las películas se gasta mucho más plata que trece millones. Esas son las cosas irrisorias de este proceso, que siendo la música casi, no te digo el 50% por que no es lo único que hay en la banda sonora, pero si un plato importante, no se le dedica económicamente presupuesto. Históricamente es como lo que sobró. Ahora el tema de los presupuesto es bien particular, a mí siempre los alumnos me llaman para saber cuánto cobrar. Siempre hay dudas sobre el tarifado de los presupuestos. En general, mi profesor por ejemplo en Francia, tarifaba de acuerdo a un minuto de producción. Él llegó a la conclusión de que un minuto de música orquestal valía tanto, incluido todos los gastos: sus honorarios, el estudio, los músicos y tarifó por minutos. Yo llegué a una fórmula similar en algún minuto. Pero que llegaba hasta cierta cota. Porque desde el minuto hacia abajo yo no puedo cobrar en esa lógica porque es más difícil componer música más corta que más larga. Pero si en formato amplio si se aplica y genera un estándar, y yo lo establecí como 60.000 pesos por minuto más menos, líquido. Pero claro sacas la cuenta que pueda tener una hora y treinta minutos puede tener cuarenta minutos de música, y tú dices, cuarenta minutos por 60.000 pesos son 2.400.000 y está súper bien pagado como honorario de una producción,

incluye los honorarios, los estudios y todo lo que se requiera. En general las últimas producciones que hice pudieron estar en ese rango. No pasan de eso.

**German:** entonces ¿Ese es el presupuesto destinado a música?

**Aliaga:** Si, claro. Pero ahora hay algo interesante con respecto a las platas. Que es un tema ético que me pasó una vez con un proyecto y ahí lo aprendí. Que yo tengo una norma y es que yo nunca acepto dinero de un proyecto que no está confirmado en mí, como la persona que lo deba realizar artísticamente. Siempre hay proyectos que me han querido pagar anticipadamente y yo rechazo esos pagos. Dejemos que nos encantemos mutuamente con el proyecto y que lo que yo empiece a generar empiece a tener sentido en el proyecto, que se valide como una relación artística y de ahí hablamos de plata. Porque me ha pasado que recibí un pago, y el proyecto me escupió. Y tuve que terminarlo pero fue tortuoso. O sea si yo hubiera podido devolverle el dinero se lo hubiera devuelto. Entonces por norma yo no recibo dinero de un proyecto sin que esa relación artística este validada ya. Me parece súper sano.

Ahora con temas de presupuesto hay cosas que son interesantes en el mercado por ejemplo, no está el hábito, y es algo que yo siempre hago que es pagarle al músico de sesión en el día que va a tocar. En efectivo, en un sobre, es una práctica que siempre se agradece. A veces tú pagas un poco menos, pero que pagues en el día, ¡puf!, te lo agradecen mil veces. Cosas de ese tipo favorecen al ejercicio mismo. De hecho a los músicos les llama la atención “¡Oh!, pagan en el día, ¡oh! y pagan en efectivo” como que no está en el hábito. Pero aun así, yo lo hago así porque el tema de las platas es súper importante que quede ordenado siempre. Lo mismo con las inscripciones de los derechos autor. Yo soy de los pocos que declara a los artistas con los conexos. Cuando tengo algunos solistas que tocan en algunas bandas sonoras y después se impresionan por lo mismo, porque no es un hábito frecuente. Para mi gusto son normas de aseo interno que hay que tener y que la vez, eso, en términos de lo que ustedes investigan es plusvalía en términos laborales. ¿Por qué tiene pega? Me dicen, porque soy ordenado. Por ejemplo una vez me toco un proyecto que era un disco que tenía que hacerse para el DUOC y sesionamos con un cuarteto de cuerdas que no tenía experiencia en estudio de grabación, un día viernes y teníamos que mezclar el lunes. No había posibilidad de grabar de nuevo y había tanto que editar en esa sesión e insisto, tocaron fuerte, con instrumentos brillantes, chillones, no había nada que hacer. Y el sonidista me dijo, si tu querí mezclar de verdad el lunes, vas a tener que hacer otra sesión de grabación durante el fin de semana, hay que reemplazar todos estos audios. O sea perdimos un día y perdimos una grabación y yo no tenía más presupuesto. Pero es tal la relación de cariño que uno tiene con su trabajo que yo la hice. Y el día domingo estaba sesionando en un estudio de otra persona con otro cuarteto de cuerdas y llego el lunes en la mañana con un pendrive. Ese tipo de actitudes son las que te abren mercados. Ese sonidista me amó hasta el día de hoy. Que yo llegara con ese pendrive y reemplazáramos toda esa sesión. Me amó y toda la mezcla fluyó y era como amor y paz todo el rato. Pero ese tipo de acciones no la hacen todos. Es interesantes como los trabajos van llevando trabajos desde acciones de ese tipo y esas son cosas que se aprenden, no sé, por calidad de persona no más poh. Por tener un cariño y una vocación por lo que tú haces. A mí por ejemplo, si yo recibí dos millones de pesos, no recuerdo la cifra, pero recibí dos millones de pesos por la banda sonora de niña sombra y le pague dos millones y medio al que mezclo la música. Y se la pague con un crédito de la SCD, no era plata mía, pero estaba convencido de que necesitaba un pro para mezclar esa banda sonora que era orquestal. Y ahí hubo una frase que me dijo el Diego Nilo con la que siempre le habla a los clientes, que al final lo que queda es

la mezcla. Lo que queda para la posteridad es la mezcla. Si hay algo en lo que hay que invertir es ahí. Y ésta era una mezcla que era difícil porque era una mezcla orquestal, no porque fuera orquestal, sino porque la orquesta tenía muchas mañas de microfonía. Entonces tenía que mezclarla alguien que ya hubiera mezclado otras veces la misma orquesta. No podía mezclarla yo. De hecho, yo hice una mezcla pero tú las comparas y te das cuentas que hay diferencias, sutiles, pero las hay. Generalmente son sutiles pero son importantes, y lo que esta difundido hoy en día en Spotify es la mezcla de Mikel, y maravillosa la mezcla de Mikel. Aparte Mikel está equipado con todo lo que tu podí soñar. Partiendo de que su estudio tiene un sistema Atmos, ya ni siquiera tiene un 5.1 o un 7.1. Ya escucha por todos lados.

**Felipe:** ¿Cómo realiza las maquetas del proyecto?

**Germán:** ¿Es necesario hacer la maqueta?

Aliaga: Es necesario toda vez que el director no tenga un sentido musical en su oreja. Es necesario transmitir el sentido de lo que la música va a ser. Ya no están los tiempos en los que John Williams se juntaba con Spielberg en su casa y le tocaba el piano y le decía “este va a ser el tema” o en lo que el viento se llevó cuando Steiner le decía “mira este es el tema de Lara”, ya no están esos tiempos, aunque yo creo que aún se hace, en ciertos universos. Pero en general no es lo tradicional, aparte de que hoy se diversificó lo suficiente la tecnología musical que en esa época donde yo estudie no era nada. Yo secuenciaba en un Q80 de la Kawai, imagínate, con sonidos del k4 de la Kawai, ese era mi dotación, o sea no te imaginas el manjar que fue para mí comprarme mi primer módulo: el x5DR de la Korg, fue una explosión de creatividad producto de los sonidos nuevos. Cero posibilidad de dialogar con instrumentos virtuales. Lo primero que yo conocí como instrumentos virtuales en un PC era el Miroslav, que era como las primeras librerías, que era como los general MIDI, entonces, repíteme la pregunta.

El objetivo de la maqueta hoy en día tiende cada vez más al realismo, ese es el objetivo de la maqueta. Y tiene que ver con la transmisión de sampling, o sea, pasar de la síntesis al sampling. Salir de la emulación y pasar a la cita literal de una toma, de un sampleo. Y aun así, en el contexto del sampleo, hay infinitos procesos intermedios que se han ido dando de realismo de todo tipo, tanto como de colocaciones tímbricas, instrumentos que traen un miles de entornos acústicos para darle más realismo. Infinitudes de graduaciones dinámicas para darle más intensidad o menos intensidad, pero siempre sobre la base de un realismo, y del concepto de las automatizaciones. Es decir, cómo soy capaz de construir mayor relación orgánica y real en relación a la experiencia a través de la automatización.

El proceso de la maqueta pasa por una decisión de color, la maqueta no es sino la resultante de una reflexión artística. O sea, yo llego a una maqueta producto de que defino una alfombra de color. Para mí el primer paso es decir cuáles son mis instrumentos, cual es el universo tímbrico de mi partitura, y desde una base de una decisión tímbrica, busco cuales son los mejores candidatos dentro de lo virtual. Porque hoy yo puedo elegir customizadamente si una paleta tímbrica es más específica que una más tradicional o más estándar. Por eso hoy están todos muy locos con los Spitfire y los BBC Symphonic London que valen mil y tantos euros y yo no, no estoy loco por eso porque ya los escuche, y ya me di cuenta que si bien es cierto suenan increíble, suenan siempre increíble, y ese es el problema que tienen. Que yo no puedo trabajar customizadamente, no los puedo mezclar con otros. Toda una orquesta que se grabó en el mismo lugar y con la misma intención, entonces no puedo usarlos mezclado con otros

instrumentos virtuales. Están hechos para ellos mismos. Y es perfecto eso, pero eso lo estandariza. Ese es su plus de venta, pero también es su jaula. Y yo soy de la idea de armar tu propia orquesta. Si tú me preguntas cuáles son mis orquestas, son muchas. Mi piano es el German D de la Ivory II, mis broncees son del ProjectSam de la Orchestral Brass Classic, mi arpa es la Cinematic Strings, las cuerdas tengo como cinco, seis o siete opciones distintas, pero podemos llegar a muchas variantes, pero en el fondo la lógica es: que hoy podemos elegir un sonido más propio para el proyecto que nos pide. Por eso que hoy un compositor que va a maquetear tiene que tener primero que nada, una suscripción a todos los newsletter de todas las empresas que hacen virtuales, porque todos los días te están llenando de instrumentos nuevos que hay que conocer, y sobre esa base tienes más paleta tímbrica en tu cabeza donde poder elegir. Tengas los recursos o no para poder comprarlos eso es otra cosa, sobre todo acá en Latinoamérica todavía es posible no comprarlos, pero aun así, queda claro, que se puede elegir un color más personalizado aún. Y aun así, dentro de lo personalizado la tendencia es que la tecnología te permite tener variantes de identidad dentro de ese universo, porque yo llego a la Spitfire y tengo no solo un XR, sino también un deca tree, un wide, varias opciones de microfónica, varias opciones de timbre, de vibrato, etc. Finalmente con un sonido de paquete no puedo tener la misma relación que el vecino, y sobre esa misma idea, está el concepto de la ecualización. Si tú me preguntas, yo creo que la maqueta, el término de la maqueta, mis alumnos por ejemplo que usan los cellos del Chris Heinn y yo escucho la maqueta del demo y escucho la de mis alumnos y me doy cuenta que no es el mismo cello, que es mucho más orgánico lo que escucho en mis alumnos y es porque ha pasado por un proceso de filtros, de trabajo, que quiero decir con esto, que ya sea virtual u orgánica la toma, siempre hay que hacer un trabajo de limpieza, incluso en las maquetas. Siempre va a haber una bullita que puedas sacar. La ecualización es como lavarse los dientes, siempre hay que hacerlo. Además influye en tu decisión de color. Tú puedes tener el sonido de un oboe muy nasal, y basta con matar una frecuencia sin matar el sonido, para que eso cambie a una dulzura súper característica. Ese tipo de finuras no se enseñan generalmente en la escuela, y ahí nos remitimos a un concepto que es muy de fondo y muy importante que es el gusto personal. Se desarrolla un gusto por la materia. Por encontrar esa cualidad sonora que es la que te hace sentido en tu composición. Ese proceso lleva años de desarrollar. No es inmediato y no se enseñan. Nace de tener muchas clases de audición dirigida, nace de escuchar músicas distintas, nace de muchos elementos que son estéticos y que te van dando un universo interior.

**Germán:** Yendo por la misma línea, de hecho, mencionaste algunos anteriormente ¿Qué software y hardware ocupas?

**Aliaga:** Ha habido una evolución histórica en las cadenas de producción de sonido de maquetas. Antiguamente se hacía un vaciado en general MIDI, después empezaron a poder elegirse los instrumentos por familia. Pero empezaron a aparecer paquetes más estrechos, pero siempre sobre la base de muy poca intervención del sonido en el software que aloja el sonido. Es decir que si yo trabajo con Atmosphere, no tengo muchas opciones de poder controlar automatizaciones o controlar algunos cambios tímbricos o algún tipo de manipulación sonora. Casi siempre me quedo con el sonido que viene, en general. Y pasaba mucho con los otros instrumentos. Lo que fue evolucionando y lo que yo hoy uso es tener una herramienta que me permita a mi sin desgaste de traspasos, una mezcla virtual completa con todos los elementos propios de una mezcla en un entorno virtual, no de audio, que es lo que pasaba antiguamente.

Seguramente lo que ustedes hacen es que para hacer una mezcla de una maqueta virtual pasan el MIDI a audio y lo mezclan como audio. Y generalmente, ojala que lo hagan así, lo traspasan neutro. A db 0, sin ningún tipo de efecto. Lo más bruto posible, para poder manipularlo después en la mezcla. Pero eso es un desgaste brutal si tienes que hacer la música para una serie de una televisión por que cada cambio que hagas es volver hacer esa cadena una vez más. Y eso era lo que mis colegas en Alemania no entendían como yo gastaba tanto tiempo de mi vida haciendo esa cadena tan tortuosa de reemplazar audio, mezclar reemplazar audio, etc, cuando en el fondo lo que había que hacer era mezclar virtual, modificar en la mezcla virtual y bouncear, y no rehacer todo. Y así fue como apareció el concepto del DAW inteligente que administra todos los demás DAW, que fue la Vienna Ensemble Pro, de la Vienna. Y desde que yo entré en ese programa mi cadena mejoró en un mil por ciento, porque quiere decir que yo termino las mezclas ahí, entonces lo que hago yo es una bajada estéreo que después la masterizo, pero yo nunca hago un vaciado de pista, y si lo tuviera que hacer, sería por recursos de memoria, no de mezcla, porque tengo tantas pistas que el computador no me las puede procesar todas juntas, por eso tengo que hacer bounce parcial para hacer mezclas parcial y final, pero no es el caso, por suerte estoy con 32gb de memoria en un Imac que me anda súper bien con muchas pistas, así que puedo hacer un bounce de todo eso. Entonces si me piden modificar una nota, yo abro la sesión de Logic, muevo la nota, y hago otro bounce, o sea lo que me demoro es cambiar la nota y hacer el bounce que es lo que dura el tema, no tengo que traspasar y no, eso ya se acabó. Y eso se logra con la Vienna Ensemble Pro que es lo que se llama un Host, que es un programa que aloja a todos los virtuales. Y él los controla a todos, y es él el que dialoga con el secuenciador, cualquiera que sea: Cubase, Logic, Pro tools, como secuenciador, como DAW. Y además es que lo hace a distancia. Porque funciona con la lógica de la IP, es decir con un servidor, o sea puedes tenerlo alojado en otro computador que no es el mismo que estas usando.

**German:** ¿Se comunica por cable Lan?

**Aliaga:** Claro, se comunica por un cable Lan, pero se puede usar internamente como un local host.

**Felipe:** Dentro de todas esas librerías, ¿Hay alguna favorita?

**Aliaga:** No, lo que está de moda es la Spitfire, claramente, pero está de moda porque en el fondo ellos lograron romper el mito del americanismo para mi gusto, como esa cosa del sonido brillante, llamativo, extrovertido, presente, y lograron construir una sonoridad que son muy preocupados en ellos, por eso que se van a grabar a los estudios Air, por eso que usan cierto tipo de instrumentos, ciertos tipos de formato de grabación en términos de interpretación, lo que le piden tocar quiero decir, los sampling que se hacen, son súper dedicados, dinámicamente, expresivamente, tanto que definen un color de una librería. Si tu compras la librería Swarm, o la Tundra, o la String classic, todas suenan distintas, y fueron grabadas distintas en ambientes distintos. Hay una que es maravillosa que aún no me la puedo comprar que se llama la London no sé qué, no recuerdo el nombre pero la grabaron en un búnker de un...

**Felipe:** Ah, la que grabaron en un búnker de un hangar.

**Aliaga:** ¡Esa!, ¡esa! A esa le tengo muchas ganas porque suena increíble y suena distinta a las otras. Esa es la gracia de Spitfire. Que lograron entender que el compositor necesitaba herramientas customizadas, que no necesitaba un transversal. Por eso es que me llama la atención que hayan tomado una contradicción con la BBC, porque es contradictorio con todo lo que han promulgado, ellos han promulgado la distinción, no la estandarización y ahora están apostando a la estandarización. Seguramente una decisión de venta, pero para mi gusto es contradictorio con lo que ellos han sido.

**German:** ¿Qué DAW ocupas?

**Aliaga:** Depende que vaya a hacer en el DAW. Yo no voy a secuenciar en Pro Tools, no es el mejor ni más amigable de los secuenciadores, menos si tengo que engancharme con la imagen y de manera sincrónica, menos. Tampoco lo haría con Ableton. Entonces aquí hay tres categorías de DAW. Están los DAW más inclinados a la mezcla, otros más a la secuencia ruda de lo MIDI, y otros que están más inclinados a la experimentación sonora o al trabajo más experimental. Entonces estamos hablando de los territorios del Ableton live, del Pro Tools por el otro lado, y al medio nos queda si es que es PC o Mac, Logic y Cubase, como los dos grandes programas. Pese que yo pasé por otros programas que no están de moda hoy, que fueron de la familia Mac. Yo era de la familia Cakewalk, que después paso a ser Sonar. Yo pasé muchos años con Sonar trabajando. Nunca me metí en Nuendo, y cuando entre a Mac no entre a Logic. Logic es un amor que es reciente, yo estuve muchos con Digital Performer de Motu, con ese DAW, pero ahora está el Studio One, y hay otros que son más libres de licencia. Y por otro lado está todo lo que es escritura de partitura, que es la discusión clásica de Sibelius y Finale. Que yo hago la comparación Logic es a Sibelius como Cubase es a Finale. Programas muy musicales son Logic y Sibelius, están pensando musicalmente. Programas muy germánicos son Finale y Cubase y por algo lo usan mucho los alemanes, porque son de estructura muy cuadrada. Es muy hermético. Tú puedes hacer todo lo que quieras hacer, pero es hermético, para poder hacerlo hay que leerse veinte manuales y no sé cuántos tutoriales y estaba ahí, a la mano. Estaba al lado tuyo, te diste la media vuelta y perdiste ¿cuántas horas?

Sibelius es súper intuitivo, es súper inmediato. Y eso lo entendió el Digital Performer. Yo no seguí actualizándome, porque está en el 10, yo llegue hasta el 8, pero en el 10 yo vi y está muy parecido al Live.

**Felipe:** Dentro de lo mismo, en el tema del Hardware, ¿Tiene algo que ocupe hartito, como algún sintetizador o algún secuenciador?

**Aliaga:** Tuve una plataforma que tuve en el año 2018 venderla por varias razones, pero tenía un estudio bien equipado en ese territorio. Reconocía que habían cosas que yo las quería hacer más orgánicamente desde afuera, no tan desde adentro. Tuve dos sintetizadores análogos. Un Mochika que era uno peruano, y un Arturia Microbrute. Y con eso hice varios trucos. Y tenía un set de pedaleras de guitarra. Tenía looperas, y una red estéreo. Usaba un Carbón Copy de MXR, bueno de ellos usaba todo, usaba el Chorus, el Phase 99 y en general todo eso lo usaba estéreo y lo usaba para hacer diseño sonoro, de repente yo agarraba la guitarra eléctrica y la pasaba por la pedalera para grabar con un Ebow un pad por ejemplo. Lo usaba mucho como efecto. Sobre todo los sintes. Entonces yo inventé una especie de estación de diseño sonoro hardware en esta misma lógica de lo orgánico.

**German:** ¿Alguna vez creó alguna librería?

**Aliaga:** No, librerías no. Pero tengo música hecha con sintes que están en otro sitio donde tengo discos que es en Bandcamp. Ahí hay un disco que se llama Cinematic algo. Y ahí hay música hecha con sintetizadores y bien electrónica.

**Felipe:** ¿Alguna vez le tocó samplear algo?

**Aliaga:** No sampleo en el sentido de desplegarlas en una base cromática, sino que lo que hago es sampling para trabajarlo como diseño sonoro. Trabajo con materia sonora.

**German:** Cuando dijiste al principio de la entrevista que había gente en España que te hacía ver elementos repetitivos en tus composiciones ¿cuáles elementos crees tú que son los que utilizas en tus composiciones más frecuentemente?

**Felipe:** Así como bases.

**Aliaga:** Yo lo que menos usaría sería bases, generalmente los alumnos cuando me componen patrones yo resalto al tiro. Si tú revisas todo lo que yo he escrito en música, debe haber un 1% donde use baterías, yo no uso baterías, por que invitan a una condición de patrón. Y lo que yo evito, es estandarizar la música en un patrón, porque la vida fílmica se mueve dinámicamente. Cuando tú estableces un patrón, instalas un estilo. E instalar un estilo, sea o no reconocible, cuando digo patrón, se genera un estándar de repetición y ese patrón repetitivo, al tercer compas ya lo dejaste de escuchar y ya en ese minuto la música perdió importancia en la escena porque ya perdió protagonismo, ya no está entregando información, está texturizando algo. Yo siempre soy contrario a los patrones.

Recursos que yo reconozco como recursos propios. Hay uno que es bien claro y determinante, que bueno, después de estos dos años va a tener su reflexión, que históricamente antes de este año, yo suelo componer melódicamente. Fuertemente soy un compositor melódico. Nunca me siento en general, salvo contadas veces cuando tengo que hacer un tema, declaradamente tema. Por ejemplo este es el tema que tengo que hacer de Juan. Y tiene que ser 8 compases y muy al piano a la antigua con papel lápiz y goma, tal vez ahí pueda yo experimentar con un patrón armónico que pueda sustentar una melodía. Pero no, porque yo si hay algo que tengo claro, es que soy un defensor del gesto, de la gestualidad musical. Y esta no es armónica, es melódica. Entonces desde la construcción melódica yo llego a la armonía. Esa es una constante que siempre vas a encontrar en mí. Es algo que evidencié con años y fue una de las primeras cosas que me reflejaron que fue la componente de melodista que yo tenía. Hay una anécdota con la Ángela Acuña que un día grabamos una canción y fue la frase de ella se le salió del corazón: “Ah Jorge, tú y tus melodías” así como ya hiper reconocido por su componente melódica. Porque encontré y sigo encontrando que en la melodía hay un territorio maravilloso de experimentación en la transmisión de lo que uno quiera transmitir. Pero eso no desde una construcción arquitectónica intelectual si no que desde una gestualidad. Yo soy un defensor de la improvisación en términos de la creación. No considero un gesto creativo que nazca de una operativa mecánica o intelectual. La música es un gesto, y desde ese gesto tiene que nacer corporalmente. No soy del compositor de mouse, soy del compositor que vive primero la gestualidad en el cuerpo y después la integra académicamente.

Entonces yo creo que esa es una componente. Otra componente importante yo creo que es ser reflexivo y creo que no es algo que se dé mucho en el oficio en términos de la intuición. Entonces cuando me planteo la reflexión yo creo que hay algo que me importa que es hacer mucha investigación de lo que tengo que componer. Entonces eso para mí es algo que lo encuentro como metodológicamente, no siempre está en mis colegas. De darse un tiempo de investigar. E investigar no es ir a copiarle al referente, es investigar de verdad la materia en la que estas metido. Y no solo del punto de vista musical, sino que también cultural, estético y de otras áreas. Y desde esa investigación yo hago un proceso reflexivo del cual nace la improvisación.

Soy súper respetuoso de los equilibrios, si hay algo que me preocupa y es algo que lo aplico siempre. Es algo que tengo completamente integrado en mi interface creativa la convicción real de que la música es un equilibrio energético que yo puedo y debo controlar responsablemente y asumir esa responsabilidad. Entonces eso pasa por una revisión constante y periódica. Tengo una aduana interna pero brutal de la elección tímbrica, de la elección de la melodía, del salto de la armonía. Todos los parámetros musicales están conjugándose constantemente en busca de ese equilibrio. Y ese equilibrio energético involucra una toma de decisión reiterativa, insistente y que no es azarosa, por que basta con cambiar la octava de una nota para que sea otro el universo que se abre. Entonces a eso me refiero con la reflexión. Y eso generalmente desde un universo de gestualidades que nacen de la melodía, desde la idea de transmitir. Muy pocas veces yo parto de la textura armónica. La vez donde más armónico fue en Antonia. Porque era un contexto jazzístico. Estilísticamente estaba destinado a funcionar con otra lógica. Hay una anécdota con el Galarce, el contrabajista cuando llego a grabar al estudio. El gallo quedo de espalda, “Jorge me escribiste lo que nadie me había escrito”. Que fue el cómo tocarlo.

**Felipe:** Claro, se esperaba leer la clave no más y tocar.

**Aliaga:** Claro, pero yo le puse toda nota y la paso pésimo conmigo. Porque en el fondo fue como estudiarse una interpretación no un free. A diferencia con Félix Decaro que toco la batería y yo no sabía escribir batería en ese minuto. Con el definimos tres lugares. Abajo, al medio y todo pasando. Y yo lo dirigía y le decía abajo, al medio o todo pasando y él iba improvisando sobre eso. Sobre el Groove. No podía yo escribirsele. Él tenía la referencia y yo le daba la intensidad no más. Fue muy contrario con el contrabajo.

Las escuelas de formación musical siempre están en esa disyuntiva entre la formación técnica y la formación artística y ahí no hay un balance.

### 9.1.2 Entrevista: Ignacio Pérez

#### Transcripción entrevista Ignacio Pérez

**23 de enero de 2020**

**Ignacio:** Estudié el año 91 al 95. Al 95 postulé a Berklee, old-school. Mandé un cassette, partituras escritas a mano y recé para que llegara a destino, porque en ese tiempo no había email, o sea, no al nivel como lo usamos ahora, y era todo por correo. Me encomendaba a todos los santitos, si tenías santos, y a los meses después recibí una carta de que no solo me aceptaban, sino que también me daban parcialmente una beca, en Berklee es muy difícil que te den una beca completa. Pude juntar la plata y partí pa allá, a especializarme en música de cine.

Entonces acá estudie composición y arreglos y allá estudie el programa de Film Scoring. Soy graduado de, soy Bachelor of Music con mención en Film Scoring de Berklee. Eso como mi formación general. Después de eso, yo el 99 me fui a vivir a España, donde estuve hasta el 2012. No pasé por Chile. De Berklee me fui a España, porque mi hermana vivía allá y yo dije: ¡No sé qué quiero hacer!, no me quise quedar en EEUU. Lo lógico es que me hubiera ido, de hecho tenía, no el pase, pero el paso natural del graduado de Berklee es irse a Los Angeles. Hablé en ese momento con Thomas Wilkins que era el músico de la serie de Los Simpsons, y me dijo supongo que te vas, le dije no, no me gustó porque fui a una convención en San Francisco, San Diego y Los Ángeles, y en Los Angeles me junté con mucha gente del medio y no me gustó, esa sensación como de guata, ¿me quiero quedar acá? Y a mí no me resultó. Yo de niño viví en España, entonces tengo una relación bastante cercana con España, con Europa. Y los gringos son los gringos, pa lo bueno y pa lo malo. No me convenció y me fui a España, no fui a buscar pega, fui a vivir con mi hermana que hacía muchos años que no la veía, y me salió una pega: escribir para una Big Band. Y eso es una de las cosas que tiene Berklee, yo tuve la suerte de que llegué preparado. Yo vi cabros de 18 años arrancar de Berklee. Y es literal. Era un mexicano con el cual yo compartía, era mi roommate, compartíamos los gastos de una departamento, a quien no conocía porque esto es así... tu llegas y tengo la plata no tengo la plata, demuéstramelo y tirai pa lante, no hay mucho tiempo pa nada. Y un cabro el anterior al que yo le ocupe su pieza, el hueon dejó tirado un Marshall, un amplificador Marshall, se fué, agarro sus hueas y se fué, y lo dejó botado.

**Felipe:** Arrancó literal.

**Ignacio:** Arranco, porque tiene un nivel de presión muy grande. Yo me convertí en un monstruo, en el buen sentido y en el mal sentido de la palabra también. No, pero en el buen sentido quiero decir, escribía arreglo de 300 compases todas las semanas, uno por semana en un ramo. Yo tenía 10 exámenes finales. Como buen estudiante latinoamericano y a pesar de que pude hacer las lucas y tener pero no me daba el tiempo. Entonces la carrera de 4 años yo la hice en 2 y cuarto 2 y medio. Porque los gringos no te convalidan los ramos. Si tú dices yo estudié armonía 1 ,2 ,3 y 4. Y el tipo te dice "ok, dame los exámenes finales y si los pasas, los pasas". Y yo me saqué las 4 armonías, los 2 contrapuntos, historia de la música... me saqué todo lo que había estudiado acá.

**Felipe:** Claro, en la Moderna.

**Ignacio:** Y llegué mayor. Yo empecé muy viejo con la música. Yo no sabía lo que era un do central hasta los 21 años. No tenía idea. Era baterista eso sí, el mejor amigo del músico. ¿Conocen el chiste no? ¿Y cuál es la diferencia entre un violín y una viola?

**Germán:** ¿la llave?

**Ignacio:** No po, el cuarto de tono, porque nunca afinan, ese es el otro chiste.

*“Risas”*

**Ignacio:** Bueno, y ¿dónde estaba?... Me perdí, recuerdenme.

**German:** Que se había sacado los ramos.

**Ignacio:** Ah, me saqué los ramos y entre prácticamente a hacer el concentrado de Film Scoring. Porque en Berklee teni al día de hoy como 13 majors, entre MPE, Film scoring, Music Therapy y yo al día de hoy soy embajador de Berklee por cierto acá en Chile como uno de los graduados que está trabajando y están en activo

**Felipe:** Que están en el medio.

**Ignacio:** Claro. Y llegué básicamente a ser el... tu tení... son 4 años la carrera, entonces tu tení 2 años que son comunes, que todos tienen que hacerlo. Todos en Berklee escriben arreglos, tocan, saben historia de la música, contrapunto, armonías, hagas lo que hagas, tú tienes que hacer saber eso. O sea tú aunque seas MPE, tienes que saber escribir. Y tienes que escribir mucho. Después yo que hice... después tuve crédito me titulé de Film Scoring, el mayor, por ahí tengo el título. Pero tenía créditos de composición y arreglos, porque justamente había estudiado composición y arreglos y... estudie, puta ya no me acuerdo, pero hice millones de cursos, hice todo lo que pude en el fondo. Yo siempre he dicho que más que yo pasar por Berklee, Berklee pasó por mí. O sea me metí en cuartetos de cuerdas de Beethoven, donde realmente caché la armonía, y realmente entendí cuál es la diferencia de la música tonal y la atonal y que hay entremedio, y donde estas out e in. Y aunque yo no basé mi carrera en el performing, toco batería, y me siento y toco, y toco guitarra y bajo, piano en fin. Pero pa mis cosas que yo hago acá. De ahí pasaremos a la parte de producción. A todo esto modérenme porque yo me tengo que ir a las 6:25. Así te lo digo, porque me vienen a buscar de hecho.

**Felipe:** 5:27 son

**Ignacio:** Por eso te digo, 6:25 tengo que apagar y tengo que bajar.

**Ignacio:** Entonces. Trabajé toda mi vida profesional en España, donde fui compositor, productor, arreglador, orquestador, copista, hice teatro, hice cine, cortometrajes, largometrajes, documentales, corporativos. Trabajé mucho y me gané la vida haciendo las melodías de los móviles, ¿te acuerdas ccuando pasaron del monótono al politono? Necesitaban arreglos.

Bueno, hice 1500 de esas hueas. Y me gané la vida, o sea, me pagaban la mayor cantidad de plata que hacía era por eso. Entonces he ocupado todas... y eso tiene que ver un poco de tu pregunta y ahí lo engancho con tu pregunta, como se hace o cual es la fórmula. Y todo depende de la plataforma en la que tu estés. El mercado en el que tú estés. En la industria en definitiva, acá en Chile no hay industria. Es así de simple. Somos isla separada, tanto así, bueno, me voy a ir de Chile de nuevo.

Por la misma razón, porque no encontré una plataforma en la cual estabilizar mi labor productiva. Mi última película fue pa EEUU y ahora tengo 2 proyectos nuevos en España. Soy español, entonces dije mira, pesco mis cosas y me mando a cambiar... no tengo hijos, no estoy casado, entonces como lo intente 8 años acá, tratar de armar, tengo una empresa armada que se llama 1+1=3 música y sonido en todos los sentidos y trate de establecerla como una referencia específica y muy de nicho, y aquí como hay trabajo para gente de sonido en concepto general, pero algo tan específico como yo lo hago, todo se corta por los presupuestos, y ahí es otra parte supongo de la conversación.

**Germán:** ¿Cómo es que uno decide estudiar Film scoring o composición ya dedicada a cine?

**Ignacio:** Yo creo que la primera palabra es pulsión, y yo creo de ahí ustedes pueden tener una definición más exacta de lo que es la pulsión pero es algo que no puedes controlar, en definitiva. O sea yo no sabría decirte por qué la música y la imagen. Es un misterio. Que prefiero no develarlo porque es seguir el chiste digamos. Yo creo que he hecho como compositor, arreglador, orquestador blabla he hecho, no sé, 15 largos y 50 cortometrajes, algo así, y nada de lo que he hecho en eso me sirve para lo que tengo que hacer después. Porque son hormas diferentes, son personas diferentes, éste es un trabajo con personas, con personas que sienten que piensan que se equivocan, que sufren, y uno está en una labor muchas veces de conciliador de todo eso. A más de ser, yo no me considero artista, yo me considero un trabajador de la música. Esta silla da cuenta de eso. La mayor cantidad que yo me gasto en el estudio está en la silla. Esta silla se mueve entera. Me echo pa' atrás. ¿por qué? Porque esta silla me evita lesiones. Soy más productivo, estoy más cómodo, no tengo que ir al médico, nunca he tenido lesiones de espalda ni de lumbar, porque esto también se mueve. Mira. O sea, lo primero que yo digo, ¿qué equipo me recomiendas comprar? Una silla. Es lo primero. Es parte del negocio. Esta silla me costó 290 lucas yo dije no me importa.

**Felipe:** Igual es poco comparado a los gastos médicos.

**Ignacio:** ¡Es nada! No es poco, es nada. Se paga sola. De hecho me la voy a llevar a España, junto con todo esto. Es parte del estudio como el computador. Bueno y ¿cómo decido estudiar música de cine? No lo sé, hay algo que yo tengo un recuerdo de niño. De hecho hice un taller de música de cine acá, como introducción de música para cine, a la emoción, a contar lo que no se ve etc, etc. Y tengo recuerdo, de niño como les decía yo viví en España y mi padre siempre fue, es todavía, porque está vivo, muy aficionado de hacer paseos, de salir en el auto, nosotros cabros chicos con mi hermana íbamos todos los fines de semana a dar un paseo a las afueras de Madrid. Vivía en Madrid entre los 3 y los 9 años y en un viaje, mi viejo es muy aficionado a la música y yo tendría como, calculo como 7 u 8 años porque a los 9 volví, y mi viejo tenía un auto, que en esos no había cinturones de seguridad ni una huea de nada. Entonces nos íbamos sueltos atrás, mi hermana más piola, yo como yo era más chico como que me arrodillé

para mirar por la ventana afuera, y mi viejo puso, en ese tiempo, bueno mi viejo siempre ha sido muy aficionado a los equipos de música. Siempre tuvo los mejores equipos. Tuvo el 5.1 el año 85 una huea así, gastó un dineral y se lo trajo de EEUU, la típica huea. Como muy HI FI, tocadiscos, parlantes Wharfedale ingleses, bueno. Y puso una canción, un tema, una composición de Chopin y recuerdo que algo pasó entre que pasaba mi propia película que era el auto andando en una carretera y se cruzaba no se po', una vieja, una vaca, un árbol ¿cachai?, y había como una conexión entre lo que estaba escuchando. Yo tengo ese recuerdo, no sé lo que sentí, pero recuerdo eso. Y eso fue a los 7 u 8 años. Pasaron 15 hasta que a los 22 empecé a estudiar música, porque a los 13 empecé a tocar batería. Entonces ahí reconecto un poco con tu pregunta, porque cuando yo entre a estudiar a la universidad yo iba pa arquitecto, estudié 2 años arquitectura. Un año en Valparaíso y otro acá en Santiago. Y obviamente la arquitectura no era pa mi, y un amigo me comentó: "oye esta esta carrera nueva que se está abriendo en la escuela moderna que es composición y arreglo" y me presenté... no me dejaron. Tuve que hacer un año de nivelación porque como te decía, no tenía ni puta idea de lo que era un do central hasta los 22 años. No, entré a los 20 y a los 21 empecé a estudiar ya en primer año. 21, 22, 23, 24 y a los 25 llegué a Berklee. Salí a los 29 y a los 30 llegué a España. Y llegué a los 42 devuelta y pasaron 8 años que llevo acá y cumplí 51, pa hacerte un poco la matemática rápido.

**Felipe:** O sea ¿estudió cuando la Moderna estaba en Los Leones?

**Ignacio:** En Pio Décimo, o Pio Once, siempre me confundo porque Pio Décimo es Vitacura.

Entonces entre ese recuerdo de pequeño, más que me metí completamente en la música. Siempre me ha gustado el cine. Recuerdo haberme escapado del colegio para ir al cine y hacerme pasar por mayor. Recuerdo una película que es la ley de la calle de Coppola con música curiosamente de Stewart Copeland, baterista de The Police, quien es una gran influencia mía como baterista. Evidentemente un ídolo porque siempre quise entender su estilo. Nunca pude tocar como él porque bien sabemos lo que Stewart Copeland como baterista. Y tuve la suerte de conocerlo y casi me morí porque era como ver a Dios para mí. Y fue muy curioso porque fue una de estas convenciones. Yo cuando estudié en Berklee trabajé para Berklee y después me contrato Berklee para trabajar para ellos. Y mi pega era maravillosa porque terminé hasta arriba de la música, no quería escribir más. Terminé apunto de mandar todo a la mierda. Terminé enfermo literal. Estuve en una clínica 10 días atacado de los nervios. Me recuperé, salí y me fui.

Pero en un PASIC, que es Percussion Art Society International Conference, PASIC, tipo, ¿tu cachai?, nine to five los gringos, a las cinco cierran la huea y se van. A las 5 cierro y venía ponte tú, al doble de esta distancia al fondo veo a alguien que viene a acercarse a mí, porque tu decí viene pa acá y doblará y no. Venía hacia mí y yo que uso anteojos. Empecé a cachar que era Stewart Copeland y yo dije estoy alucinando. Y el hueón venía caminando y vino a preguntar información de Berklee para un sobrino de él. Porque él le recomendó a su sobrino que si quería estudiar música que fuera a Berklee. Entonces bueno, ahora me encuentro con el de Berklee y le pido información y yo con cara de póker, porque no puedes andar de fanático cuando estás trabajando. Tratamos de ser profesionales y soy muy poco melómano en definitiva. ¿No?, me equivoque de palabra. Bueno no importa. He estado con mucha gente famosa y no le pido autógrafos. Y el hueón se me acerca y se me pone a hablar que tengo un sobrino que esto y esto otro. Al final la conversación le dije, y el un poco asustado porque son

bien paranoicos. Ya saben lo que el Chapman le hizo a John Lennon. Le dije Señor Copeland le tengo que decir algo y él se puso como en guardia. Este hueon me va a sacar un cuchillo y me va a acuchillar. Le dije es que yo me dedico a la música gracias a los discos de The Police, y le empecé a hablar de The Police y le empecé a hablar de todos los discos de arriba pa abajo. A mí me influenció mucho el Reggatta de Blanc que es el segundo. Yo los vi en vivo a los Police cuando vinieron al festival de Viña. Mi abuela me llevó. Le hinché tanto las pelotas que me llevó mi abuela porque yo era menor de edad. Y a mi viejo le habían regalado unas entradas y mi abuela que en paz descanse y que Dios la guarde en su eterno amparo, me dijo ya hueon, me tení hasta acá y me llevo a ver a los Police. Yo era pendejo. Bueno. Dejaron la cagá, se agarraron a combos. Muy punks. Fue el 81 o 82 no recuerdo. Bueno.

Bueno ahí el tipo empezó a cachar que no lo iba a apuñar ja ja, bajo un poco la guardia y empezamos a hablar de música y cacho el tipo, que soy baterista y esto otro. Y el tipo me dijo que si tú quieres entender mi estilo tienes que meterte en la percusión Libanesa. Esa es la influencia máxima del drumming de Stewart Copeland, aparte del Rock, Jimi Hendrix y blabla. Pero ¿por qué? Porque si tu tomas un libro de ThePolice te vas a dar cuenta que el papa de Miles Copeland, que es el hermano de Stewart Copeland era gente de la CIA en el Líbano. Entonces el hueon pendejo vivió ahí, el tipo agarró la influencia de lo que escuchaba, de la calle. de la percusión. Y si tu escuchas el Hi-Hat de él, que es como icónico, mira que el Hi-Hat, cuantos Hi-Hat hay en el mundo, bueno como el señor Copeland hay uno, que es él. Y tu empiezas a cachar que los tipos tocan con los dedos, y tienen todo tipo de flams, de tresillos y de riquezas rítmicas, me dijo olvídate de mí, metete a estudiar, cosa que no hice por cosas de tiempo, pero bueno eso como anécdota de esto. Y volviendo a tu pregunta, cuando entre a Film Scoring como que uno, como pasa cuando uno estudia música. Uno tiene como que escucha una armonía y dice bueno que mierda es esto. Y empezai bueno es un La menor pero suena un color raro que no cacho, ah es una novena, y porque el Si siesta a medio tono del Do, y porque eso suena bien si está a medio tono si me dijeron que medio tono no. Y ahí entré en la música de lleno y conocí el Jazz, me metí a estudiar, analicé. Yo hice todo al revés, yo hueviaba y tenía que estudiar y cuando tenía que estudiar andaba hueviando, quiero decir en el colegio, lo he hecho un poco al revés todo. Y me metí en la música y me cerré, cuando estudie en la Moderna que era un joven de 22 años que debería estar hueviando yo estaba encerrado estudiando armonía. Hice no sé, 250 millones de corales a lo Bach, me lo tomé muy enserio porque me di cuenta que estaba muy atrasado y me entró un pánico escénico. Y eso me metí en la música y bueno siempre vi cine, me gustaron estas películas y esto.... y esto y ahí empecé....músicos, bueno y empecé a entender cómo funcionaba la música en las películas o de qué manera y Berklee lo que hizo fue sacarme la inocencia en definitiva de decirme a ver, esto es aquí y aquí y acá, los gringos llevan haciendo esta huea hace más de 100 años prácticamente

**Felipe:** Esta sistematizado todo.

**Ignacio:** Y esta sistematizado un poco de nuevo volviendo a tu pregunta de... pero ¿porque ellos tienes industria? O sea ellos tienen un compositor medianamente funcional... sabe lo que va a componer de aquí a los próximos años porque hay tanta pega y tanta demanda que ya voy a hacer este proyecto, este y este otro los que puedan elegir, los que no pueden elegir lo hacemos no más. Yo no puedo elegir, acá en Chile no hay muchos proyectos, bueno acá igual tengo buenos créditos con Una Mujer Fantástica, con Rara, con Princesita que hice una cosa muy mínima pero... Circo de Orlando Lübbert, y esas son películas chilenas, y después hice

muchos corporativos para la católica, campañas publicitarias en España, en fin. Y de ahí te das cuenta que hay una industria, y lo que los gringos te enseñan no es necesariamente lo que te va a pasar acá ni necesariamente lo que me pasó en España. Entonces por eso te digo que es bueno como uno se tiene que adaptar. Supongo que hablaremos más en la parte específica de los presupuestos y cómo lograr el mejor resultado con el dinero que te dan. La primera observación y de paso crítica con el sistema chileno es que aquí te dicen ya, necesito, te invento, 45 minutos de música con cuarteto de cuerda. Ok, y ahí hay un coste involucrado, uno sabe inmediatamente que dependiendo que tipo de cuarteto de cuerdas. Si son cuatro chicos que comienzan o el cuarteto de cuerdas de titulares de la sinfónica de Chile. Son dos precios. ¿Pero cómo cobran tan caro? Bueno porque la tocan bien a la primera. Entonces no hay una conciencia en Chile de lo que vale hacer música, ni como un compositor o sea, ¿Está haciendo lo que te gusta y más encima querí cobrar? Hay una lógica muy rara que todavía no, yo ya me fui, yo ya tengo prácticamente un pie fuera de Chile al día de hoy. Vendí mi auto ayer. Y todavía nunca pude entender eso. A un abogado no se lo van a discutir jamás. ¿Pero a un músico? Chao, tengo 200 lucas y si te gusta bien y si no llamo a otro.

**Felipe:** Claro, probablemente va a encontrar a alguien que...

**Ignacio:** No no, probablemente no, es así. Yo nunca pude cobrar lo que yo digo que valía mi trabajo. Porque además yo cobro una proporcionalidad. Porque si me pides una hora de música acá (estudio) evidentemente voy a pasar muchas más horas acá, horas hombre. Pero si lo hago con una orquesta, yo le pago a la orquesta. Entonces tampoco, todo el mundo cree que yo me estoy cagando a alguien. Cuando lo que hago es abrir mi presupuesto. Yo abro, yo le digo oye, esto cuesta esto, esto cuesta esto, pero el sistema no existe, no soporta ese sistema mío y no es que yo no me pude adaptar, yo me intenté adaptar, pero no, había tan pocos proyectos y la mayoría de los proyectos me venían de afuera. Y va muy de la mano y eso sí que es crítica por los fondos de cultura, porque hay alguien que dice que la música va a costar, te invento, 300 lucas. Y yo digo pero como presupuestan. Siempre es un tanto alzado. Nunca hay una base real de... nadie sabe lo que vale una hora en un estudio.

**Felipe:** Claro, alguien determina que esa es la cifra...

**Ignacio:** Y eso es porque, a ver. Te invento, el fondo son 200 palos, yo sé que el catering que me sale 5 palos, yo sé que las luces me sale esto y esto y esto y lo que queda es para la música. Hay una completa desconexión del pedido con el deliver. Con el delivery mío, Es que tengo 300 lucas, y como uno quiere trabajar. O sea yo muchas veces digo es que no puedo aceptar eso. Me ofrecieron una vez para una obra de teatro 200 lucas, y dije hueon, con todo el cariño, pero yo no, además que es un tiro en el pie mío y de todos mis colegas. Y lo otro que en Chile no hay una conciencia gremial o sea aquí es cada uno sálvese como pueda, pero yo lo entiendo pero. Yo me quedo fuera del mercado cuando cobro lo que creo que cuesta mi labor cuando tengo a alguien que hace lo mismo por, te invento, yo cobro 800 lucas y no yo lo hago por 300. No puedo competir ahí, porque los 20 y algo años que tengo de experiencia tampoco cuentan, para un abogado sí, pero yo cobro mi experiencia y no me la pagan. Porque ni siquiera pagan el coste del trabajo, menos el valor añadido que entrego a una producción. Porque al final lo que yo siempre he dicho, en mi negocio la música es el 1%. Lo demás es saber hablar, no llegar tarde, estar en condiciones, estar abierto, entender al otro, una labor de empatía, una

labor de sicología, una labor de muchas otras cosas que no están en el Job Description de saber escribir buena música. Hay tremendos compositores que tienen unas inhabilidades sociales tremendas. Y te doy un ejemplo: Bernard Hermann, músico de Hitchcock. Ese hueon era un sicópata. Max Steiner dejo la cagá con sus hijos. Los dejo botados a todos. Max Steiner ¿saben quién es no? Es el padre de la música de cine en definitiva. El tipo que hizo King Kong el año 33, y el tipo fue el puente de la música tradicional clásica-romántica que se estableció como el lenguaje de las orquestas en Hollywood de los años 30, Y después llegaron Gold, y otros, bueno todo lo que llegaron un poco refugiados de la guerra. Pero Steiner fue el que llevo el lenguaje clásico post romántico al mundo del cine y utilizando la orquesta porque era lo que él usaba.

**Felipe:** Está haciendo su pega.

**Ignacio:** ¡Estaba haciendo su pega! El tipo, es como que yo diga corre, y si tení zapatillas corri po. No fue a buscar las mejores zapatillas no no, y el sistema de Hollywood en los años 30, era con orquesta in situ, o sea los tipos estaban así nine to five, y había nine to five orquestadores, copista. Y de ahí viene lo que se heredó al día de hoy. Como sistema producción, porque la demanda sigue siendo muy alta y eso no se rompe. Por cierto, James Newton Howard, hizo King Kong, la de Peter Jackson. Ese Score lo tenía que haber hecho Howard Shore, y Peter Jackson termino echando a Howard Shore del proyecto, “esto no me está funcionando, pa fuera” King Kong creo que tiene 75 minutos de música lo que vendría siendo una hora 15, bueno, este loco lo tuvo que hacer en 3 semanas. Y por ahí tengo los videos, porque esto es parte de mis clases, porque soy profesor por cierto, para que la gente entienda como funciona la música en el cine, hago una introducción histórica, después la parte más fundamental de cómo funciona con ejemplos, analizamos y tal, y al final, les toco el tema a mis alumnos de la realidad, ¿de cuánto vale? ¿qué hay que hacer? los derechos, ¿qué derechos tengo? ¿los derechos que significa? ¿Qué es mía la música? Aclarar todos esos conceptos porque en general...La gente cree sobre todo acá en chile que somos los reyes del neoliberalismo, es como la música es mía po hueon si yo te la pagué, y yo le digo no, lo que estas pagando es que yo hice el trabajo, la música es mía, y yo te doy a través de una licencia que está incluida en este precio, te dejo que la utilices, pero la música es mía y me pertenece. Bueno esas son mis clases a grandes rasgos.

**Germán:** Yendo por ese mismo lado Ignacio

**Ignacio:** Ah dale.

**German:** Porque estábamos hablando justamente de la preproducción, de la parte real del trabajo, que sería plazos de entrega, presupuesto, entre esos también está el Spotting,

**Ignacio:** ¿El qué?

**German:** El spotting.

**Ignacio:** ¿Spotting session?

**German:** Exacto ¿El spotting session se hace acá en Chile?

**Ignacio:** Yo, o sea se tiene que hacer, porque es la toma de la decisión, entonces, a ver. El proceso natural de una película ha cambiado con el tiempo, justamente un poco por cómo ha cambiado el modo de hacer las cosas también. Hoy es todo muy inmediato, entonces muchas veces me piden la música antes para montar.

(Pasa Franco, alguien que trabaja con Ignacio)

Me piden la música antes para montar. Bueno lo que hace Franco no es tanto cine, bueno no hace cine, pero hace más corporativos. Entonces también es la música para quién lo estoy haciendo y qué tiene que contar y cómo tiene que operar. En publicidad bien sabemos que es para mañana con suerte, o para ayer, y tiene un efecto emocional diferente. En la publicidad tienes que impactar más que contar una historia, y para contar una historia necesitas tiempo, y la música como el cine ocurre en el tiempo. Entonces esa es la primera dimensión común entre la música y el cine; el tiempo. Y yo puedo hacer que el tiempo sea, o se sienta más acelerado o menos acelerado porque el tiempo puede ser rápido, o lento. Un segundo es un segundo, la subdivisión de ese segundo es lo que yo controlo acá. Cuando hago las músicas... entonces todo depende de que yo aquí me tengo que poner para que proyecto. Él me pide la música porque lo que he trabajado con él en proyectos comunes, entonces necesita la música para montar. Entonces ese spotting session, en una película es... además que el spotting sesión es completamente fundamental, es lo que te quiero decir, si no lo tengo, no puedo tomar decisiones, porque ¿Dónde va la música? ¿Al final del día? La música va del frame este al frame este, y después yo lo puedo modificar en una suerte de, si cuento con la confianza del director o directora, o de la productora o productor, alguien confió en mí para llamarme a esto, entonces yo le puedo decir mira, empecemos acá y terminemos aquí, que puede ser dos frames antes o dos frames después, parece absurdo pero dos frames te cambia la música en una película, te la cambia y es la misma, musicalmente, digo ponerla aquí o ponerla allá. Parte de las otras cosas que hice en España fui editor de músicas de serie, editaba 45 minutos de música orquestal en dos días.

**German:** ¿Tijereando?

**Ignacio:** Tijereteándola y poniéndole... tenía una línea, una frase en sol menor, y le ponía un pedal en re. Pero no tenía el pedal en el Re, entonces con los samplers le hago esto, cortaba acá y esto no, y hacía ediciones y recomponía composiciones en el fondo, que ya había compuesto un compositor que ya lo habíamos grabado en Bulgaria, entonces yo tenía la librería acá en la cabeza. Por eso me pagaban. Eso no existe acá en Chile, no hay demanda de eso. Yo pensé que sí, pero no.

Entonces también un poco vuelvo a España a eso, a abrirme a cosas que acá Yo me vine por razones personales y fueron fantásticas estar con mis padres, con mi sobrina que no conocía, con mi hermana que somos un grupo familiar más o menos pequeño. Pero a nivel profesional perdí una cantidad de tiempo, que ahora ya estoy recuperando porque ya tengo... además que a España llegó Netflix, se está metiendo HBO, Amazon, y me voy a meter en ese juego, a eso voy, a competir, bueno a ganar, a trabajar, yo me considero, con la música no se compete, la música se hace. Hay compositores mejores que yo, por supuesto, sin duda, y yo creo que son la mayoría, y hay compositores peores que yo, bueno, supongo que también, pero no es un objetivo mío, la música es un arte colaborativo, que yo la haga, bueno, si la quieres

hacer tú, hazla tú, pero haz otra. Yo hago la mía. Eso falta por entender en muchos aspectos. Creo que la música sería diferente, y no es que sea una cosa media hippie, para nada. Tiene que ver con una cosa un poco, pasa que acá en Chile me he metido mucho en lo que es el desarrollo de la industria creativa, a la economía naranja que se llama. Y las industrias creativas, vale decir, el arte, la arquitectura, la artesanía, la música, audiovisual, videojuegos, animaciones, aportamos el 2,2 % del PIB, entonces los gobiernos se empezaron a dar cuenta, sobre todo acá en Chile, de la mano de ProChile y CORFO, que exportar cobre ya fue, o sea no es que haya sido, pero innovar en la exportación, o sea nosotros le estamos añadiendo valor a la cadena productiva de exportación chilena, acabo de hacer el ENEXPRO en Vitacura, donde justamente se trataba de eso.

Entonces, bueno por eso te lo decía, por las industrias creativas, que la música es un esfuerzo colaborativo, hay un jefe, que, yo tomo la decisión si es un re o un do, pero después están los músicos, que tienen que entender lo que están haciendo, y ahí vuelvo a la cadena productiva.

Hay poco desarrollo en las orquestas y en los músicos de qué es lo que es la música de cine. Porque la música de cine no es música de concierto, Y no es música popular ni es música de fiesta, tiene una función. Porque me he encontrado con ciertos músicos, que, y está bien, o sea es parte del contexto y la circunstancia, pero muchas veces la música de una película tiene un do redonda 8 compases. Y tú en el cello me tení que tocar acá, pianissimo, tremolando. No puedes estar tocando así, pero nadie le ha explicado a ese músico qué estamos haciendo entonces, y como no tengo tiempo, me costó encontrar gente que entendiera de una lo que están haciendo. Y cosas de rigor como de productor te lo digo, como no dejar los audífonos botados, que se lo tapen bien, que no se meta el ruido. Ahí estamos hablando de producción.

Volviendo al spotting session, es fundamental porque es donde tomo la decisión de qué, cómo, cuándo, dónde y por qué, que son las 5 preguntas, ¿quién va a tocar?, ¿cómo lo va a tocar? ¿cuándo lo va a tocar? ¿por qué lo va a tocar? Porque además, a lo mejor una película no necesita de 50 minutos de música, ni de 20. Yo con Rara batí el record mundial de menos cantidad de música personal en una película... fue un minuto y medio. Música original, digo. Después hice arreglos y adaptaciones de un villancico como heavy metal, en fin. Un merengue tecno con Matias Radic, Rara de la Pepa San Martin, la que gano en Berlín el 2016 creo que fue. Y bueno. Entonces el spotting session uno va a decidir todas esas preguntas y va a tomar decisiones, y ahí es cuando yo digo, bueno, esta música, porque al final me preguntan cuánto vale esto. Y yo tengo que saber calcular sin pillarme los dedos cuánto cuesta. Entonces la pregunta es la película ¿qué necesita? Independiente del dinero, necesito una orquesta sinfónica ¿sí? o ¿no?, ¿orquesta de cámara? ¿sí? o ¿no?, ¿cuarteto de cuerda? ¿sí? o ¿no? ¿Necesita cuerda? ¿Necesita una cuerda? ¿son instrumentos solista? ¿Lo voy a hacer con samplers? ¿Lo voy a hacer con músicos reales? ¿Lo voy a hacer a la distancia? Porque y ahí viene el juego, para llegar y decirle al productor bueno todo esto te va a costar, todo incluido, mi sueldo, los músicos, los estudios, no va a ver ni un peso más, te cuesta, te invento una cifra, 20 mil dólares. Todo incluido, y el tipo te dirá, mmm no, o te dirá mmm sí.

**Germán:** De hecho una pregunta es cómo influye el presupuesto destinado a una película.

**Ignacio:** En el 100%,

**German:** ¿En esa toma de decisión de si grabar un cuarteto o hacerlo MIDI?

**Ignacio:** Es que evidentemente ahí hay dos cosas. Una es quien lo va a tocar, por eso las 5 preguntas. Y lo otro si la película necesita... Porque yo trato de grabar con los mejores músicos que yo puedo pagar. Porque yo sé que va a ser ventaja para la productora, para el producto y para mí como músico. Yo prefiero ganar menos pero tener mejores intérpretes, porque me lo van a clavar a la primera. Y cuando los músicos la clavan a la primera no tengo que repetir tres tomas. Por eso siempre me he reído un poco de "bueno, hagamos una por seguridad" ¿seguridad de qué? Si ya estoy seguro. Siguiendo no más. Si tú te vas a grabar a Londres, yo fui a grabar a Londres y claro, es que es otro planeta. Los hueones tocan cosas de tipo Stravinsky o música contemporáneas a primera vista. Son de estos locos que se sientan y pum, y tú lo escuchas, le das una vuelta y está perfecto, no hay ningún ruido, ni un cambio de hoja. Nada, a la primera. Yo siempre la música la explico cómo comprar un auto. Oye sabí que me quiero comprar un auto. Ya, ¿cuánta plata tení?, 4 palos y medio. Ya y que auto te quería comprar. Un Audi.

**Felipe:** Va a tener que ser un Audi pero...

**Ignacio:** Puta, del año 89.

**Felipe:** Y sin las puertas.

**Ignacio:** ¿Cachai? No, es que lo quiero nuevo. No va a pasar po. Ah, pero es que yo quiero. Está bien. Todo el mundo lo entiende más fácil con auto. Y esto es lo mismo. Es exactamente igual. Tú quieres andar cómodo, tienes que pagar la comodidad. No quiero que suene el auto; hay que pagar eso. Porque un chino probablemente lo hará las dos primeras semanas, después ya va a empezar a sonar. ¿Por qué? Porque es un chino, porque lo hacen más barato. No hay mucho que discutir ahí. Cuando uno graba con la sinfónica de Londres, también paga el nombre, literal. O sea, si tu pones "grabado y tocado por la sinfónica de Londres" tú tienes que pagar eso aparte... si está en el disco o si sale en los créditos. De ahí que le cambian el nombre para no pagar eso, le ponen la filarmónica de Londres, para no pagar eso, y es la misma.

Entonces ¿cómo influye el presupuesto? En todo po. Influye en la toma de decisiones. Acá en Chile yo lo tuve que decir al revés. Vale decir, ¿cuánta plata tení? Y te doy lo mejor que pueda si es que lo puedo hacer. Porque tampoco puede ser que esté trabajando durante 6 meses y no gane el dinero, porque esta es una labor productiva, esto no es un hobby, yo vivo de esto. O vivía de esto. Siempre son medias incómodas las decisiones de rechazar un trabajo. Es que no lo puedo hacer. No es que no quiera, no lo puedo hacer. Por esta plata no puedo funcionar. Y no porque yo no sea un tipo caro, o sea sí, pero no, quiero decir, no cobro. Yo me manejo bajo el parámetro de todo lo que pueda justificar lo cobro, lo injustificable no lo puedo cobrar y no te tiro un tiro alzado, porque sé que es un, yo no vendo churros. Yo hago cosas a medida. Entonces cobro un poco la manufactura, el trabajo de sastre, no el traje de sastre, de Álvaro Henríquez. Y eso no valora, y no es una cosa dramática de que nadie me quiere. No lo valoran, literal no le dan valor a eso, y eso tiene un valor.

**Felipe:** No es algo en serie que está hecho...

**Ignacio:** No po. Y a tu pregunta vuelvo. ¿Incide? Incide en todo. Es la cantidad de música que tengo que hacer. Es la cantidad de horas que tengo que estar en esta silla que invertí. Es la cantidad de horas que, obviamente trabajar con sampler te ahorra pagarle al músico, pero a los músicos hay que pagarle, y los buenos músicos te van a cobrar más caro, porque un Audi te cuesta más caro que un Skoda, aunque Skoda es muy bueno, pero ¿me entendí la idea? O un chino, un SsangYong, me da igual. Entonces en ese sentido, la producción musical no escapa a un criterio de mercado, pero si escapa, porque a ti te dicen lo que tienes que cobrar o lo que tiene que costar. No vas a ver la realidad de lo que cuesta la cosa. Porque yo a Alberto Dourthé que es el concertino de la sinfónica que es conocido mío, gran conocido mío, a mí se me cae la cara de vergüenza decirle: Alberto, tengo 40 lucas para grabar toda una música, ¡no puedo! Porque lo valoro a él como artista. Y aquí, la valoración de todos los artistas es con dinero, quitémonos las caretas. ¿Y tú crees que vas a conseguir a Los Bunkers que toquen gratis?, o ¿Álvaro Henríquez? Por ponerlo en casos chilenos.

**Germán:** Dentro de tu proceso de trabajo ¿realizas maquetas?

**Ignacio:** Por supuesto, todo el rato.

**German:** ¿Cómo las realizas?

**Ignacio:** Con Logic Pro, y samplers, con Kontakt. Entonces tengo librerías, que ahí se me ha ido todo el dinero que he ganado básicamente. Y luego abro Logic, ¿lo conocen? ¿Logic spongo?

**Germán:** De hecho estamos grabando en Logic.

**Ignacio:** Ah estas grabando en Logic. Entonces tengo una plantilla más o menos, las plantillas son super útiles para mí. Porque tengo una plantilla orquestal que abro y abre todo, porque trabajo con, mayoritariamente el sampler de Kontakt, donde tengo la mayoría de las librerías, con esa parte de las librerías que viene por default en Logic. Pero mi Setup, es bueno, las tres pantallas que ven, porque aquí pongo la imagen, tengo una tarjeta de video, este Mac lo tengo desde hace 10 años, pero funciona, pero lo tengo niquelado. 40gb de RAM, 4 discos duros, el de arranque de estado sólido. Y trabajo musicalmente con la producción musical y composición con Logic, en la parte de film scoring, en la sincronía, y cambios de tempo, cuando lo hago, porque generalmente si lo hago, solo hago cambios de tempo, pero sino, todo lo escribo. Y lo escribo con Sibelius. Esa es la parte de escritura. Entonces, desarrollé, creo yo, porque no sé cómo trabajan los otros... un sistema propio de exportar las partituras de Logic a Sibelius, a través de un programa, como un OCR, como reconocimiento de partitura. Pero las exporto como PDF y el PDF lo importo a Sibelius. Claro porque el Logic, se ve la partitura cuantizada, aunque este corrida. La puedo cuantizar a la corchea, porque así no tengo que cuantizar la nota y me queda sonando como yo lo quiero, porque también conozco todas mis librerías y se cómo es el ataque. Y si tengo que hacer un ralentando o tengo que hacer un tempo rubato o un tempo muy lento. Si el tempo es tac-tac (lento) para que la cuerda se sienta el peso del arco en el downbeat, yo la empiezo antes en el sampler, para que suene real. Porque sé cómo es cada articulación de cada librería, medianamente. Y ya sé cómo suenan las que tengo. La Symphobia, cuáles son los ataques, como son los pizzicatos, si necesito sonidos de orquesta

grande, o divise, orquesta de cámara, porque no todo suena igual, y yo creo que ese es un gran problema de los mockups, que todos suenan iguales. Y mucha gente no sabe orquestar, por decirte algo, pongo este do y tengo ocho contrabajo y pongo este otro do y tengo otros ocho contrabajos cuando debería ser cuatro acá y cuatro acá y eso suena diferente. Entonces al final empiezas a sumar cantidades de voces, doblando, doblando, doblando, y te suena toda una cosa gigantesca que probablemente no es el sonido que buscas. Yo podría decir la estética del sonido, y ahí viene un poco la base del conocimiento de saber cómo suena John Williams a diferencia de Hans Zimmer, en el caso del cine, o en el caso de la música popular porque Phil Spector sonaba como sonaba, a diferencia de Mitchell Froom, otro productor de la Suzanne Vega, o los Foo Fighters. Empezar a tener como ideas sónicas del mundo sonoro que en el caso mío yo lo utilizo para contar historias. Yo no me he dedicado mucho al mundo discográfico, trabajé con Miguel Bosé, pero hice cosas orquestales para Miguel, entonces era un poco lo mismo. Me encantaría hacer discos por cierto, si conocen alguno que quiera hacer, porque me cambia el chip, porque me cambia el concepto sonoro de la mezcla que estoy buscando, porque la mezcla es espacio. Saber dónde están los tres planos sonoros, que también existen en el cine. El sonido ambiente, el campo mediano y el campo cercano. El campo cercano es la voz en un momento de confesión, “va a sonar perfectamente así” (susurra al micrófono) y eso amplificado con una pantalla gigantesca, te cagái. Entonces al final es impactar emocionalmente. Lo que pasa es que nosotros lo hacemos a través de la música. O de supuestamente la música. Entonces se te cambia el paradigma. Ya no estás haciendo música para que suene con el Groove, con el Flow, estás contando una historia. Y acá lo más importante es la historia. Aquí lo más importante no es la música. Eso, los que nos dedicamos a esto lo tenemos que entender. La película le pertenece al director o a la directora, no me pertenece a mí. La película no es un pretexto para hacer mi música. Yo estoy colaborando a contar esa historia. Entonces ahí te cambia todo el paradigma. Y todo lo que yo desarrolle en una película no me sirve para la próxima. Empiezo de cero. Ojo que en el cine, los leitmotifs, cuando empiezas a trabajar con esa idea identitaria heredada de Wagner, empezai a hacer relaciones de los personajes, de todo esto. Y a las maquetas sí, ese es mi flujo de trabajo en Logic, tengo plantillas, a veces tengo cosas Pop, a veces tengo plantillas de pop, rock, cosas orquestales, cuarteto de cuerda, siempre me gusta mucho el piano y el arpa, no pregunten por qué, son muy similares, son como medias primas hermanas, es como más livianito el arpa, me gusta mucho el arpa. Me gusta mucho mezclar lo electrónico y lo acústico. Y aunque sea de máquina, pero mi trabajo muy acústico con esos instrumentos para que suene realmente bien. Y los registros que tienen que estar en la potencia. Por poner un ejemplo, un clarinete, hay un rango del clarinete que se quiebra, no puedes soplarlo fuerte. Tienes que tener muy claro. Suena a terciopelado, pero eso no lo puedes tocar doble fuerte porque se te rompe. Y que el triple forte en el oboe tiene otra proyección sonora, y es ahí donde uno tiene que entender orquestación. Saber orquestar. Porque yo sé de instrumentos, pero no saber funcionan juntos. ¿Si tú tienes en la partitura dos flautas acá y acá un oboe?, ¿quién suena más?

**German:** El oboe supongo.

**Ignacio:** Pero lo supones, la realidad es muchas veces es al revés, tienes que tener la flauta arriba. La flauta es mucho más débil en los rangos inferiores, aunque puede llegar hasta el do central, y la flauta en sol hasta el sol. La flauta do, baja hasta este do, pero tu este ¿lo puedes tocar triple fuerte? No suena. Y en la mezcla la vas a poner acá, que eso fue lo hizo Hermann,

que utilizo mucho la tecnología existente. Micrófonos en los años ya 50, 40. Además el venía de la radio, ya entendía muy bien cómo funcionaban los micrófonos. El tipo hizo aparecer instrumentos que antes no se escuchaban.

**Germán:** Pasa mucho en la universidad, que nos mandaban a componer cosas con librerías virtuales, pero claro, usabas un violín, y le ponías una nota muy alta y la librería te la reproduce, pero en la realidad no existe ese registro.

**Ignacio:** O podría llegar, pero suena de otra manera. Ahí puede sonar muy vibrante, los armónicos no te pueden sonar tremendamente fuerte. Te estoy hablando de un violín solo. Después si tú tienes un cuerpo orquestal que toca ese armónico, tú tienes que entender cómo funcionan los armónicos, y la acústica. Porque la música es arquitectura. Yo te pregunto, ¿cómo sonarían los ramones en una catedral? Cagaste. No son ni los ramones ni una catedral. O poni un coro de canto gregoriano en una sala mínima. No suena. No puede sonar. Entonces la arquitectura genera las condiciones de la transformación sonora. De base. Después venimos nosotros y le ponemos plug-ins y el delay y la cuestión y recreamos, pero ¿cuánto delay le vas a poner? La emoción no es aritmética, es logarítmica. Las emociones no se pueden medir. Tiene que ver con un momento, con todo eso. Y todos esos datos de aplicarlos y ponerlos al servicio. En el caso mío, que no soy discográfico, o no soy mayoritariamente discográfico, ponerlo al servicio de contar una historia. Es todo eso, y todo es emoción. Cosa que nosotros lo transformamos en do, fa, sol, la bemol, y empezamos a entender que esto necesita un cha cha cha, un mambo o una cosa dodecafónica o necesita algo más tipo John Cage, o David Bowie o ponle nombre porque además, en mi formación, es bastante ecléctica, yo no soy músico de conservatorio, pasa que soy intruso e hice cursos de composición de Mozart, de Beethoven, estudié los cuartetos de cuerda, entender cómo funciona la música clásica de puro angustiado. Me pedían cosas que no sabía hacer. Y no es tampoco que las sepa hacer ahora, pero ya tengo una idea mucho más de cómo funciona los acordes napolitana sexta, primera inversión, que no es el estilo de Charles Ives, o de John Cage, o de Stockhausen. También hay que entender como ellos hacían sus propias esculturas sónicas. No sé si te conteste la pregunta.

**Germán:** Por supuesto. ¿Qué software y hardware utilizas?

**Ignacio:** Bueno, yo trabajo con Mac, desde toda mi vida, el PC como que no lo entiendo todavía, no sé cómo funciona. En este caso conservo un computador que ya tiene 10 años, es un Intel Xeon de 16 núcleos que fue un modelo raro que produjo Apple y lo dejaron de producir porque es un pedazo de máquina. Tuve la cuea y me compré el que venía con 16 núcleos. 8 dobles. Lo tengo ahora con 40gb de RAM, tengo RAM de sobra. Le hice un cambio de Firmware, lo puse al 5.1 que es el modelo del ID ahora que tiene. 4 discos duros. Las librerías no están en el mismo lugar que los proyectos. Y el sistema operativo esta aparte.

**Germán:** En el disco de estado sólido ¿no?

**Ignacio:** Si, ahí tengo el disco de arranque, para arrancar rápido, porque antes me demoraba un siglo. Ahora si lo apago se demorara un minuto con cuea.

Y tengo diferentes librerías y de cosas. Trato también de nunca ocupar librerías como vienen. Las trato de manipular de alguna manera.

**Germán:** ¿Ecuilización quizás?

**Ignacio:** Eso es secreto del chef, se cuenta el milagro pero no el santo.

**Felipe:** ¿Y librerías propias?

**Ignacio:** También las hago, y aprendí algo de un compositor que se llama Trevor Jones, que fue el que hizo El último de los mohicanos y hubo un año que me seleccionó Sundance para ser uno de los compositores jóvenes, de esa época, ahora ya no. Pero me seleccionó para ser el Composer's Lab con Peter Golov y Trevor Jones, que este es un músico de ascendencia indio-ingles, ¡vamos!, que hizo El último de los mohicanos. Y el tipo con mucha entereza artística hacia librerías para cada película de cosas que iba agarrando por aquí y por allá. Y terminaba la película y agarraba la carpeta... "delete" y se la cargaba. Claro el cabrón lo podía hacer porque tenía un equipo y un séquito de gente que trabajaba para él. Yo trato de empezar de lo más fresco siempre, pero conservo siempre algunas cosas que me sirven. Sí, hay otros secretos que son secretos del chef. Pero hay cosas que me sirven y trato de mantenerlas... que tiene que ver con los armónicos. Eso, ahí se las dejo.

**Germán:** Pero por ejemplo nombres, ya. Logic, Kontakt...

**Ignacio:** Claro, Logic, Sibelius, Kontakt. Algunas librerías de Kontakt más comerciales. Claro, la Symphobia, ProjectSam, algunas de Spitfire... yo que sé... hay un arpa que me gusta mucho que es el AngelicArp de Orange TreeSamples, no recuerdo. Y percusión me gustan las raras. Tengo hasta cosas gratis que las hago mías. Hay baterías, me gustan mucho las baterías. Puta es que no me acuerdo.

**Felipe:** Te puedo hacer una consulta, acerca del controlador que tienes encima...

**Ignacio:** ¡Ah! Este fue un bonito error. Porque yo quería controlar los parámetros de Kontakt con los faders. Y nunca me dejó, entonces lo ocupé como superficie de controlador, entonces voy compás para delante y compás para atrás, entonces me quitó trabajo en el mouse, porque en el fondo me gusta, bueno, como yo creo que funcionan los instrumentos le doy la expresividad que requieren. Además, que un patch puede venir con un crescendo, pero los crescendos los hago yo, y no los hago solo de volúmenes, entonces en el caso de las cuerdas, lo hago desde la presión del arco en la cuerda, porque si haces un tremolo, o un talón punta, que se marca en la partitura... tiene que sonar eso. Entonces la cuerda no suena igual con el talón, ahí suena la mordida, al final queda el arco... tiene menos peso. Entonces tienes que saber eso, cómo suena. ¿Y quieres hacer una buena maqueta?, porque al final ¿qué es una buena maqueta? ¿Una maqueta que suene linda o una maqueta que suene real? Porque lo que suena real puede sonar feo, porque está escrito de esa manera. No lo sé. Ahí uno tiene que empezar, bueno ya no tengo mis libros acá porque me los llevé, pero también parte de mi trabajo es estudiar partitura, saber cómo suena eso, y es parte del background y del bagaje musical que tiene que tener y de conocimiento que tiene que tener un compositor. Compositor no es solamente lo que compone. Y uno también se destaca por no escribir. Muchas veces veo el trabajo de la composición como la de un escultor, donde quito lo que me sobra, que es lo que decía Auguste Rodin, el escultor. El tipo le entregaban un cubo de piedra y el tipo decía no, yo no estoy haciendo una figura humana, estoy quitando lo que me sobra porque la figura humana

ya está ahí. Y eso un poco, me basé en eso cuando, en el spotting sesión, yo trato de no poner mi música en la pantalla, sino que extraerla de lo que está ahí, para poder crear un contrapunto como lo es el contrapunto de Bach entre la voz que es la mía con la voz de la imagen, para no pisarnos los pies, los dedos nunca. Eso.

**Felipe:** Ya, yo creo que ya estamos.

**Ignacio:** ¿Y no tiene algo que les falto?

**German:** Si una pregunta muy cortita. Porque claro, nosotros entrevistamos compositores, pero usted es compositor y productor.

**Ignacio:** Claro, soy las dos cosas, compositor y productor.

**German:** Claro, entonces nosotros siempre le preguntamos hasta ¿dónde llegan su rol de compositor? Y generalmente responden que hasta la mezcla. Entonces yo le pregunto a usted ¿hasta dónde llega su rol como compositor?

**Ignacio:** En estricto rigor, es verdad eso, hasta la mezcla. A no ser que te inviten a la mezcla. Yo puedo entender por qué no nos invitan a la mezcla. Eso lo puedo entender. Porque hay un tiempo limitado, porque las decisiones si no se tomaron se debieron haber tomado antes. Y un director tiene que tomar decisiones y no necesita una voz disonante o dispersa. Entonces o hay muy buena confianza y el propio compositor entiende que no está para arreglar cosas en la mezcla. Eso se tuvo que hacer antes, y si no lo hizo, calladito. Generalmente no nos invitan. Y desde el punto de vista más amoroso y empático, entiendo por qué. Una vez me invitaron a una mezcla. Un cabro que en esa época era muy joven y estaba recién empezando y me dijo ¡hueon, es que no tengo ni idea, vente por favor, ayúdame! y yo fui, llegué tarde por razones del tráfico en Madrid y tal. Llegué a un estudio donde estaba un ingeniero en sonido muy famoso. Ganador de Goyas ya. En un momento dije “aquí hay que bajar la música” y me quedo mirando. No cacho que yo me senté al lado de él... no cacho que yo me senté al lado de él porque el director me fue a buscar y me sentó al lado del ingeniero y él se puso al lado mío. Como una demostración un poco de confianza, como de viene conmigo y esta antes que yo. Y el ingeniero lo bajo y cuando prendieron la luz porque hicimos un break, y me pregunto ¿y tú quién eres?” yo soy el músico, “yaa, y ¿tú me pediste que bajara la música? sí, estaba muy fuerte para la escena. Que el músico le baje a la música. Bueno. Esas son las cosas que uno tiene que entender. En Los Angeles había un estudio que decía, antes de entrar al buff a tocar para los músicos, decía “Check Your Ego Here”. Esto es así. Ahora también tengo que defender mi música y la defiende a muerte. Pero ahí es donde tengo que “let it go”. Lo primero es la película, después vengo yo, puedo venir al final y no me importa nada. Mientras me paguen mi contrato (risas). Y si me piden la música yo la hago. Y si no la quieren, lamento en el alma, pero me parece que es correcto que la mezcla la desechen, porque no ¿cachai? A mí no me hace un agravio comparativo. Pero eso va con cada músico, Yo sé que hay músicos que se mueren. Supongo que estoy más viejo, no tengo ni idea. Pero sabes que, esas músicas que no me aceptan, yo las dejo después para otras cosas. Entonces lo que está dentro del contrato, queda dentro y lo que está afuera yo lo ocupo para, ya las tengo producidas. Como dicen los españoles, para los gustos colores, cada maestrillo con su librillo. Y lo puedo reutilizar

temáticamente o puedo reutilizar ese track que muchas veces, por ejemplo, los cabros de acá me piden ¿oye tení una música que sea...? y yo le digo ¿te sirve esta? Si, si me sirve, ok. Que ya la haya hecho no significa que no te la vaya a cobrar. Bueno, empieza a ser parte de mi archivo de librerías, que es como mi siguiente negocio ahora. Entonces, eso. Lo de la mezcla. Entiendo porque no lo hacen y entiendo también porque lo hacen y si no lo hacen no me sienta mal y si lo hacen se los agradezco y los ayudo en la medida en que yo puedo.

**German:** Pero por ejemplo cuando te contratan para hacer una música, tu grabas, y todo. Cuando entregas hasta que parte crees que llega tu trabajo.

**Felipe:** Claro, se entrega la música mezclada, ¿en si solo la música sin antes mezclarla con el audio de la película?

**Ignacio:** No no, yo entrego la música mezclada como música. Vale decir, ahí viene un poco la flexibilidad nuevamente de entregar la música en stems que esa es otra cosa. Es otro factor de flexibilidad porque no solo colabora a la flexibilidad del proyecto, sino que también que mi música no la van a bajar del todo. A lo mejor, les molesta por el tema de frecuencia con una voz con un cello, te invento. Entonces si entregue la pista separada de los cellos van a poder bajar los cellos, y van a remezclar mi mezcla. Entonces hay dos maneras de trabajar. Si lo tengo muy claro lo entrego de una o en general siempre lo entrego en stems.

**Felipe:** Y los stems ¿siempre van divididos en secciones de...?

**Ignacio:** En secciones. Bueno y también como sea la música. Si tengo un cuarteto de cuerda es muy raro que este todo por separado porque también hay un equilibrio de voces que yo me encargué de escribir. Pero funciona, creo que siempre es bueno entregar en stems, de la misma longitud. Tu mientras menos preguntas generas a un equipo, más trabajo te van a dar. El éxito máximo de este negocio es que nadie diga nada. ¿Por qué te contratan? Porque no das problema. Además de ser bueno. Todo el mundo entiende que tienes que ser buen músico. Pero para mí aparte de ser buen músico no es solo la cantidad de notas que puedo tocar por segundo, sino que ¿qué notas voy a tocar en que segundo? Esa es mi visión. Por eso yo nunca fui guitarrista Joe Satriani. A mi Joe Satriani no me dice nada. Porque es un lenguaje que yo no entiendo. ¿Pero qué está diciendo? Es un ejercicio de gimnasia. Si eso sí. Pero a mí, no digo que sea mala música, para mí no hay música mala. Hay música que me dice algo y música que no me dice nada. Hay gente que le dice ene el trap, a mí no me dice nada. O gente que le dice ene el reggaetón, a mí no me dice nada. Que me diga. En una fiesta me estoy tomando un copete no me voy a poner hueon de “oye apaguen eso” Filo, no es mi tema. Pero en mi fiesta no va haber reggaetón.

**Felipe:** Va a estar The Police

**Ignacio:** No no, no sé, si querí bailar, ponte un Michael Jackson. Da igual, quiero decir. Bueno, me tengo que ir.

### 9.1.3 Entrevista Ana López

#### Transcripción Entrevista Ana López.

**20 de Enero de 2020.**

**German:** Ana López, la primera pregunta es, ¿cuál es el gatillante, o qué es lo que te inspiró a ti a dedicarte a la composición para medios audiovisuales?

**Ana:** Yo creo que el mayor gatillante fue el tiempo en cual estamos viviendo hoy en día, o sea, antiguamente se veía audiovisual pero no era tanto, en cambio hoy en día, todo esta enfocado en lo audiovisual, plataformas como Netflix, YouTube, todas esas cosas y el internet, es una cosa que te lleva...en lo personal a mí me llevó en querer trabajar con el tema audiovisual. Y bueno yo estudie música primero, saqué un disco, y es muy diferente enfrentar la composición como algo mas volátil, como digo a composiciones más como de disco, que cuando teni que enfrentarlas más a como un proyecto visual, y me di cuenta que toda la época en la que estamos viviendo nosotros, nosotros somos de la misma generación, entonces todo el mundo en el cual nos estamos moviendo es muy tecnológico y es muy visual, Instagram, Facebook son plataformas en donde la visualidad te lleva, entonces yo cacho que eso fue lo que a mi mas me llevó a componer para...o sea, seguir componiendo canciones para disco o para radio y cosas así, pero, también trabajar la cosa desde como una cuestión mas visual, me parece interesante eso, solamente por la época en la que vivimos. Soy una persona que esta muy influenciada por Netflix, me gusta mucho ver series, ver películas y eso también fue algo como que dije acá esta po.

**Felipe:** Y conectaste dos cosas que te gustan.

**Ana:** Claro, me gustaba la música y desde chica con la música y ya cuando empezaron a salir plataformas, yo veía a mi hermano arrendar Blockbuster y yo ahí veía, pero no estaba tan metida, pero ya después cuando salieron todas las cuestiones ya como Cuevana y las películas online y el internet así como muy free.

**German:** Los servicios de streaming

**Ana:** Claro, el streaming fue una cuestión que dije: oh esta interesante.

**German:** Está pegando.

**Ana:** Claro, esta pegando, lógico, es que nosotros vivimos en un mundo en que la tecnología es muy visual, entonces eso es lo que yo creo que fue.

**Felipe:** La pregunta dos: ¿cuáles son los pasos de la pre-producción del trabajo de composición, aplicados al cine o aplicados a los trabajos que tú has tenido también?

**Ana:** Tú hablas de trabajo de pre-composición así como...

**German:** Por ejemplo nosotros ahí teníamos spotting, que es la reunión entre el director y el compositor, se juntan y....quizás también se puede hacer spotting en cualquier medio audiovisual, onda juntarte con el compadre y saber más que quiere.

**Ana:** Yo lo que te puedo decir, es que si he tenido reuniones con un otro, para llegar a acuerdos, ¿como quieres que suene?, -alegre, -ah ya. Pero no he tenido tanto de eso, yo te puedo decir como cual ha sido el proceso previo a la composición desde mi proyecto de

magister, en donde yo me creaba una plantilla de trabajo en donde en esa plantilla de trabajo yo definía ciertas cosas, era como que yo misma negociaba conmigo misma, entonces en esa plantilla yo seleccionaba ciertas cosas, como por ejemplo las emociones, esas emociones van a gatillar en una cierta instrumentación, y esa instrumentación va a gatillar después en una cierta tonalidad, eso era como el spotting, no sé si calza con lo que... no tenía como un otro con el cual negociar, sino que era como mi propia negociación.

**Felipe:** ¿Esa plantilla es un papel?

**Ana:** Claro, es un papel, por ejemplo no sé, yo hice 9 videos, bueno con los 8 porque el primero fue un piloto, yo decía ya, vamos a trabajar con tales emociones, para generar estas emociones yo tenía que utilizar estos instrumentos porque generan más melancolía, dependiendo de la tabla de las emociones, y después de eso yo generaba un contexto narrativo, ¿qué quiero decir con esta composición? Como yo elegí la emoción melancolía, yo quiero generar melancolía, entonces me inventaba una historia: Pepito está melancólico porque... y ahí lo trataba de unir también con la visualidad porque mi proyecto de magister yo lo hice muy ligado a “música desde alturas”, que es componer música para imágenes que están tomadas por drones, entonces es difícil crear un contexto narrativo. No sé po, grabé el mar, la playa entonces yo quiero generar el estado de paz, la calma, ese relax que te da el verano, todo eso con imágenes cenitales, entonces ahí sacaba las emociones, la instrumentación y me generaba mi propio contexto narrativo. Ese era como el diálogo.

**Felipe:** Del paso a que tenías la plantilla, pasabas a...

**Ana:** Cuando ya tenía todo seleccionado, ahí me sentaba al piano. Yo a lo mejor en la plantilla elegí el cello, pero tengo que probarlo en el piano primero pa sacar que melodía va a hacer el cello, que melodía el violín.

**Felipe:** Ese era como tu segundo paso.

**Ana:** Claro, ese era el segundo. Ya es sentarse directamente a la composición. Pero ese proceso fluía mucho porque yo ya tenía ciertas cosas determinadas, yo ya sabía en qué tonalidad iba a trabajar, ya sabía qué instrumento iba a elegir. El segundo proceso ya era más como, a soltar, a tirar ideas, acordes, pero esa parte a era muy fácil porque ya me había hecho un bosquejo de antes. Y yo pretendo hacerlo con todas las personas que me pidan hacer música para ellos; entonces ahí con la plantilla preguntar qué emociones quieres sacar, qué contexto narrativo, que quieres contar con esto, mi propia plantilla pretendo utilizarla para futuro.

**German:** Y después de que ya te sentaste al piano, ¿llegas a un proceso en el que haces una maqueta o al tiro partitura?

**Ana:** No, siempre maqueta primero, y no se po, estaba una semana con esa maqueta

**German:** Y en la maqueta ocupabas instrumentos que tú habías destinado antes

**Ana:** Por ejemplo paso en más de una ocasión, que había elegido en la plantilla un cello, y puta el cello sonaba mal, ya cambiémoslo por un violoncello y cambia un poco la cosa.

**Felipe:** Y alguna vez, por ejemplo ya tienes tu maqueta, ¿usaste la escritura de partitura? y ¿ese proceso es antes o después?

**Ana:** No, la partitura es siempre después

**Felipe:** Una vez que ya tienes todo listo.

**Ana:** Claro, bueno esto es ya completamente infidencia. Yo tuve que hacer 25 minutos de música, y me pidieron las partituras de los 25 minutos. Entonces para mí fue... ya cuando ya tenía todo hecho dije ya, ya tengo la música, ahora el proceso de partituras. Pero esto fue ahora, porque por ejemplo pa la cuestión de mi disco cuando tuve que sacar mi titulación, yo trabaje al revés, trabajé desde la partitura.

**Felipe:** Pero eso era algo más personal, o sea, musicalmente no era un encargo...

**Ana:** No, pero por ejemplo ahí es diferente cuando tu trabajas para una visualidad, porque tu visualidad es la imagen, a cuando no trabajas para la visualidad, tu visualidad es la partitura, entonces ahí haces la diferencia, porque cuando yo saqué mi disco todas las composiciones fueron directamente en la partitura. Yo hacia los arreglos desde la partitura, no desde el software, ni desde los VST ni nada de eso, pero era porque fue una orquesta de latin jazz y tenía que fijarme en los bronce y no tenía además una visualidad a la cual aferrarme. Y no tenía video, no tenía contexto narrativo, no tenía emociones, entonces yo estaba componiendo netamente en lo musical. Entonces desde mi perspectiva trabajar con la partitura era mucho más fácil, pero en esto como yo tenía que hacer un video y tenía que contar una historia a través de las imágenes, la partitura fue lo último. Pero igual las hice, están.

**German:** ¿Cómo haces las maquetas?

**Ana:** Yo en las maquetas en la actualidad las hago con Logic, como ya tengo una plantilla seleccionada o hecha, la maqueta yo abro puros VST en relación a los instrumentos que yo elegí, y ahí me pongo en este proceso de ya grabar, de sentarme al piano y empezar a tirar líneas. Siempre parto por la armonía, siempre tiene el piano acorde, guitarra. Claro porque algunos empiezan por la melodía, yo generalmente empiezo por la armonía. Como ya tenía la maqueta y en la maqueta había dicho ya, yo quiero trabajar con do mayor, con do menor, con do dorio, trabajé mucho con dorio porque dorio genera una emocionalidad, entonces, yo ya me sentaba y hacía la armonía en dorio y eso era lo primero que grababa, después el bajo, después maqueteaba no sé po, la melodía, y después la melodía que era como una melodía principal pero después iba generando cosas entremedio. Pero ese es el punto. Armonía, bajo, melodía principal, percusión al final. Esa era como mi manera de maquetear.

**Felipe:** Y dentro del software, del Logic ¿tú tienes armada tu plantilla así?

**Ana:** Dependía del video que trabajara. Todas las plantillas eran diferentes. Todos los videos fueron como plantillas diferentes. Pero se hacía una plantilla en relación al proyecto.

**Felipe:** Dentro de eso, como empezaste a trabajar con Logic, consideras que mejoro tu productividad en el momento de crear música?

**Ana:** Es que yo ya había trabajado ya como unos 3 o 4 años con Nuendo, entonces durante 3 o 4 años busqué muchos bancos de sonido. Entonces claro, al principio fue muy tedioso, porque por ejemplo, quería ocupar un cello, y no tenía un buen banco de sonido de cello y es frustrante cuando... Prefería no ocuparlo. Pero después empecé con el EastWest y ahí te vas acostumbrando con tus VST. Pero hay una cuestión que más que banco de sonido, es una cuestión netamente del software, que por ejemplo, yo tenía panas súper tontas. No me sonaba el VST en Nuendo. ¿Por qué no me suena? Entonces con Logic nunca me ha pasado. Entonces no sé po, desconectaba el MIDI, y tenía que cerrar el Nuendo, apagar el PC,

reiniciarlo. Aquí no. Yo desenchufo y vuelvo a enchufar y la hueá me lo reconoce al tiro, entonces de esa manera como que hay una fluidez en el trabajo, pero no como de una manera de bancos de sonido.

**Felipe:** Es como algo más técnico.

**Ana:** Completamente técnico, onda así muy técnico. De verdad para mí era algo horrible que se me desconectara el USB o se me apagaba el MIDI, hueón. Tenía que apagar todo, guardar, apagar, reiniciar. Era una lata. En ese sentido como que Mac me ha facilitado mucho la vida. Y los bancos de sonido que trae Mac me ayudaron bastante.

**Felipe:** ¿Que hardware y software utilizas?

**Ana:** Yo antes utilizaba Nuendo y Finale. Me pase a Mac y ocupo Logic y Muscore. Que igual fue un desafío pero igual como era Mac, esta todo como muy visual. En Finale por ejemplo me pasó mucho que quería hacer algo y no sabía, entonces tenía que ir a YouTube: como hago esto en Finale. Una lata. Sabes que cambiarme a Mac fue la mejor decisión de mi vida. Me costó ese proceso, yo estaba así como ¿qué hago? ¿Me cambio o me quedo? Yo lamento la pérdida del EastWest pero vale mucho la pena cambiarse.

**Felipe:** Por ejemplo en hardware, tú trabajas con un piano, ¿es un teclado controlador MIDI?

**Ana:** Tengo un piano, y esos tienen USB y se conectan...

**Felipe:** ¿Ese es como tu instrumento principal a la hora de componer?

**Ana:** No, no, porque el video de la paya yo lo hice con guitarra. Por ejemplo, me gusta mucho la fusión media oriental, entonces ahí grababa al revés, todas las bases eran las darbukas y las percusiones y yo tocaba la darbuka y así. Ahí en cosas de instrumentación va a depender.

**Felipe:** pero como por ejemplo cosas que están conectadas a tu computador ¿sería solo el teclado?

**Ana:** Si, solo el teclado. Solo MIDI.

**German:** Y ¿dónde grabas si tienes que grabar?

**Ana:** En mi casa, en mi pieza. Es que yo tengo un home, con monitores, con la interfaz, con la interfaz que te contaba. Tengo micrófonos de grabación.

**German:** ¿te sabes el modelo?

**Ana:** Si, tengo un Rode NT2a y tengo un Rode NT2000, tengo AT2020, un Shure sm57, la interfaz es una Iconnectivity +4, tengo dos monitores Presonus Eris 5, son buenos y muy baratos además. Igual partí muy nada, con la Mbox, que ¡uff!, ¡qué desesperante interfaz!, pero era lo que tenía. Partí muy amateur, pero cuando yo salí de mi segunda carrera yo quería sacar mi segundo disco con mi banda personal y había tenido problemas con algunos productores y ya, no quiero trabajar con productores y ya, me armo mi home, y ahí empecé. Si yo tuviera que decirle a los futuros productores, comprate un MAC, no vas a tener ese tipo de problemas.

**Felipe:** Te soluciona cosas como esos detalles.

**Ana:** Si, bueno no sé si hablo desde la ignorancia, pero el avance de la tecnología ha hecho que cosas como Mac faciliten la vida. Pero mucha gente trabaja con Windows, y Windows siempre ha estado primero que Mac, y es más asequible que Mac. Entonces los músicos suelen trabajar con Windows porque primero puedes acceder más fácil a ellos, es más universal, etc. Yo nunca estudié producción pero Gerardo López me hizo unas clases. Yo iba al estudio y estuve varios meses teniendo clases. Y él trabajaba con Windows, y el toda su vida había trabajado con Windows y él enseñaba con Windows, de hecho, el EastWest me lo paso en CD con clave para Windows, porque ese era el método de trabajar. Entonces agradezco que la tecnología saque cosas así, porque es difícil las conexiones, es difícil.

Yo creo que eso, debería haber una lista de tecnología amigable para nuevos productores.

Las escuelas de producción y la producción, creo que no se salen de ese contexto de que todo se hace en estudio, como que todo lo que no se haga en estudio no suena. Hoy de verdad puedes hacer cosas muy buenas desde tu home studio, mejores y mucho más barato y con equipos que no se po. En vez de gastar 100 lucas en un estudio de grabación, te compras un micrófono y te grabas y te produces, y te queda para ti, y puedes hacer miles de hueás con ese micrófono.

**Felipe:** Es algo que pasó hace poco, había tecnología pero es algo que ahora es muy fácil conseguir buenos equipos.

**Ana:** Si po, por ultimo ahora hay interfaces nuevas que puedes explotar más y son muchos más asequibles para la conexión, las Apollo creo que son muy buenas. Algo cacho, soy compositora pero igual cacho algo. Pero las Apollo son muy amigable, no se po.

**Germán:** Si es que has realizado trabajos con terceros, ¿cómo influye tu presupuesto destinado a la música?

**Ana:** Como... ¿el presupuesto recibido? No, no he tenido nada de eso.

**Felipe:** Pero mira, démoslo vuelta. Con los recursos que tú tienes, logras hacer cosas que tú digas, "mira, puedo hacer una pega profesional".

**Ana:** Si, si, completamente. Claro, a lo mejor yo podría llegar hasta a una mezcla. No podría llegar hasta el proceso por ejemplo de post producción, que ahí claro, corresponde de la mano de un profesional que cache de eso. Pero yo si te puedo hacer una buena grabación porque tengo buena interfaz, tengo buenos micrófonos. Si te puedo hacer una premezcla porque tengo buenos monitores y algo he aprendido y Mac tiene buenos sonidos virtuales, así que podría hacer una maqueta para un proyecto cagá de la risa. Ahora no sé cuánto cobraría por eso tampoco, pero de que podría, podría.

**Felipe:** Es interesante eso, porque le estamos dando relativo valor a la tecnología, no en desmedro, pero hey, avanzamos. Entonces con quinientas lucas puedes hacer una pega profesional.

**Ana:** Si, con menos incluso. Esta la típica de focusrite de la interfaz, un micrófono y los fonos. Yo creo que con eso ya puedes hacer una hueá decente. Está en cómo tú vas a trabajar esa sonoridad y como tu grabes, no se po, si vas a grabar con la ventana abierta, ni un micrófono de 500 lucas te va a servir.

**Germán:** ¿Qué librerías son tus favoritas y las que más ocupas?

**Felipe:** O ocupabas.

**Ana:** Si, el EastWest, creo que siempre voy a recordar esa librería. Cuando me la pasó Gerardo, fue... Hice tanta hueá con orquesta, tanta hueá con violines. Lo pasé fantástico. Creo que esa es mi favorita. La segunda también yo la tenía en Windows, yo tenía una librería que era de... se llamaba, no recuerdo el nombre. Pero era de percusiones árabes, entonces tenía todo el setup de percusión árabe: riq, darbuka, bendir, crócalos, tenía así pero todo, y una cantidad de ritmos. Hueón, yo aluciné. No era de Kontakt. Ah, en Kontakt había un VST de piano del Nord y otro de un Rhode Fender. También lo encontraba fantástico. Pero no recuerdo la librería, mas encima, en ese tiempo tocaba darbuka y percusión árabe entonces para mí era ¡Pista! Y tocaba encima y sonaba muy real, así muy bien grabada.

**German:** ¿Algunos bronces?

**Ana:** Los bronces nunca me han gustado en VST, yo con los bronces soy jodida. Mas encima que yo trabaje mi primer disco con puros bronces, entonces tengo igual el sonido como muy grabado.

Germán: Ese disco era tu examen de composición?

**Ana:** Si, fue mi examen de título. Entonces me quedo súper grabado y después ir a escuchar las mezclas donde el productor que me hizo toda la mezcla y el mastering entonces tengo el sonido muy grabado de los bronces y de los vientos entonces, ni en Mac he encontrado un buen vst para bronces. Por ejemplo las cuerdas, como el EastWest o el Vienna, y hasta las hueas, no se hay hartos VST del Kontakt, que con una buena ecualización puedes salvar las cuerdas, pero los bronces, nunca.

**Felipe:** Por ejemplo cuando has usado cuerdas MIDI para Kontakt u otra librerías, ¿crees que influye cómo uno las escribe?, porque una cosa es escribirla en el piano, pero para darle más realismo de la cuerda, empezar a trabajar el MIDI más en detalle. Automatizar, las expresiones, porque la mayoría de los instrumentos tiene expresión, vibrato, todas esas cosas ¿tú las ocupas?

**Ana:** Si, caleta, pero más que... El EastWest si querías hacer un vibrato, tenía un vibrato, pero si querías cambiar a un regato, también tenías esa opción entonces tenía que abrir dentro de la misma pista, dos pistas y separarlas y luego hacer como la fusión. No sé yo como se llama el nombre técnico pero unir las pistas... Pero tanto en Windows como en Mac, igual pasan por un proceso de ecualización. El violín está sonando muy chillón en este vibrato, así que bájale un poco los agudos, los medios, si igual pasa por un proceso... leve igual. Porque hay gente que es más brusca con la ecualización. Es una cuestión solo de quisquillosa en realidad.

Hay un arma de doble filo igual con el MIDI, porque claro, puedes tocar el Mi de más arriba, pero en realidad no suena, entonces ahí entro en una parte más técnica musical que tienes que saber la dinámica de los instrumentos, las tesituras, porque recuerdo que un compañero llevo una flauta MIDI, y el profe le dijo "pero un flautista no te puede hacer esa hueá, ninguno, ni el más bacán." Esta vez creo que fui yo que lleve una línea melódica en un saxo, y el profe me dice "Esta muy lindo pero tu cachai que el saxofonista se va a ahogar, porque no le tení respiración". Claro tenía razón, entonces ahí empecé a considerar ese tipo de cosas. No puedes hacer una línea melódica de 8 compases, porque al tercer compas el loco está muriendo. Ahí hay que tener consideración de qué cosas se pueden hacer y qué cosas no se pueden hacer en tales y tales instrumentos. Ahí empieza el tecnicismo netamente musical más que producción misma. Una ecualización no va a salvar que el hueón no respire. Pero yo creo

que todos cometemos ese error, yo también lo cometí. Ahora lo tengo claro porque pasé por el error, pero por eso digo que es un arma de doble filo el MIDI, porque un personaje que no estudió música y ha trabajado toda su vida con MIDI, no catcha ese tipo de cosas, de que el violín realmente no te va a poder tocar el MIDI agudo, aunque suene bacán en tu composición pero en la realidad no es. Pero eso pasa con los instrumentos virtuales, por es importante que, si tú vas a trabajar con puros instrumentos virtuales y tu música va a quedar solamente en la virtualidad, da lo mismo. Pero si tu música quieres que se interprete en vivo, y tienes que pasarle esa música a un instrumentista, ahí tienes que considerar ese tipo de cosas, porque no van a poder ser ejecutables, no vas a poder tocarlas y ahí el problema es tuyo. Pero si tu música queda en la virtualidad, me da lo mismo si el violín suena como no suena en la realidad. Si va a quedar solo en el computador... La idea siempre es que tu música si suena en vivo, trate de sonar lo más parecido al disco que grabaste, a menos que hagas un cortecito o algo, pero en cosa de timbre, ojalá serle fiel a la composición original. Entonces claro, si yo en la composición original puse un saxo que no respira, no voy a poder montar eso, y es súper válido igual. Hay gente que no está ni ahí, pero no se te ocurra montarlo en vivo, no se te ocurra pasarle eso a un saxofonista porque se va a reír en tu cara.

**Germán:** ¿Has grabado cuerdas?

**Ana:** No, todo virtual. Es que no tengo “amigos violinistas”,

**Germán:** ¿Se debe a un tema de presupuesto crees tú, o de redes?

**Ana:** Yo creo que ambas, claro, porque como no tengo presupuesto nunca me junte con un violinista ni con hueones que toquen hueás mas, o sea, tengo un amigo que toca viola da gamba pero yo no quiero viola da gamba en mi composición, bacán, pero no me agrada. Pero sé que está ahí si es que en algún momento quisiera. Pero en el mundo que yo me rodee, no habían violinistas, mucho cellista aquí no había.

**Felipe:** De hecho acá son muy contados, o alguien que toque, porque toca, pero no como músico...

**Ana:** Que estudie, que estudie la técnica, la postura, esa hueá solo la encuentro en la escuela de música clásica, de la composición clásica de la Chile, de la Cato, para que decirte.

**Felipe:** Ahí quizás, sería importante, por ejemplo con los magister de composición que se ve acá, quizás hacer conexiones con las orquestas juveniles. O sea, puedes decir que no son músicos de sinfónica, pero se va a empezar a generar un trabajo...

**Ana:** Créeme que las orquestas juveniles están salvando pero increíblemente. Este mismo chico de la viola da gamba estudio percusión, y él hace un taller de percusión de orquesta para jóvenes, y cuenta que los cabros chicos, mas encima la municipalidad le pasa los instrumentos. Así que hay un beneficio que los cabros solo llegan a tocar. Y puta, presentan hueás finales como el tema de Star Wars. Esa hueá es brígida, pero claro los cabros lo tocan.

**Felipe:** Esta súper cerca hacer el link.

**Ana:** Esa fue una de las cosas que pedimos también como estudiantes de magister, que se empezara con la interdisciplina por así decirlo. O sea, yo soy compositora y tú eres instrumentista, tu sabes que tú y yo tenemos que trabajar juntos. Pero aquí no se dio nunca, ni siquiera con la escuela de cine, que un magister para medios audiovisuales y artes escénicas se generó un vínculo. Menos se iba a generar un vínculo con intérpretes en otros instrumentos.

De hecho, pa la cuestión de mi título los músicos vinieron de afuera, no vinieron de acá. Y fueron contacto de mi profesor guía en ese momento. Tuve el ensayo con ellos y luego la presentación. No grabé cuerdas porque no tengo de dónde sacar cuerdas. Pero a lo mejor si la Universidad me hubiera hecho el contacto con las escuelas juveniles de orquesta, a lo mejor si hubiera conocido un cabro y dame tu contacto y te voy a buscar, te voy a dejar, te pago el almuerzo, claro, no te puedo pasar plata, pero te puedo hacerte ameno el favor que me hagas.

**Felipe:** Es algo muy importante. Porque para ti sería interesante poder escribir para orquesta y que sepan que lo van a tocar músicos reales y el loco va a ver la partitura y te diga “Anita, mira sabes que no esto no...” O no sé po, vamos a grabar una orquesta.

**Ana:** No, nada. Generalmente te hacen como proceso universitario, te hacen hacer mucho trabajo para cuarteto y para trio, pero todo queda en el papel, no se expone y muy interesante lo que dices tú, porque claro, yo hago el cuarteto y ya, entiendo las reglas de que efectivamente un violín no puede hacer tantas notas, no puede hacer tal ejecuciones pero tampoco escuche la hueá que hice, asumiendo todas las reglas que no tenía que hacer, pero aun así no escuche nada y quedo ahí en Finale. Que Finale es peor que cualquier VST.

**Germán:** ¿Qué elementos musicales crees tú que son los que más ocupas? Como que son partes de ti, como por ejemplos modos, riffs.

**Ana:** Ahora en el proceso que me encuentro ahora, no sé. Ah bueno, algo que siempre está ahora en todas mis composiciones, soy muy buena como para hacer un intro que tenga uno o dos instrumentos, y a medida que la composición va avanzando, voy agregando más, voy agregando de a poco. Porque hay algunos que tiran todo, hacen un corte y van sacando instrumentos y claro, eso es como un crescendo. Orquestalmente y musicalmente me gusta mucho eso. Y las composiciones que son para audiovisual como las composición que son mías, de mi autoría, es como un formato de partir con un uno o dos instrumentos. Me encanta partir con el piano solo, que después entre el bajo, y después la batería, la línea melódica.

**Germán:** Uno de los elementos que podría ser es que eres una compositora armónica, como lo dijiste antes.

**Ana:** Ya, sí, eso también. Me gusta. Desde siempre necesito una base armónica, o sea, me tengo que sentar al piano y seleccionar acordes, si no tengo los acordes, no tengo melodía. Hay gente que es al revés, o sea si no tiene melodía ¿cómo voy a sacar la armonía?

**Felipe:** Hasta ¿dónde crees que llega tu rol como compositora? Hasta qué parte de la producción.

**Ana:** Hasta una premezcla, una mezcla, yo creo que hasta ahí. No sé hacer mastering, nada de eso. Pero si puedo hacer una mezcla decente para mí. Una vez un productor me dijo que para hacer una buena mezcla tienes que fijarte en que todo suene. Y no se trata de una hueá de volúmenes, puedes tener todo arriba y no vas a escuchar algunas cosas, pero para eso es el paneo, para que tú, dentro de la mezcla, de los audífonos o de los monitores, puedas identificar todo lo que está sonando. Esa es como mi base para mis mezclas. Si tengo diez instrumentos tengo que ser capaz de en la mezcla que estoy haciendo identificar esos 10 instrumentos, Al principio no me pasaba, se me iban tapando. Hasta una mezcla podría llegar. Creo que hasta ahí mi proceso de compositora y productora.

**Germán:** Y en ese proceso de mezcla, por ejemplom lleva ecualización, paneos, volúmenes...

**Ana:** No tanta ecualización, por ejemplo si uso cuerdas, trato siempre de ecualizar las cuerdas. Pero por ejemplo el piano, yo no ecualizo el piano, porque el piano corres el riesgo de que una ecualización se transforme en una mala ecualización. El piano trato de no ecualizar nada.

**German:** y ¿las automatizaciones?

**Ana:** Las trato de hacer yo. No como que muevo la perilla después, no. Si quiero hacer un fade out, trato de hacer todos los instrumentos vayan... Trato de respetar la dinámica.

**German:** ¿Utilizas compresión?

**Ana:** Tengo una mala experiencia con la compresión. Cuando me enseñaron la compresión, llegué a mi casa y comprimí todo. Entonces la hueá no le estaba poniendo play y sentía un zumbido. Yo decía por que suena si no tengo play, no tengo nada. Apagué todos los canales y dejo de sonar. Volví a setear todos los canales y volvía el zumbido. Saque la compresión y dejó de sonar. No se utiliza siempre parece. Era tanta la compresión que la hueá estaba subiéndole la ganancia al sonido que no suena. Trato de no comprimir nada. Desde ahí dije no comprimo más. Para mí la mezcla es ecualización, dinámicas y volumen. Para mí.

**Felipe:** Con respecto al proceso de tu magister, ¿te viste en la necesidad de buscar información por fuera o por otros medios?

**Ana:** Si, mucho, pero técnicas.

**Felipe:** Claro, como decías, el manejo de la compresión, que quizás son cosas técnicas pero que de repente te afectan.

**Ana:** Si, yo creo que no me afectó tanto como a mis compañeros mayores, porque tenía compañeros viejos. Pero me afectó en el sentido, aunque anteriormente había tomado clases de producción con Gerardo, si bien fue un tiempo largo, no fue un tiempo en el cual pudiéramos profundizar en materia de producción. Y cuando entramos al magister lo primero que nos dijeron es que "necesitamos que todos los trabajos que ustedes entregan tengan la mejor calidad de audio posible". Si bien, yo podía grabar una pista, usar un VST, no sabía hacer mezcla, mucho menos hacer un mastering. Entonces sentí que la universidad o el programa exigía una cosa que no entregaba. Entonces nosotros pedimos, que tampoco me sirvió... pedimos que se nos hiciera una clase de producción, y nos tiraron a Luis Puccio, con Reason... MIDI. Y yo ya había tenido MIDI en mi primera carrera. Entonces claro MIDI a mí no me sirvió de nada, porque Puccio estaba revisando Reason y yo no quería utilizar más Reason. Para mi Reason fue una etapa en mi vida que vi en mi primera carrera acá y bacán, hice una que otra pista y después no lo volví a ver más. Pero a mis compañeros más viejitos si les sirvió, si les favoreció eso.

**Felipe:** y esa clase ¿la pidieron ustedes?

**Ana:** Esa clase la pedimos nosotros porque no estaba en el programa. No estaba producción, ni MIDI, ni utilización de software ni nada de eso. Entonces en ese sentido. Yo en lo personal venía trabajando de antes con el audiovisual. Pero si sé de la experiencia de mi compañero de al lado. Ernesto León toda su vida trabajó con Finale. Era una persona que trabajaba directamente la partitura, y traía audio exportado de Finale, entonces le hicieron la mansa tapa. Pero a él si les sirvieron las clases con Puccio, yo le di unos tips igual, A mí en lo personal, busqué por fuera otro tipo de cosas, porque Yo, como Anita López, no como integrante del

magister, tenía mucha curiosidad por aprender la mezcla, el mastering y todo eso. Pero no por el magister.

## 9.2 Consentimiento Informado



Facultad de Artes  
Escuela de Producción Musical

### **Carta de Consentimiento Informado**

Sr (a):

Usted ha sido invitado(a) a participar en el proyecto de investigación *La composición y producción de música para cine: La mirada de tres compositores nacionales*, cuyos autores responsables son Germán Velásquez y Felipe Zuñiga, estudiantes de cuarto año de producción musical de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, con la supervisión de la profesora guía Patricia Díaz, docente de dicha universidad. Para ello, a continuación se destacan aspectos fundamentales referidos al proyecto mencionado.

**Objetivo de la investigación:** Revelar los procesos de composición y producción de música para cine en Chile.

**Criterio de reclutamiento:** La selección del entrevistado se basa en el cumplimiento de los criterios requeridos para llevar a cabo esta investigación.

**Procedimientos:** En primer lugar, se realizará una conversación donde se explicará al participante el consentimiento, la finalidad del estudio y la información que se le solicitará. Luego se realizará la entrevista individual que consta de preguntas dirigidas para conocer el trabajo en que se desempeña en base a los parámetros mencionados en el objetivo. Para finalizar, se le solicitará al participante la entrega de material producido por el mismo.

**Finalidad del procedimiento:** La información obtenida será de uso exclusivo para los análisis competentes bajo las categorías de preproducción, producción, tecnología y postproducción de esta investigación.

**Sesiones de recolección:** La recolección de información se realizará en una sesión, donde se llevará a cabo la entrevista y la petición de la entrega de sus trabajos para su posterior análisis.

**Tiempo de demanda:** La sesión tendrá una duración de aproximadamente dos horas.

**Beneficios:** En retribución a la cooperación del entrevistado, se le otorgará la información del análisis final del estudio, en relación a los métodos de composición y producción musical para el cine chileno. Además de ser partícipe de una investigación con poca información a nivel nacional, que lo posicionará como un referente para futuras investigaciones del mismo campo.

**Riesgos:** No existe ningún riesgo en participar de esta investigación.

**Costos:** No existe gasto implicado, ya que, los mismos tesistas son los que se dirigen al lugar que acuerden con el entrevistado.

**Confidencialidad:** Los datos personales y la información que entregará se mantendrán bajo confidencialidad, y su uso será exclusivamente para fines académicos. En el caso que se requiera conocer información personal por terceros se le informará de manera oportuna al entrevistado, para solicitar su aprobación para la entrega de esta información.

**Contacto:** En caso de tener inquietudes durante o posterior a la entrevista, puede contactar a los alumnos tesistas al número 9 50003336 y 9 89787383.

**Renuncia al estudio:** Podrá retirarse en el momento que estime conveniente.

Yo \_\_\_\_\_, de profesión \_\_\_\_\_, con fecha \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ acepto participar en la investigación y certifico que he sido informado (a) con claridad respecto a todos los métodos que se llevarán a cabo para la recolección de los datos.

Firma \_\_\_\_\_

## REFERENCIAS

Adorno, T. W., & Eisler, H. (1981). *El cine y la música* (Vol. 64). España: Editorial Fundamentos.

Aliaga, J. (13 de Noviembre de 2019). *Composición para medios audiovisuales*. (Velásquez, G. & Zuñiga, F., Entrevistadores) Santiago, Chile.

Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. España: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Argentina: Ediciones Godot.

Cooke, M. (2008). *A history of Film Music*. Estados Unidos: Focal Press.

Chion, M. (1992). *La Audiovision*. España: Editorial Paidós

Davis, R. (2010). *Complete guide to film scoring: the art and business of writing music for movies and TV*. Estados Unidos: Hal Leonard Corporation Press.

- Díaz, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual (tesis doctoral)*. Universidad Las Palmas de Gran Canaria. España.
- Huber, D. M. (2012). *The MIDI manual: a practical guide to MIDI in the project studio*. Estados Unidos: Focal Press.
- Labrada, J. (2009). *El Sentido del Sonido: La Expresión Sonora en el Medio Audiovisual*. España: Editorial Alba
- López, A. (20 de Enero de 2020). *Composición para medios audiovisuales*. (Velasquez, G. & Zuñiga, F., Entrevistadores) Santiago, Chile
- McGuire, S., & Pritts, R. (2013). *Audio sampling: a practical guide*. Estados Unidos: Editorial Routledge
- Pérez, I. (23 de Enero de 2020). *Composición para medios audiovisuales*. (Velasquez, G. & Zuñiga, F., Entrevistadores) Santiago, Chile
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. España: Editorial visión libros.

Russ, M. (2012). *Sound synthesis and sampling*. Estados Unidos: Focal Press.

Wright, R., & Karlin, F. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. Estados Unidos: Editorial Taylor & Francis.