

LOS CUADERNOS DE

CINEMA 23

conversaciones

MÚSICA PARA CINE

LEONARDO HEIBLUM

JACOBO LIEBERMAN

ANTONIO PINTO

ANDRÉS SÁNCHEZ

NÚM. 003

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados al cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

conversaciones

MÚSICA PARA CINE

LEONARDO HEIBLUM

JACOBO LIEBERMAN

ANTONIO PINTO

ANDRÉS SÁNCHEZ

 **CONACULTA**

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO


laboratorios de
cine y creación


CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | MÚSICA PARA CINE | NÚM.003
© 2015 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Another Company
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Citrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Cinema23
Música para cine, conversación en el Laboratorio de Música para Cine

© Fotografías e imágenes | Fotografias e imagens:
Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman, Andrés Sánchez y Cinema23.

Agradecimientos | Agradecimentos: Bertha Navarro, Enrique Rodón y Bar Pata Negra

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3
ISBN NÚM.003 978-607-96423-5-8

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos
e imágenes de esta publicación sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.
Este cuaderno se terminó de imprimir en noviembre de 2015.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.

Impreso en México | 2015

INTRODUCCIÓN

Esta conversación es el resultado de un encuentro entre Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman, Antonio Pinto y Andrés Sánchez, compositores de música para cine, previo al concierto de clausura del IV Laboratorio de Música para Cine en la Ciudad de México (2013). Fue grabada (en español) unas horas antes de dicho concierto.

El Laboratorio de Música para Cine es un espacio de creación y diálogo, promueve la comunicación entre compositores y realizadores durante el proceso de composición de la música de un filme. Los asesores participantes cuentan con una destacada trayectoria y la convocatoria es abierta a compositores profesionales que residan en Iberoamérica, para que reciban asesorías, asistan a clases magistrales, mesas redondas y participen activamente en ejercicios prácticos y conversaciones con otros compositores y realizadores.

La primera edición del Laboratorio de Música para Cine se realizó en 2009 como uno de los Laboratorios de Cine y Creación, fundados en 2008 por Bertha Navarro, productora mexicana, quien organizó los primeros laboratorios en 1993 como parte del programa internacional del Instituto Sundance. Actualmente, los laboratorios son apoyados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la Cátedra Ingmar Bergman de la UNAM, y siguen la metodología del Instituto Sundance, el cual colabora a través de sus asesores creativos.

Leonardo Heiblum ha participado como asesor del Laboratorio de Música para Cine desde sus inicios y Andrés Sánchez participa desde el 2012. En la cuarta edición, en el 2013, Antonio Pinto fue invitado como tallerista y Jacobo Lieberman como músico para la presentación final.

LEONARDO HEIBLUM

Hacer música para cine es maravilloso; es utilizar algo tan hermoso y poderoso como la música, para hacer cine. Es colaborar con un director, aprender a escuchar y entender que la música no es la protagonista, para juntos crear una película; hacer cine es quizá el arte más interdisciplinario que tenemos.

Desde sus inicios, el cine fue imagen y música; música en vivo, como la ópera. Pero a diferencia de la ópera, que nace con un libreto y con una partitura, en el cine la música se incorporaba al final del proceso, más o menos como suele suceder ahora...

Con el tiempo apareció el sonido impreso en el negativo de la película y con ello fue desapareciendo el músico en vivo. Los directores empezaron a tener injerencia en cómo, cuándo y dónde habría música en sus películas, y así, la complicada tarea de entenderse con el compositor nació hace menos de 100 años.

La fuerza de la música en el cine es indiscutible. Puede hacer que una buena película sea mala o que sea una obra de arte. Es difícil y delicado no echar a perder un filme con la música. La comunicación entre el director y el compositor es un proceso misterioso del quehacer cinematográfico. Para hablar con un compositor, los directores no cuentan con las herramientas que tienen para hablar con un fotógrafo, un guionista, un actor o un editor. Con los músicos, la comunicación es más difícil, más empírica; es más una química que existe o no, entre el director, el compositor y la película.

Los músicos para cine tienen que descubrir la manera de entender al director, de entender la película y de componer la música que va a funcionar en beneficio de esta última, no de la música en sí. Las reglas musicales pueden desaparecer en beneficio de la película. “El músico para cine está haciendo cine”, como dice Antonio Pinto. No es un músico; es un cineasta que colabora con el lenguaje que conoce, la música, para realizar la obra completa, la película.

El cine es una disciplina relativamente joven, apenas 125 años de existencia, poco más que el ser humano más viejo en la tierra, y en el proceso de integrar tantas artes tan diversas, la música sigue quedando un poco fuera. En las escuelas de cine apenas se enseña música, y los músicos que hacen música para cine muchas veces no tienen idea del lenguaje cinematográfico.

El cine es un arte en donde muchas disciplinas artísticas se encuentran, como sucede en la ópera. El director y el productor tienen que tomar en cuenta todas las áreas que van a participar en la producción de la película. Muchas veces se olvidan de la postproducción y en más de una ocasión, cuando llega ese momento, se dan cuenta que necesitan música. En pocos casos se integra al músico desde el guion o desde los días de

filmación, la mayoría de las veces continúa siendo algo que se suma al final, cuando ya es demasiado tarde.

En esta plática, Antonio Pinto y tres de Los Shajatos (Andrés Sánchez, Jacobo Lieberman y yo) discutimos sobre algunos de los problemas con los que se encuentra un músico cuando colabora en una película y también sobre lo que es para nosotros la música de cine. La mayoría de los músicos que hacen cine en Iberoamérica han llegado a aprender su oficio de manera autodidacta. Hasta hace poco, no existía la carrera de música para cine y en muchos países aún no existe. Estos encuentros entre diversos músicos permiten, por un lado, compartir el punto de vista del compositor a directores, productores y otros colegas del medio cinematográfico; y por otro, entre los propios músicos se da la oportunidad de conocer y enriquecerse con maneras distintas de hacer el mismo trabajo. Quizá así también se puedan enriquecer las películas.

En lo personal, como compositor e ingeniero de sonido, hacer música para cine me ha permitido experimentar con los sonidos del planeta para crear música, que es lo que más me gusta, y mezclar la música con el sonido, que al final es la misma cosa. Pero también me ha transformado muchísimo el ayudar a contar mil historias y el conocer gente maravillosa de todas las esquinas del mundo.

Leonardo Heiblum (Ciudad de México, 1970) estudió piano, composición, tabla de la India, música latinoamericana, son jarocho e ingeniería de grabación. Trabajó como ingeniero y asistente musical de Philip Glass y con su director musical, Michael Riesman. Participa en el rescate de la música tradicional, en particular del son jarocho. Es fundador de los siguientes grupos donde toca tabla y jarana: Los Shajatos, Pare de sufrir, Wako Texas y La operación jarocho. Es el director musical de la ceremonia de entrega del Premio iberoamericano de cine Fénix.

*NOTA: Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman tienen el estudio de grabación Audioflot (ver página 7).

JACOBO LIEBERMAN

Mi relación con la música para cine es complicada. Para empezar, cada vez que hay un nuevo proyecto, pienso que no lo voy a poder hacer, que esta vez no se me va a ocurrir nada, de veras, ¡ahora sí, en serio! Y es también una relación contradictoria. A veces me fascina hacerlo y a veces lo odio; a veces me parece el mejor trabajo del mundo y a veces preferiría poner un puesto de tacos. Por eso no participo en los cursos de música de cine que organizan mis amigos. ¿Qué les voy a decir a los jóvenes músicos que por alguna razón quieren hacer música para cine?: “Piénsenlo bien, a veces es una pesadilla”. ¿Para qué transmitirles mi propia ambivalencia? Sería absurdo.

Empecé a hacer música para cine de forma un poco circunstancial. Tenía amigos que estudiaban cine y me pedían hacer la música para sus ejercicios, y así, poco a poco, los cortos fueron alargándose hasta que llegó el primer largometraje. Creo que fue gracias a esa primera película que continué en esto: *Crónica de un desayuno*, dirigida por Benjamín Cann. Ésa ha sido la mejor experiencia que he tenido haciendo esto, me entendí de inmediato con Benjamín, me dio libertad absoluta y desde entonces nos hicimos muy buenos amigos. Los problemas empezaron con la segunda... Si hubiera sido al revés, si la segunda hubiera sido la primera, creo que me hubiera dado la vuelta y hubiera regresado al *rock & roll* o a cualquier otro lado, pero como *Crónica...* fue tan buena experiencia, he seguido, tratando de encontrar esa primera sensación. Igual que los cocainómanos, que siempre buscan eso que sintieron la primera vez y que en ocasiones casi lo logran, pero nunca es igual.

Supongo que tengo poca tolerancia al fracaso; cuando algo que hago no funciona para el director, me siento fatal. Luego, después de un par de días difíciles, vuelvo al trabajo. He de decir que muchas veces después de los cambios que piden, la música queda mejor que antes; no siempre, pero muchas veces sí. Ahora mismo estoy trabajando en la música de un documental y por alguna razón que desconozco, en lugar de hacer un par de piezas, mostrarlas y ver con la directora si ese era el camino correcto o no y a partir de eso seguir, me lancé a hacer toda la música sin enseñarle nada primero (y no es poca). De hecho, en unas horas voy a su casa a “hablar” sobre la música; estoy en un problema porque si lo que quiere son cambios sobre lo que hice, no habrá ningún lío, pero si le parece que todo el camino está mal, no sé qué vaya a pasar.

Tal vez miento cuando digo que no sé por qué hice toda la música de un tirón. La hice así porque eso es lo que realmente me gusta: cuando estoy solo en mi estudio componiendo; ese momento en el que logras conectar tu imaginación con las imágenes y las

cosas fluyen (o eso es lo que tú crees) es maravilloso. ¡Mejor que las drogas! Aunque un whisky o un mezcal de vez en cuando ayuden a esa ilusión. Confieso que para mí, todo lo que sigue después de la composición es de bajada: las juntas, la producción y grabación, la mezcla, etcétera; esos procesos ya no me interesan tanto, incluidos los estrenos (o sobre todo los estrenos).

Muchas veces me he preguntado qué habría pasado si hubiera tomado otro camino en la música. Imposible de saber. En todo caso, lo que sí puedo es hacer lo que quiero, y eso es combinar trabajos por encargo con proyectos personales. Por lo pronto ya empecé.

Jacobo Lieberman (Ciudad de México, 1970) hace música.

*Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman tienen el estudio de grabación Audioflot, donde producen música para todo tipo de artes visuales así como música original y tradicional. Desde hace varios años, son considerados entre los principales compositores de música para cine en México. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentra la música de las siguientes películas: *Allende mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti Allende, ganadora del premio El Ojo de Oro al mejor documental en el festival de Cannes 2015; *La jaula de oro*, dirigida por Diego Quemada-Díez, ganadora de un premio en el festival de Cannes 2013; *María Full of Grace (María, llena eres de gracia)* y *The Forgiveness of Blood (El perdón de la sangre)*, de Joshua Marston, esta última ganadora del Oso de Oro al mejor guion en el festival de Berlín 2011; *The Girl*, de David Riker; *Flight of the Butterflies (El vuelo de las mariposas)*, de Mike Slee, ganadora de todos los premios en GSCA 2013, incluyendo el de mejor música; *Arráncame la vida*, de Roberto Sneider; *Desierto adentro* y *La demora* de Rodrigo Plá, esta última ganadora de varios premios internacionales, incluyendo mejor música en el Festival de La Habana y en el Festival de Costa Rica; y *Who is Dayani Cristal? (¿Quién es Dayani Cristal?)* dirigida por Marc Silver y ganadora del premio a mejor fotografía en Sundance 2013.

Para una lista de todos sus trabajos pueden consultar <http://www.audioflot.com>

ANTONIO PINTO

Music is my aeroplane...

He trabajado en numerosas y muy diversas películas. Algunas de ellas con mucha música, con música tradicional (que no es precisamente lo mío), y otras en las que piden silencio, poca música, un solo instrumento, algún sonido extraño, sintetizadores análogos o incluso la mezcla de todo esto. Como compositor de música para cine, he llegado a una conclusión, no a una ley, sino a una conclusión temporal (ya que no creo en nada que sea absoluto). Esta conclusión no absoluta y temporal es la siguiente: no sólo estoy creando música, estoy contando una historia. ¡Estoy haciendo una película!, con el director, el guionista, el director de arte, el fotógrafo, los eléctricos, los actores, etcétera, todos juntos.

Creo que es muy importante separar la música como un lenguaje aislado y transformarlo en una herramienta dentro de una caja de herramientas. Tengo mi propio y particular modo de hacer esto, lo he desarrollado durante los últimos 30 años. Soy músico autodidacta, tengo el don de tocar varios instrumentos (por favor no tomen esto como un momento de auto promoción, simplemente es así) y he aprendido a escribir para orquesta; pero todo esto son sólo herramientas. La parte interesante es cómo lo hago.

Para mí, una película es un lienzo, pienso en ella como lo hace el fotógrafo. Digamos que el director y el guionista tienen un concepto muy claro de la película. Por ejemplo, en *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, es muy evidente que la historia se desarrolla en tres décadas diferentes. Durante los primeros diez años (los sesenta), la situación estaba cambiando para “bien”, la gente de las favelas se mudaba a mejores casas, había un éxodo, entonces el color de la película es cálido, con tonos rojizos. Se escuchaba samba tradicional en todos lados, eran tiempos de esperanza, así que la música de esta primera parte es una “samba tradicional esperanzadora”.

En el segundo acto, llegan los años setenta; la fotografía del filme se vuelve fría, azul. Las cosas empezaron a cambiar, los traficantes de drogas se apoderaron de la zona. Brasil fue invadido por la música negra (de Estados Unidos) y los músicos comenzaron a mezclar el funk con la samba; así que hice lo mismo en la música de la película.

Después, en el tercer acto, todo empezó a desmoronarse: guerra, muerte, miseria, así que usé la samba nuevamente, pero esta vez de una forma más sombría: bajando el tono de los instrumentos, alentando el tempo, incorporando sonidos extraños producidos con instrumentos acústicos.

Lo que quiero decir es que mi perspectiva era la misma que la del fotógrafo, en mi caso, usar la música para contar una historia. Si ven la película, la música tiene una presencia tan sutil que parece que están escuchando el sonido propio de la locación, pero no. Hay 53 *cues* en el filme. Entonces, regresando a la conclusión temporal y no absoluta... para mí, los instrumentos y el sonido son tinta, la película es un lienzo, y yo soy un pintor trabajando de forma colectiva para contar una historia.

Me pidieron que escribiera mi biografía, aquí la comparto: parafraseando a los Red Hot Chili Peppers, la música es mi aeroplano... y me trajo hasta aquí.

ANDRÉS SÁNCHEZ

La película, resultado final de varias disciplinas que reúne el trabajo de muchas personas, es, a mi gusto, uno de los elementos más bellos del arte. Teatro, ópera, artes plásticas, sonido, escenografía, efectos visuales, música, fotografía, edición, actuación, producción, dirección, comunicación, literatura, guion, todo junto en armonía para hacer cine.

Hay varias maneras de componer para una película, aquí comparto mi experiencia con dos de ellas:

TRABAJAR CON EL GUION

Muchas veces sucede que me dan el guion de la película y, románticamente, al leerlo me imagino todo: imagino el arte, la historia, los personajes, los lugares, la música, el silencio que llevaría, las pausas, etcétera. Ese proceso me encanta aunque la mayoría de las veces la idea que uno tiene de la historia cambia mucho al ver la película filmada. Una vez leído el guion, lo que hago es componer una idea, un tema largo donde trato de resumir el color de la película. No necesariamente se usará esa música, pero sí dará una idea de lo que sentí e imaginé al leer el guion. En muchas ocasiones, el director me cuenta lo que escuchó al escribir ese guion, lo que le gusta musicalmente. Como compositor, es importante platicar con él y atender esa idea original. En mi experiencia, este proceso tiene que ser corto porque, como mencioné anteriormente, una vez la película editada, cambian muchas cosas. Hay veces que ese primer tema funciona y entonces uno puede empezar a componer en esa línea y entregar varias ideas para que en el momento de edición tengan música original. Otras veces, el tema original no funciona y se puede seguir soltando ideas hasta dar con el tono que se quiere, pero si esto se extiende, puede confundir.

TRABAJAR CON UN CORTE NO FINAL

Para mí, es en este caso cuando un compositor puede experimentar más en la película. Una vez que se ha platicado con el director, se ha entendido la historia, el camino sonoro, la instrumentación y el estilo de la película, entonces se puede empezar a jugar con ideas contra imagen, proponer *cues* (piezas musicales), ver dónde hay música y dónde no, qué quiere y qué no quiere el director, la duración, dónde entrar, dónde salir. Como Antonio Pinto mencionó, tú puedes mover la pieza de cuadro, antes o después, y eso crea otra sensación totalmente: creo que hay que perder el miedo de jugar con las entradas musicales, moverlas, editarlas, eliminarlas; obviamente, esa experimentación de la mano del director. Y siempre tener en cuenta que puede haber cambios ya que no es el corte final.

Desde mi punto de vista, la música acompaña la historia; acompaña y es cómplice de cada personaje, de cada situación que sucede; es como el mejor amigo de la película. Ahora bien, no necesariamente tiene que acompañar o contar la situación exactamente como uno la ve, puede haber contrastes interesantes. Por ejemplo, en una escena triste, la música puede no ser tan nostálgica, puede ser neutra y que la escena hable por sí misma; que las actuaciones, el paisaje o el silencio muestren la tristeza. Para mí siempre lo más importante es leer la película, los personajes, los lugares, y luego poner música.

Cada película tiene su estilo, su ritmo, su tono, eso es lo interesante y divertido de componer para cine. En muchas de las películas en las que he trabajado, las composiciones han sido muy abiertas a la experimentación sonora en combinación con música académica. Éste es uno de los estilos que hoy en día veo en el cine, una mezcla de música experimental, síntesis, instrumentos reales, hasta orquestales. Inclusive lo veo en películas de época, donde sí oímos instrumentos de época, temas, formas, orquestaciones que van con la historia, pero también hay una búsqueda de algo nuevo. Ése es el punto; es la búsqueda de elementos sonoros lo que suma a la película.

Por último, me gustaría recordar que estamos haciendo la música de la película, no la música que a nosotros nos gustaría en el filme, y siempre hay que estar dispuestos a escuchar al director... a fin de cuentas, es su película.

Andrés Sánchez (Ciudad de México, 1976) es productor y compositor. Ha sido asesor del Laboratorio de Música para Cine, producido por Bertha Navarro, por cuatro años. Actualmente coordina Hamaca Music y Estudios Panoram, enfocadas en producción de música para cine y postproducción de audio. En 1995, fue integrante fundador de la agrupación Titán; en 2005 fue fundador del proyecto Los Shajatos, agrupación de la que forma parte hasta el día de hoy, y desde 2011 es bajista del grupo Zoe. Su proyecto Sánchez Dub abrió un nuevo camino en la escena mexicana con los acordes del dub, las reverberaciones y delays propios de este género. Entre su filmografía se encuentra *La ira o el seól* y *Eréndira Ikikunari*, ambas de Juan Mora Catlett, *Sabrás qué hacer conmigo*, de Katina Medina Mora, *Mexican Gangster* y *Los últimos héroes de la península*, de José Manuel Cravioto, *Un mundo secreto*, de Gabriel Mariño, *Campo abierto*, de Juan Carlos Martín, *Azul intangible*, de Eréndira Valle y *El viaje del cometa*, de Ivonne Fuentes.

EL LUGAR DE LA MÚSICA Y LOS COMPOSITORES EN LA CADENA CREATIVA DEL CINE

ANTONIO PINTO (AP):

La música no está colocada en el principio de la película. Se piensa en la música como una cosa de la postproducción. Creo que tiene que empezar a pensarse como parte de la creación de la película. Entonces, el dinero para la música tiene que estar junto con todo lo demás. La música, no sólo en cuestión de presupuesto, tiene que ser considerada desde el principio.

LEO HEIBLUM (LH):

Es muy complicado. En términos generales, en realidad el cine es muy joven como arte. Integra a su vez muchas artes y la integración de la música en el cine no ha terminado de suceder de manera correcta. Como la música es un arte tan complejo en sí mismo y como de alguna manera a los cineastas les intimida ese proceso, el momento en el cual se involucran con el compositor es cuando ya tienen claro cuál es la música que funciona, ya que saben qué hacer con la música; ahí lo incluyen, en lugar de involucrarlo cuando están leyendo el libro para hacer la película.

Me encantó algo que tú dijiste [a Antonio Pinto] en otra reunión: “nosotros no hacemos música para las películas, nosotros hacemos películas”. Igual que el director de fotografía, igual que el director, igual que los actores, todos hacemos una película juntos. Pero creo que tiene que ver con eso, con que la música sigue estando de alguna manera separada del mundo cinematográfico, es decir, en las universidades de cine no se enseña música, sigue habiendo un problema de integración.

AP:

Para mí, los proyectos que no son de Brasil, los proyectos más internacionales, están cambiando: estoy empezando antes los proyectos. Ahora, por ejemplo, estoy trabajando en una gran película que están produciendo. Ya estamos compartiendo música, estoy mandando mi música y aún no han filmado nada. Me dieron el guion y conversamos en cómo hacer y cuál era el concepto. Vamos a usar música tradicional..., vamos a ser libres para usar lo tradicional con lo moderno..., y entonces todo el proceso se vuelve más fácil. Yo prefiero trabajar con los *temps* que son míos, porque tengo una librería muy grande.

JACOBO LIEBERMAN (JL):

¿Podemos explicar lo del *temp*? Los directores, los editores o ambos, cuando están editando, utilizan referencias musicales de lo que les gusta o lo que creen que funciona, como referencia, para luego dárselo al compositor y que él quizá se inspire con eso. El problema de esto es que a veces hay que competir con Górecki, Chopin, Bach o Piazzolla..., y no sólo eso, sino que, claro, ya estás encasillado.



Fotografía de Cinema23

Andrés Sánchez, Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman en prueba de sonido previa al concierto - julio, 2013

ANDRÉS SÁNCHEZ (AS):

Te encajonas. El *temp* le pone un cierto color a una película que probablemente no sea lo que quiera el director.

AP:

Voy a abrir una discusión porque pienso que esto no es malo pues ellos, el director o el editor, que están creando, se ayudan a hacer y entender lo que quieren decir en cierta escena, buscan el ritmo, y para nosotros eso puede ser una gran ayuda. No es necesario que hagas una cosa tan increíble como Tchaikovski, pero sí hay que entender lo que ellos quieren decir. Eso es el problema.

JL:

No sé, supongo que es diferente para cada quien. A mí en general no me ayuda. Aunque hay directores que tienen una idea, una música equis, compones algo completamente distinto y les funciona. Hay algunos que sí están abiertos a eso.

LH:

Yo pienso que incluso cuando funciona el *temp*, que muchas veces nos ha ayudado a saber por donde empezar, el resultado podría haber sido mejor si el proceso hubiera sido más integrado con el compositor desde el principio.

EL TRABAJO CON EL DIRECTOR

LH:

Tú le propones. Vas viendo música en acción.

AP:

No sólo tú le propones, tú creas. Haces como un arte. Estamos creando juntos.

JL:

Pero digamos, algo te dice: “aquí quiero colores”, “busca alguna emoción en específico” o “que siga la narrativa del asunto” y qué instrumentación más o menos quiere, por dónde nos vamos a ir, una cosa moderna o una cosa orquestal o alguna paleta sonora... Cierta cosa... Hay algunos que te dicen “no sé” y eso puede ser fantástico, si es que se congenian las dos, las tres o las cuatro cabezas.

LH:

En el cine, la música es importantísima. Entonces, darle tan poca importancia a lo que el editor encontró para que funcione con el ritmo y luego ver cómo el músico hace algo que se parece y que quede bonito, no digo que esté mal; incluso puede quedar bien, pero creo que es limitar mucho el potencial que podría tener la creación cinematográfica de la película si el músico, que no tiene que estar componiendo música desde el *temp*, pudiera estar proponiendo cosas con el editor o entre todos. Como lo que dijo Andrés

el otro día, que él muchas veces lo que hace en una escena de acción es estudiar escenas de acción de otras películas para ver qué funciona...

AS:

Tampoco estoy en desacuerdo con el *temp*, muchas veces ayuda también en la duración, de dónde a dónde va a ir el cue (pieza de música dentro de la película). No necesariamente ésa es la música que va a estar sonando. Por ejemplo, yo platico con el director sobre películas que me gustan, y en vez de poner la *rola*¹ o la música sobre su película en tal escena, vemos referencias con imagen y música pero muy fuera de la historia que quiere contar. No tomo una canción y la pongo en su película, sino que vemos cosas, platicamos y luego nos vamos a hacer la película.

JL:

¿Y has hecho mucho de acción, música para películas de acción?

AS:

No, no, no. Era un ejemplo. Ahora estoy con una de acción, que no había hecho, entonces de repente es muy interesante ver películas de acción...

LOS PROCESOS

LH:

Depende de cuándo empiezas a trabajar.

AP:

Hay una parte en el proceso que se llama *spotting*, que es cuando uno se sienta con el director o el editor, para ver toda la película y sucede eso que dijeron: poner la música acá o acá, aquí no, aquí sí, etcétera... Entonces me lo llevo para mi casa, a mi estudio, y lo veo como si fuera un mapa y cambio mucho, puedo cambiar todo. Entonces vuelvo con el director y se modifican las cosas. A mí no me incomoda el *temp* porque no me atrapa. Porque cuando lo recibo, yo voy a hablar con el director, voy a hacer la tarea y eso puede cambiar todo. Es un equilibrio de pegar lo que han pensado, porque muchas veces así se da el ritmo de una escena.

Acabo de hacer una filme de doce minutos de una persecución de un camión de cartel mexicano con carros y todo, y no había nada. Si fuera un compositor regular, haría lo normal, pero yo puse una línea de bajo, de comienzo al fin. Es una pulsación. He diseñado cosas muy sutiles porque ya tenía un sonido antes de la música: era un diálogo

¹Canción, pieza musical.

Im13 Cue 13 "Zarate"

"El Charro Misterioso"

Andrés Sanchez Maher

♩ = 90

Clarinet in Bb 1
Baritone Sax. 1
Trumpet in Bb 1
Trombone 1,2
Vibraphone 1
Piano I (Rhodes)
Piano II (Rhodes)
Contrabass

mf scherzando
sfzp < mf
mp
pizz.
mf

2 3 4 5 6



Cl. 1
Tpt. 1
Vib. 1
Cb.

sfzp < mf
sfzp < mf
sfzp < mf

7 8 9 10 11 12 13

Jonathan Salas Ocañas, Ediciones
filmscoreddhs.music@hotmail.com

Música de Andrés Sánchez para *Mexican Gangster* (2015), Dir. José Manuel Cravioto

entre la música y los tiros. Si me hubieran dado un *temp* de Batman lo habría sacado. Para mí es una cuestión de cómo tú vas a crear.

Hay otra cosa que llamamos *temp-love*. Amor por el *temp*. Cuando el director ha colocado una música y la ama, y tú tienes que hacer una música que salga de esa y tiene que funcionar. En todos estos años he practicado cómo hacerlo y hasta ahora yo no sé cómo hacerlo.

JL:

Yo pienso que nosotros le hacemos demasiado caso a los directores, hay que hacer más eso, si no estás de acuerdo pues adiós.

AP:

La verdad es que no se puede tener al director como un enemigo, nunca. Estamos trabajando juntos. Para mí, lo mejor es intentar entender lo que dice con los *temps* de una manera inteligente, creativa y volver con otra idea.

LH:

Yo creo que todo vuelve a este mismo problema de integrar más a la música y al compositor en el proceso de la realización de una película.

AP:

Sí, eso que has dicho es muy difícil. Se puede decir que hay diferentes maneras: unos que han diseñado todo el filme, en su cabeza está todo, hasta el *storyboard* y ya saben todo lo que quieren, y hay otros que no saben nada y que prefieren hacerlo en el set.

Lo más importante, para mí, que es diferente en Hollywood, es el presupuesto, el dinero, no importa lo que pase, ellos te pagan. En el cine iberoamericano y en el brasileño es diferente, no para que yo haga más dinero sino para que yo trabaje tres o cuatro meses en una película, a veces en uno o dos, pero para que se coloque al dinero como una parte de la creación, no es una parte técnica. Y no estoy diciendo que la persona que hace el *foley* (sonidos incidentales de la película) son peores, pero es que es una cosa muy técnica. En la música es diferente, el *foley* puede hacer mucho para la creación de una película también.

JL:

Sí, pero la música es una obra aparte, así como el guion. Tú puedes hacer un libro del guion y puedes hacer un disco de la música. Son obras independientes, además de ser de la película.

AP:

Estoy diciendo una cosa muy burocrática, estoy hablando de cómo se piensa en el presupuesto de la película. Para que traigan la música: "*I'm gonna do this film, I need four*

million dollars”, “*Oh! I forgot, the money is over and we need the music*” (“Voy a hacer esta película y necesito cuatro millones de dólares”, “Oh, lo olvidé: el dinero se terminó y ahora necesitamos hacer la música”). Así son las cosas.

LH:

Es impresionante que eso sucede con gente que ha hecho diez películas, no sólo le sucede a los nuevos...

AP:

Ya sé, yo estoy intentando colocar en la cabeza de las personas que por favor piensen en nosotros como esa parte.

EL MOMENTO IDÓNEO PARA EMPEZAR

JL:

No es lo mismo música para cine que música para concierto, digamos *rock & roll*, o para un disco o una canción; es completamente diferente. Pero de todas maneras, la música para una película que está ceñida a la imagen y punto, que es subalterna a eso, es una obra aparte. Incluso en sentido legal, en derechos, así como el guion también.

LH:

En una plática una vez, creo que Stewart Copeland dijo que la música para cine no es un arte, es una artesanía. Yo no estaría de acuerdo con ir tan allá, pero sí: no es una creación por el hecho de hacer música. Yo me iría más ahí por lo que decía Pinto de que es parte de la película. Y, en ese sentido, no estaría tan de acuerdo con que es más importante que el *foley* o demás. Con todo se puede hacer arte. Se puede hacer la música con *foley*, o en la película puedes darle el mismo peso dramático a la historia y al personaje con el sonido de los pasos en la secuencia que con el violín.

AS:

Y luego, por ejemplo, con lo que preguntabas sobre qué es mejor, qué preferimos, si empezar desde el guion o con el primer corte, pues es que también depende mucho. Si empiezas desde el guion a veces no tienes ni idea. En cada caso es distinto. A veces es como leer un guion, te quedas como cuando lees un libro y te imaginas una gran cantidad de cosas.

LH:

Además, en nuestro cine y en nuestro país a lo mejor lees un guion de una película que nunca se hace. En ese sentido, los gringos son muy prácticos y cuando hemos hablado de estas cosas, ellos dicen: “no, ¿qué?, ¿un guion? A mí háblame cuando tengas corte final

con *temps* y yo te hago la música de tu película. Trabajo dos meses o tres meses...”. De repente somos muy románticos.

JL:

Uno cuando hace música para cine tiene que estar dispuesto a bajar mucho el ego y que te la den vuelta, te la destrocen, te la regresen, “no sirvió” y volver a hacerla.

AP:

Es una mezcla de uno, la música y alguien más.

LH:

Sí, nosotros siempre pensamos que la música que hacemos para una película, la hacemos entre tres: nosotros (LH y JL) más el director.

AP:

Estoy haciendo música para cine desde hace mucho y ahora tengo dificultades de hacer música sin ver una imagen, cómo estructurarla. Ahora sigo una historia, el mapa de la emoción de la música está muy ligada a las imágenes. Y estoy intentando hacerlo sin eso.

JL:

Pero yo no sé cómo hacerle. A mí me pasa que cuando te la devuelven y te la devuelven y no sirve y otra y otra vez... yo, confieso, me pierdo y ya trabajo pensando: “¿Qué carajos quieren estos tipos? A ver si le atino, a ver si adivino lo que quieren”, y entonces a veces siento que se pierden cosas, la esencia; en eso se pierde la fluidez, el sello personal y quizás la personalidad. No sé tú [a Pinto], ¿qué haces con eso?, ¿o nunca te rechazan?

AP:

No. Mira, ahora he hecho una película que para una escena he hecho 19 versiones, pero no sufro porque es una colaboración, estoy intentando entender lo que no entendí. Entonces en una hora de pronto se enciende una luz y entiendo lo que quieren, no lo que quiere el director, sino que ahora entiendo la intención. He hecho música que tiene ocho minutos y que estaba cosida perfectamente con todas las sensaciones y sentidos, y pasa que el editor se movió cuatro segundos para la derecha y la música y la escena brillan. Es un arte muy delicado, muy milimétrico, y el ego hay que cuidarlo mucho porque también es una artesanía. Hay una historia de (Ryuichi) Sakamoto que ha hecho millones de versiones para el tema de *The Sheltering Sky*² (*Refugio para el amor*), no para una escena sino para el tema principal, y al final, el director se quedó con la primera después de 25.

²Dir. Bernardo Bertolucci (1990).

LH:

Pero cuando hay la confianza con el director de que es una colaboración, de que estás tratando de llegar a algo, es mucho más fácil que cuando hay angustia y duda, eso por un lado. Por el otro, lo que nosotros hemos aprendido con el tiempo es que si lo que hicimos nos gustó, eso nos tranquiliza, y si nos les gusta es su problema y hacemos otra cosa, pero estamos contentos con nosotros y podemos hacer otras versiones; además es música que se puede utilizar más adelante. Estás haciendo música que forma parte de tu librería y la puedes usar en cualquier momento para muchas cosas. Entonces no te angustias tanto preguntándote “¿pero por qué no les gustó?” Porque no, él sabrá porque no le gustó.

JL:

Me falta llegar a ese nivel de tranquilidad.

LH:

Pero por eso también es bonito este trabajo, porque te ayuda a luchar contra tu ego.

AP:

Es un ejercicio de decir “ok, voy a hacer otra”, es muy bueno. Guardas la música que has hecho y la utilizas en la próxima película.

EL EGO Y LA COLABORACIÓN ENTRE MÚSICOS

LH:

Tiene que ver directamente con los egos del otro, ¿o no?

AP:

Es una relación de amor. Es muy musical. Cuando se hace con la otra persona es una relación de amor. De alguna manera son dos contra el mundo. Por ejemplo, conmigo y con él [Ed Cortês]³, éramos nosotros contra todos. Errado, éramos nosotros con nosotros pero nosotros estábamos en un parque de atracciones.

LH:

Para mí, te abre una cantidad de posibilidades inmensas, porque no es nada más lo que a ti se te ocurrió y lo que tú creaste, sino que es lo que al otro se le ocurrió y lo que otro creó y lo que entre los dos crearon, usándolo. Entonces, también yo siento que para el productor y el director, es una joya porque tienes a dos cabezas trabajando en vez de a una.

³ Antonio Pinto y Ed Cortês compusieron la música de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002).

JL:

De acuerdo, pero para el ego, el tiempo y la edad ayudan bastante.

AP:

Yo pienso que es toda una cuestión de ego y de control de ego.

JL:

Pero la edad sí ayuda, ¿no crees? Como que te relajas.

AP/AS:

La edad, el tiempo de trabajar juntos, la cantidad de películas que has trabajado...

LH:

A ver, ¿ustedes creen que en el cine el único que tiene derecho de tener el ego descontrolado es el director?

AP:

No, todos tienen derecho. Pero si tienes un ego descontrolado te vas a machucar (hacer daño).

LH:

Pero el director quizás no. El director si tiene ese ego descontrolado va a hacer la película que quería hacer desde un principio. A él sí le sirve quizás...

JL:

Pero no a todos...

Los actores, si son divas también puede ayudar.

LH:

Puede ayudar. “Son muy incómodos”, decía Greenaway, “son como muebles pero piensan y se mueven”.

[Todos ríen]

SUPERFICIES

1M2

SCORE

ANDRÉS SÁNCHEZ / RICHARD CORDOBA

Música de Andrés Sánchez y Richard Córdoba para *Azul intangible* (2012), Dir.ª Eréndira Valle

LA COLABORACIÓN ENTRE LOS CUATRO: SOLEDAD, PIEZA PARA CRÓNICAS DE SEBASTIÁN CORDERO (2004)

AP:

Fue una relación de amor, un *one night stand* (“amor de una noche”). Y fue... y que nunca me olvidé.

JL:

Pero has tenido muchas...

AS:

Te gusta, te gusta. *Love nights...*

AP:

¿Cómo ésta?

JL:

One night stands...

AP:

No, no, no. Yo estoy casado, tengo cuatro hijos, me aman y los amo mucho. Es verdad.

JL:

Pero tiene razón...

LH:

Eso fue muy especial, fue muy loco.

JL:

¿Cómo fue?

AS:

Fue un palomazo... y la confianza...

LH:

Creo que tiene que ver con la confianza, tú [Pinto] nos viste tocar y dijiste: “con ellos en un día hacemos la rola, sin duda”.

AP:

Conectamos, fue amor a primera vista. Nosotros nos amamos mucho. Volví a Brasil. Regresé a México y tenía que hacer una música, una canción para una película en una noche. Entonces, fuimos al estudio y la hicimos en dos o tres horas... Y la vamos a tocar hoy.

LH:

Sí, para mí tiene que ver con eso, con la confianza de que vas a hacer algo y vas a hacer algo con gusto y con amor y te va a salir algo hermoso. Si funciona, qué bueno, y si no, pues no.

AP:

Y el director estaba junto. Estábamos nosotros. Era parte de la idea. Estaba ahí en la noche. Eso para mí es lo que más interesa. Claro que yo quiero hacer la mejor película del mundo, siempre, pero para mí lo más interesante es el proceso. Todo. Desde que empieza hasta el final; aunque se sufra con el ego. Las primeras tres grandes películas donde

trabajé me pudieron haber matado. Por favor, no trabajen con una persona que diga que todo es una mierda, que hay muchos. Hay otros muy lindos que te dicen “déjame oírlo de nuevo, no sé exactamente lo que pienso...”

AS:

Y hay mucho también de confianza en ti mismo, de confiar en lo que haces, que da seguridad.

LH:

Es muy importante que te guste lo que haces.

AS:

Luego hay una confusión: confunden ego con esa seguridad y no debería ser así. Se trata de hacer una pieza, toda una noche matándote y después decir “¡Wow, qué pieza!”, porque sí hay una seguridad de lo que se hace, aunque al día siguiente puede no funcionar.

AP:

Pero por favor, hagan la pieza y al final por favor digan “¡qué lindo lo que he hecho!, ¡esto es increíble!”. Se tiene que hacer de esa manera, tienes que amarla.

JL:

Y no querer suicidarse si no funcionó.

AP:

Sí, como una relación con una mujer que amas mucho y que la mujer no te ama a ti. ¿Qué vas a hacer?

LH:

Pero también sería lindo que los directores aprendieran que si lo dicen de una manera linda, va a ser mejor para la película. La próxima versión la vas a hacer con más ganas. Es decir, cuando Josh [Marston]⁴ por ejemplo nos dice “está increíble esta música, no la dejo de escuchar pero no nos funciona para la peli”. Entonces dices “qué bien, le gustó”. Pero cuando te dicen “esto es una mierda, ¿en qué estabas pensando?, ¿qué película estás haciendo?”, pues ya es más difícil hacer lo que sigue.

AP:

Yo no voy a trabajar con ese director de nuevo. No importa cuántos ceros tengan los cheques. En verdad, porque es un proceso horrible.

⁴ *Maria Full of Grace* (2004).

LO ESTRUCTURAL O INTUITIVO DE LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN

LH:

Como más nos gusta trabajar es cuando es intuitivo a la hora en la que estás componiendo, pero sí hay una conversación con el director para plantear este tipo de cosas, que es una samba y que no sé qué. Por ejemplo, con Rodrigo [Plá] cuando hicimos *Desierto adentro* (2008), que “vamos a hacer la música con puras voces” para que fueran como los chavitos que la están cantando. Sí hay una idea o concepto desde donde construyes una paleta con el director, y luego ya viene la intuición. Yo creo que eso es muy importante y también ayuda muchísimo para mejorar la música. La intuición viene, en mi caso, cuando me siento frente al teclado y empiezo ya a jugar con ese concepto, pero es un concepto que ya platiqué con el director.

AP:

Es como hacer una pintura, escoges los colores que vas a usar para esa pintura.

LH:

O una idea de que va a haber muy poca música o mucha música. O que tiene que haber un tema para este personaje, que tiene que ser muy fuerte. Es muy importante platicar todas esas ideas con el director. Después pueden funcionar o no, y se puede cambiar todo, pero es genial empezar con eso.

AP:

Otra cosa importante que se debe pensar es que uno hace una experimentación, porque la música es una cosa muy difícil, es muy subjetiva. El director dice una cosa “yo quiero una música cínica”. ¿Qué carajo es una música cínica?! Depende de si la situación es triste, pues le pones una cosa que es feliz. Cínico, no sé. Todo es una cuestión de, al final, cuando está la música frente a la imagen, si funciona o no.

La cosa interesante es el proceso. Me preguntaste una cosa que es diferente, que es la presión del tiempo, diferente del concepto. Hay una frase de Tom Jobim, que yo pienso que es increíble: “mi musa es la *encomenda*” [el encargo]. ¿Me entiendes? La musa de mi música, para nosotros que hacemos cine, yo pienso que es la *encomenda*. A mí, Antonio, me gusta trabajar con presión, contra el tiempo, porque hay una urgencia, hay una tensión, una angustia que liga a una pila, una energía. Entonces esa presión te da fuerza. Yo trabajo bajo presión casi todas las veces. Es también un aprendizaje, un ejercicio que se tiene aprender.

AS:

Sí, es cierto, cuando estás como en proceso de grabación, estás encarrilado y llega un punto que es como un trance, hay que llegar a un deadline. Eso te vuelve muy productivo.

LH:

Es increíble lo productivo que te vuelves cuando no sabes en lo que estás metido.

AP:

Ah sí, parece que eres cinco personas.

AS:

Es lo mismo cuando haces un disco, una canción. Hay gente que hace canciones todo el día, todo el tiempo. Entonces ya una canción es como nada. Y a uno que no la hace todo el tiempo, le cuesta mucho trabajo. Es como entrar en una disciplina nueva.

AP:

Nosotros nos tardamos cuatro años para hacer un disco. Es increíble.

LH:

Pero lo que decíamos, hace rato que veníamos caminando, que ya en esta era de tanta información y de tanta comunicación y de tanto de todo, de alguna manera, la calidad va bajando, pero por otra parte es maravilloso pues haces las cosas porque te gusta hacerlas y porque las quieres hacer. Porque ya es imposible que nazca un nuevo movimiento...

AP:

Un nuevo movimiento de música brasileña o mexicana.

LA ECONOMÍA EN EL USO DE LA MÚSICA EN CINE

AP:

Yo pienso que se necesita más música, más música, más música... Porque me gustan mucho las *cap* (regalías) y los *cue sheet* (archivo de texto que especifica cómo se distribuyen las pistas en la película)... Es un chiste.

[Todos ríen]

LH:

No, pero creo que es algo que también se aprende con la edad. Te das cuenta que menos música y a veces más bajita, funciona mejor.

AP:

El mix es tan importante como la música. Como si es alta o baja.

La Jaula de Oro 11

The image displays a page of a musical score for the film 'La Jaula de Oro'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Fl. 1, 2; Ob. 1; Cl. 1, 2; B. Cl.; Bsn. 1; Pno; Tbn. 1, 2; B. Tbn.; Tbn.; B. D.; Vln. I, II; Vla.; Vcl.; and Cb. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'cresc. poco a poco'. The page number '11' is located in the top right corner, and the title 'La Jaula de Oro' is at the top center. At the bottom of the page, there are measure numbers 129, 130, 131, and 132.

Cortesía de Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman

Música de Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman para *La jaula de oro* (2013), Dir. Diego Quemada-Díez

JL:

Pero a veces hiciste muchísima y luego vas quitando. Quitas y quitas y se queda bien poquito.

Y EN LAS PELÍCULAS, LA PIEZA MÁS LARGA Y MÁS COMPLETA ES LA DE LOS CRÉDITOS FINALES...

JL:

En general es la más larga, sí.

LH:

Un poco ahí puedes enloquecer y deschongarte⁵ y hacer todo lo que quieras.

LH:

Ya te puedes explayar.

JL:

Y todo mundo ya se pone de pie para irse con la luz encendida. Es horrible.

AP:

Haces la música que se va a quedar en el CD.

LH:

Sí. Yo hace poco, por ejemplo, hice un *demo* para festivales y puse la música de los *rollers* (créditos finales) de todas las películas; no había hecho esto. Y es increíble, son las más largas y las más complejas. Hicimos un par últimamente, *Carrière, 250 metros*⁶ y otra, en las que pusimos todos los *cues* y entran en el *roller* pero dentro de un mismo *beat*, en una misma línea, entonces quedó muy muy bien. Vas caminando por todos los *cues*, como en una especie de obertura, pero hasta el final, muy divertido.

JL:

Sí, pero muy poca gente se queda hasta al final.

LH:

Es muy divertido. Y es increíble cómo nunca piensan en el *roller*.

⁵Perder el control o las inhibiciones, desenfrenarse (despeinarse).

⁶Dir. Juan Carlos Rulfo (2011).

AS:

Luego también sucede que ponen en el *roller* tres rolas, como para llenar.

LH:

Creo que es como lo que decíamos de hacer lo que te guste porque te gusta, sin pensar tanto. En la película que acabamos de hacer con Diego [Quemada-Díez]⁷, para el *roller* él quería hacer una canción de Bessie Smith, porque le gustó la versión que hicimos. Al final, cuando por fin lograron encontrar los derechos, costaba carísima. Entonces teníamos otra versión que era de dominio público y no costaba tanto, y Diego dijo: “esa canción [la de Bessie] es justo el golpe anímico y lo que tiene que estar...” Fuimos a Cannes, presentamos la película y sonaron tres segundos de la canción... Y sí, era la canción que tenía que estar ahí.

DISTINTOS TIPOS DE MÚSICA PARA CINE

AP:

Yo pienso que el cine es un arte que no tiene límites. Los límites que existen hoy, ahora, vamos a decir, son las reglas de Hollywood: los filmes de 200 millones de dólares que son todos increíbles, muy bien hechos, la música increíble. Me gusta ir al cine a ver *Iron Man*, es entretenimiento. La otra parte es el cine que se experimenta, que se dice independiente o de arte, y para eso, yo pienso que decir que vas a seguir para un lado u otro, no. Uno puede hacer un musical con 40 mujeres desnudas bebiendo Coca-Cola, y en la otra como no hay tiempo no hay música. No me creo que hay una dirección de creación. Pienso que tienes que ser libre porque tienes que hacer lo que quieras.

LH:

¿No crees que hay diferencia entre una música que no importa tanto que tan bonita o interesante sea, sino que importa que apoye una emoción o un momento en la película? Me pregunto si no llegará el momento en que ese tipo de música sí saldrá de una librería.

JL:

Pues sería bastante triste.

AP:

Sí se puede hacer, pero no lo hacen porque los productores que hacen ese tipo de películas están trabajando con un presupuesto enorme. Las películas que trabajan con un presupuesto de 200 millones de dólares, son hechas con personas que tienen mucha plata.

⁷ *La jaula de oro* (2013).

Es una inversión, como la bolsa de valores. No, eso nunca se va a acabar. Van a tener dinero para los compositores diferentes. Tal vez se podría acabar porque yo pienso que en el futuro uno no va a salir de su casa, porque afuera va a estar muy violento, muy frío y mejor te vas a quedar en casa con la televisión enorme. Nosotros vamos a hacer la música en otra casa, con otra televisión enorme. Yo pienso que discutir direcciones es como decir que se va a tener otro movimiento de música brasileña. No. Se va a ver todo. Se va a ver nada. Yo pienso que es como encajonarlo.

LH:

¿Qué pasa con las películas que no son de Hollywood y que no son de 200 millones de dólares pero que necesitan esta música?

AP:

¡Se puede hacer todo! ¿Qué música?, ¿música de Hollywood?

LH:

Sí, música que no dice nada. Que te acompaña la escena y ya.

AP:

Es porque el director es malo. Es una película que no se debe ver. Entonces la discusión se muere acá. ¿Me entiendes?

JL:

Eso hacen en las telenovelas, creo. Usan librerías, librería de amor, librería de tristeza, librería de lo que sea...

AP:

Perdóname, pero nosotros trabajamos en publicidad y ahora hay librerías, por ejemplo Warner, tienen una cosa interesante. Hay una librería ahora que se puede comprar, que son todos los artistas B, desde el tiempo en que Frank Sinatra estaba en Warner. Y había un tipo que cantaba casi igual que Sinatra, él no era tan exitoso pero grabó con la misma banda, con la misma orquesta. Toda esa música, ¿sabes cuánto cuesta?, 50 dólares. Para poner en un comercial o en el fondo de una película. Eso que tendrías es como el DX 7: "toda una música mayor, no voy a trabajar, estoy muerto". No.

JL:

DX7 es un sintetizador ochentero.

AP:

Hay lugar para todo. Hay lugar para las librerías, para mil librerías. Las personas que trabajan quieren una cosa fresca, quieren opinar. No vamos a morir de hambre, ricos no sé.



Andrés Sánchez y Jacobo Lieberman (atrás); Antonio Pinto y Leonardo Heiblum (adelante) - julio, 2013

MÚSICA TIPO “HOLLYWOOD” EN EL CINE HECHO EN IBEROAMÉRICA

LH:

Hay gente que hace “nuestro cine” que quiere esa música, y que a lo mejor no sabe que quiere esa música y ése es el problema.

AP:

¡Hay casos que funcionan!

LH:

¡Sí, exacto!

AP:

Lo que se necesita es hacerla de una manera interesante, diferente, colocando tu estilo. Una vez que hayas terminado, cuando piensas que has terminado, destrúyela y reconstrúyela. Piensa que ahora apenas la vas a hacer.

