

MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN: ISABEL LATORRE Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNIVERSOS SONOROS PARA EL CINE

BEYOND THE IMAGE: ISABEL LATORRE AND THE CONSTRUCTION OF SOUND UNIVERSES FOR CINEMA

Sakira Ventura Quintana

Universidad de Castilla La-Mancha

svmusicology@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7294-9213>

Resumen

Isabel Latorre ha construido un lenguaje musical único dentro del cine en el que la experimentación sonora y la narración audiovisual se entrelazan para crear atmósferas inmersivas y significados que trascienden la imagen. Sus proyectos se distinguen por una aproximación innovadora a la composición, alejándose de las fórmulas tradicionales para explorar texturas, timbres y estructuras que enriquecen el relato cinematográfico. El trabajo de esta compositora fortalece la narrativa cinematográfica y redefine el papel de la música en la construcción del significado fílmico. Su capacidad para expandir los límites del sonido en el cine demuestra que la banda sonora no es un mero acompañamiento, sino un elemento expresivo con identidad propia. A través de su obra, Latorre abre camino a nuevas formas de entender y sentir la música en el séptimo arte.

Este artículo analiza su proceso creativo, desentrañando cómo su formación y trayectoria han influido en su estilo. Se examina su capacidad para dotar de profundidad emocional a la imagen a través del sonido y su manera de desafiar los límites de la música para cine. Además, se contextualiza su labor dentro del panorama de compositoras contemporáneas, visibilizando los retos y transformaciones en un ámbito históricamente protagonizado por hombres.

Abstract

Isabel Latorre has built a unique musical language within cinema, in which sound experimentation and audiovisual narration intertwine to create immersive atmospheres and meanings that transcend the image. Her work is distinguished by an innovative approach to composition, moving away from traditional formulas to explore textures and structures that enrich the cinematographic narrative. The work of this composer strengthens the cinematic narrative and redefines the role of music in the construction of filmic meaning. Her ability to expand the boundaries of sound in film demonstrates that the soundtrack is not a mere accompaniment, but an expressive element with its own identity. Through his work, Latorre opens the way to new ways of understanding and feeling music in the seventh art. This article analyzes her creative process, unraveling how her training and career have influenced her style. It examines her ability to give emotional depth to the image through sound and her way of challenging the limits of film music. In addition, her work is contextualized within the panorama of contemporary female composers, making visible the challenges and transformations in a field historically dominated by men.

Palabras clave

Isabel Latorre; Compositora; Experimentación; Banda sonora; Película; Cine

Keywords

Isabel Latorre; Composer; Experimentation; Soundtrack; Film; Cinema

1. Introducción

A lo largo de la estrecha vinculación que ha habido entre música e imagen, son muchos los autores y autoras que han teorizado en torno a las múltiples funciones que tiene la música en el cine, también en torno a otros medios audiovisuales de la actualidad (Febrer Coll, 2023: 68-86). Aaron Copland, por ejemplo, estableció que la música cinematográfica sirve para «intensificar las emociones, crear la ilusión de continuidad y proporcionar un fondo neutro» (Buhler, 2019: 65). Además de lo anterior, Virginia Sánchez Rodríguez añade que la música «puede determinar dramática y psicológicamente la escena, así como predisponer al espectador al estado de anticipación propio que suscita el cine» (Sánchez Rodríguez, 2013: 80).

Conscientes del impacto y de la relevancia que podría tener su creación musical en este formato, un gran número de compositores del último siglo han querido especializarse en el género. Algunos se han convertido, incluso, en el «compositor de confianza» de un director de cine, elaborando la música original de todas sus películas y participando con ella en la creación de un sello inconfundible del catálogo del cineasta. No obstante, la invisibilización sistemática de las mujeres en general y en las disciplinas artísticas en particular, que tanto ha sido denunciada por musicólogas como Ascensión Mazuela Anguita, Teresa Cascudo o Laura Viñuela Suárez, ha originado la falsa creencia de que no han existido compositoras que hayan compartido las mismas motivaciones e inquietudes que sus compañeros y de que, en consecuencia, no han querido participar con su música en proyectos cinematográficos.

Para plantear una visión más objetiva del quehacer artístico de las mujeres, las investigaciones de corte feminista que se han publicado desde la década de 1980, tales como *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (McClary, 1991), *Gender and the Musical Canon* (Citron, 1993) o *Música y mujeres: género y poder* (Manchado, 1998), han favorecido una profunda reflexión en torno a la figura de las compositoras y su sistemática exclusión en manuales de referencia o en medios de discusión y debate; originando con ello la falta de referentes para futuras generaciones de creadoras.

Así las cosas, este artículo de investigación propone reconocer la trayectoria y aportación de Isabel Latorre como compositora de música original para medios audiovisuales de la actualidad, contribuyendo así a la creación de un discurso más inclusivo de la escena musical y cultural española. Este objetivo principal se ha articulado a través de una serie de objetivos secundarios que profundizan en aspectos más específicos, como, por ejemplo, en la influencia del entorno familiar de la compositora en su desarrollo musical, desde la tradición popular hasta su educación reglada.

Asimismo, se ha descrito la evolución de Latorre desde la formación académica hasta su consolidación como compositora en diversos ámbitos. En este contexto, se ha reflexionado, por un lado, sobre el impacto de la ausencia de referentes femeninos en su formación y su posterior búsqueda de una genealogía de compositoras; y, por otro lado, sobre su compromiso artístico y social, estudiando cómo incorpora mensajes de denuncia o reivindicación en su obra.

A continuación, se ha profundizado en su incursión en la composición para cine, examinando su estilo, su enfoque innovador y su expansión artística en la música audiovisual. Finalmente, se ha evaluado el equilibrio que ha tenido que implementar entre la experimentación sonora y la adaptación a las necesidades del «cine de autor», destacando su enfoque personal en la música cinematográfica.

Para la consecución de estos objetivos se ha llevado a cabo, en primer lugar, una revisión bibliográfica que permitiera establecer un marco teórico en el que asentar y triangular la investigación. Dicha revisión ha estado basada, principalmente, en un estudio pormenorizado de las teorías de algunos de los autores referenciales de la materia, entre ellos Michel Chion, Jaume Radigales y Conrado Xalabarder.

Posteriormente se realizó una entrevista oral¹ a la compositora valenciana Isabel Latorre, dado que este procedimiento permite «conocer y dar voz a ese conjunto de vivencias del Otro» (Ginesi, 2018: 10). Específicamente, según la clasificación aportada por los investigadores Rubén López-Cano y Úrsula San

¹ Entrevista realizada el 15 de marzo de 2025 en el domicilio de Isabel Latorre (Buñol, Valencia). Todas las citas literales de la compositora referenciadas a lo largo de texto se han extraído de dicha entrevista.

Cristóbal, el modelo de entrevista realizada a la compositora Isabel Latorre podría definirse como «estructurada», ya que ha seguido escrupulosamente un cuestionario preestablecido (Cano y San Cristóbal, 2014: 115). Después, las declaraciones obtenidas pasaron por un proceso de transcripción, permitiendo así su organización, estudio y exposición. De esta manera, a través de una metodología descriptiva se fueron incorporando en las diferentes secciones del presente artículo. Junto con lo mencionado, en este texto se recurrió al análisis comparativo, mediante el cual se establecieron paralelismos y diferencias entre las distintas perspectivas y experiencias de diversas compositoras cinematográficas respecto a las de Isabel Latorre, lo que ha favorecido una comprensión más profunda del tema presentado.

Es pertinente mencionar que, en este artículo, el análisis que se ha realizado del proceso compositivo de Isabel Latorre para medios audiovisuales se ha limitado a la música para cine. Esto es debido a la extensión y características de este trabajo, las cuales hacían inviable abordar con el mismo nivel de detalle su composición para otros formatos musicales acompañados de imagen. Que, si bien guardan similitudes, son lo suficientemente diferentes como para poder contemplarlos en investigaciones independientes.

En última instancia hay que señalar que, en la narración de la información proporcionada por Latorre, se ha considerado pertinente incluir algunas definiciones básicas de términos relacionados con el ámbito cinematográfico, con el fin de esclarecer el contexto del escrito a lectores no especializados en la materia.

2. Isabel Latorre Sáez: entre la tradición y la vanguardia

Isabel Latorre Sáez (1984) es una compositora valenciana que escribe para medios audiovisuales, artes escénicas y concierto. En su trayectoria como creadora ha destacado, entre otros aspectos, por presentar un lenguaje contemporáneo en el que integra elementos de tradición. Su vinculación con la música tiene sus raíces en el entorno familiar. Su bisabuelo y su abuelo paternos eran acordeonistas que se dedicaban a tocar música popular en las fiestas tradicionales de Utiel, Cuenca, Teruel y otras localidades del interior de España. Más adelante, su padre y sus tíos se unieron a ellos y formaron la orquesta de verbena “Los Pepes”, con la que amenizaron las fiestas de la región

durante casi cuatro décadas. Estas tres generaciones Latorre que se dedicaron profesionalmente a la música habían recibido una enseñanza musical de carácter amateur. Sería el aprendizaje de Isabel el que marcaría un cambio en la tradición familiar al estudiar en instituciones regladas de música. Así, a una temprana edad, la compositora inició su formación en la Academia de Música Pentagrama (Valencia), donde estudió lenguaje musical y piano.

Una vez terminadas las enseñanzas elementales de música en 1997, Isabel Latorre continuó su aprendizaje en el Conservatorio Profesional de Valencia, un período que, en palabras de la autora, estuvo marcado por luces y sombras. En ese tiempo sentía que su concepción de la música –más doméstica, libre y orgánica– contrastaba con el enfoque estructurado de las enseñanzas profesionales. Esa diferencia la llevó a plantearse abandonar su instrucción formal en música, pero logró finalizar sus estudios y se presentó a las pruebas de acceso de piano y de composición del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Así, en 2004, fue admitida en Composición, disciplina que compaginó con su tercer año de la carrera de Comunicación Audiovisual en la Universidad Politécnica de Valencia. Este interés por el ámbito cinematográfico respondía a otra herencia familiar, además de la musical. Su abuelo paterno, José Latorre, inauguró en octubre de 1958 el Cine Latorre, una sala con 425 butacas ubicada en la calle Loreto, nº 2 en Las Cuevas de Utiel² (F1). De pequeña, Isabel jugaba en su cabina de proyecciones y, desde entonces, también se sintió atraída por el séptimo arte.

² Información disponible *online* en los informes de AVECINE, la Asociación Valenciana de Empresarios de Cine:<https://avecine.com/sec_din/archivos/docs/1681207723/Lista-FINAL-CINES-DESAPARECIDOS-1-Y-2.pdf> (fecha de consulta: 16-03-2025).



F1. Sala y cabina de proyecciones del Cine Latorre. Créditos: Isabel Latorre.

La autora comenta que, antes de ser alumna de composición, sus únicos referentes fueron compositores, como Franz Liszt (1811-1886), Sergei Rachmaninoff (1873-1943) o Edvard Grieg (1843-1907); e incluso autores de bandas sonoras de cine como, por ejemplo, Danny Elfman (1953), compositor de cabecera en las películas de Tim Burton. Asimismo, a lo largo de las enseñanzas artísticas superiores, Isabel observó que no tuvo a ninguna profesora que pudiera ejercer como modelo para ella, y sus docentes solo exponían ejemplos de compositores en el temario de sus asignaturas. Además, los cursos de formación que realizó paralelamente a su carrera también los impartían compositores, como el de «La banda sonora expresiva» con José Nieto (2004) y el «Taller de composición de bandas sonoras» de Arnau Bataller (2007).

Por todo lo anterior, Isabel Latorre tuvo la necesidad de investigar sobre la figura de otras mujeres que también se hubieran dedicado a la composición musical y que pudieran ser sus referentes. Esta preocupación, la de no conocer una genealogía previa de compositoras, no ha sido un hecho aislado en Latorre, sino que ha sido una constante en el perfil de las creadoras. Ciertamente, la pianista y compositora alemana Clara Wieck-Schumann (1819-1896) ya expuso en sus diarios que no conocía a ninguna mujer que hubiera sido compositora antes que ella, por lo que le generaba inseguridad ser la primera en dedicarse a la citada disciplina³. De igual modo, la pianista, docente y compositora madrileña Marisa Manchado (1956) señaló en la publicación *Música y mujeres. Género y*

³ Testimonio recogido en la compilación biográfica que realizó Berthold Litzmann. Concretamente, pertenece a los diarios de la autora datados en 1839, plasmados en el primer volumen de *Clara Schumann. Ein Künstlerleben Nach Tagebüdjen und Briefen* (1906: 377).

poder que los primeros pasos que se dieron en España en la investigación sobre mujeres en la música y, más específicamente, sobre las compositoras, los dieron las propias creadoras (Manchado, 2019: 9-10)⁴. Conviene mencionar, no obstante, que España contó, ya a mediados del pasado siglo XX, con algunas mujeres dedicadas a la composición para medios audiovisuales, siendo una de las pioneras Marta Satrova (¿?) (Sánchez Rodríguez, 2015a: 233-250), adscrita al cine de su esposo, José María Zabalza (1928-1985), desde el año 1969, incluso en géneros alejados a lo que podría considerarse, prototípicamente, femenino (Sánchez Rodríguez, 2015b: 439-452; Sánchez Rodríguez, 2019: 367-376).

En el caso particular de Isabel Latorre, la ausencia de representación femenina en su formación académica impactó profundamente en ella, impulsándola a ampliar sus conocimientos con compositoras que pudieran ofrecerle otras perspectivas. Un ejemplo de ello es su participación en el II Curso de Composición de Bandas Sonoras ‘Vila de Pego’ que realizó con la compositora madrileña Eva Gancedo (1958) en 2008.

Posteriormente, como no encontró en España un máster que aunar su afinidad por los campos cinematográfico y musical, exploró diversas opciones internacionales y, finalmente, cursó el Máster en Música en las especialidades de medios audiovisuales y electroacústica de la Universidad de Sussex en 2009. Un máster que le llamó la atención, sobre todo, porque incorporaba la vertiente experimental, un estilo que empezaba a formar parte de su lenguaje y que quería incorporar en sus futuros trabajos como compositora.

Latorre explica que, al regresar a España en 2010, tuvo la convicción de que su proceso de formación académica ya había finalizado. El cierre de dicha etapa le originó una reacción interpretativa que le llevó, en primer lugar, al aprendizaje autodidacta del acordeón, un instrumento de gran carga sentimental para la compositora por su vinculación familiar (F2). En este período también participó en la orquesta “Los Pepes” con su familia paterna y formó parte de las bandas *The Sheenas* y *Femme Fractal*, interpretando múltiples instrumentos.

⁴ En este sentido, Manchado, recientemente, ha publicado un trabajo para homenajear a las que han sido sus referentes durante su trayectoria, titulado *¡Mis queridas genias!* (2024).



F2. Acordeón de José Latorre, ca. 1920. Marca Dallape (Stradella, Italia). Créditos: Isabel Latorre.

Esta etapa como intérprete la compaginó con su labor docente en el Taller de Música Jove (Benimaclet, Valencia) y la creación de sus primeros proyectos compositivos, entre los que se incluye la música para juegos de azar en bingos y casinos de la empresa internacional Degestec. No obstante, con el fin de obtener estabilidad laboral y económica, en 2016 decidió presentarse a las oposiciones de Lenguaje Musical del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana, consiguiendo una plaza en propiedad en el Conservatorio de Música de Catarroja.

Al año siguiente se dio un punto de inflexión en su trayectoria cuando recibió el encargo de homenajear a la compositora y acordeonista estadounidense Pauline Oliveros (1932-2016) en la 39^a edición del Festival Ensems (Valencia). Para realizar este proyecto ahondó en las teorías de Oliveros⁵ sobre el *Deep Listening*, entendida como «una práctica que tiene como objetivo aumentar y expandir la conciencia del sonido en tantas dimensiones de conciencia y dinámicas de atención como sea humanamente posible» (Oliveros, 2005: XXII). El resultado se materializó en la grabación titulada *For Pauline*, publicada junto a una creación del artista y músico valenciano Edu Comelles para el sello discográfico portugués Crónica Electrónica. A partir de este trabajo comenzó su faceta de improvisadora, explorando las cualidades organológicas del acordeón como vehículo de proyección sonora.

Su recorrido por diferentes disciplinas musicales y la reciente incursión en la improvisación dieron lugar, en 2018, a la creación de *Eixa*, un proyecto concebido para interpretar en directo sus propias composiciones. La música de *Eixa* refleja la influencia de las distintas tradiciones musicales que ha ido explorando en sus múltiples viajes, aunque, según Latorre, siempre «pasadas por su filtro como compositora» (Latorre, 2025).

Cabe destacar que todos los grupos que ha creado o en los que ha participado como intérprete y compositora han sido «femeninos y feministas» (Latorre, 2025). Isabel Latorre afirma que estos proyectos han estado formados esencialmente por mujeres como decisión política, ya que quería contrarrestar la falta de representación que había experimentado en su recorrido académico y también profesional.

En 2022, Isabel Latorre pidió una excedencia en el Conservatorio de Música de Catarroja –donde trabajaba como docente de Lenguaje Musical– para poder dedicarse plenamente a su faceta como compositora. A partir de entonces ha participado en proyectos compositivos de gran envergadura y diversidad, incursionando en géneros como la música de concierto, las artes escénicas y los formatos audiovisuales. Esta dedicación le ha permitido profundizar en su lenguaje creativo, incorporando la experimentación y las influencias adquiridas

⁵ Para una profundización académica en torno a Oliveros, véanse, entre otros, Molina Barea, 2024, pp. 263-286; Polo Pujadas (2025: 49-71).

a lo largo de su carrera, al tiempo que sigue defendiendo un enfoque inclusivo y feminista en sus proyectos.

3. Análisis de su composición cinematográfica

Como se expuso anteriormente, este artículo se centra, específicamente, en la faceta compositiva de Isabel Latorre para cine, ya que es su contribución más significativa a la creación de música original para medios audiovisuales.

La primera incursión de Latorre en este ámbito data de 2012 y, desde entonces, ha trabajado en más de veinte proyectos cinematográficos. Su colaboración más temprana –y también la más numerosa hasta el momento– ha sido en cortometrajes, participando en producciones de *Jaibo Films*, *Fresno Films* o *Potenza Producciones*. Dentro del género ha ganado premios como el de Mejor Banda Sonora en el Terrorific Film Fest de Manresa por la música original de *Sinnside* (2013), de Miguel Ángel Font Bisier. En cuanto a largometrajes, debutó en 2019 con la película *El viaje de Marta*, de Neus Ballús, y posteriormente ha trabajado en otras dirigidas por cineastas como Àlex Lora, Elena Escura o Jordi Núñez.

Todos los trabajos de Isabel Latorre, independientemente del formato o de su género, incluyen un alto grado de experimentación porque a la autora no le convence la repetición de patrones. Esta visión podría considerarse arriesgada en tanto no emplea una fórmula estandarizada que pueda reflejar un sello inequívoco de su lenguaje compositivo, pero Latorre está firmemente convencida de la necesidad de avanzar en la Historia de la Música y de sorprender al público con ese progreso constante. Concretamente, Latorre comenta que quedó profundamente satisfecha con la elaboración de la música original del documental *Saturno* (2024) de Daniel Tornero. En él tuvo completa libertad para explorar nuevas sonoridades y técnicas compositivas sin restricciones como, por ejemplo, el uso de la guitarra preparada.

Este enfoque experimental convive con su compromiso por componer música que esté ligada al contexto en el que se crea, motivo por el cual ha desarrollado obras que referencian a otras mujeres o que incluyen algún tipo de denuncia social. Latorre argumenta que su pretensión es más factible de llevar a cabo cuando compone música de concierto, porque es la que le aporta mayor

libertad creativa. Así, aun sabiendo que esta visión le puede originar detractores, en su catálogo podemos encontrar, entre otros ejemplos, una obra de ideología antitaurina (*Suerte ibérica*, 2012), una que denuncia el matrimonio infantil (*Ragdoll Rhymes*, 2018) y otra que ridiculiza al presidente de Estados Unidos Donald Trump (*Thrumpl!*, 2024).

En el ámbito de la música audiovisual, la musicóloga Lucía Donoso Madrid ensalza el compromiso que adquieren las compositoras y compositores cinematográficos en su trabajo alegando que, además de adaptarse a las exigencias del guion, «deben traducir en música palabras que intentan recrear una situación ficticia» (Donoso, 2015: 177). Aparte de estas dos acertadas observaciones, sería relevante destacar, concretamente, la ductilidad que Isabel Latorre encarna como creadora musical de este formato.

La compositora expone que, en su caso, enfocada al «cine de autor», debe construir relatos sonoros que no solo acompañen la narración, sino que también refuercen la intención artística del director o directora. Esto le exige una gran capacidad de adaptación a cada proyecto, pero, al mismo tiempo, le brinda un espacio para explorar nuevas posibilidades sonoras y aportar creatividad al desarrollo compositivo. Dicha cohesión entre adaptación y libertad es una de las características que distinguen la composición para cine independiente, donde los recursos pueden ser más limitados, pero las posibilidades expresivas son mayores. Así lo señala el filósofo y sociólogo alemán Theodor W. Adorno en *El cine y la música*, cuando explica que las producciones independientes «disponen de unos medios financieros y técnicos mucho más modestos, pero permiten una mayor libertad a las iniciativas personales de los compositores» (Adorno, 1981: 113).

En este sentido, a diferencia de algunos compañeros que recurren a otras músicas como modelo o inspiración para sus nuevos proyectos, Isabel Latorre prefiere no buscar referencias externas debido a su deseo de experimentar y crear un producto lo más novedoso posible. No obstante, la compositora comenta que lo más frecuente es iniciar su trabajo a partir de las indicaciones musicales proporcionadas por el propio director o directora de la película, conocidas como *Temp Tracks* (pistas temporales). Ronald H. Sadoff define estas maquetas como ensamblajes de música preexistente utilizados antes de que se componga la música original por encargo (Sadoff, 2006: 165). La finalidad de

este procedimiento es proporcionar al compositor o compositora unas orientaciones musicales sobre cómo quieren que sea el resultado final de la música original de su película.

Sobre el citado método, Latorre opina que «normalmente al director o directora le suele costar deshacerse de lo que ha escuchado en las *temp tracks* porque ya se han condicionado por esa música, lo cual restringe la libertad de la creación musical posterior» (Latorre, 2025). Su postura se alinea con la observación del musicólogo Alejandro González Villalibre, quien advierte que, en algunos casos, la música preexistente puede «sobrevivir a todo el proceso de edición y conseguir imponerse a todas las propuestas presentadas por el compositor» (González Villalibre, 2012: 153).

La compositora apunta que lo recomendable suele ser «buscar el equilibrio» (Latorre, 2025), conforme ocurrió en *Valenciana* (2024), un largometraje del director Jordi Núñez. En ella empezó a trabajar con músicas de referencia, pero Núñez fue moldeando esas sugerencias previas, incluyó nuevas ideas –como el uso del theremín (F3)– y lo aunó a las recomendaciones de Latorre hasta crear la banda sonora por la que fue reconocida con el Premio “Lola Gaos” 2025 a Mejor Música Original.



F3. Elaboración música original de *Valenciana* con uso de theremín. Créditos: Isabel Latorre.

El ideal de proceso compositivo de Isabel Latorre es empezar a trabajar lo antes posible con dirección con el fin de encontrar «el mundo sonoro de cada película» (Latorre, 2025) y determinar si la música puede enriquecer la narrativa de la historia. Así es, por un lado, como ha trabajado en el largometraje *Les vacances de Mara* (2023) de la directora Elena Escura (F4) y, por otro lado, la forma en la que está participando actualmente en la banda sonora de *Femení Singular*, un largometraje del director Xavi Puebla. En este proyecto, específicamente, Latorre puntualiza que ha estado muy bien «integrada» (Latorre, 2025), ya que ha empezado a colaborar con dirección al mismo tiempo que se elaboraba el guion del filme.

20 Créditos finales

Les Vacances de Mara

The musical score for the end credits of *Les Vacances de Mara* (2023) is composed for Accordion and Guitar. The tempo is indicated as ♩=76. The score is divided into four measures:

- Measure 8:** The Accordion plays sustained notes. The Guitar provides harmonic support with eighth-note patterns.
- Measure 14:** The Accordion continues with sustained notes. The Guitar adds more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note figures.
- Measure 19:** The Accordion and Guitar play together, with the Accordion providing harmonic support to the melodic lines of the Guitar.
- Measure 24:** The Accordion and Guitar continue their harmonic dialogue, maintaining the established musical texture.

F4. *Les vacances de Mara* (2023). Créditos: Isabel Latorre.

No obstante, la compositora afirma que el procedimiento más común en la composición de bandas sonoras para cine y otros géneros audiovisuales es comenzar la creación musical cuando la edición ya está finalizada, es decir, en la posproducción. Ciertamente, la compositora madrileña Zeltia Montes, ganadora del Goya a la Mejor Música Original por *El buen patrón* (2022), defiende este método porque «el montaje te dice dónde la película necesita música»⁶.

Isabel Latorre considera que otra de las ventajas de trabajar desde los cimientos de la película es la posibilidad de intervenir también en la selección de la música diegética, es decir, aquella que «forma parte del elemento narrativo y que nos permite ver el agente sonoro en pantalla» (Radigales, 2008: 28). Sin embargo, lo más habitual en su trayectoria ha sido tener que incorporarse al proyecto en la posproducción, cuando la música diegética también está escogida. Así pues, dado que su composición debe integrarse con la música previamente establecida y asociada a la imagen (diégesis), Latorre considera que la participación temprana de la compositora o el compositor permitiría una conexión más orgánica entre ambos elementos.

Como se ha dicho previamente, uno de sus principales objetivos es identificar el timbre de cada proyecto, entendido como el sonido distintivo de cada película. Para ello, comienza con un visionado completo del montaje de la película sin *temp tracks*, con la intención de determinar qué momentos del *filme* deben llevar acompañamiento musical y cuáles no. Su visión concuerda con la de Theodor Adorno, quien indica que se debe comenzar el proceso compositivo de la música original de una película representando como primer paso «una especie de esquema general en cuyo marco decidirá con la mayor precisión posible el contenido de cada uno de los pasajes» (Adorno, 1981: 121). Esta es la fase que más dedicación le exige a Latorre, ya que considera que el silencio puede ser incluso más significativo que la música en la construcción de una banda sonora, una perspectiva influenciada por su vínculo con la técnica del *Deep Listening* de Oliveros.

Por tanto, Isabel Latorre defiende que no se debe abusar de la música en el cine, sino entenderla «como un elemento que aporte y que dialogue con la

⁶ Información obtenida a través de una entrevista personal realizada en formato escrito el día 14/3/2025.

imagen» (Latorre, 2025). La presente afirmación vendría corroborada por el especialista en cine Conrado Xalabarder, quien expresó que «un buen compositor cinematográfico no es el que mejor música escribe, sino el que aporta con ella la mayor utilidad para la película» (Xalabarder, 2013: 13).

Así, tras el primer periodo de escucha y análisis, Latorre realiza un segundo visionado, pero con las posibles referencias musicales sugeridas por la dirección (si las hubiera) para contrastar su propia propuesta sonora del proyecto con la visión del equipo cinematográfico. Es en este punto donde ambas partes dialogan y acuerdan en qué momentos del filme habrá música y en cuales no, estableciendo la estructura definitiva de la banda sonora.

El compromiso de la compositora con la visión global del proyecto se acentúa en su predisposición a seguir las indicaciones de dirección cuando hay divergencias sobre el uso de la música. En torno a este aspecto escribió Michel Chion en *La música en el cine*, cuando expresó que «nuestra originalidad estriba en conceder un lugar más importante que de costumbre a aquellos que, en muchos casos, son los responsables de este conjunto, si es que no son sus artífices completos: los directores» (Chion, 1997: 15).

A partir de aquí, Isabel Latorre comienza el proceso compositivo de la música original, una fase para la que suele disponer únicamente de tres o cuatro semanas. Sobre este aspecto, la compositora canaria María Eugenia León expone que, ciertamente, las compositoras y compositores especializados en medios audiovisuales deberían disponer de mayor plazo para la creación de la banda sonora de una película porque, entre otros aspectos, en ese lapso también hay que barajar la disponibilidad de los músicos, del estudio de grabación y de los ingenieros de sonido⁷.

La creadora valenciana expone que el primer envío que realiza de material musical es muy relevante porque con él recibe la primera retroalimentación de dirección. En su caso, la compositora opta porque esa entrega sea extensa, de manera que el director o directora pueda comprender de manera amplia el recorrido y la evolución musical que tendrá la película. Latorre especifica que, si solo entregara un fragmento pequeño, «probablemente no representaría lo que finalmente será su música original» (Latorre, 2025).

⁷ Información obtenida a través de una entrevista personal realizada en formato escrito el día 30/3/2025.

Igual que defiende que la compositora o el compositor participen lo antes posible en el desarrollo del proyecto, Latorre considera que también sería pertinente que pudieran estar presentes en la fase posterior, cuando su creación musical se combina con los diálogos y con todo lo que va a sonar en la obra cinematográfica. De esta manera podrían aportar sus apreciaciones sobre la mezcla. Independientemente de que formen o no parte de dicho proceso, la autora traslada las pistas de audio por separado –stems– al equipo, con el objetivo de facilitar la colocación de los instrumentos en la organización sonora de la película.

El compositor madrileño José Nieto explica en *Música para la imagen: la influencia secreta* que, en ocasiones, la música puede convertirse en un recurso valioso para «modificar ciertas interpretaciones actorales» (Nieto, 2003: 102). En este sentido, durante la última fase puede haber significativos cambios respecto a lo que la compositora y la dirección habían establecido previamente. Esto se debe, entre otros factores, a que el proceso de mezcla permite percibir detalles que antes pasaban desapercibidos.

Una vez concluida la película, el director o directora la presentan a multitud de festivales y no es hasta aproximadamente un año después cuando llega a las salas de cine y la compositora puede ver el proyecto finalizado. Según Isabel Latorre, el momento de la proyección suele ser satisfactorio porque ha pasado mucho tiempo desde que culminó el trabajo y puede observarlo desde un prisma diferente, sin exigencias.

4. Conclusiones

El análisis propuesto de la trayectoria de Isabel Latorre ha permitido comprender su aproximación a la composición para cine como un proceso en el que confluyen exploración sonora, narrativa visual y compromiso artístico. Este recorrido, además, ha puesto de manifiesto cómo su formación, influenciada tanto por la tradición popular como por su educación reglada, ha moldeado su lenguaje musical y su enfoque compositivo.

Asimismo, la presente investigación ha visibilizado su aportación a un campo que, históricamente, ha minimizado la presencia de mujeres creadoras. Latorre ha confirmado la ausencia de referentes femeninos en su etapa formativa y

cómo esta carencia la llevó a buscar y construir su propia genealogía de compositoras. Esta exploración, además de ser un ejercicio de reivindicación personal para la autora, pone de manifiesto la necesidad de seguir realizando una labor compensatoria que contribuya al conocimiento de otras mujeres que se han dedicado a múltiples facetas musicales a lo largo de la historia.

Por otro lado, a lo largo del análisis de la obra de Latorre se ha podido observar que su capacidad para experimentar y no adherirse a fórmulas prefabricadas aporta una voz singular al panorama de la música cinematográfica contemporánea. Cuanto más grande es la producción, más condicionantes padecen las compositoras y compositores por las expectativas de la industria o los lineamientos de los directores. Sin embargo, Latorre ha logrado equilibrar la necesidad de adaptación con su deseo de innovar, lo que no solo enriquece las películas en las que trabaja, sino que redefine lo que se entiende por música para cine independiente. Su enfoque nos invita a reflexionar sobre cómo el cine de autor puede ofrecer más espacios para la creatividad al ser un terreno menos restringido por las convenciones comerciales, en el que los creadores tienen mayor libertad para experimentar con nuevas sonoridades y técnicas.

En última instancia, este trabajo reafirma la importancia de abordar la música cinematográfica desde una perspectiva que contemple tanto los procesos creativos individuales como los marcos históricos en los que se desarrollan. El trabajo de Isabel Latorre amplía nuestra comprensión del papel de la música en el cine y ofrece nuevas claves para pensar en la evolución futura de este lenguaje artístico. Un punto fundamental que emerge de la práctica compositiva de esta creadora es su defensa de un proceso de colaboración desde las etapas iniciales de la creación cinematográfica. En un mundo donde la música a menudo se considera un elemento añadido en la fase de posproducción, Latorre subraya la importancia de la interacción temprana con la dirección. Esto permite que la música se convierta en una extensión orgánica del proyecto y no una capa superficial que se le adhiere al final. Este enfoque debería inspirar una reflexión más amplia sobre la interdependencia entre los diversos elementos creativos en el cine, particularmente cómo la música y la narrativa pueden desarrollarse de manera conjunta y más fluida desde el principio.

Una posible futura vía de investigación surgida a partir de lo establecido en este escrito podría el análisis del proceso creativo de Isabel Latorre en otros formatos audiovisuales, para establecer comparaciones entre su enfoque compositivo en cine, teatro, documental o series. Esto permitiría identificar constantes y variaciones en su estilo, así como explorar cómo adapta su lenguaje musical a las particularidades narrativas y estéticas de cada medio.

Por otro lado, también sería viable un análisis detallado de la recepción de la música de Latorre en diferentes contextos, examinando el impacto de sus composiciones tanto en el público como en los cineastas con los que ha colaborado. De igual modo, otra disertación podría centrarse en la comparación detallada entre la obra de Latorre y la de otras compositoras contemporáneas, explorando similitudes y divergencias en sus procesos creativos y en su inserción dentro de la industria cinematográfica. Y, por último, dado su interés en la experimentación sonora, un estudio sobre la evolución de su estilo en relación con las nuevas tecnologías aplicadas a la música para cine resultaría útil para aportar perspectivas enriquecedoras sobre el futuro del medio.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1981), *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos.
- BUHLER, James (2019), *Theories of the Soundtrack*, Nueva York: Oxford University Press.
- CHION, Michel (1997), *La música en el cine*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- CITRON, Marcia (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DONOSO MADRID, Lucía (2015), «La elaboración de ideas musicales en el cine: análisis de una banda sonora musical del compositor Ángel Arteaga de la Guía», en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 177-190.
- FEBRER COLL, Eulàlia (2023), «'Everybody wants to be my enemy': música popular y transmedialidad en Arcane», *SERIARTE. Revista científica de Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, nº 4, pp. 68-86.
- GINESI, Gianni (2018), *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*, Sociedad de Etnomusicología (SIBE).

- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro (2012), «La voluntad del compositor desechada. La reutilización de la música de *Libertarias* en *Los fantasmas de Goya*», en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Sevilla: Arcibel editores, pp. 153-164.
- LATORRE, Isabel (2025). Entrevista realizada el 15 de marzo de 2025 por Sakira Ventura [testimonio oral].
- LITZMANN, Berthold (1906), *Ein Künstlerleben Nach Tagebüdjen und Briefen*, vol. I, Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014), *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona: Fonca-Esmuc.
- McCLARY, Susan (1991), *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MANCHADO, Marisa (ed.) (2019), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid: Editorial Ménades.
- MANCHADO, Marisa (2024), *¡Mis queridas genias!*, Madrid: Huso.
- MOLINA BAREA, María del Carmen (2024), «Los diagramas sonoros de Pauline Oliveros como modalidad de dibujo expandido», en LEÑADOR, Javier, D'AGOSTO GORTEZA, Sonia e INFANTE DEL ROSAL, Fernando (eds.), *El trazo abierto: mujeres creadoras y dibujo expandido*, Madrid: Visor Libros, pp. 263-286.
- NIETO, José (2003), *Música para la imagen: la influencia secreta*, Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores.
- OLIVEROS, Pauline (2005), *Deep Listening. A Composers' Sound Practice*, Lincoln: iUniverse.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro (1992), *La música en el cine contemporáneo*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- POLO PUJADAS, Magda (2025), «Pauline Oliveros: escucha profunda y meditación sonora», en POLO PUJADAS, Magda e INFANTE DEL ROSAL, Fernando (coords.), *Mujeres y músicas experimentales*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 49-71.
- RADIGALES, Jaume (2008), *La música en el cine*, Barcelona: Editorial UOC.
- SADOFF, Ronald H. (2006), «The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score, source music, and scource music of films», *Popular Music*, vol. 25, nº 2, pp. 165-183.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2013), *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2015a), «Una trabajadora de cine en clave musical: Ana Satrova», *Anuario Musical*, nº 71, pp. 233-250.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2015b), «Ana Satrova y la composición musical para el western español», en BORNAY, José A., ROMERO, Francisco J.,

- RUIZ, Vicente J. y VERA, Jenaro (coords.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Alicante: Ediciones Letra de Pablo, pp. 439-452.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2019), «La mujer música como elemento vertebrador de las narraciones audiovisuales de José María Zabalza», en SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (eds.), *Género negro sin límites*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 367-376.
- XALABARDER, Conrado (2013), *El guion musical en el cine*, Barcelona: MundoBSO.