

200  
14



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**INFLUENCIA DE LA MUSICA DE CINE  
SOBRE EL ESPECTADOR**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACION**

**P R E S E N T A:**

**CARLOS VEGA ESCALANTE**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	PAG.
INTRODUCCION	I
1. HISTORIA DE LA MUSICA DE CINE	1
1.1. <i>El Primer Cine.</i>	1
1.2. <i>Antecedentes de la Música de Cine</i>	3
1.3. <i>La Música del Cine Mudo</i>	5
1.4. <i>La Música en los Inicios del Cine Sonoro</i>	14
1.5. <i>La Música de Cine en el Período 1935-1950</i>	18
1.6. <i>La Música de Cine de 1950 al Presente</i>	25
2. MUSICA DE CINE	32
2.1. <i>Divisiones en las Funciones de la Música de Cine</i>	43
2.2. <i>Errores de la Música de Cine</i>	49
3. MUSICA ESPECIALMENTE COMPUESTA PARA CINE	52
3.1. <i>El Compositor</i>	58
3.1.1. <i>Algunos Ejemplos de Métodos de Composición</i>	61
3.2. <i>El Aspecto Estético del Compositor</i>	75
4. RELACION IMAGEN-MUSICA	78
4.1. <i>Montaje</i>	81
4.1.1. <i>El Trabajo del Montaje</i>	98
5. ASPECTOS SOCIALES DE LA MUSICA DE CINE	99
5.1. <i>La Canción</i>	100
5.1.1. <i>La Canción en la Cinematografía Mexicana</i>	106
5.2. <i>Utilización de la Música Clásica para Reforzar una Idea Cultural</i>	113

	PAG.
6. ASPECTOS ESTETICOS DE LA MUSICA DE CINE	118
7. ASPECTOS PSICOLOGICOS DE LA MUSICA DE CINE	128
7.1. <i>El Leitmotiv</i>	137
7.2. <i>El Volumen</i>	143
7.3. <i>El Silencio</i>	145
7.4. <i>Los Ruidos</i>	147
7.5. <i>Ambientación</i>	150
8. LA MUSICA COMO UNICO ELEMENTO SONORO: CINE EXPERIMENTAL	165
CONCLUSIONES	184
NOTAS BIBLIOGRAFICAS	191
FILMOGRAFIA BASICA	196
BIBLIOGRAFIA	201
DISCOGRAFIA BASICA	204
GLOSARIO MUSICAL	206

## INTRODUCCION

El cine como arte, en la forma en que se conoce, no es una actividad individual sino que está integrada a otras expresiones estéticas. Jerru Mitru señala: "El cine es el único entre todas las artes, que a la vez que es un arte del espacio (como el teatro), se desarrolla en el tiempo, creando su propia duración (como la novela) y de tal manera que expresa y significa por medio de relaciones temporales (como la música y la prosodia), así como relaciones espaciales (como la arquitectura).

"También se caracteriza por el manejo de la psicología, autenticidad de caracteres y comportamientos que llegan a definirse como una forma estética (tal como la literatura) que utiliza la imagen que es un medio de expresión cuya sucesión y movimiento es un lenguaje". <sup>1/</sup>

Por lo tanto, estos conceptos reafirman que, para surgir, el cine tuvo que recurrir a todos los elementos de las artes que señala Mitru, - además de otros más recientes, como la fotografía.

El cine es considerado como un arte del siglo XX (pese a que surge oficialmente en 1895) y por lo tanto puede afirmarse que todavía no acaba de desarrollarse, debido a su rápida evolución, y si a esto sumamos el hecho de que no es un invento individual, debemos destacar que, al mismo --

tiempo, todos y cada uno de sus elementos sufren diversas transformaciones, dando lugar a un lenguaje cinematográfico en constante cambio.

Por otra parte el cine es un medio masivo de comunicación (quizá el menos atendido), y no obstante ser anterior a la radio y a la televisión, se ha descuidado más el análisis de su evolución, quizá por estar a medio camino entre el arte y la mercancía cultural, a diferencia de esos otros medios, con el consecuente resultado de un reconocimiento negado de su capacidad comunicativa.

Este es el interés del presente trabajo: introducir un poco más al conocimiento del cine, de sus posibilidades como medio de comunicación, de sus potencialidades expresivas y emotivas, sus técnicas, sus elementos, su relación inmediata con el espectador y particularmente, en este caso, con la música.

Partiendo de que el cine tiene amplias posibilidades expresivas en cada uno de sus elementos, no es adecuado hablar de cine como una entidad única, sino como un medio donde confluyen diversas formas expresivas de importancia similar entre sí y que juntas dan el producto final que es la película.

Evidentemente, esta opinión no es única ni reveladora, pues mucho se ha escrito sobre técnica y teoría cinematográfica, abordando la gran mayoría de las etapas que abarca el cine, desde fotografía hasta iluminación, pasando por dirección y actuación. Esto, por supuesto, no es negativo, ya que resulta obvio que para dar al cine una importancia cada vez mayor dentro del contexto del conocimiento de la comunicación, es imprescindible conocer a fondo cada una de sus partes, para mejorarlas y hacerlas más efectivas y así lo-

grar un cine de mejor calidad, sin descuidar el aspecto social.

Esta investigación tiene como objeto analizar un elemento del cine, importante como todos u no obstante considerado, hasta ahora, secundario o como apoyo del argumento de una película: la música, que siempre ha estado presente en el cine pero que nunca ha tenido su verdadera importancia, en cuanto a técnica y recurso informativo.

Actualmente, pocos estudios sobre cine se ocupan de la música y generalmente sólo la mencionan superficialmente, como algo inherente al medio, ya que, a pesar de todo, la existencia de la música en una película no pasa inadvertida y es imposible dejar de hacer, al menos, un breve señalamiento.

Por esto, otro de los objetivos que persigue esta exposición consiste en trasladar a la música de cine de su papel secundario tradicional, a un papel primario, importante y fundamental de trasmisor eficaz del mensaje del film, así como enfatizar su papel dentro del contexto de todas las técnicas cinematográficas.

Concretamente, la intención de esta investigación es formar una idea más completa de lo que representa la música de cine, demostrar que no es un simple elemento decorativo o gratuito y que de su manejo adecuado dependen factores tan determinantes como el sentido total de la película, su función frente a ella e, inclusive, sus posibilidades como elemento individual en el total del lenguaje cinematográfico.

En resumen se desprende la siguiente hipótesis: la música de cine reafirma el sentido y desarrollo del film además de que ejerce una influencia clara e intencionada sobre el espectador, donde inclusive, más que un -

elemento agregado al film, puede convertirse en un "personaje" que, como los actores o la escenografía, proyecta emociones y sensaciones que visualmente no es posible transmitir; logra tensiones y reposos, efectos y resultados concretos por sí misma y sobre el espectador. Todo ello, claro está, determinado por diversos factores, principalmente psicológicos, sociales y estéticos.

Es preciso afirmar que el espectador de cine no es afectado, sólo visual o auditivamente por la sucesión de imágenes o los diálogos del film, sino también, conciente o inconcientemente, por la música, que es capaz de desprenderse de su contexto convencional de elemento agregado para proponer el desarrollo mismo de toda la película mediante sus posibilidades expresivas como elemento autónomo. La música puede tornarse en un lenguaje auditivo único que moldee las figuras y acciones visuales mediante sus propias ideas propositivas en cuanto a desarrollos, emociones y sensaciones.

Partiendo de un esbozo histórico, en donde se intenta abarcar de manera muy general la historia de la música de cine, se puede configurar -- una idea de su evolución y de su amplia gama de funciones, pasadas, presentes y, tentativamente, futuras.

El pretender desarrollar un trabajo tan amplio, requiere aclarar que es simplemente introductorio y, por lo tanto, no particulariza sobre un género, una época o un país específico, aunque es evidente que en ocasiones es necesario concretar algunos casos para dejar más claro el tema. Cabe, sin embargo, hacer una advertencia importante. Es de esperarse que el título de la investigación remita inmediatamente al género del cine musical. Es precisamente, una de las intenciones de ésta evitar en lo posible la mención de -



este género. La importancia de la música en el musical es evidente y su función es diferente a la de la música tal como se usa fuera de él, y poco podría aportarse respecto al papel fundamental que tiene esa música en el contexto general del género. Más bien se pretende estudiar la importancia musical en el resto de los géneros cinematográficos, en donde, a primera vista, la existencia de la música puede pasar desapercibida.

Otra aclaración se refiere al capítulo de los aspectos psicológicos. Por la intención general del trabajo, podría parecer que este capítulo es fundamental. Lo es y no. Efectivamente justifica en mucho lo que se quiere aportar, sin embargo (como se ve en el esquema general), el trabajo no se reduce a esta única intención debido a varias razones. En primer lugar existen otros aspectos tan importantes como los psicológicos, como por ejemplo los aspectos sociales; además de que aislar un sólo aspecto daría una visión fragmentaria, insuficiente, de la compleja red de mecanismos históricos, sociales y psicológicos que hacen funcionar a la música de cine.

En este estudio, no es posible concretarse a una investigación psicológica, pues tal cosa sería tema de una investigación más amplia y especializada y, por lo tanto, con otros métodos de análisis, cosa que aquí en ningún momento se pretende. El capítulo está tratado de manera similar al resto del trabajo, muy general y con lenguaje accesible, sin olvidar, en lo posible, su importancia.

Es necesario dejar bien claro, que de ninguna manera se pretende revelar algo jamás escrito, o descubrir la técnica de composición musical cinematográfica. La intención que se busca es simplemente, resaltar un aspecto del cine que hasta el momento no ha recibido su verdadera importancia, no

obstante constituir uno de los pilares básicos de la construcción de una película.

Por supuesto hay libros muy valiosos sobre este tema como "Film Music. A neglected art", de Roy M. Prendergast (el título de "un arte olvidado" refuerza la idea del escaso conocimiento y estudio del tema) y "The - Technique of Film Music", de Roger Manvell y John Huntley, como se ve ambos escritos en inglés y resultan de difícil acceso y, en opinión personal, el defecto de estos libros especializados es que tienen faltas importantes (sobre todo en los aspectos sociales) para redondear y abarcar completamente - todo el problema de toda la música de cine (lo cual no disminuye su valiosa ayuda a lo largo de la investigación que requirió este trabajo).

Ahora bien, la bibliografía en español es sumamente escasa, casi nula, ya que se concreta a un solo libro especializado: "El Cine y la Música", de Theodor Adorno y Hans Eisler. Aunque en la mayoría de los libros de cine se hace mención a la música y en algunos casos, como en "El Sentido del Cine", de Serguei M. Eisenstein y "Psicología del Cine", de Jean Mitry, se dedican capítulos completos y de gran trascendencia sobre el tema.

No obstante, el libro de Adorno y Eisler (como el de Eisenstein) adolece del gran defecto -importante, considerando la rápida y constante evolución del cine- de su antigüedad, ya que fue escrito en 1948 y por lo tanto deja libre a casi la mitad de la historia del cine.

Como consecuencia de esta escasa bibliografía, a lo largo de la investigación, se desarrolló una marcada inclinación a ejemplificar con datos del cine norteamericano, ya que además la filmografía de ese país es la de

mayor penetración y distribución en México, aunque se procuró agregar ejemplos de otros países poco atendidos en los estudios comunes.

De lo anterior podría culparse a la visión europeizante de la historia del cine, que se concreta a analizar el cine occidental y especialmente el norteamericano, dificultando el conocimiento completo del cine, como arte y como manifestación social de cada país y cada cultura.

La filmografía utilizada en cuanto a cine mexicano, tuvo que limitarse a ejemplos donde destaca el estilo musical más explotado por el cine nacional: la canción. Es precisamente en la cinematografía mexicana donde se percibe un mayor descuido (pero no desconocimiento) en la aplicación de los conceptos que aquí se proponen y mencionan. Son realmente escasos los ejemplos que se pueden utilizar y mencionar fuera del contexto que limita la canción, por lo tanto el camino para una investigación sobre la música en el cine mexicano está todavía por hacerse, a pesar de que el tema es apasionante e interesante, pues debemos reconocer que existen los elementos necesarios, como el talento de los músicos y cineastas nacionales para realizar un trabajo amplio y de calidad que aporte bases y conocimientos amplios al cine mexicano.

Por último, es imprescindible reconocer la labor de ayuda desinteresada, asesoría y dirección por parte del Profesor Gustavo A. García Gutiérrez, sin cuya colaboración no hubiese sido posible la elaboración de este trabajo, pues a la vez que fomentó disciplina y seriedad profesional a lo largo de esta labor, participó de una manera completamente amistosa. A él se deben datos muy importantes de la investigación sin los cuales la misma hubiese resultado fragmentada e incompleta.

A Gustavo mi reconocimiento como maestro y mi más grande gratitud como amigo.

## 1. HISTORIA DE LA MUSICA DE CINE.

### 1.1. El Primer Cine.

Es poco sabido que desde sus primeros tiempos el cine ya era sonoro, o - mejor dicho, se podría llamar así por la presencia del kinetógrafo (aparato para registrar imágenes animadas en una película de 17 metros de -- largo, inventado por W.K.L. Dickson en 1889). A este antecedente del cinematógrafo se añadió un fonógrafo (invento de Edison, de quien se dice fue el primer interesado en las potencialidades comerciales de las películas sonoras) y así surgió el primer intento de cine sonoro.

En el año 1891, es decir, cuatro años antes de la primera representación Lumière, Etienne Jules Marey realizó demostraciones con el fonoscopio, inventado por Georges Demeny. <sup>1/</sup> Después el cine no dejó de hablar, en 1900 lo hizo mediante el fonorama inventado por Berton. Ambos aparatos no eran más que versiones diferentes de la unión de un cinematógrafo y un fonógrafo.

A partir de 1902, tanto en Francia como en Alemania se inventaron diversos procedimientos que permitían ajustar el desarrollo del film y del disco, pero sin llegar a un resultado conveniente.

En 1904, Eugene A. Lauste patentó un sistema en donde el sonido iba impreso al lado de la imagen mediante un método de registro fotoeléctrico (cámara de gas de König unida a una membrana acústica que hacía oscilar un haz luminoso). En 1908 la cámara de König fue reemplazada por una célula de selenio, resultado de los procesos experimentados por Ernst Ruhner en Alemania y por Graham Bell en Estados Unidos. Lauste construyó entonces un nuevo aparato que utilizaba el oscilógrafo de Korn y realizó en 1910 los primeros registros fotoeléctricos satisfactorios.

En 1919 los alemanes Hans Wogt, Joe Engl y Joseph Massolle, -- utilizando los tubos de electrodos, crearon el primer aparato que permitía -- en forma más o menos perfecta -- el registro de la palabra y los sonidos: -- la corriente microorgánica modulaba la luz de la lámpara situada en un tubo de vacío. El sistema fue bautizado con el nombre de Tri-Ergon.

Por su parte la Vitagraph, firma americana, había obtenido un procedimiento electro-magnético llamado Vitaphone que desplazaba el sincronismo del disco y del film al incorporar el sonido en la banda de celuloide. Con este sistema fue rodada la primera película reconocida como sonora: El Cantante de Jazz, en 1927 de Alan Crossland.

Edgar Morin, en "El Cine o el Hombre Imaginario" <sup>2/</sup> hace la pregunta: "¿Por qué el cine durante 30 años se deja limitar en la pequeña pantalla rectangular, permanece mudo y es solamente en blanco y negro?".

"Sin duda, la difusión del cine hablado, de la gran pantalla, -- del sistema de proyecciones múltiples, suponía gastos demasiado onerosos para una industria naciente como era la del cine".

Es pues verdad que grandes dificultades técnicas y económicas se

oponían, en esos principios del siglo XX, a la generalización de un sonido que no estaba fijo sobre la película, de un "color" que no era más que iluminación a mano, de una pantalla que sólo se ampliaba a expensas de la claridad de la imagen o con la multiplicación de proyectores.

Había dificultades industriales para dar sonido al cine; por ejemplo, equivalía a modificar las líneas generales de producción y equipar con nuevas instalaciones a los estudios y salas cinematográficas del mundo entero.

"El cine hablado -escribe Morin- hubiera impedido la constitución del necesario y primer mercado mundial. El cine total hubiera entorpecido y tal vez aplastado al cine naciente. Fue necesaria la espera a las crisis financieras para que el cine avanzara. Fue necesaria la crisis de 1926 de la Warner Bros. Inc. para lanzar definitivamente el sonido y la gran depresión de 1929-1935 para lanzar las superproducciones en technicolor; la baja de asistencia de público y la competencia de la televisión en 1947-1953 para lanzar el cinemascope y otros procedimientos".

Todo lo anterior revela por qué el cine convencional tuvo que prescindir del sonido y del color durante un período de 30 a 50 años. Ante las dificultades técnicas y económicas fue la música la que proporcionó el relieve dramático y además resultaba económico.

## 1.2. Antecedentes de la Música de Cine.

Existen varios antecedentes de la música de cine, sin embargo sólo se mencionarán los que se consideran más directos e importantes.

El primer antecedente que podemos reconocer se remonta hasta los

tiempos de la Grecia antigua, en donde música y drama compartían una cercana relación. Se dice que la música siempre acompañaba las representaciones teatrales, fueran comedias o tragedias. El filósofo Plutarco se refiere a la música en las obras griegas como una clase de condimento.

Un segundo antecedente (que puede estar muy relacionado con el primero, pues se dice que la ópera se basa en el drama griego) es reconocer que la música también fue parte integral en las obras operísticas, del Renacimiento en adelante, baste recordar las grandes óperas de Claude Monteverdi (Orfeo), Mozart ("Las Bodas de Figaro", "Don Juan") o Giuseppe Verdi ("Otelo", "La Traviata") donde cada uno de los compositores imponía su técnica y estilo para sus obras. Por ejemplo Monteverdi desarrolló una amplia técnica instrumental y creó la obertura. Pier Francesco Cavalli hizo la distinción entre aria y recitativo. Alessandro Scarlatti introdujo la modalidad de la obertura italiana, etc.

En este terreno tiene un papel muy importante la obra del compositor alemán Richard Wagner, pero de ello se hablará en un inciso aparte.

Otro antecedente se ubica en el desarrollo de la música clásica cuando evoluciona hasta la forma conocida como "poema sinfónico", en donde se musicaliza una obra literaria (podía ser otro tema) y se lleva a la música sin que llegue a ser una ópera. Ejemplos: "Fausto" de Franz Liszt, la "Obertura 1812" de Tchaikovsky y "La Victoria de Wellington" de Beethoven.

Por último, surge el trabajo de composición para el drama teatral del siglo XIX, el cual, los investigadores Roger Manvell y John Hunter señalan como antecedente directo del trabajo de composición para cine. 3/

Manvell y Huntley se basan en las ideas del escritor inglés -- de teatro, Norman O'Neill. La teoría de O'Neill señala tres clases de música para el teatro: música de interludio, música incidental y composición especial. La música de interludio era usada en pasajes que servían de intervalo entre escena y escena, una especie de "puente" entre las escenas y sólo servía para remarcar el clima de la obra.

La música incidental incluía bailes, marchas, canciones y motivos para determinados personajes; por ejemplo, cierto tema lento y grave cuando aparecía el villano o bien un tema sentimental con la heroína. Esta música solía aparecer entre los diálogos.

Pero es en la música especialmente compuesta en donde la idea de O'Neill tiene más relación con las circunstancias de la música de cine. -- Aquí la música se pide para fortalecer la debilidad del drama. Se utiliza para estimular la imaginación del auditorio y en muchos casos para ayudar al actor en su representación.

O'Neill decía que el acompañamiento musical a un diálogo debe actuar muy sutilmente, tanto que la audiencia no sienta ese cambio.

"O'Neill anticipó la práctica del compositor imaginativo en el cine", señalan finalmente Manvell y Huntley. <sup>4/</sup>

### 1.3. La Música del Cine Mudo.

La primera teoría para explicar el surgimiento de la música en la época del cine mudo es la del concepto utilitario que da Kurt London en su libro "Film Music". <sup>5/</sup> London dice al respecto que la música fue introducida para neutralizar los molestos sonidos de los proyectores primitivos de los inicios del cine.



Así, London coloca lo utilitario por encima de lo artístico. Este comienzo puede ser parcialmente explicado porque los compositores finos tuvieron que luchar mucho tiempo por escribir artísticamente para el cine - después de que el sonido llegara a éste. Por supuesto, durante la etapa del cine mudo se escribieron partituras musicales para algunas películas, pero se trataba de música escrita para acompañar a los films y no de música para película en el sentido exacto del término. Esto puede ser fácilmente expli cable, pues el principio de la correspondencia rigurosa imagen-sonido no -- era aún técnicamente posible, y carecía, como se señaló antes, de valor es tético.

Una segunda teoría, lanzada por Hans Eisler en su libro "Composing for the Films", <sup>61</sup> se basa en la suposición de que las películas mudas tenían un "efecto fantasmal" sobre los espectadores. La música fue introducida como una especie de antídoto contra la película. Fue la necesidad de ahorrarle al espectador el displacer en que estaba envuelto por ver imágenes vivientes y, aun gente hablando que, al mismo tiempo, no generaba ruido. El hecho de que estaban vivos y al mismo tiempo no, fue lo que les dió el carácter fantasmal, aunque debe quedar claro que la música no fue introducida para llenar el hueco de vida que les faltaba.

El primer uso conocido de la música en el cine fue en diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière probaron el valor comercial de sus primeros films. La exhibición tuvo lugar en París y como toda esa primera época del cine, el acompañamiento fue un piano. Esto, principalmente, además del - ya mencionado motivo del ruido, fue porque las primeras películas fueron exhibidas en cafés, bares, etc., en donde el único instrumento disponible era precisamente el piano.

En 1909 Rachael Low <sup>7/</sup> escribe:

"La música importante del período fue la compuesta para el piano. Las musicalizaciones para las películas llegaron a ser ridículas, pues no era difícil oír la "Canción de Verano" de Mendelssohn para una escena de deportes de invierno. Todo ello debido a que las partituras eran escasas o -- bien los pianistas de los cines improvisaban los movimientos más o menos válidos, cambiando de ritmo y de tiempo según las secuencias, ya se tratase de una cabalgata o bien de un drama patético. Se pasaba de Bach a Christine, -- de Franz Lehar a Wagner..."

Esta técnica de crear música sobre la marcha fue conocida como ilustración del film.

Como es de imaginarse, los intentos de crear una unión entre acompañamiento musical y la acción del film tuvieron muy serias dificultades en un principio.

Tomemos primero en cuenta que después del piano se pasó a la pequeña orquesta y era, obviamente, más difícil para un grupo de músicos coordinarse en la obscuridad de la sala.

En segundo lugar, las dificultades técnicas que atravesó el cine -- para proveerse de sonido. Recordemos que a lo largo del cine silente varios aparatos fueron usados para intentar una sincronía entre imagen y sonido, pero la pobreza del sonido logrado permitió que aún por muchos años fueran el piano y la orquesta los que acompañaran la exhibición de una película. Y -- fue esta presentación viva de la orquesta lo que permitió a la música comenzar a desarrollarse artísticamente en el cine, y a medida que el cine iba -- descubriendo sus potencialidades, fue inevitable que surgiera un deseo de -- parte de los más sensitivos productores de proveer una partitura específica

para una película específica, aunque semejante trabajo parecía tanto más desproporcionado cuanto que tales partituras exigían una orquesta y sólo muy pocas salas podían permitirse tal lujo.

Sin embargo la idea fructificó en 1908. Una compañía fundada en París, conocida como Le Film D'Art, animó a varios actores a presentar en película algunas de las obras más famosas del teatro. El primer resultado fue El Asesinato del Duque de Guisa de Le Barsy y Calenette. La música para esta película fue compuesta por el famoso compositor francés Camile Saint-Saëns (su Opus 128 para cuerdas, piano y armonio).

No obstante el gran trabajo de Saint-Saëns, el antiguo método de musicalizar los films con música previamente escrita persistió y siguió desarrollándose. Hubieron múltiples razones para esto, entre ellas el ahorro que significaba un trabajo de lo que era el film en sí; la dificultad de la composición y años después, la comodidad y facilidad que ofrecía colocar un disco de fondo musical en lugar de lograr la producción completa de la música.

Indudablemente estos procedimientos de musicalización no todas las veces eran lo adecuado que podía ser una composición especial, aún persistía regularmente la decepción de escuchar grandes composiciones de los clásicos en escenas completamente desubicadas.

Sin embargo el trabajo de Saint-Saëns no fue el único. Su éxito se reflejó en intentos posteriores como en las películas italianas Quo Vadis (1912) de Enrico Guazzoni y Cabiria (1913) de Piero Fosco, ambas con música de Joseph Carl Briel (para su versión en E.U.).

A partir de 1919 las salas provistas de orquesta se multiplica-

ron y las partituras orquestales se hicieron más numerosas, aunque no fueron, la mayoría de las veces, sino adaptaciones preparadas para el caso.

Uno de los primeros ejemplos de una partitura concebida muy cuidadosamente para un film fue El Nacimiento de una Nación de David W. Griffith, estrenada en marzo de 1915. El trabajo de la partitura estuvo a cargo del mismo Griffith y del compositor Joseph Carl Briel. Dicho trabajo consistió en una elaborada combinación orquestal original sumando fragmentos de obras de Grieg, Wagner, Tchaikovsky, Rossini, Beethoven, Liszt, Verdi y un amplio rango de compositores desconocidos, así como canciones tradicionales estadounidenses como "Dixie" y "Barras y Estrellas".

Como cité, hubo en la película música original. Un buen ejemplo es la música que identifica a los jinetes del Ku-Klux-Klan (leitmotiv), un extraño sonido logrado con silbatos e instrumentos de aliento-metales, muchas veces acompañado por la música de Wagner para la Cabalgata de las Walkirias.

Griffith fue excepcionalmente meticuloso en su deseo de lograr el correcto efecto dramático en la música que seleccionaba para sus películas.

Desde 1909, la compañía Edison había empezado a editar "sugerencias específicas para la música de cine". Por 1913, orquestas de teatro y pianistas fueron capaces de lograr música para sentimientos específicos o situaciones dramáticas, todas convenientemente catalogadas por el editor de la partitura. El más famoso ejemplo de este concepto fue la Kinobibliothek o Kinoteka de Giuseppe Becce que fue publicada en Berlín en 1919, donde era posible encontrar muchísimas piezas de música descriptiva clasificadas por modo y estilo; y aunque la gran mayoría de dichas piezas eran repertorio de los grandes compositores clásicos, muchas fueron compuestas para el mismo Becce.

Lo siguiente es un ejemplo tomado de la Kinoteka de Becce para una escena de un film mudo.<sup>8/</sup>

EXPRESION DRAMATICA (Concepto Principal)

1. Clímax; (concepto subordinado)
  - a) Catástrofe; (subordinado)
  - b) Muy dramático (agitato)
  - c) Atmósfera Solemne.
2. Tensión-Misterioso
  - a) Noche; modo siniestro
  - b) Noche; modo teatral
  - c) Extraño (agitato)
3. Tensión-Agitato
  - a) Vuelo
  - b) Combate heróico
  - c) Batalla
  - d) Disturbio; terror
  - e) Disturbio; masas, tumulto
  - f) Disturbio; tormenta, fuego
4. Clímax-Appassionato.
  - a) Lamento pasional
  - b) Excitación pasional
  - c) Júbilo
  - d) Victorioso.

Como Kurt London señala, "otros conceptos principales fueron: -- escenas dramáticas; expresiones líricas; incidentes líricos; incidentes generales; todos subdivididos en conceptos subordinados: naturaleza, nación, - sociedad, iglesia y estado".<sup>9/</sup>

En 1914 Max Winkler planeó The Magic Valley, un film que nunca se realizó:

"THE MAGIC VALLEY" 10/

(Seleccionado y recopilado por M. Winkler)

1. Abre; toque Minueto No. 2 en Sol por Beethoven; 90 segundos hasta el título en pantalla "Sígueme Querida".

2. Toque "Andante Dramático" por Vely durante 2.20 min.

Nota: Toque suave durante la escena en que la madre entra y hasta que el héroe abandona el cuarto.

3. Toque "Tema de Amor" por Lorenze por 1.20 min.

Nota: Toque suave y lento durante las conversaciones hasta el título en pantalla : "Ahí van".

4. Toque "Estampida" por Simon durante 55 seg.

Nota: Toque rápido e incremente y reduzca velocidad del galope de acuerdo a la acción en pantalla.

Todo esto fue un elaborado trabajo de Winkler, sin embargo él - tuvo que reconocer que grandes obras sufrieron transformaciones desastrosas: Los corales de Bach se convirtieron en adagios lamentosos para escenas tristes, las solemnes marchas de Wagner y Mendelssohn se convirtieron en música para boda, etc.

Como el cine crecía en popularidad, en consecuencia, el tamaño de las orquestas también lo hacía. El problema para el director musical era - que mientras el pianista podía ver la pantalla e improvisar, la orquesta no.

Así la música tenía que ser escogida en una suite para cada film.

Había una rutina general seguida por el director musical (o ilustrador musical, como también era conocido). Comenzaba viendo cuidadosamente el film para ver las imágenes en su forma y su contexto. El film era después mostrado en secciones, él calculaba con cronómetro las escenas individuales que intentaría dividir musicalmente una de otra. Después seleccionaba la música que iba a ser utilizada. El ilustrador musical decidía si la partitura sería una recopilación de números en el estilo de la vieja ópera, o si bien iba a ser más en el estilo de los dramas musicales de Wagner, utilizando el leitmotiv. <sup>11/</sup> En esos tiempos prevalecía casi siempre el primer tipo. <sup>12/</sup>

Los números ordenados fueron, por supuesto, colocados en los climas del film. Esta estructura total era llenada con otras piezas o secciones de piezas. A veces secciones individuales eran tocadas juntas sin transiciones, sólo con cortas modulaciones escritas cuando el contraste de estilos parecía demasiado rudo.

Estas transiciones de escena a escena eran problemáticas para el director musical. Algunas veces resolvía el problema de acuerdo a su estilo y a veces resultaba que una partitura de una sola película tuviera varios compositores.

Obviamente, la solución a todos estos problemas era una partitura escrita específicamente para la película.

En resumen, los problemas que presentaba la música en el cine mudo eran principalmente tres: primero, el costo de su producción; segundo, que no todos los teatros tenían orquestas completas o salas lo suficientemente -

grandes; y por último, que no todos los conductores musicales seguían al pie de la letra las partituras.

Junto a la evolución en el cine de lograr una partitura original para una película, la personalidad del ilustrador musical pasó a la del compositor, éste miraba primero el film, entonces medía las escenas individuales con un cronómetro. Después de adquirir esta información comenzaba a componer, usaba los climax del film como punto de partida y, de ellos, construía la forma y la estructura de las otras secciones musicales.

Pero aun con una partitura compuesta específicamente para el cine, permanecía el problema de conservar la música en sincronización con el film.

A los antiguos sistemas de sincronización les siguieron métodos diversos, pero ninguno con éxito. Uno de los que más aceptación tuvo fue inventado por Carl Robert Blum en Alemania en 1926. Blum llamó a su aparato "ritmofono".

Otro sistema fue el de que las notas de la partitura iban apareciendo en la parte inferior del film y los músicos interpretaban a medida que éstas aparecían, pero, por supuesto, esto nunca resultó.

Si el estímulo de la música fue importante en la presentación de las películas, así llegó a ser igualmente importante en los estudios mismos.

Definitivamente, la principal razón para introducir la música a los estudios, fue la de ayudar a los actores a crear el carácter correcto y atmósfera particular en la escena que ellos estaban actuando. La música ayudaba al actor a sobrellevar el grado de emoción correcto.



#### 1.4. La Música en los Inicios del Cine Sonoro.

La verdadera llegada del film sonoro fue con la aparición del llamado "sonido-en-el-film", esto es, una banda sonora pegada a la película. Todo ello después de un corto período intermedio cuando el sonido era proporcionado por discos sincronizados, sistema con el que se inicia realmente la era sonora del cine.

Con este sistema de sincronización de discos en 1926 se estrenó el Don Juan de Alan Crosland que llevaba música grabada con motivos de la ópera de Mozart; luego con Orgullo de Raza, también de Crosland (1927), -- que incorporaba por vez primera los ruidos y efectos sonoros. El golpe final al cine mudo vino a darlo El Cantante de Jazz, también, como ya dijimos, de Crosland, en donde hizo su aparición el Vitaphone, un sistema electro-magnético que permitía el sincronismo del disco y del film, discos gramofónicos en un principio, pero que luego empleó el sistema actual de fotografiar las oscilaciones sonoras sobre la película.

El Cantante de Jazz, con este sistema, no se limitó a reproducir la voz de Al Jolson; también tuvo música de fondo que tomaba temas de la obertura "Romeo y Julieta" de Tchaikovsky.

La implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica.

Entre los primeros films americanos que utilizaron el cine sonoro tenemos Los Jugadores (1929) de Michael Curtiz y Aplauso (1929) de Ruben Mamoulian. Entre los primeros films ingleses está La Muchacha de Londres (1929) de Alfred Hitchcock quien usó una banda sonora sólo para ciertos momentos del film y por ello se considera a esta película el primer --

ejemplo en la historia del cine sonoro en que el sonido era usado para lograr un efecto dramático.

La introducción del sonido no sólo robó al cineasta el mundo de las imágenes silenciosas, sino que le robó también casi todo movimiento de la cámara. El film hablado dejó como saldo, en principio, una temible regresión. Durante muchos años dominó el estilo estático de piezas teatrales y operetas en cabinas con cristales; existían además las dificultades técnicas de los primeros registros sonoros; todo paralizaba la toma de vistas. - Prácticamente se volvió a filmar en un solo trazo, bajo un solo ángulo y en un solo plano, mientras los actores recitaban el texto de las canciones en un solo decorado.

Con la llegada del cine sonoro los compositores de música para cine -ya varios en esta época- fueron optimistas. Ellos deseaban, desde un principio, jugar un rol más integral e influyente en el quehacer cinematográfico, sin embargo, sus intenciones fueron frustradas por la gran cantidad de cintas musicales que proliferaron en ese tiempo y para las cuales se vieron obligados a trabajar. <sup>13/</sup> Es de adivinar que la corriente más generalizada para esos tiempos fue la composición de canciones que iban dentro de la acción misma de la película.

Como el historiador Román Gubern <sup>14/</sup> señala, los productores de la época, atacando la línea de menor resistencia del público, convirtieron al cine en una curiosidad transformada en insípida ilustración gráfica de los dictados del gramófono. Fueron los años del furor del cine musical, - que tuvo su culminación en El Desfile de Amor (1929) de Ernst Lubitsch. - Tras ésta siguieron varias, manteniendo el mismo patrón de canciones y de

disciplinadas chicas de conjuntos: Brodway Melody (1929) de Harry Beaumont, Fox Follies (1929) de David Butler, El Rey del Jazz (1930) de John Murray Anderson. En Europa, la tradición austrogermana de la opereta llegó también al cine con Al Compás del Tres por Cuatro (1930) de Geza Von Bolvary y se impuso definitivamente con El Trio de Bencina (1930) de Wilhelm Thiele.

Fue hasta los finales de 1930 y principios de 1931 que productores y directores comenzaron a notar la necesidad de música para sus films dramáticos. Los directores comenzaron a añadir un poco de música para apoyar escenas de amor o secuencias sin diálogo. El sentimiento entre los cineastas de ese tiempo era que la música debía tener algunas razones para estar en el film, pensaban que era necesario explicar la música visualmente. Por ejemplo, si ellos querían música para una escena callejera se mostraba un organillero. Era fácil usar la música en clubs, salones de baile, etc. ya que la orquesta era necesaria ahí.

Roy M. Prendergast <sup>15/</sup> señala: "Muchos recursos extraños fueron usados para introducir la música. Por ejemplo, una escena de amor podía tener lugar en el bosque y la música provenía de un pastorcillo tocando la flauta que casualmente pasaba por el lugar. Eso sí, acompañado por una orquesta invisible de cincuenta músicos".

Es importante recordar que en esos días no había regrabación, si el director decidía hacer alguna edición conteniendo música, la partitura era completamente arruinada.

Había dos maneras principales de hacer el cine en los primeros tiempos del cine sonoro: aquellos que usaban la música continuamente en la manera establecida del cine mudo y aquellos que, en efecto, trabajaban junto con la música.

La primera forma empleaba la música (primero en disco y tan -- pronto fue técnicamente posible, grabada en la banda sonora del film) como un flujo de acompañamiento continuo. La segunda forma usó la música muy ahorrativamente o bien, no usó. También usó diálogos o efectos sonoros para explotar mejor la técnica naciente.

Sólo en la presentación de acción fue el cine sonoro todo lo poderoso que podía ser, por ejemplo en las batallas, la música ayudaba a establecer la atmósfera del lugar, interior y exterior, según la acción se moviera.

El primer logro inmediato del film sonoro fue la voz humana; la segunda fue la adición de sonidos naturales. Estas dos eran las novedades, en tanto la música ya no lo era.

El cine hablado trajo escenas mucho más largas y más movidas visualmente; la música pudo ayudar de manera más íntima y emocional que en los días del film silente en que corría de forma continua. La música para el film, como el diálogo mismo, necesitó aprender una nueva disciplina, - una nueva relación al film dramático. El cine tuvo que ser redescubierto.<sup>16/</sup>

Por supuesto otros géneros cinematográficos, diferentes al musical y al dramático, surgieron y se desarrollaron con el cine sonoro. Uno de ellos fue el cine de caricatura o cine animado que se inició en 1928 - con los hermanos Roy y Walt Disney y sus caricaturas de Oswald el Conejo, y poco después con el famoso Mickey Mouse en su primera caricatura Steamboat Willie (1926)

Paralelos a estos trabajos surgieron otros, casi todos de manera experimental, como el corto francés de dibujos animados La Idea de Berthold Bartosh (1934) con música de Arthur Honegger, quien utilizó por primera vez el instrumento llamado Ondes Martenot, un aparato electrónico con múltiples recursos como el de efectos de vibrato y glissando. También citable es el trabajo de Mary Field y Percy Smith, el cual fue un intento de editar acción fotográfica viva de una manera similar a la sincronización de las caricaturas.

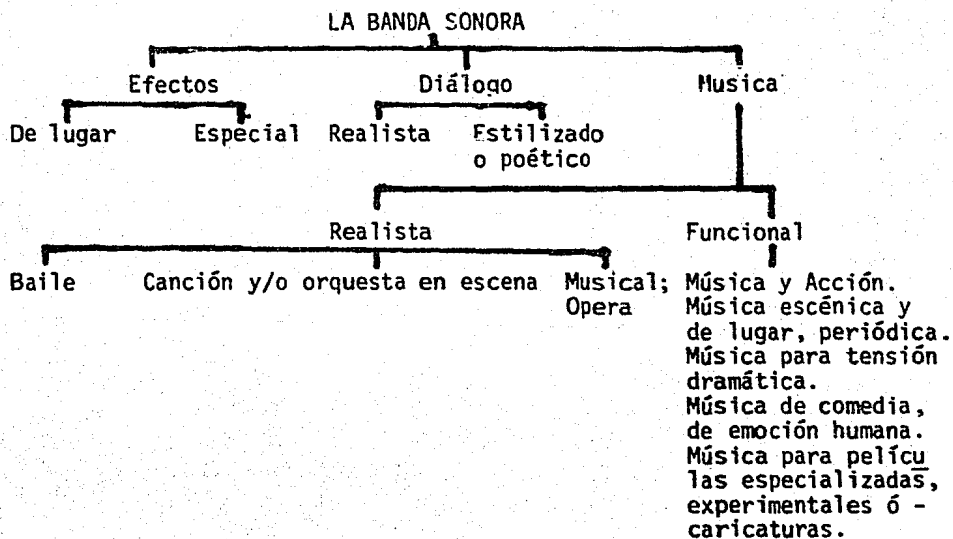
Se vio entonces que acababa de nacer un lenguaje nuevo que estaba lejos de constituir una regresión o parálisis a la evolución cinematográfica, la palabra no sólo no privaba al cine de sus cualidades específicas, sino que le aportaba medios de expresión aún insospechados. El problema no consistía en añadir ruidos o diálogos a las imágenes mudas y menos aún, en filmar conversaciones, sino en construir un lenguaje que dependiese a un tiempo de las significaciones verbales y de las significaciones visuales que debían tener prioridad evidente. La nueva expresión audiovisual sólo se hizo corriente a partir de 1934. 17/

### 1.5 La Música de Cine en el Período 1935-1950.

Por 1935 muchos cineastas y compositores habían llegado a estar completamente informados de los poderes dramáticos del sonido. Ciertos cineastas habían comenzado a balancear diálogo con efecto de sonido, o ambos, con música especialmente compuesta para el propósito. Escritores como Rudolph Arheim ("Film",

1933) y Raymond Spottiswoode ("A Grammar of the Films", 1935) escribieron mucho acerca del control de los usos de los sonidos que eran posible en la banda sonora y el efecto logrado por su relación con la película. La banda sonora fue analizada en términos de sus elementos principales: efectos sonoros, diálogo y música.

Este es el esquema que tenía la banda sonora de un film de esa época, según Rudolph Arheim: 18/



En los primeros días del cine sonoro, la producción en los Estados Unidos alcanzaba más de 500 películas por año y por lo tanto una infinidad de departamentos técnicos creció junto con la industria, y la música, por supuesto, no fue la excepción

Con esto se puede constatar que era difícil trabajar para las masas y a la vez artísticamente. Así, los músicos para cine de la época - - no eran más que empleados, siempre trabajando bajo las órdenes del director o del productor sin aportar algo realmente artístico. No obstante, en este aspecto podríamos decir que la música también tuvo aspectos positivos, ya que al ser algo independiente en la producción del film, cada partitura llevaba el sello característico del compositor, además de que existía, o podía existir, una distribución más allá de la misma película.

A causa del tamaño y la diversidad del auditorio musical, así como la velocidad con que las partituras eran escritas, la música de cine desarrolló un gran número de hábitos, fórmulas y clichés, como las fanfarrias de los créditos, el tema de amor, etc. El compositor debía ser capaz de saltar musicalmente del drama histórico a un film de gangsters.

Muchos compositores recurrieron al uso del leitmotiv wagneriano o bien a la utilización de estructuras musicales antiguas. Quizá uno de los mejores ejemplos sobre el leitmotiv lo aporte Hugo Friedhofer, quien en 1946 musicalizó Los Mejores Años de Nuestras Vidas de William Wyler. La música de la película tiene varios leitmotivos que representaban diferentes caracteres o personajes dentro de la misma.

Dentro de la segunda categoría podemos citar la película, también de William Wyler, La Heredera (1949) donde Aaron Copland utilizó la forma - antigua barroca de la pasacaglia para dar un impacto psicológico al espectador.

A mediados de los años 30's, la música especialmente com

puesta para cine sufrió un gran cambio en su desarrollo. Surgió la música sinfónica y con ella nombres famosos dentro del mundo musical iniciaron una carrera dentro del cine (compositores importantísimos como Shostakovich, Schoenberg o Prokofiev), aunque debemos hacer mención que ya en 1924 otro gran músico, Erik Satie había compuesto la música para el Entreacto de René Clair. Sin duda el más famoso de estos compositores fue el ruso Serguei Prokofiev -- quien en 1934 inició este movimiento sinfónico con la música para El Teniente Kije, y posteriormente él mismo da el más grande y complicado ejemplo, en la película de Serguei M. Eisenstein Alejandro Nevsky de 1938.

Para esta época la música sinfónica estaba tan desarrollada que algunos compositores sin este tipo de experiencia se atrevían a componer con ciertos originales para ser presentados en una película. En 1940 Richard Addinsell compuso un movimiento de concierto para el film Pasión Sublime (1941) de Brian D. Hurst, pieza que después fue retitulada como "Concierto Varsovia". Arthur Bliss compuso también una pieza de concierto para Hombre de Dos Mundos (1942) de Andrew L. Stones.

En México, Silvestre Revueltas, en este mismo estilo sinfónico, compuso la música para películas de diferentes géneros: Redes (1934), Vámonos con Pancho Villa (1935), Los de Abajo (1939) y La Noche de los Mayas (1939).

Dentro del mismo género podríamos colocar las películas que llevaban escenas de ballet, que eran integradas a la película en gran variedad de métodos. Del mismo modo que el concierto, mucha de la música pertenecía a los grandes maestros clásicos, pero el hecho no descartó que los compositores de cine no hicieran su propio intento, como fue el caso de Las Zapatillas Ro-



jas (1946) de Michael Powell, cuya música fue escrita por Brian Easdale.

En 1940, David Raskin musicalizó la película de Otto Preminger, Laura, de donde fue extraída la canción del mismo nombre. Laura, aunque no fue la iniciadora de esta práctica tan popular posteriormente (en 1926 John Ford ya lo había hecho con la canción "Charmine" de Erno Rapee en la película El Precio de la Gloria), sí se considera de los ejemplos más representativos, pues ligada a ella vinieron muchas más como Mi Único Amor (1946) de Raoul Walsh y Té para dos (1950) de David Butler.

El éxito de este sistema consistía en que el tema identificaba al personaje principal y todo el resto de la música de la película giraba en torno a esta idea. Es decir, era una repetición constante de la canción que, por otra parte, generalmente nunca era tocada completa durante la película.

El ímpetu por el uso de las canciones tema tenía un fondo económico. Esta práctica contribuía al film, lo hacía más popular y ayudaba a pagar la producción con sus ventas como disco.

Esta práctica no fue privativa de la época de los 40's., tuvo un gran desarrollo a través de la historia de la música de cine. En 1952 con la película de Fred Zinnemann A la Hora Señalada y con la música de Dmitri Tiomkin el fenómeno volvió a tener uno de sus puntos más altos. La canción fue "Do not forsake me, oh my Darling".

Dmitri Tiomkin marcó el inicio de lo que sería la era comercial -- para la música de cine, pues invadió el mercado trabajando en muchas películas, Mi Secreto me Condena (1952), Los Comandos (1954) y Crimen Perfecto (1954), entre otras.

Con el éxito que logró este tipo de música en el cine, los productores llegaron a dos conclusiones: primera: ellos decidieron que una película -

podría vender discos. Segunda: de acuerdo a lo primero, determinaron que estos discos debían estar orientados lo más posible a la música popular. Por ejemplo, todos los westerns llevaron canción tema e incluso, varios temas de melodramas tuvieron alguna letra, como el caso en De Aquí a la Eternidad (1953) de Fred Zinnemann.

Los problemas artísticos para el compositor fueron obvios, él ahora tenía una forma musical estricta y un estilo: la canción, todo esto sin importar si ésta iba bien o no al film. Sin embargo, la práctica sobrevivió hasta nuestros días, funcionando siempre con gran éxito, baste recordar el caso de Butch Cassidy & the Sundance Kid (1970, George Roy Hill), donde la canción de Burt Bacharach, "Gotas de Lluvia Sobre mi Cabeza" tuvo tanto éxito que se llegó a ignorar de donde procedía. O mejor aún, tomando un ejemplo actual, tenemos la canción "Ojo de Tigre" del grupo inglés Survivor y que es tema de Rocky III (1982).

Volviendo a los 40's., otro de los ciclos populares del cine fue el "thriller psicológico". Este tipo de cine usualmente giraba alrededor de un personaje con algún determinado defecto psicológico para ayudar a construir el suspenso. De los más específicos ejemplos de este ciclo está Secreto tras la Puerta (1948) de Fritz Lang en donde la música de Miklos Rozsa, incluida en el sonido "al revés" de como se grabó para acrecentar el suspenso del film.

Las posibilidades mercantiles y culturales que abrió el cine sonoro para usar a los compositores de prestigio como mercancía para un público ilustrado, llevaron al cine de los años 40's. a tratar en gran cantidad temas biográficos de los grandes músicos, con fondos musicales de sus más grandes temas, aunque por las limitaciones argumentales la gran cantidad de

estas obras tenían que aparecer muy fragmentadas y por ende -según Roger Manvell- restaban su calidad.

Según el mismo Manvell, las vidas de los compositores tuvieron diversos tratamientos en el cine, por ejemplo Pasión Inmortal (1947, Clarence Brown), en donde el gran amor de Clara y Robert Schumann era idealizado, y -Canción Inolvidable (1945, Charles Vidor), que no era más que un retrato no místico de la vida de Chopin, continuaban la fórmula básica de Hollywood de música más romance igual a dinero. Sin embargo, dice Manvell, todas ellas tenían un común denominador: su tratamiento sentimental de los compositores, de su vida y de su música. Esta última aparece como una enaltecedora emocional que acompaña a una, a veces buena a veces mala, triste y tierna historia.

Otra práctica anterior a la II Guerra Mundial fue que debido a la falta de buenos escritores de música, muchos estudios de Hollywood comenzaron a adaptar material ya escrito por sus compositores para su nuevo material fílmico.

Es reconocido además que durante toda esa época de los 40's. la música de cine, principalmente de Hollywood, tuvo un extravagante exceso de orquestación. Esto se debió, según el escritor Prendergast, a dos razones: una, el estilo de la época y, dos, a razones de sindicato de la industria, que llegó a tener un excesivo número de músicos. Estos problemas conducían irremediablemente a otro, el abuso de la música en la película, esto es -- que algunas escenas llevaban música aún sin necesitarla.

Con todos estos antecedentes se podía sospechar el futuro de la música de cine: un arribo hacia la música popular y comercial. Cosa que de una u otra manera ocurrió.

#### 1.6. La Música de Cine de 1950 al Presente.

Los años de post-guerra fueron los de mayor éxito para el cine norteamericano al convertirse de hecho en el único país con poder para apoyar esta industria; se rodaron gran cantidad de películas en Hollywood, pues de hecho el mercado estaba libre de competencia, sin embargo la bonanza no duró mucho. De principio las leyes restringieron el trabajo de los estudios cinematográficos, después también afectó al cine la llegada de la televisión. Por otro lado las industrias europeas comenzaban a resurgir. Nuevas corrientes cinematográficas como el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa vinieron a dar nuevos cauces a la música de cine. Surgen en el cine estilos musicales tales como el dodecafonismo, el serialismo, el cool jazz, la música aleatoria, etc, todos ellos reflejo de los fenómenos culturales mundiales.

En los Estados Unidos, como respuesta de la industria fílmica a la televisión, surgieron dos inventos. Primero el cine de tercera dimensión y después el sonido estéreo. La novedad del primero no duró más de un año y llegó a ser inoperante.

Pero fue Miklos Rozsa quien con la película Julio César (1952, de Joseph Mankiewicz), reconoció las posibilidades artísticas y dramáticas del sonido estéreo en el cine. Con él ya era posible utilizar dos temas musicales simultáneos y contrapuntísticos y que, por supuesto, representaban dos caracteres diferentes dentro del film.

El sonido estéreo fue muy usado en cintas de cinemascopio, pero fue decayendo y solo volvió a ser usado hasta nuestros días pero para filmar conciertos de rock como Gimme Shelter (1970), Ladies & Gentlemen (1973) (ambas con los Rolling Stones), Woodstock (1969), etc.

Como se señaló párrafos antes, la música de cine se diversificó en varias ramas, tantas como géneros cinematográficos, surgieron innumerables ejemplos de cada estilo musical. En 1955 Leonard Rosenman escribió la partitura para "Encrucijada de Odio" (1955) de Edward Dimitrik, utilizando la técnica dodecafónica de Schoenberg. En 1965 Michel Fano "musicaliza" con ruidos El Hombre que Miente de Robbe-Grillet. En fin, que si quisieramos establecer estilos en la música de cine a partir de 1950, sería una tarea casi imposible. Solo un estilo podríamos decir que tiene carácter de general y relativamente, pues a su vez tiene diversas ramas, nos referimos a la música popular que invadió al cine a partir de estos años y que aún sigue siendo vigente.

A finales de los 40's., al menos en Hollywood, se genera un cambio en los esquemas de composición de música para cine, se incorpora el jazz, que influye en la mayoría de los compositores de esa época. Primero dentro del aún vivo estilo sinfónico el jazz fue imponiendo sus formas (Alex North - en Un Tranvía Llamado Deseo de Elia Kazan en 1951), después lo hace abiertamente con la tradicional banda estilo New Orleans.

Un factor muy importante en el florecimiento del idioma del jazz, fue la corriente de películas que surgieron en esa época. Aunque continuaba la costumbre del drama surgió una fuerte corriente de historias acerca de -- guerra, crimen y violencia alternada con la vida moderna de las ciudades. El jazz parecía más cercano a este tipo de cine que cualquier otro estilo musical.

Otro de los ejemplos clásicos de este estilo es El Hombre del Brazo de Oro (1955), un film de Otto Preminger y musicalizado por Elmer Bernstein, quien al hablar sobre su estilo de música dice: "Yo quería un elemento que --

podiera hablar de la histeria y desesperación, algo que localizaría estas -- emociones dentro de la gran ciudad. La música no trata de crear un espejo -- musical del diálogo, tampoco es un psicoanálisis de los caracteres. Es básicamente una partitura que trata del hombre y su medio ambiente".<sup>19/</sup>

Sin embargo el jazz fue una corriente que rápidamente se asimiló para dar lugar a otros géneros populares como la música de rock y pop, sin -- olvidar el continuo auge de las canciones tema.

También los años 50's. vieron el renacimiento y el auge de las El -- madras superproducciones bíblicas, que también fueron una respuesta del cine a la televisión. Películas como Quo Vadis (1951), Los Diez Mandamientos (1956), Ben Hur (1959) y Rey de Reyes (1959), representaron para los compositores un amplio campo de trabajo con una dificultad muy especial por la solemnidad del tema.

Pero a pesar de estos y otros grupos pequeños de compositores por lograr el reconocimiento de la importancia que tenía la música en el cine, pocas partituras recibían la atención merecida, pues la invasión del comercialis -- mo era inminente y hacia él viraron quienes deseaban seguir en activo.

Es así que se inició un tremendo auge comercial, pues ya no se buscaba la partitura dramática sino la comercial. La pregunta era: ¿podrá esta -- música vender discos?.

En este ambiente surgen compositores como Burt Bacharach u Henry -- Mancini quienes con películas como Mañequita de Lujo (1960) y La Pantera Rosa -- (1963) (ambas de Blake Edwards) marcan la salida de la música sinfónica por la de orquestas de músicaailable.

Fue tal la necesidad comercial de la música de cine, que el mismo Alfred Hitchcock se vio obligado por sus productores a cambiar de compositor para sus películas (John Addison sustituyó a Bernard Herrman en Cortina Rasgada en 1966).

Para los años 60's. es el rock lo que domina el mercado comercial del cine. Las películas de los cantantes y grupos de moda (Elvis, Frankie - Avalon, Los Monkees, Los Beatles) es lo que vende, surge toda una fiebre por la música de rock. Se filman los festivales para obtener ventas del disco -- (Monterrey Pop, 1967, Woodstock, 1969, etc). El clímax de la canción tema - llegó en 1967 con la película El Graduado de Mike Nichols donde ya no solo una canción, sino toda la partitura debía ser una colección de piezas pop que a la vez sirvieran para crear un album L.P. para una mayor obtención de ganancias.

El rock se expandió por casi todos los géneros cinematográficos, -- desde los citados conciertos hasta films dramáticos como Easy Rider (1969), - Dennis Hooper, Zabriskie Point (1969) de Antonioni y Trash (1970) de Andy - Warhol.

Los 70's., por un lado, marcan el punto más alto del rock en el cine al presentar las llamadas rock-operas, donde el verdadero creador de la película es el compositor de la música. Entre los obvios ejemplos tenemos Jesucristo Superestrella (1973), dirigida por Norman Jewison y con música de Andrew Lloyd Weber, Tommy (1975) y Lisztomania (1976), ambas de Ken Russell u música de Pete Townshend, la primera, y de Franz Liszt, arreglada por Rick Wakeman, la segunda.

Por otro lado, los 70's. también ven el regreso de la música sin--

fónica, aunque todavía con una gran influencia comercial. Tal es el caso de las películas donde participa John Williams como compositor: La Guerra de las Galaxias (1977), Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (1979), Superman (1980) y E.T. (1982), entre otras.

Es difícil hablar de partituras originales compuestas durante los 70's., la mayoría son reiterativas en su estructura. Dentro del retorno de la música sinfónica deberíamos hablar más que de películas, de músicos que han realizado notables trabajos en este campo como son el caso de Dominic Frontiere para The Stunt Man (1980), Mikis Theodorakis para Estado de Sitio (1973) e Ifigenia (1976). Otro más es Ennio Morricone que tiene sus inicios dentro del cine italiano desde sus trabajos con Sergio Leone (El Bueno, El Malo y El Feo en 1966) y Elio Petri (Investigación de un Ciudadano Libre de Toda Sospecha en 1971) hasta nuestros días con la excelente partitura para 1900 (1980) de Bernardo Bertolucci.

Otro compositor notable sin duda es Pino Donaggio, a quien se considera el sucesor del genio de la música para cine de terror, Bernard Herrmann. Donaggio ha trabajado en muchas películas, entre ellas Aullido (1981), Carrie (1977) y Vestida para Matar (1980); las dos últimas de Brian de Palma.

Para finales de los 70's. el comercialismo de la música de cine llega a su clímax, la enorme mayoría de las películas van apoyadas por la venta de su disco (el mismo Pino Donaggio es un gran vendedor), se recurre a la combinación de la música entre temas especialmente compuestos para la película, que después se convierten en éxitos para la radio, o los mismos éxitos se trasladan a la película para lograr y asegurar el éxito comercial de la misma. Entre este tipo de películas tenemos Fiebre de Sábado por la Noche (1978), Nace una Estrella (1974), One Trick Pony (1980), Las Guerreras de --



N.Y. (1981) Arturo (1981) y muchas más.

La música clásica no escapa a este comercialismo de los años 70's.-80's. y resurge para el cine con mucha fuerza. Muchos directores toman esta música para sus películas, John Boorman toma a Wagner y Orff para Excalibur (1981) Alan Alda a Vivaldi para Las 4 Estaciones (1982), con su música del mismo nombre, Robert Redford a Pachelbel para Gente como Uno (1981), misma música que había utilizado el alemán Werner Herzog para El Enigma de Kaspar Hauser (1973)

Pero quien puede considerarse el iniciador y maestro de este estilo y con éxito difícilmente igualado es Stanley Kubrick, quien ha mostrado preferencia por esta música conservando dicha línea hasta sus últimas pellicu--las: Naranja Mecánica (1969) (música de Beethoven, Rossini, Elgar), Barry Lyndon (1975) (música de Haendel, Mozart, Schubert) y El Resplandor (1980) (música de Ligetti, Bartok y Penderecki).

Y ya, finalmente, hablando casi de lo que sería la música de cine de los 80's., podría citar el ingreso, con gran éxito, que hacen los compositores de música de rock y principalmente de música electrónica dentro del cine. Nombres como Rick Wakeman (The Burning en 1980, White Rock en 1976 --un documental acerca de las Olimpiadas Invernales en Innsbruck, Austria, --donde la música trata de reflejar el carácter de cada una de las especialida--des deportivas-), Giorgio Moroder (Expreso de Medianoche, 1979), Keith Emerson (Inferno, 1980 y Halcones de la Noche, 1981), Vangelis (Carros de Fuego, --1981), los grupos de rock alemanes Tangerine Dream (El Salario del Miedo, 1978, y Mi Profesión Ladrón, 1981) y Popol Vuh (con los films de Werner Her--sog Nosferatu, 1980 y El Corazón de Cristal, 1979), han marcado un cambio --

en los tradicionales estilos de composición, pues los recursos con los que cuenta la música electrónica son, por así decirlo, ilimitados. No obstante el uso de esta música puede tener el "defecto" como música de cine de que no pocas veces es de una calidad muy superior a la película para la que fue compuesta y es aquí donde podemos notar que el éxito comercial sigue - siendo fundamental.

## 2. MUSICA DE CINE.

"La música reina en el universo del cine". <sup>1/</sup>

¿Qué es la música de cine?. Podría parecer fácil dar una definición de ella, sin embargo no lo es. La música de cine no es un elemento cuya definición pueda expresarse en pocas palabras, pues es tan cercana e intima su relación con el cine que al actuar conjuntamente, cualquier definición parecería superficial, redundante y oscura. Es así que más que dar -- una definición podemos anticipar que este trabajo intenta ser un análisis de lo que es la música de cine.

Deslindemos el problema haciendo una necesaria aclaración en cuanto esta música especializada y su terminología. Esto es, frecuentemente al hablar de la música de cine se confunden términos que podrían pasar inadvertidos y que para la investigación es esencial aclarar (en esta confusión incurren con frecuencia autores especializados en el tema).

A fin de explicar un poco este concepto decidí tomar la terminología utilizada hasta ahora y en consecuencia las dos grandes partes en -- las que se divide la música de cine: Música para cine u Música de cine.

A primera vista parece que en las dos consideraciones estamos hablando de lo mismo. No es así.

Esta diferencia entre los términos que unen a los dos grandes elementos (música y cine) no es única ni nueva. Jean Mitry en su libro "Psicología del Cine" <sup>2/</sup> hace ya mención a ella. Mitry señala que es de vital importancia hacer notar la diferencia entre la música que únicamente sirve de accesoria a una película (música para cine) y la música que ha sido planeada junto al guión cinematográfico (música de cine). Sin embargo, hay que hacer notar que Mitry aquí se refiere a la técnica de composición de la música para cine, lo cual no es el caso de este trabajo, y que será vista en detalle posteriormente.

La consideración que nos ocupa tiene un enfoque diferente. Se define el término "música para cine" como la música especialmente escrita para una película (esta concepción incluye, por supuesto, las dos consideraciones que hace Mitry). La "música de cine" es cualquier música que posea el cine, incluyendo la música que no ha sido compuesta especialmente para este fin. - Para poner un ejemplo, podemos mencionar la música barroca escrita siglos antes de la aparición del cine y sin embargo tan utilizada en gran cantidad por éste (la obra de Stanley Kubrick).

Así, esta separación terminológica implica intrínsecamente la única división general que puede atribuírsele a la música en el cine, aunque se hace necesario ver el origen de la misma.

Para empezar de una manera quizás muy general, tomaremos la concepción que Roger Manvell y John Huntley hacen con respecto a la música de cine.

Ellos la dividen en dos categorías principales: la música "realista" y la -- música "funcional". <sup>3/</sup> Manvell y Huntley explican que la música realista es el factor que controla en un film las secuencias en donde cualquier forma de representación aparece en la acción filmada (un cabaret, una sala de conciertos, un café, etc.) o bien las controla en off-stage.<sup>4/</sup> Por ejemplo el actor cantando solo en la acción pero acompañado por una orquesta invisible.

Agregan que esta música realista, ya que forma parte de la acción, debe ser compuesta antes de que el film llegue al estudio. El evidente ejemplo de ésto, por supuesto, son los musicales.

Ahora, para Manvell y Huntley la música funcional es la que ha sido mal llamada música de "fondo". -Manvell cataloga este término como algo "engañoso" que no describe de ninguna manera el trabajo que esta música realiza; - pues en tal caso debería llamársele "integral" o "complementaria". Sin embargo, para su estudio y de acuerdo con las ideas que tratan de establecer, el - término "funcional" es el más adecuado, pues tal palabra implica la idea principal, que es que la música desempeña una tarea específica en el film.

Manvell y Huntley enfatizan que la música funcional tiene una relación más compleja con la acción que la misma música realista desde que no es parte manifiesta de ésta, ya que su tarea, a la vez que es indirecta, por estar "fuera de escena" es mucho más directa por su influencia. Aquel la música señala, subraya, enlaza, enfatiza o bien interpreta la acción, llegando a ser parte del patrón dramático de la estructura del film.

La definición que dan Manvell y Huntley es bastante completa y concluye señalando que la música de cine comienza a ser funcional en el punto - donde deja de ser realista, cuando no es "integral" o "complementaria" ("de fondo") y toma su propio lugar en la estructura dramática del film.

Esta separación entre música "realista" y "funcional" no únicamente la hacen Manvell y Huntley, otros críticos la hacen aunque con otros nombres. La música realista es conocida como "real" (Jaubert), "decorativa" (Morin), "de comentario" (Luigi Chiarini), "de ambiente" (Marcel Martin). - La funcional, también se le conoce como "integral" (Chiarini), "paráfrasis" (Martin), "incidental" (Adorno y Eisler) o "utilitaria" (Copland).

Manvell y Huntley hacen un planteamiento bastante convincente en cuanto al enfoque de participación de la música, sin embargo no es definitivo para mi punto de vista.

La división que ellos sugieren (a grandes rasgos música "realista", la que se "ve" y música "funcional", la que no se "ve") puede existir pero no bajo los términos que ellos sugieren. A mi parecer, el término "funcional" (no así el "realista") está mal empleado. Dicha "funcionalidad" no existirá sólo en la música off-stage, sino definitivamente es posible encontrarla, y no en pocas ocasiones, implícita en alguna música "realista" trabajando con mucha efectividad. Señalemos dos casos concretos: la película de Win Wenders Alicia en las Ciudades (1974) tiene un buen ejemplo cuando los dos personajes principales (Alicia y su amigo ocasional) están en un café, permanecen en silencio y la música que sale de la rockola trata de crear un ambiente emocional que finalmente envuelve a ambos.

El otro ejemplo es más sencillo. En Mojado Power (1980) de Alfonso Arau, no son pocas las veces que vemos a un cantante solista, un grupo, o simplemente un disco que se encarga de describir la escena, así como a los personajes.

Evidentemente la división entre música que se "ve" y la que no, -

existe, aunque no puede considerarse de esta manera; es preferible la designación que hacen tanto el cineasta Bela Balazs como el crítico Luigi Chiarini. Ellos nombran a la música cuyo origen es posible ver en la pantalla (orquesta, cabaret, radio, etc.) como música "sincrónica" y a la que no es posible distinguir su origen musical, "asincrónica" (El director de cine ruso Pudovkin también hace mención a estos términos añadiéndoles categorías específicas como si fuese la división de Manvell y Huntley: "sincrónica-naturalista", sin función específica y "asincrónica-expresiva", con una determinada función).

Ahora bien, mi punto de vista en cuanto a esta funcionalidad de la música de cine difiere considerablemente de esta división; de hecho, esto no existe. La funcionalidad es indiscutible pero no en los términos planteados antes; esta abarca a toda la música que se escuche en un film, sea sincrónica o asincrónica. Toda música cumple un fin en una película aunque sea meramente estético (que ya es importante), donde sin interesar que sea música "de fondo" corresponderá posteriormente a analizar la función que está cumpliendo.

Por lo que todas las ideas aportadas por Huntley y Manvell y otros autores son perfectamente válidas, pero no deben limitarse a la música "invisible", sino que deben extenderse hasta abarcar las dos cuestiones posibles.

Esta es pues mi justificación para poder afirmar que la única gran división que tiene la música en el cine es la anteriormente citada:

1) música compuesta especialmente para cine y 2) música previamente escrita y utilizada posteriormente en el cine. Y la funcionalidad de esta última tampoco en ningún momento es posible discutirla, como lo veremos más adelante.

Ahora bien, ¿qué hace la música en el cine?. Cronológicamente se -

hace obvio que su primera función (como ya se vio en la parte histórica) fue la de auxiliar de manera técnica o estética a los viejos films mudos. Por supuesto la función estética (a diferencia de la técnica) no ha desaparecido y como lo señala Maurice Jaubert "la primera función que tiene la música en el cine es la de tapar los agujeros sonoros, bien por considerarse demasiado silencioso tal pasaje, bien porque el director no haya sabido encontrar en su realización un sonido verdaderamente plausible y sobre todo si no ha logrado sugerir con la imagen determinada intención". 5/

Esta posible debilidad del relato visual es la más atendida por una determinada música. "Por regla general se pide a la música comentar la acción -dice Jaubert- ¿es trágica la escena?. Unos acordes del trombón van a subrayar la negrura de la imagen. ¿Que se trata de una escena sentimental?, un solo de violín hará, según piensan quienes lo utilizan, más convincente la declaración de amor del galán". 6/

Este tipo de ejemplo señala, tal vez, el más pobre de los recursos que le atribuyen a la música y claro está que sobre esta utilización se podría colocar el pensamiento erróneo de que la música es un elemento secundario en una película.

El mismo Maurice Jaubert señala más adelante: "No se dan cuenta los sustentadores de tal estética que no hacen más que trasladar al cine a la vieja tradición musical del melodrama. No tienen en cuenta que desde un simple punto de vista acústico, la superposición de la música a una voz o a un sonido, amenaza con destruir el valor emotivo de la escena y la fuerza y autenticidad de la música". 7/



Roy Prendergast también apoya el punto de vista de Jaubert a un uso estético equivocado de la música: "este problema de continuidad formal - entre la música y la película, no necesita ser resuelto por tener la música solamente imitando la acción de la pantalla (lo que Manvell y Huntley llaman mickey-mousing). Mientras esto es apropiado en caricaturas, puede estar fuera de lugar y lograr pobreza en un film dramático cuando no está usado sutilmente". 8/

Estos usos, repito, son puramente estéticos y corresponden a la - visión superficial o elemental de lo que la música puede hacer (en este caso erróneamente) en el cine. Afortunadamente, el quehacer de la música no está limitado a esto y como es sabido la finalidad que perseguimos, no se limita a esta estética aparente.

Apoyándonos en la cita de Edgar Morin: "La música reina en el un verso del cine", pretendemos justificar que ese "reinado" no es puramente su superficial, sino que tiene una raíz más profunda.

Edgar Morin señala que antes de la película sonora, la música aparecía como una necesidad del cine; dice: "Tal vez cabría pensar que la música era sólo un sustituto de las voces y los ruidos de que carecía la película muda, sin embargo la película sonora con voces y ruidos, sigue necesitando música, vive en la música, se baña en la música." 9/ y más adelante sigue: "Al cine le es necesaria una música integrada, mezclada al film, inherente a él, que sea su baño nutritivo. El cine es musical como la ópera, aunque el espec tador no se dé cuenta". Henry Lemaitre señala que el cine es como el ballet, donde se sintetizan movimiento y música; raras son las películas carentes de música y las que no la tienen la sustituyen con ruidos". 10/

La música constituye un componente indispensable e importante en cada obra cinematográfica, en la que desempeña una función indispensable y responsable. Es así que un realizador que no tiene en mente la música en la concepción general del film disminuye notablemente el poder de sugestión de la obra.

Dentro del film como obra terminada, la música no se encuentra fuera de los valores expresivos, sino que contribuye poderosamente a crear aquella unidad que no sólo está representada por el ritmo -de notas y montaje-, por la armónica fusión de los componentes- imagen y comentario-, sino que estriba en aquella íntima ligazón entre las facultades visuales y auditivas del hombre, gracias a la cual es espectáculo cinematográfico que se expresa únicamente por la unidad de relaciones entre todos sus elementos. La música al igual que la actuación, la escenografía, la fotografía, se anula como una entidad separada y se funde en una película.

No sería lícito, por consiguiente, hablar de supremacía o sometimiento de la música dentro de una película, antes bien es posible afirmar que el nexo que vincula en unidad formal y de contenido este valor singular estriba en la feliz selección de las relaciones que deberán aparecer entre ella y los demás elementos.

La música, como la planificación, el montaje, el decorado, la dirección, debe contribuir a hacer clara, lógica, verdadera, la historia que constituye un film, siendo aún mejor si aporta una poesía suplementaria, la suya propia. Si el guión técnico debe ser obra del director no por ello debe dejar de pedir ayuda al autor de los diálogos, al decorador y, por supuesto, al

compositor, puesto que cada uno de ellos tiene algo que decir y un papel que jugar en la ejecución del proyecto. Solo así la obra puede alcanzar cierta perfección.

Es por todo lo anterior que debe desecharse la creencia y antiguo prejuicio (que Theodor Adorno y Hans Eisler mencionan) <sup>11/</sup> de que la música en una película no debe oírse (así lo afirman numerosos teóricos) pues sería tanto como decir que los escenarios deben ocultarse.

El filósofo alemán Theodor Adorno y el compositor, también alemán, Hans Eisler señalan en su libro, "El Cine y la Música", que "la ideología de este prejuicio es la creencia de que el film como unidad organizada otorga a la música una función modificada, a saber, solamente la de servicio. En líneas generales el film es una acción hablada: el interés material y el interés técnico que de él se derivan están centrados en el acto, y todo lo que pueda hacerle sombra se considera un estorbo." <sup>12/</sup>

Evidentemente, mi punto de vista, como el de estos dos autores, difiere en mucho. En tal caso, y con las dudas que ello también implica, consideraría más válida la observación que hace el compositor Aaron Copland, <sup>13/</sup> quien dice que la capacidad de escuchar o no la música de un film, está ligada al grado de percepción musical de cada espectador (si se trata de un músico, por ejemplo, es evidente que no habría problema), además esta percepción también puede variar según el espectador esté absorto en la acción dramática de la trama.

Copland señala que la generalidad de los espectadores toman el acompañamiento musical como algo ya supuesto en un film dramático: "cinco minutos después de la terminación del film, ellos no son capaces de decir si -

escucharon la música o no. Preguntar si ellos piensan que la música es adecuada o excitante, o bien completamente horrible, sería darles una complejidad musical inferior".<sup>14/</sup> (En ningún momento hay que olvidar que Copland al hacer estas afirmaciones está refiriéndose al concepto de funcionalidad manejado y propuesto por Manvell y Huntley, olvidando, como lo veremos después, el caso de películas cuya finalidad es precisamente, el fijarnos subconscientemente una melodía específica).

Sin embargo, aceptando a Copland, podemos anteponerle una afirmación: Esta, precisamente, es la magia del cine. La música puede oírse o no, o bien escucharse (que sí hay diferencia) o no. Lo que realmente será importante es que cumpla la función específica para la que fue creada y se integre de una manera que sea percibida o no, y de cualquiera de las dos maneras ayude a reafirmar o descifrar lo que percibimos visualmente.

Pero la música, como todos los otros elementos que totalizan el cine, puede llegar a alcanzar diversos niveles de importancia dramática, esto es, muchas veces tendrá, por la trama misma, que hacerse evidente, ya sea que se trate de bellos paisajes o un gran grito y por el contrario, habrá ciertas situaciones en donde haya de ser discreta, en que debe permanecer en segundo plano. Ambos casos, por supuesto, serán resultado de una debida planificación funcional del director y compositor o musicalizador.

Ahora bien, ¿qué hay después de esta primera concepción estética?. Evidentemente hay que reconocer la importancia de todos los aspectos que Manvell y Huntley, Aaron Copland y Mark Evans, <sup>15/</sup> conceden a la música asincrónica, pero, por supuesto, extendiendo el estudio hasta la música sincrónica.

Por decirlo de una manera relativamente sencilla, podemos afirmar que la buena música de cine (sincrónica o asincrónica), cumpliendo la función para la que ha sido asignada, puede ser capaz, incluso, de "informar" al espec

tador lo que el film es incapaz solo por el medio visual.

Al hablar de este punto tenemos que ser en extremo cuidadosos; -- Jean Mitry señala, acertadamente, que se llega a tomar a la música de cine como un contrapunto de la imagen, y esto es un error. No siempre imagen y música estarán en contrasentido para dar el significado de un solo total. Aunque puede hablarse de dos diferentes "discursos", ambos tienen un mismo fin, y aunque presenten aspectos diferentes, lo más indicado en tal caso, definitivamente, es hablar de la existencia de un contraste. Dicho contraste será tan ligero o marcado como sea la intención de su utilización. Por ejemplo en una función puramente estética, evidentemente será apenas notado, pues imagen y música pueden llegar a ser paralelas. Por el contrario, si la intención es marcar un aspecto psicológico, el contraste será mayor, pues deberá la música aportar datos extras del personaje, por ejemplo, reforzando el conocimiento que tenemos de él.

Sobre lo mismo, Copland ha escrito que el propósito reconocido de la música de cine es ayudar a desarrollar el significado de un film. Aunque aclara que esta música no debe llegar a ser demasiado complicada, debe aclarar, no confundir al espectador (a menos que sea requerido para un determinado efecto dramático). Debe controlarlo, ayudarle a crear el modo en que se conserva la necesidad del film, haciendo esto acentuará este otro elemento del drama.

Aunque la música que hace un nuevo tipo de sistema imaginativo de manda una respuesta del espectador, puede fácilmente excitar su antipatía y así destruir la ilusión dramática que es esencial para el éxito del film.

Por lo tanto volvemos, en parte, al inicio, se debe tomar con suma seriedad la introducción de la música en una película y no tratarla jamás como un elemento secundario y menos aún, únicamente decorativo (sin referirnos a un aspecto de función estético). Es general la idea de que un film saturado de música sin una verdadera razón, es totalmente impráctica y molesta; la buena música de cine se utiliza únicamente en los momentos en que es necesaria y es ahí donde será más efectiva. Debe respetar, por tanto, el elemento visual, o bien elementos diferentes que en un momento dado pueden ser parte de ella - pero que la sustituyen con un mejor éxito como pueden ser el silencio y los ruidos.

## 2.1 Divisiones en las Funciones de la Música de Cine.

Definitivamente la concepción y funciones que cumple la música de cine son de masiado amplias como para poder definir las de un solo trazo y como una sola cosa. La mayoría de los autores que ahondan en el problema, la dividen para su estudio y análisis. Muchas de las divisiones propuestas, evidentemente son muy parecidas y sus diferencias sólo se distinguen a partir de análisis mas profundos.

Entre la división de funciones que proponen diferentes autores he escogido algunas que pueden ser las que más afecten el desarrollo del presente estudio y, aunque vistas de manera muy general, es importante nombrarlas -- pues varios de los puntos de vista que exponen son constantes para el resultado final de mi propio esquema.

En primer lugar observemos la división de Roger Manvell y John Huntley que, como señalé antes, parte de una división general en dos grandes grupos de la música de cine que son: música realista y música funcional.<sup>16/</sup> La primera, para recordar, es la que puede ser interpretada directamente en la pantalla. La segunda es la música que como fondo musical señala, subraya, enlaza, enfatiza o interpreta la acción.

Este segundo tipo de música que al mismo tiempo ocupa la mayor parte de su estudio está dividido en:

- 1) Música y acción.
- 2) Música escénica y propia de un lugar.
- 3) Música de época y de espectáculo.
- 4) Música para tensión dramática.
- 5) Música de comedia.
- 6) Música de emoción humana.
- 7) Música de caricaturas y films especializados.

La división es muy confusa y en algunos puntos hasta repetitiva, como el caso de música escénica y de espectáculo.

Pero continuando, la división que hace Aaron Copland en su libro "Como escuchar Música" es muy parecida aunque más general, pues determina únicamente las funciones que tiene la música. El plantea lo siguiente:

- 1) Crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar.
- 2) Subrayar refinamientos psicológicos -los pensamientos de un carácter o de implicaciones psicológicas-.
- 3) Servir como elemento neutral de acompañamiento.

4) Crear un sentido de continuidad. (A ésta la designa como música servicial).

5) Apuntalar la construcción teatral de una escena y rodearla de un sentido de finalidad. y agrega para aclarar este punto: "El primer ejemplo -- que viene a mi mente es la música que suena al final de un film".

Finalmente, en su esquema hace una somera mención de lo que él llama música utilitaria y que no es más que la misma que Manvell y Huntley llama "realista", o sea la que se ve en pantalla pero subraya que ésta debe ser introducida con un "aparente" naturalismo.

También en el punto 3, la música que él llama servicial es la que Manvell y Huntley han designado efectivamente como música de fondo.

Otro gran estudioso del problema es el crítico Roy M. Prendergast, quien divide estas funciones de la música de cine en 5 grandes áreas:

1) La música puede crear una atmósfera más convincente de tiempo y espacio.

2) La música puede ser usada para subrayar o crear sutilezas psicológicas -- los pensamientos no hablados de un carácter o las implicaciones no visuales de una situación--

3) La música puede servir como una especie de llenador neutral de fondo.

4) La música puede ayudar a construir un sentido de continuidad en un film.

5) La música puede proveer el sostén para la construcción teatral de una escena y entonces rodearla con un sentido de finalidad.

En esta división son evidentes las semejanzas con las dos anteriores, aunque es conveniente señalar que esta división se refiere únicamente a la música asincrónica y para nada señala a la música existente en la pantalla.



- 4) Crear un sentido de continuidad. (A ésta la designa como música servicial).
- 5) Apuntalar la construcción teatral de una escena y rodearla de un sentido de finalidad. Y agrega para aclarar este punto: "El primer ejemplo -- que viene a mi mente es la música que suena al final de un film".

Finalmente, en su esquema hace una somera mención de lo que él llama música utilitaria y que no es más que la misma que Marvel y Huntley llaman "realista", o sea la que sí se ve en pantalla pero subraya que ésta debe ser introducida con un "aparente" naturalismo.

También en el punto 3, la música que él llama servicial es la que Marvel y Huntley han designado efectivamente como música de fondo.

Otro gran estudioso del problema es el crítico Roy M. Prendergast, quien divide estas funciones de la música de cine en 5 grandes áreas:

- 1) La música puede crear una atmósfera más convincente de tiempo y espacio.
- 2) La música puede ser usada para subrayar o crear sutilezas psicológicas -- los pensamientos no hablados de un carácter o las implicaciones no vistas de una situación-
- 3) La música puede servir como una especie de llenador neutral de fondo.
- 4) La música puede ayudar a construir un sentido de continuidad en un film.
- 5) La música puede proveer el sostén para la construcción teatral de una escena y entonces rodearla con un sentido de finalidad.

En esta división son evidentes las semejanzas con las dos anteriores, aunque es conveniente señalar que esta división se refiere únicamente a la música asincrónica y para nada señala a la música existente en la pantalla.

El también crítico Mark Evans <sup>17/</sup> plantea además de algunas de las anteriores funciones algunas nuevas, aunque tal vez también más superficiales.

- 1) *Música para intensificar o relajar el paso de un film.* Casi cualquier película describe hechos que son más largos que la vida. El espectador debe ser estimulado para creer lo que está ocurriendo en la pantalla y así como la música puede crear tensión, puede crear alivio.
- 2) *Música para reflejar emoción y proporcionar ambiente.* La música apropiada a una película puede dar un excelente matiz para expresar emociones.
- 3) *Música para igualar o subrayar acción.* Una de las funciones básicas de la música en la película es que siempre ha estado muy de cerca con las escenas de acción.
- 4) *La música como un elemento de tiempo y lugar.* La música es siempre una clave o elemento para establecer locación. Aún en escenas diferentes, la música da información de un personaje específico, un sentido de lugar o de tiempo o de ambos a la vez.

Entre las propuestas nuevas que posee el estudio de Evans están las siguientes:

- 5) *Música para proporcionar un comentario del compositor y una nueva dimensión.* Un compositor es capaz de proveer su aditamento personal a una partitura musical de un film, un comentario sobre el verdadero carácter de los motivos o pensamientos de los personajes. Por ejemplo un hombre puede parecer muy feliz, pero la música apropiada puede hacer notar al espectador que él está en realidad triste. Una mujer puede estar furiosa y una música apropiada (o errónea) puede hacer parecer ese coraje algo divertido.

- 6) La música como un elemento de unidad. Los compositores, seguidos tratan de lograr un elemento de unidad, a través del desarrollo temático para igualar acciones o emociones de la pantalla.

Finalmente, una de las concepciones más interesantes, pues sólo posee tres incisos y únicamente uno tiene relación directa con los vistos hasta ahora. Esta es la que el investigador francés Marcel Martín hace. El dáxi de la música de cine cumpliendo tres funciones específicas: 18/

- 1) Sustitución de un ruido real o virtual. Con esto se refiere a que a veces el impacto psicológico de la música puede ser más fuerte que el mismo ruido original del objeto o persona específicos en la pantalla. Como ejemplos de esto podríamos citar la música que acompaña las batallas en el film de S.M. Eisenstein Alejandro Nevsky (1938), o más recientemente la melodía de un cello sustituyendo el bramido del búfalo agonizante en el film americano Denme un Joven y les Daré un Hombre (1977) de Stanley Kramer.
- 2) Sublimación de un ruido o de un grito. Quiere decir que un ruido o un grito se transforman poco a poco en música. Por ejemplo frecuentemente el ruido del viento o del mar se transforman en una frase musical con intenciones líricas. En numerosas ocasiones reemplaza un grito cuya violencia obliga a eludirlo. Un ejemplo específico lo tenemos en el film de John Boorman A Quemarropa (1967) donde los marcados pasos de Lee Marvin al buscar a su esposa poco a poco se van convirtiendo en golpes de tambores para ir abriendo paso a una pieza musical.
- 3) Subrayar un movimiento a un ritmo visual o sonoro; se puede tratar de un -

simple movimiento "diegético" <sup>19/</sup> (Ejemplifica esto con: En Ciudad Desnuda, 1948, de Jules Dassin. La calda de un gangster desde lo alto de una de - las torres del puente de Williamsburg es acompañado por un decrecendo y - finaliza con un golpe de bombo), o de un ritmo (la música subraya con un martilleo los vigorosos esfuerzos por el hombre de Aran en el film del -- mismo nombre <sup>20/</sup> al querer romper unas piedras).

Edgar Morin reconoce como una clase diferente a estas funciones específicas el importante papel que la música tiene como componente en la - construcción del montaje de la película. Esto es, las tres reunidas tra- bajan en la trama, ésta última directamente en la construcción (Tal como - existe en el film de Jean Mitry Imágenes para Debussy, 1952, donde el film está construido a partir de la música, formándose así lo que podría llamar se cine para música).

Después de observar esta gama de funciones concedidas a la música, podríamos establecer funciones generales, aunque también es importante hacer notar que la gran mayoría de estos teóricos se refieren a esta funcionalidad de la música únicamente desde el punto de vista asincrónico, despreciando de cierta manera la música sincrónica, colocándola en un nivel inferior a cual- quier función transcendente.

Es así que uno de los objetivos de esta investigación es analizar a profundidad las funciones comunes e importantes de estos trabajos básicos, así - como conceder su importancia real a funciones menores; también, por supuesto extender esta funcionalidad de la música asincrónica a la sincrónica y extraer la de su concepto puramente estético. Asimismo, agregar a todas estas funcio- nes algunas en nada menos importantes que las anteriores, y que sin embargo, no

han sido estudiadas en su verdadero nivel. Como ejemplo concreto podríamos mencionar la función sociológica que desde varias décadas atrás ha cumplido la música de cine. Como ya hace tiempo y debido a esta importancia lo mencionó el compositor ruso Aran Jachaturian: "La música de cine es una obra - para las masas, su efecto es simultáneo en una gran cantidad de gente, al igual que su respuesta". <sup>21/</sup>

## 2.2. Errores de la Música de Cine.

El uso de la música de cine, no por ser éste un elemento importante, muchas veces fundamental e integrante directo de una película, está exento de problemas y riesgos.

Es importante hacer notar, en primer lugar, que lo ideal es su uso y no su abuso, esto es, que una saturación musical indeseable puede ser en extremo dañina a una película. El compositor Jerry Goldsmith dice: "Mi opinión es que la música de cine debe ser usada tan económicamente como sea posible. Siento que si hay un uso constante de la música, o demasiada, dañará los momentos en que sí sea necesaria". <sup>22/</sup> Un buen ejemplo de esto podría -- ser la música para la película Conan el Bárbaro (1981) de John Milius, donde dicha música, de Basil Poledouris, es empleada en tal cantidad que hace parecer como si escucháramos una banda sonora constante, de principio a fin, - que no menciona niveles de importancia dramática y manteniéndose con una fuerza que por momentos la imagen no tiene.

Hay una afirmación extendida y que es bien cierta: una buena música nunca salvaría una película, más sin embargo, una mala música sí puede perjudi

ca a una buena película. Con esto se confirma que el cine es el arte a lograr, si uno de sus elementos falla, falla el todo. Una película se juzga como conjunto, por lo tanto, una película nunca será totalmente buena si uno de sus elementos, y en este caso la música, falla.

Otro posible error, sobre todo en cuestión estética, pero que afortunadamente se presenta rara vez, es cuando la música supera en calida artística a la película y por lo tanto se pierde el contenido de ésta última, opacada por el de la primera. Un caso muy notable es el que el crítico Roy Prendergast nos recuerda en Nido de Ratas (1954) de Elia Kazan: "En la secuencia que abre el film, la banda sonora está dando un crescendo de percusiones; lo que está en pantalla son unos hombres saliendo de un edificio hacia un automóvil, la música obviamente intentaba ser asincrónica con la película hablando de las violentas personalidades de los hombres mostrados. Sin ningún antecedente sobre los caracteres de estos hombres, la música resulta confusa, más que aclaratoria." 23/

Aún podemos ubicar otro error. Cuando en la película la música trata de dar cierto clima a un diálogo, pero con tan mala suerte que si no se tiene cuidado en sus matices se corre el riesgo de tapar lo que los personajes dicen y ocurre lo mismo que en el anterior caso, la música llega a confundir.

Sin embargo, dicho error puede proceder efectivamente de una mala composición o musicalización, pero también puede darse el caso de que sea un error del montajista o bien del ingeniero de sonido.

*Evidentemente éstos no son los únicos errores existentes, o mejor dicho son los que sí son considerados como tales, no obstante, existen muchos ejemplos y casos en que para algunos críticos algunas películas están plagadas de errores, más sin embargo, para sus creadores dichos errores son inexistentes, un ejemplo concreto de esto es Alejandro Nevsky (1938) de - - Eisenstein.*

### 3. MÚSICA ESPECIALMENTE COMPUESTA PARA CINE.

La composición musical cinematográfica representa, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más importantes en la concepción de un film, sin embargo dicha importancia no ha llegado a un reconocimiento general; por lo que ya vimos, la música se sigue considerando un elemento secundario en una película.

Escribir la música de una cinta, significa algo más que un elemento puramente adicional para la construcción dramática cinematográfica, - independientemente de la labor de composición musical, que requiere de conocimientos específicos, tiempo y destreza por parte del compositor.

Para escribir este tipo de música, el compositor enfrenta diversos problemas en cuanto a las formas musicales tradicionales. En primer lugar, la partitura musical cinematográfica carece de estructuras propias, aunque - tiene relación -mediata o inmediata directa- con el film al que será integrada, además de que debe satisfacer diversas necesidades acordes al desarrollo dramático de la película.

En segundo término, pese a que como dije, no forma parte de las formas tradicionales de composición en sí, tiene la obligación de recurrir, la mayoría de las veces, a esas estructuras a fin de cumplir adecuadamente con su cometido. Precisamente en este punto radica lo que puede considerarse su única ventaja ya que utiliza estilos que en otras formas musicales -



resultarían impracticables.

También es general el prejuicio, de que la música para cine, al ser concebida como tal, sin la imagen no vale nada, ni estéticamente. Dicha idea es totalmente discutible y en mi opinión carece de validez. La música para las películas actuales, e incluso muchas de tiempos pasados, demuestran la falsedad de esta afirmación. La buena música -sea para película o no- siempre es expresiva, con significado, aun cuando no sea funcional. - Asimismo cabe mencionar como opinión personal que no existe una música, de ningún tipo, que pueda clasificarse de "mala"; lo que definitivamente podría variar esta postura, sería el gusto, sin olvidar el efecto que propiciarla un conocimiento musical y su grado de desarrollo.

Comparativamente, toda música para cine, aunque se trate únicamente para reforzar escenas de diálogos, es tan efectiva y necesaria como la escrita para acompañar canciones.

Así la preocupación fundamental de la música escrita especialmente para cine consiste en crear un estilo propio, pese a que exista la problemática de encontrar elementos necesarios para lograr un fin único: la significancia concreta de una película.

Adorno y Eisler sostienen, y con mucha razón, que en el film hay situaciones, especialmente aquellas en que la palabra hablada pasa a un primer plano, en que una interpretación musical resultaría un estorbo. Es por

eso que una puesta musical debe planearse delicadamente, si es preciso y por supuesto, con mejores resultados, desde el guión mismo, "y la cuestión de si la música debe traspasar o no los límites de la conciencia debería decidirse siempre en virtud de las concretas exigencias dramáticas del guión". <sup>1/</sup>

Este punto de vista es en el que gran cantidad de compositores, e incluso directores, han manifestado su apoyo.

Es indudable que quienes son representantes indiscutibles de esta teoría son el compositor ruso Serguei Prokofiev y el cineasta, también ruso, Serguei M. Eisenstein quienes planeaban su trabajo a realizar desde el guión mismo (su método lo analizaremos después con mayor detalle). La planeación llegaba a ser tan precisa que el mismo Eisenstein reconocía que sus películas tenían escenas que eran filmadas en base a una parte musical que Prokofiev primero interpretó musicalmente y luego él, visualmente. En otras escenas, al contrario, utilizaron el método "tradicional" de poner música a lo filmado y, finalmente, llegaron a combinar ambos.

Aram Jachaturian es otro compositor que defiende esta teoría y - aun va más lejos. "La labor del compositor -dice- no debe limitarse a su intervención en el guión, esta labor irá ligada a muchas otras partes ligadas a la construcción del film.

"De todos los pasos de esta elaboración el compositor intervendrá en las siguientes: guión; filmación; ediciones; grabación (de la música, de sonidos ambientales e incidentales, así como de las voces) y regrabación final". <sup>2/</sup>

Retomando las ideas de Adorno y Eisler, ellos señalan la importancia de que "el empleo inteligente de la música en el cine presupone un verda

dero trabajo de equipo. Solamente se puede obtener una forma de cine ligeramente organizada si el compositor coopera plenamente desde el principio de la fase de planificación (el guión), si formula sus propias ideas y se defiende contra toda pretensión extravagante o banal, en vez de limitar sus funciones a las de la pura ejecución. La música para cine debe ser elevada al nivel técnico de la producción y no sólo a la de reproducción". <sup>3/</sup>

Muchas veces, si esta unión de trabajo se logra, el compositor puede tener la libertad de usar algunas técnicas particulares y algunas veces hasta experimentales para excitar un efecto particular, dramático, requerido por el director. Es decir, que coopere en la creación de determinada escena y no que salve.

Como dijimos en un principio, esta opinión de la importante labor que desempeña la música para cine no es sostenida únicamente por los creadores de dicha música, algunos directores reconocen su importancia (como lo deberlan de hacer todos). Por ejemplo el citado Eisenstein, que la considera esencial. Alfred Hitchcock sostenía que las películas deben tener su música completa antes de ir a su realización: "La música es parte del film y - su uso en el desarrollo y la creación de la atmósfera debe estar determinado mientras el film está siendo planeado". <sup>4/</sup>

El director John Boorman (Excalibur) escribió: "La música es una parte del proyecto constructivo del film" <sup>5/</sup>

Es así que la afirmación de que la música es un elemento importante en el drama cinematográfico se consolida con opiniones especializadas.

La función dramática de la música puede consistir, en determinadas

circunstancias, en romper la superficie de la fría objetividad visual y liberar tensiones latentes. Adorno y Eisler sostienen que "componer música cinematográfica objetiva no significa adoptar a cualquier precio una actitud distante, sino elegir conscientemente la actitud necesaria en cada circunstancia, en lugar de incurrir a afecciones puramente musicales no relacionadas con el material fílmico. El material musical tiene que adaptarse exactamente a las tareas musicales que se impongan en cada caso .

"Hay que contemplar (la música para cine) -siguen- como un proceso de racionalización en el sentido de que la necesidad de cada momento musical se deriva en la estructura del conjunto. Cuanto más adaptable sea la música a través de sus propios principios estructurales, tanto más adaptable será - en orden a su utilización en cualquier otro medio".<sup>61</sup>

Es definitivo, pues, y según los propios compositores, que una pieza escrita específicamente para una película no exige ninguna técnica de composición especial, es algo que depende exclusivamente del material fílmico al que va a acompañar y a partir de éste se definirá la técnica de trabajo. Lo que sí es completamente necesario para el compositor es que lo visual determine la forma de la música escrita para acompañarlo. Es así que como una base, relativa como toda la música, puede ser la forma y el ritmo de la escena.

No obstante lo anterior, la música para cine, sobre todo en algunas épocas, se ha visto obligada a aceptar formas musicales (principalmente - breves) que se convierten en clichés, o constantes para determinadas situaciones o caracteres muy específicos (dichas formas musicales incluso provienen

de técnicas anteriores al cine mismo pero que son recurridas por su "efectividad". Lamentablemente esta repetición de temas resulta muchas veces molesta.

Los clichés afectan también a la instrumentación. "El efecto de trémolo, por ejemplo, de los instrumentos de cuerda, -dicen Adorno u Eisler- que solía despertar en la música clásica una inquietante tensión, principalmente porque expresaba la esfera de lo irreal, se ha convertido hoy, en un recurso barato. O bien la utilización de la marcha nupcial de Lohengrin - (de Wagner) para proyectar la felicidad absoluta también resulta un recurso obsoleto". 7/

La lógica musical propiamente dicha, que selecciona y une estos elementos debe plegarse también a las contingencias del cine. Debe prevalecer el cambio súbito de los caracteres musicales, los desplazamientos y las transiciones rápidas u todo lo improvisado e imaginativo. Para hacer esto posible sin sacrificar la coherencia musical, es necesaria una técnica de la variación altamente desarrollada. Toda forma musical breve del film es en cierta forma una variación aunque no haya sido expresamente precedida por un tema. En este caso el tema es la función dramática.

El compositor Aram Jachaturian señala, en cuanto a las cualidades, que al escribir música para cine la música debe ser limitada en cuanto a su volumen, expresiva, accesible y comprensible para el mayor número de público posible. Se deben expresar los pensamientos y los sentimientos más complejos, lamentablemente, en un tiempo fijado, a veces muy limitado. 8/

Aaron Copland señala a la música para cine como un nuevo medio musical que se esfuerza por lograr una fascinación por sí misma. "Es una nueva

forma de música dramática -al igual que la ópera, el ballet, la música incidental del teatro". 9/

Es así que de acuerdo a estas opiniones vemos que la música para cine puede tener múltiples definiciones, todas válidas. También es posible hacer una afirmación en el sentido de que existirá tanta variedad en la música para cine como géneros que de éste haya y, por supuesto, dentro de esta gama musical influirá también un elemento básico de acuerdo a la misma película y la personalidad generadora de el elemento musical de ésta: el compositor.

### 3.1 El Compositor.

¿Quién y qué es el compositor de música para cine?. Es un colaborador de la creación de un film, que realmente pocas veces ha tenido el reconocimiento de tan importante labor, a pesar de haber recorrido la historia del cine. Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que los "musicalizadores" que trabajaron en la época silente del cine fueron los primeros compositores de música para éste. Recordemos el caso de Edmund Meisel, compositor de la música original para los films de Eisenstein, El Acorazado Potemkin (1925) u Octubre (1927), quien realmente "construía" el desarrollo del film elaborando ritmo, énfasis, el clmax emocional u modo, utilizando partituras de la música clásica.

El compositor, es el personaje que debe tener grandes conocimientos prácticos, psicológicos, históricos, emocionales u aun más, para que junto con un sentido común musical o bien su intuición, logre determinados efectos en sus musicalizaciones que pueden ser esenciales para el éxito o fracaso de una película, de su eficacia emotiva, su grado de comunicación.

El compositor es el creador responsable (refiriéndonos a la música especialmente compuesta para cine) del elemento que hemos señalado no como un simple adorno o relleno de un film, sino como un ente funcional, generador, muchas de las veces, de emociones y percepciones no logradas por el me dio visual o hablado.

Anteriormente señalamos que la creación de música para cine exige al compositor el dominio conciente de las formas tradicionales, simples y - complicadas, continuas y discontinuas, discretas y llamativas, cálidas y -- frías. A partir de esta exigencia podrá reunir potencialidades y producir con libertad un trabajo eficaz y funcional.

De todo esto el compositor saca sus alcances y límites. Se ve li mitado por la exigencia de adecuarse a un discurso ya establecido (en el -- guión o lo ya filmado) pero también debe reconocerse que su trabajo, por lo tanto, no puede ser expuesto al severo análisis exclusivo de una forma musi cal tradicional.

Es así que la situación del compositor de música para cine, es con tradictoria en sí misma. Su tarea consiste en encontrar y elaborar determi nados "caracteres" musicales muy precisos con un rigor objetivo mucho mayor que el de cualquier otra forma musical. "Debe responder a las exigencias ob jetivas del plan dramático y musical sin tener en cuenta su propia necesidad de expresar un sentimiento musical individual. Y puede realizar esto inteli gentemente, pero sólo si sus propias posibilidades subjetivas, incluso su - propia necesidad de expresión, son capaces de asumir estas exigencias y dar les satisfacción". 10/

Respecto a esto, lo ideal para cualquier compositor de esta espe cialidad, es que, después de superar estas cuestiones, sea capaz de impri--

mirle estilo propio a esa música "tan distante" de él, y asimismo sea capaz de alcanzar, con toda esa diversidad de elementos una unidad que abarque al film completo.

Es así que la música para la película debe tener un estilo propio específico que identifique al film y contentarse con una preocupación tradicional de composición o de expresión. Debe relacionarse como asociación en el mundo de las imágenes, donde creará al margen de ellas, un mundo distinto de sonido, obedeciendo a sus propias leyes.

Es por eso que el compositor de música para cine debe dominar - el arte de escribir música que va desde el tema de carácter preparatorio o introductorio dramático; o bien tiene que ser capaz de componer pasajes de - conclusión, que, por ejemplo, supongan un punto final a un desarrollo dramático anterior de la imagen o del diálogo, sin que estos pasajes vayan precedidos de un desarrollo puramente musical que encuentre en este punto su conclusión.

El compositor de este tipo de música, se verá frecuentemente obligado a pensar en períodos, en lugar de pensar en desarrollos y tendrá que producir a través de la relación de dichos períodos entre sí lo que normalmente corre a cargo de la forma resultante de un desarrollo temático.<sup>11/</sup>

Para el compositor, la sola elaboración de una música con ciertas limitaciones ya implica un problema, a eso debemos agregarle el estilo específico de la composición, si es sinfónica, en qué grado, si se requiere un estilo operístico (como en el cine épico de Visconti: La Terra Trema, 1947-48; El Gato Pardo, 1960; Muerte en Venecia de 1971), si se trata de musicalizar una caricatura, con sus cortes, sus movimientos y detenciones, con -



su constante acción abrupta y que obliga a una selección de instrumentos (y su número) especial o bien el desafío que presta un ballet o una danza; la necesidad de introducir algunos ritmos modernos específicos como el jazz o el rock o incluso la simple creación de una balada dulce y romántica aun cuando esto no sea su especialidad; en fin, la lista es tan larga - como la misma historia del cine.

Ante todos estos problemas, los compositores de cine se han visto obligados a recurrir a métodos específicos de composición. Unos generales y otros muy personales, pero sin lugar a dudas todos buscando una sola cosa: la funcionalidad práctica de la música en el cine.

### 3.1.1. Algunos Ejemplos de Métodos de Composición.

La problemática de la composición musical en el cine, por todo lo ya visto, revela que, enfrentarse a un problema específico, por pequeño que sea, variará la forma o el método con el que el compositor le intente resolver, y por lo tanto, sería ingenuo hablar de una constante en los métodos de composición musical para cine.

Sin embargo, existen dos grandes ramas en las que se podría dividir el método de composición: 1a. la composición hecha previa a la filmación, e incluso durante la elaboración del guión y, 2a., la composición posterior a la filmación de la película.

De la primera ya hablamos bastante en incisos anteriores y es la teoría que yo en lo personal más apoyo, pues, como vimos, es donde se logra la mayor funcionalidad en la música, pues se pueden crear las ideas musicales -

con un poco más de libertad; ya vimos que la falta de ésta es una de las ma yores limitaciones que tiene el compositor.

Definitivamente, puede afirmarse que esta teoría es la "ideal" a seguir cuando lo que se busca es una participación "real" y funcional de la música.

Entre los precursores de este estilo, sin lugar a dudas, se encuentran el realizador ruso Serguei M. Eisenstein y el compositor Serguei Prokofiev. Su apego al estilo de prever la realización musical desde el guión llegaba al hecho, como ya dijimos, de filmar escenas de acuerdo a determina da música ya escrita y orquestada previamente (por supuesto basada en el -- guión). Cuando Eisenstein no era capaz de relatar lo que él quería en térmi nos visuales procedía a "verlo" en la música.

El mismo Eisenstein señalaba: "la situación se presenta de un mo do diferente cuando la película se presenta al compositor sin haber sido mon tada. En tal caso el músico debe descubrir la ley de composición que contiene la película en potencia.

"Si un fragmento de película es realmente montable, es decir, que no existe solamente por sí mismo, sino calculado de modo que, combinado con otros, provoque en conjunto la percepción de una imagen determinada, deberá comportar desde el momento del rodaje elementos que al mismo tiempo que esclarecen su contenido, contienen en potencia, el montaje futuro que permiti rá hacer surgir del modo más completo posible este contenido bajo la forma de composición (música-imagen) definitiva". <sup>12/</sup>

El método que utilizaron Prokofiev y Eisenstein puede resumirse así:

### Equivalencia Música-imagen.

Analizar, primeramente, el material cinematográfico, ya sea en una secuencia montada o bien en una serie de escenas sin montar, para establecer en el primer caso e inferir en el segundo el "ritmo" (en sentido amplio), el movimiento interno o fundamental que determina la composición de la secuencia.

Aspectos a estudiar: a) Sentido esencial de la secuencia (tal vez derivado del guión o previamente establecido por el realizador); b) Sentido o tempo de la articulación de las escenas; c) Composición plástica y duración de cada encuadre en cada escena; d) Movimiento interno del cuadro, cadencia de las acciones, etc.; e) Interpretación de los actores, tono de diálogos, gestos, actitudes, etc.

En base a la ley interna de composición de la secuencia, derivar - la ley interna de composición de la música para luego materializarla, desarrollarla en medios expresivos musicales.

Este método lo utilizaron Eisenstein y Prokofiev en las películas - en que trabajaron juntos (Alejandro Nevsky de 1938 e Ivan el Terrible parte I y II de 1943-45 y otras). Ellos buscaban, definitivamente, la correspondencia música-imagen. El resultado puede ser ampliamente discutido y así lo haremos un poco más adelante.

Aram Jachaturian, como vimos antes, coincidía con las ideas de Prokofiev y Eisenstein e incluso iba más adelante. El también partía de una intervención práctica a partir del guión, pero para él el trabajo del compositor no se limitaba a eso, ingresaba en el desarrollo total de la concepción

de la película. Intervenia en procesos tales como la filmación, el montaje, la grabación (de la música, el ambiente y los ruidos incidentales) y finalmente la regrabación. 13/

El método de composición del músico alemán Hanns Eisler (14 Maneras de Escribir Lluvia de Joris Ivens en 1940, Forgotten Village de Herbert Kline en 1942) no dista mucho del resto de los compositores. El mismo señala que el film no exige ninguna técnica de composición específica; distingue - - dos formas diferentes de composición desde el doble punto de vista de la lógica del objeto y de su génesis. La primera forma es la que, partiendo de la visión del detalle (visual o auditivo), una especie de célula germinal musical, y sometiéndose ciegamente a la tendencia marcada por cada uno de esos detalles, llega hasta la totalidad. La forma opuesta es aquella en la que prevalece el conjunto (idem) y en la que todos los detalles son construidos en función de aquel. 14/

Eisler señala que en la música de cine prevalece sin duda alguna una visión global de la forma y de su articulación a menudo en una especie de "vacío de la conciencia" que reclama y evoca ritmos, secuencias de tonos y figuras en éste y aquél lugar sin un conocimiento previo. El compositor de música de cine debe crear formas y relaciones formales (entre lo visual y auditivo) y ha de abandonar las "ideas" si no quiere hacer una música incidental sin relación de ninguna clase con el film. Debe comenzar por tomar conciencia de tales formas y relaciones, y transportarlas a patrones técnicos bien definidos. Como primer paso debe representar una especie de esquema general en cuyo marco decidirá con la mayor precisión posible el con-

tenido de cada uno de los pasajes, y luego, como segunda fase del proceso de composición, tendrá cuidado en que este contenido sea eficaz y vivo.

Esler considera que la realización es la etapa más delicada en la composición de música de cine. Como deriva de un plan, corre el constante -- riesgo de degenerar en simple relleno y aparición de pasajes secos, manidos y mecánicos en todo lugar en que el compositor no haya podido oponer a la -- fuerza inherente al plan compuesto por él mismo una espontaneidad igualmente intensa.

Durante varios años, esta teoría de composición siguió funcionando. Toru Takemitsu, representa la versión japonesa de lo que es el ideal para el compositor de cine, el citado trabajo desde el guión. Tal realización la logró con el director Masaki Kobayashi en Harakiri (1962) y en Kwaidan (1962). El resultado fue una nueva y fantástica frescura de combinar lo visual y lo auditivo. El director Kobayashi se refirió con gran entusiasmo al ingenioso uso que logró Takemitsu de los sonidos musicales tradicionales japoneses hechos dentro de la música concreta electrónica, para lograr esa perfecta unión música-imagen.

En América el trabajo más representativo de esta corriente es el -- que realizó Bernard Herrman en varias películas de Alfred Hitchcock, pues la tesis personal de Hitchcock especificaba que toda película debía tener su música completa antes de ir a filmación.

La segunda concepción en cuanto a métodos de composición de música para cine, recordemos, es aquella en que la música es escrita después de filmada la película.

No considero que los seguidores de esta concepción la encuentren mejor o desprecien a la primera, inclusive podría afirmar que estos compositores tienen el deseo de adoptar aquella como método de trabajo, pero diversos factores (que veremos posteriormente) lo impiden y por lo tanto se ven obligados a apearse a la convención y aún así tratar de obtener un estilo propio que logra toda la funcionalidad que posee la primera concepción.

Veamos ahora algunos casos de compositores y sus métodos de composición más representativos, aunque por la concepción algunas veces sean semejantes entre sí.

Aaron Copland define su método de la siguiente manera: "En preparación para componer la música de una película, la primera cosa que el compositor debe hacer, por supuesto, es ver la película. Casi todas las partes musicales son escritas después de que el film fue hecho. La única excepción a esto es cuando el argumento pide música realista (sincrónica) que debe ser escrita con anterioridad a la filmación". 15/

Un enfoque más preciso que a esto da el escritor Roy M. Prendergast, refiere a la composición a la situación que tenga el cine en general en el momento de la composición.

"Por ejemplo -dice Prendergast- un recurso que estuvo presente durante mucho tiempo, puede decirse que desde la época del cine mudo hasta los años 50's., fue el llamado leitmotiv wagneriano". 16/

Un segundo recurso también muy usado fue la llamada partitura filmica monotemática, en donde el compositor usa sólo una melodía y la desarrolla

en variaciones en todo el resto de la partitura. Usualmente esta melodía - era alguna popular, trabajada de diferente manera. Por ejemplo en el film de Otto Preminger Laura (1944), la melodía del mismo nombre tiene un rol dramático importante; para la mejor parte del film la música es "Laura". "Nosotros podemos no recordar cómo era Laura pero nunca olvidaremos la música de Laura" -dice Prendergast-. 17/

El mismo caso lo podemos aplicar a la famosa película Casablanca (1943) de Michael Curtiz en donde la melodía "A Través de los Años" tiene un papel fundamental. La melodía tiene una serie de desarrollos y transformaciones a lo largo del film, según vayan surgiendo las diversas situaciones. La música a veces es sincrónica y a veces asincrónica, pero está presente constantemente.

Hay un tercer tipo de estructura formal que señala Prendergast, ésta refiere alguna semejanza al leitmotiv y es quizá mejor llamada una partitura de desarrollo. El procedimiento formal de este tipo de partitura podría ser comparada a la forma sonata del siglo XVIII. Esto es, el título principal propone un tema principal (al igual que el allegro de la sonata) que posteriormente se va desarrollando. Claro que es preciso aclarar que esta semejanza se construye dentro de ciertos límites. Prendergast admite que han recapitulaciones alteradas u no del material de la partitura original, sino que están más definidas por las necesidades dramáticas que por las consideraciones musicales. 18/

Otro de los recursos que tienen los compositores para cine es la aplicación de formas convencionales musicales trasladadas al film. Entre -

Las más comunes está el scherzo, que es una rápida u excitante forma utilizada para las escenas de persecución de las caricaturas o en situaciones alegres o ligeras o bien, para acentuar la simpatía de un personaje.

Otra forma musical clásica tiene lugar en una de las más famosas escenas de montaje de todo el cine. Me refiero a un tema y variaciones, empleadas por Bernard Herrman en El Ciudadano Kane (1941) de Orson Welles. La escena muestra la descomposición del matrimonio de Kane con su primera esposa Emily. Herrman emplea un pequeño vals al principio y a medida que el montaje ocurre se escribe una variación al vals para la secuencia del montaje. Las variaciones intentan reflejar de un modo el cambio en la relación de Kane y su esposa, terminando con el pesado tema de Kane imponiéndose al tema valseado.

Cabe señalar que además de la característica señalada, la escena es uno de los ejemplos más importantes en cuanto al recurso de la música como elemento de montaje con fines de reflejo de emoción de los personajes, esto es utilizado con fines psicológicos.

La escena completa está descrita por Karel Reisz<sup>19/</sup> El fragmento que citamos corresponde a las evocaciones de Jedediah Leyland (Joseph Cotten), el amigo más antiguo de Kane. (Orson Welles). Cuenta la historia de su primer matrimonio con Emily (Ruth Warrick), sobrina del Presidente de los Estados Unidos.

1 P.M. Leyland (muy viejo), sentado en la galería del hospital. Viste una bata de seda.

Leyland ha estado contando al reportero - varios episodios de la vida juvenil de -- Kane.

Leyland:

Después de los dos primeros meses empe



La Cámara está emplazada sobre el hombro derecho del reportero.

Encadenado lento a:

2. P.G. Emily (Mrs. Kane) senta da a la mesa. Kane entra en campo por la izquierda y le presenta el plato parodiando a un camarero. Luego se in-clina y le da un beso en la frente. La Cámara va acercán-dose durante todo el plano. Kane se sienta en su silla al final de la mesa, a la iz--  
quierda.

zaron a no verse más que a la hora del desayuno.

Era un matrimonio como cualquier otro. Empieza música lenta y sentimental.

Kane:

Estás muy guapa.

Emily:

¡No puede ser!

Kane:

Sí puede ser. Estás muy, muy, muy guapa.

Emily:

En mi vida había ido a seis fiestas en una noche.

Kane:

Extraordinariamente guapa.

Emily:

Nunca me habían dado estas horas sin acostarme.

Kane:

Cuestión de costumbre.

Emily:

¡Qué pensarán los criados!

Kane:

Pensarán que nos hemos divertido.

Emily:

Cariño...

Kane:

¿Qué?

... no sé por qué tienes que marcharte al periódico.

Kane:

No te debías haber casado con un periodista; somos peores que los marinos.

Te quiero con toda mi alma

Ahora están en P.M. Se miran en silencio unos momentos.

3 P.M. Emily.

4 P.M. Kane.

5 Como 3. Emily sonríe agradecida.

6 Como 4. Kane

7 Como 3. Emily.

8 Como 4. Kane.

9 Filage sobre unas ventanas, durante el cual encadenan 8 y 9.

10 P.M. Emily (lleva un traje distinto que en el plano anterior).

11 P.M. Kane (vestuario distinto al de los planos anteriores). - Enciende la pipa. Está algo -- irritado.

12 Como 10. Emily.

13 Como 11. Kane tira la cerilla.

14 Como 9, fundiendo en negro el plano 13 y abriendo el 15.

15 P.M. Emily. Otro vestuario distinto

Emily:

Pero, Charlie, hasta los periodistas tienen que dormir.

Kane:

Llamaré a Mr. Berstein y le diré que aplace todos mis compromisos hasta mediodía.

Kane:

¿Qué hora es?

Emily:

No sé...muy tarde.

Kane:

¡Oh, no! ¡Es temprano!

Emily:

(Suspira). Charles...

(Habla de un modo lento y cansino, de manera que la frase de 10 parece continuar la de este plano.)

Música alegre y rápida asciende.

Emily (continuación del plano 8):

...¿sabes hasta qué hora te estuve esperando anoche...

...después de decirme que te ibas al periódico unos minutos?

¿Qué haces en el periódico toda la noche?.

Kane:

Emily..., querida mía; tu único rival es The Enquirer.

Emily:

A veces pienso...

Música rápida y dramática en ascenso.

Emily (continúa la frase del 13)

...que preferiría un rival de carne y hueso.

16 P.M. Kane. Vestuario distinto al anterior.

17 P.M. Com 15. Emily.

18 Como 16 P.M. de Kane.

19 Como 15. Emily.

20 Como 16. Kane.

21 Como 15. Emily.

22 Como 16. Kane.

23 Filage, como 9, durante el cual encadenan 22 y 24.

25 P.M. Kane, con vestuario distinto al de los planos anteriores. Está comiendo y levanta un momento los ojos para mirar a Emily.

26 Como 24. Emily.

27 Como 25. Kane.

Kane:

... no es para tanto el periódico no me ocupa tanto tiempo.

Emily:

No es por el tiempo. ¡Es por lo que publicas!

¡Atacar al... Presidente!

Kane:

El tío John.

Emily:

Estoy hablando del Presidente de los Estados Unidos...

Kane:

Y yo del tío John...

...un cabezota que deja la administración del país en manos de una pandilla de gr nu jas.

Emily:

¡Charles!

Kane:

Eso le incumbe al Presidente, Charles, ino a ti!

Kane:

Corregiremos el error uno de estos días.

Emily:

Tu dichoso Mr. Bernstein le envió ayer al niño...

Música dramática asciende.

Emily (continúa del plano 23):

... una verdadera atrocidad; Charles, no quiero verlo... junto a mi hijo.

Kane:

Mr. Bernstein puede venir - siempre que quiera.

Emily:

¿Tengo que soportarlo por obligación?

Kane (con firmeza):

Sí.

- 28 Filage como en 9, durante el cual encadenan 27 y 29.
- 29 P.M. Emily, con vestuario--- distinto al de los planos an
- 30 P.M. Kane, con vestuario dis tinto al de los planos ante- riores.
- 31 Filage como en 9, durante el cual encadenan 30 y 32. 29 abre.
- 32 P.M. Emily, con vestuario dis tinto al de los planos ante-- riores, leyendo el periódico. Mira un momento hacia Kane y luego vuelve al periódico.
- 33 P.M. Kane, con vestuario dis tinto al de los planos ante-- riores, lee un periódico. Levanta los ojos un instante y luego vuelve a la lectura. La Cámara retrocede hasta que Emily entra en cuadro, continuando el movimiento hasta en cuadrar a los dos en P.G. co- mo al principio del plano 2. Encadenado lento.
- 34 P.M. Leyland sentado en la ga lería del hospital, como le vimos en el plano 1.
- Emily (casi llorando):  
Charles...  
Música asciende.  
Emily (continuación del 28):  
...¿Qué pensará la gente?  
Kane (brutalmente):  
¡Pensará lo que quiera!  
Música suave, pero disonante.
- Sigue música.
- Sigue música.
- Emily:  
Reportero (off):  
¿Usted cree que la quiso en algún momento?.

Asistimos al enfriamiento gradual de unas relaciones. Leyland -- cuenta el primer matrimonio de Kane en una serie de escenas que conducen de modo inexorable a una ruptura definitiva. Los episodios sueltos consti tuyen una progresión, de la que nace toda una secuencia. Cada episodio - aislado (9-14, por ejemplo), dice muy poca cosa. Sin embargo, lo que hace el conjunto de una claridad meridiana es esa progresión desde el amor apa sionado hasta la más fría hostilidad.

Técnicamente hay muchos puntos de atención. Es evidente la intención de que cada incidente guarda relación con los demás. El montaje forma con ellos un todo unificado. Las palabras de Emily, que permanecen durante estas transiciones, subrayan la impresión de continuo enfriamiento de las relaciones entre su esposo y ella.

Al mismo tiempo, se busca la mayor concisión de medios expresivos. Los estados de ánimo cambiantes, manifestados por un diálogo que va haciéndose cada vez más hostil; la longitud de las escenas, cada vez más cortas, porque el desayuno va siendo para Kane una situación más molesta cada día; la música, que subraya el tono de las escenas con notas graves, discordantes sugiriendo la escondida cólera y la discordia cada vez mayor; la interpretación, finalmente, expresa con toda elocuencia el paso de amor a hostilidad.

Diálogo, longitud de planos, música e interpretación (el vestuario incluso) cumplen una misma finalidad de expresar el contraste en las relaciones de los personales.

*Otras ocasiones no es tan sólo la forma musical tradicional en la que se basa el compositor, sino que toma la pieza misma y le hace ligeras variaciones acreditándosela como propia. Ejemplos: el tema del Incendio de Atlanta de Max Steiner en Lo que el Viento se Llevó (1939) está tomado de una frase de La Victoria de Wellington de Beethoven. La música de Tiburón (1975) compuesta por John Williams, está basada en mucho sobre el estilo de composición de Igor Stravinsky.*

Refiriéndose al mismo estilo de composición posterior a la filmación el compositor Malcolm Arnold (Melodías de Gloria) dice: "Si debes usar

música en un film, el mejor método, me parece, es trabajar la orquesta--  
ción de acuerdo a los colores del film (refiriéndose por colores a ritmos  
y situaciones), entonces escribe muy detalladamente música altamente expre  
siva donde así lo desee, música que sea adecuada psicológica y emocional--  
mente". 20/

El compositor de innumerables películas, John Williams (Tiburón,  
Guerra de las Galaxias, Superman), acepta que en absoluto recurre al --  
guión: "Prefiero ir directamente a la sala de proyección y ver reaccionar  
a la gente con los lugares y eventos particulares del film".

Su método: "Trabajo usualmente al piano, luego escribo encontrando  
primero mi material temático para caracteres y locaciones, etc, y de ahí -  
parto. Cuando tengo el material organizado, entonces hago secuencias especí  
ficas. En el caso de Guerra de las Galaxias (1977), por ejemplo, primero ob  
tuve todas las melodías y luego desarrollé. La coloración en estos temas -  
viene desde los primeros apuntes. Es inherente". 21/

Victor Young (Johnny Guitar, Mi Espía Favorito) acepta que el ver  
dadero creador del film es el director: "Yo trato de componer la música pen  
sando como El la haría". 22/

El también compositor, David Raskin, (El Amor Tiene Varias Caras,  
Glass Houses) considera a la composición del film como una gran disciplina.  
Su forma depende de la forma del drama. 23/

La visión es general u éstos son sólo unos ejemplos, pero podemos  
afirmar que en lo que a música compuesta para cine no han reglas estrictas,  
cada film tiene una forma única, cada escena tiene un ritmo propio u son es  
tos y otros elementos los que el compositor trata de captar en su música.

### 3.2. El Aspecto Estético del Compositor.

En el inciso anterior hablábamos de la existencia de algunos factores que obligaban al compositor de cine a inclinar su trabajo hacia la concepción de creación posterior sobre un film ya terminado, y que muchas veces la -- realización de este trabajo no implica que así sea su deseo, sino que esto implica razones de trabajo específicas en la concepción de una película.

Definitivamente, cuando un compositor tiene un ambiente óptimo de trabajo desarrolla lo mejor de su producción, pero surge la pregunta: ¿al escribir música para cine el compositor pone tanto interés como al es cribir música para concierto?.

La respuesta la podríamos enfrentar desde muchos puntos de vista. Si comenzamos a hablar de un verdadero trabajo de equipo, donde el compositor une su esfuerzo al del realizador, es posible afirmar que sí, pues el trabajo que resulte, le concierne directamente también a él, y así logra ser lo suficientemente expresivo.

Sin embargo, refiriéndonos al otro método de composición mencio nado, el posterior a la película, encontramos más objeciones.

En este estilo de composición, que es el más usado en la actualidad, no debemos olvidar que el compositor de la música para una película es un empleado más al servicio de un productor o un director, su labor está subordinada dentro de la realidad de la producción de una película. Esta podría ser una primera limitación.

Otra, es que su labor se ve reducida al trabajo sobre material es

peclífico, como es el film, y por lo tanto con una aportación personal, por lo anterior, muy limitada. El compositor debe saber lo que el director o el productor desean para poder iniciar su trabajo y muchas veces corre el riesgo de tropezar con gente incompetente y no conocedora del idioma musical. A manera de explicación, el compositor Elmer Bernstein dice: "La música es, - después de todo, propiedad del productor, si él desea hacer cortes, está en su perfecto derecho, tenga o no conocimientos musicales". <sup>24/</sup>

La tercera limitación y tal vez la más importante, es que a pesar del alto esfuerzo que su labor exige, muchas veces sea considerada como algo intrascendente dentro del film.

Hay otra respuesta a nuestra pregunta inicial, y que tal vez sirva como la mayor justificación del por qué de la tendencia a escribir música - para cine y no música para concierto.

La música de concierto y la música para cine son disciplinas muy diferentes, por lo tanto ambas con diferente técnica e intención.

El compositor John Williams sostiene esto y confirma la importancia que tiene el estímulo visual que tiene el compositor de música para películas.

Finalmente, otro obstáculo que enfrenta este tipo de compositor, - que desgraciadamente no es la excepción en el cine, es el económico. El cine al crecer y expandirse, diversifica y limita presupuestos y esto en primer lugar, necesariamente crea un acortamiento en el tiempo de trabajo y que posteriormente afectará el resultado final, que es el film, y no sólo en la cuestión musical.



Elmer Bernstein sobre este aspecto dice: "En los años 50's. y 60's, los contratos para la composición de la música de una película eran de diez semanas, ahora son ridículos, a veces tenemos sólo tres semanas. Esto afecta obviamente mi trabajo u he tenido que desarrollar una técnica que es mi patrón a seguir en todas mis películas". 25/

En favor de los compositores especializados en música para cine, podemos decir que uno de los aspectos más interesantes que poseen, es que no obstante trabajar dentro de ciertas limitaciones (muchas, la mayoría de las veces) logren con su música un determinado nivel estético para que ésta llegue a funcionar dentro de un esperado sistema dramático que alcance la belleza propia de la música y que, si es posible, por ello trascienda al espectador.

#### 4. RELACION IMAGEN-MUSICA.

*El cine es movimiento, la música es movimiento. Es de esta afirmación general que partimos para la explicación de una relación tan íntima como antigua en el mundo del cine.*

*El lenguaje sonoro musical fue uno de los primeros elementos externos que acompañaron al lenguaje cinematográfico y es evidente que ambos han evolucionado, siempre existiendo una relación tan estrecha entre las dos partes como en un principio.*

*Germaine Dulac, escritora y más tarde directora, escribió en 1930: "El cine [...] despojándose de sus primeros errores y transformando sus estéticas, se acercó técnicamente a la música, arrastrando consigo la constatación de que, de un movimiento visual rítmico podía surgir una emoción análoga a la suscitada por los sonidos. Del mismo modo que un músico trabaja el ritmo y las sonoridades de una frase musical, el cineasta se dedica a trabajar el ritmo de las imágenes y su sonoridad". <sup>1/</sup>*

*Es pues, en la fusión de dos elementos, aparentemente tan diversos (ritmo en el movimiento de la imagen y ritmo en el movimiento del sonido) de*

donde surge la funcionalidad básica del cine. El cine, al igual que la música, posee un ritmo, un movimiento, y en el acercamiento de los movimientos de estas dos dimensiones artísticas se logra una nueva unidad con significado igual o, muchas veces, diferente.

Luigi Chiarini señala que es posible llegar a esta fusión ideal entre música e imagen; "más aún -afirma- es preciso llegar a tal fusión." <sup>2/</sup>

Noel Birch va más lejos en cuanto a la importancia de esta relación, pues la supone como la dialéctica fundamental del cine y que "empíricamente, al menos, presupone a todas las demás" <sup>3/</sup> Birch cree que la esencia de esta dicotomía no es de ninguna manera una oposición, sino una identidad.

Es evidente que la relación de estas entidades se puede no limitar a una unión paralela. Por supuesto se permite, por sus propias características artísticas, un contrapunto en sus movimientos y ritmos sin llegar a perder su unidad.

Para Edgar Morin, en el cine, la imagen se convierte en algo corporal. La imagen móvil se materializa en la pantalla: "el movimiento cumple su realidad corporal. El movimiento es la potencia decisiva de la realidad: en Él y por Él son reales el tiempo y el espacio." <sup>4/</sup>

La conjunción de la realidad del movimiento y de la apariencia de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su armadura objetiva al movimiento y el movimiento da cuerpo a las formas.

La música, dinámica en sí misma, ilustra la gran ley del movimiento. Música y movimiento de la imagen determinan en seguida una verdad objetiva mucho más viva de lo que lo harían independientemente. Asociadas ilustran esta gran ley de participación.

Es seguro, entonces, que siempre dentro de un film debe existir la

relación entre la imagen y la música. "Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética. La música tal vez no tanto debe acompañar el movimiento o el ritmo del film sino muchas veces únicamente debe justificarlo". 5/

No hay duda entonces de la existencia de esta relación en un film, sin embargo siempre ha existido una duda en el aspecto de los niveles de importancia que ambas entidades guardan dentro del contexto del film. Varios autores, entre ellos Roger Manvell y John Huntley, sostienen que el cine, por ser un arte visual, debe estar por encima del lenguaje musical. 6/

Esto se hace evidente sobre todo en los orígenes del cine, sin embargo, como fue señalado en un principio, ambos lenguajes han sufrido transformaciones y éstas han llevado al surgimiento de la teoría contraria, esto es, la subordinación de lo visual a lo musical.

Jean Mitry es partidario de esta segunda teoría, explicando que las formas visibles se modifican con la rapidez del rayo, poseyendo una plasticidad casi infinita, a diferencia de las formas musicales, siempre dispuestas a desbordar el estrecho cuadro que tienen asignado y algo lentas para moverse. Mitry agrega que por esto resulta más convincente ritmar la imagen sobre la música si alguno es obligado a subordinarse. 7/

Personalmente, me inclino por la idea de que ambas teorías están correctamente planteadas, su diferencia puede radicar exclusivamente en dón de sean utilizadas, en el género o estilo cinematográfico. Por ejemplo: si es acreditable que durante la época del cine mudo la música se subordinaba al cine, en definitiva ésta le acompañaba. Va durante el cine sonoro que-

daron estilos en los que por su forma es necesario que sea la música, el elemento subordinado, como en las caricaturas, el musical, la comedia, algún tipo de documental (como los documentales de Disney sobre animales donde iguala la música con algunos de los gestos y actitudes de aquellos) y en raras ocasiones el cine dramático (como el caso de escenas precisas de montaje; por ejemplo la escena citada en el capítulo anterior de la disolución del matrimonio en El Ciudadano Kane.) En este último estilo citado podemos señalar como excepción el cine de Eisenstein, el cual veremos más adelante.

La concepción más moderna de la relación imagen-música, nace precisamente con Eisenstein y se desarrolla hasta el cine experimental, punto en donde alcanza su completo desarrollo con los trabajos de Norman Mc. Laren, de quien hablaremos en el inciso relativo a cine experimental.

Sin embargo, y muy aparte de acreditar cualquiera de las dos teorías, lo en verdad importante de la relación imagen-música es su carácter puramente cinematográfico y que como tal posee la fuerza de obtener múltiples efectos de diversos géneros, desde el estético hasta el psicológico, pero claramente definidos todos por una técnica específica: el montaje sonoro-visual.

#### 4.1. Montaje.

Luigi Chiarini señala que todas las obras de arte, sean ellas musicales, pictóricas, poéticas, etc, se fundan en una imagen que se refiere a nuestras experiencias sensibles: visuales, auditivas, o incluso a su combinación, pero que es siempre realización exterior de un fantasma interior y del sentimiento que lo anima y no reproducción de la realidad.

"Por el contrario -continúa Chiarini- una de las objeciones que se hacen comunmente a las películas consideradas en su aspecto artístico es precisamente que sean reproducción de la realidad; se les niega, en sustancia, las características de la imagen artística." <sup>8/</sup> Chiarini sostiene que algunos "intelectuales" no logran comprender que el público actúa instintivamente. Se estancan en el aspecto vulgar y vistoso de la imagen fotográfica y no logran aceptar la imagen artística de la película en su unidad motor-visual-auditiva.

"A la dinámica interior del encuadre se añade la dinámica del elemento sonoro (palabras, sonidos, música). Este elemento, así como cada encuadre, no tienen valor por sí mismo, sino que contribuye a la creación de la imagen cinematográfica fundiendo en la dinámica visual.

"Cada ruido, cada frase musical, cada palabra adquiere un valor -proporcional de la imagen a la que se une y, cuando ello no ocurre podremos lograr teatro fotografiado pero no una imagen cinematográfica.

"El montaje va a integrar todos estos elementos visuales y sonoros y expresa lo que nosotros llamamos imagen motor-visual-auditiva de la película." <sup>9/</sup>

El montaje cinematográfico lo podemos definir como la operación de elegir, unir y combinar los planos dados para constituir una continuidad cinematográfica. <sup>10/</sup>

Esta definición evidentemente se refiere solo al aspecto visual, sin embargo el aspecto sonoro no queda olvidado en el montaje dando lugar así a una especie de montaje sonoro-visual determinado por una sincroniza

ción conceptual (el sonido puede anticiparse a la imagen para dar una información y un sentido nuevo). Es así, de esta variante del montaje, de donde surgirán las bases para dar forma a la relación movimiento-música, y de ahí mismo sus potencialidades expresivas.

El elemento fundamental del montaje sonoro-visual, es entonces, -- la sincronización; hay que interpretar la música en función de un determinado punto dramático o argumental y las relaciones de la imagen y de la música deben coincidir cronológicamente hasta en los menores detalles.

La sincronización tendrá que ser automática en secuencias prolongadas. Dependiendo del estilo del film, o unicamente de la escena, la coincidencia movimiento-música variará. Por ejemplo la coincidencia no es tan estrecha en un film dramático como en un musical o en una caricatura (con excepciones en ambas, por supuesto), debido a que en estos dos últimos géneros los movimientos de los personajes van paralelos y simultáneos a los de la música, mientras que en el film dramático este paralelismo está presente en algunos momentos específicos, como en el caso de la coincidencia de un fuerte golpe con un acorde o una música que preceda a un gran silencio dramático (de todo ello analizaremos ejemplos específicos más adelante).

Evidentemente, en los inicios del cine, el montaje sonoro era mínimo. Como Kurt London señala: "La película muda no requería de una cercana interpretación de todas sus escenas separadas; lo que requería era lo opuesto: la simplificación del mosaico de imágenes en una sola larga línea". El problema era la unión de varios tipos de composiciones. La combinación era -- de acuerdo a London: "variedad en el film en cuanto a sus imágenes y uniformidad en la música". 11/

La llegada del sonido al cine fue causa de una pasajera regresión. Todos o casi todos los efectos dramáticos iban, por algún tiempo, a proceder - de la banda sonora. El montaje sonoro-visual se vio así limitado por las posibilidades técnicas. Sin embargo, tiempo más tarde, el cine iba a hacerse -- más completo con el buen uso del sonido. Los elementos auditivos darían lugar a una concentración del relato en favor de lo puramente argumental y en detrimento de cualquier otra forma indirecta del comentario o descripción.<sup>12/</sup>

Es en este paso histórico y fundamental donde se da la diferencia básica entre el montaje puramente visual y el montaje sonoro-visual. Y para que esto quede más claro recurriremos a un ejemplo de montaje que Karel Reisz cita en su libro "El Montaje Cinematográfico" y en donde vemos la gran importancia que tiene la música en la expresividad dramática del montaje sonoro-visual.

El gran pianista está por alcanzar el punto culminante y final del Concierto No. 1 para piano de Tchaikowski en el Albert Hall (Londres). En un palco está el príncipe heredero de Ruritania. Mientras tanto, en el palco inferior un revolucionario ajusta la mecha de una bomba. En un taxi, Rose Rowtree corre hacia el teatro; Rose es una muchacha inglesa enamorada del príncipe, no por ser príncipe, sino por él mismo. Se ha enterado de la conspiración y trata de llegar a tiempo de evitar lo peor. En una película muda el clímax de la secuencia se hubiera presentado así: manos del pianista, el príncipe, mecha ardiendo, taxi tomando curvas como una exhalación alternando es-tos planos a velocidad cada vez mayor. El ojo, habituado a estas imágenes, - las identifican una fracción de segundo y la unidad visual, a pesar de los -



contrastes entre ellas, se mantendría gracias a lo que hay de común en sus movimientos respectivos; manos deslizándose sobre el teclado, llama recorriendo la mecha, taxi avanzando hacia la cámara. Pero si imaginamos estos mismos contrastes en términos auditivos; la música del piano, el crepitar de la mecha, el motor del taxi; observaremos que en el caso de que pudieran resultar expresivos, necesitarían un espacio cuando menos diez veces mayor.

En este tipo de montaje, un pie, medio pie, o incluso menos, puede tener inteligibilidad visual, pero no auditiva. Los sonidos no pueden formar una unidad significativa como sucede con el movimiento de las imágenes. En un sonido uniforme sólo cabe intentar acelerar los cambios de plano. El tempo musical puede ser más rápido, el ruido del motor se puede convertir en un rugido, pero no es posible pasar de uno a otro con velocidad cada vez mayor, como se puede hacer con las imágenes, porque el resultado acabaría siendo una mezcla irreconocible de sonidos que no querría decir nada. El modo más lógico de realizar esta secuencia en términos sonoros sería que la única música del concierto permaneciese constantemente sobre las imágenes, adaptando ésta a su ritmo con un criterio naturalista, y buscar la coincidencia entre el clímax visual y el musical. 13/

*El cine sonoro desarrolló este suspenso a través del montaje musical y fueron varios los directores que aprovecharon el buen efecto de este recurso. Otro ejemplo muy reconocido, ya dentro del cine sonoro, lo tenemos en El Hombre que Sabía Demasiado (1934), de Alfred Hitchcock.*

*La situación es así:*

*Unos espías han decidido matar a un embajador de un estado extran-*

ero durante un concierto en el Albert Hall. Han decidido que el asesino -  
 leberá disparar durante la ejecución de la cantata, en el momento exacto en  
 ue se de el único golpe de platillos de la partitura. Han "ensayado" el -  
 tentado en frío, escuchando varias veces la cantata grabada en disco.

Así pues, empieza el concierto, todos los personajes están en su  
 sitio y esperamos con creciente angustia el momento en que el cimbalista, -  
 impasible, va a utilizar su instrumento.

El efecto buscado es evidente: Primero se le muestra al espectador  
 insistentemente la música (cuando los asesinos escuchan el disco) para lograr  
 un efecto de ansiedad cuando se está en el concierto y el público reconoce la  
 obra. 14/

Así, el montaje sonoro-visual representó un problema diferente a --  
 cuando era solo visual, y tal vez ahí mismo se encuentre su interés en su nue  
 va forma de expresividad.

Pero fue el compositor alemán Edmund Meisel, el primer experimenta-  
 dor formal en el cine que se interesó por buscar y descifrar el poder de trans-  
 misión de las emociones del nuevo tipo de montaje en el paso del cine mudo a  
 sonoro.

Meisel analizaba en el film su ritmo, énfasis, climáx emocional y  
 modo. Entonces asignaba un tema musical para cada secuencia separada, com-  
 binaba los temas separados usando el ritmo de éstos junto con el ritmo vi-  
 sual. Con esto lo que Meisel trataba de probar era que había una correla-  
 ción formal entre el montaje del film y la música, que el montaje de un buen  
 film estaba basado en las mismas reglas que la música.

Meisel fue de los primeros en dar a la relación música-movimiento

un carácter estético y psicológico al asignar al ritmo del film un valor de arte, de arte no limitado al acompañamiento, pues aunque la música siga el acontecer visual, muchas veces imitándolo, puede ser asociada a determinados estados de ánimo y los contenidos representativos de las respectivas imágenes.

Meisel fue de los primeros pero no el único que trabajó bajo la idea funcional del montaje. Precisamente fue esta búsqueda del poder de expresividad de dicho montaje la que motivó a Eisenstein para trabajar junto con el compositor Serguei Prokofiev en el intento de lograr la integración perfecta de todos los aspectos que implicaba la relación música-movimiento.

La ley central, postulada por Eisenstein, era la siguiente: "Debemos saber como captar el movimiento de un determinado fragmento musical, encontrando en su itinerario (su línea o su forma) el fundamento mismo de la composición plástica que debe corresponder con la música".<sup>15/</sup>

Como ya lo hablamos señalado anteriormente, Eisenstein, basándose en lo anterior, llegó a filmar escenas subordinándolas a pasajes musicales.

"De ordinario, Prokofiev y yo -escribe Eisenstein- discutimos encarnizadamente si antes él debe escribir la música sobre la que luego se dispondrá el montaje, o si yo debo completar el montaje de una escena y conseguir posteriormente la música... Estoy familiarizado con el mecanismo íntimo de ambos procesos... Para que resulte es preciso tener presente todo el material plástico que se ha de trabajar. Es necesario pasar infinidad de veces el fonograma registrado, esperando con paciencia el momento en que se den o surjan ciertos elementos del otro. Por ejemplo, la estructura de un objeto o de

un paisaje y el timbre de un pasaje musical; la posibilidad de coordinar -- rítmicamente una serie de tomas con otro pasaje musical; la armonía íntima, inexpressable racionalmente, de un fragmento musical, con la correspondiente representación visual, y así sucesivamente".<sup>16/</sup>

Definitivamente el trabajo conjunto de Eisenstein y Prokofiev debe considerarse como el ejemplo de intento más cercano, por su método de elaboración, a la perfección de montaje dramático-sonoro-visual.

Todo el trabajo de Eisenstein y Prokofiev, era minuciosamente descrito anticipadamente, en diagramas en donde presumiblemente los movimientos de escena y de música, eran idénticos en su composición plástica.

Eisenstein hablaba de una "oculta" sincronización interna en la cual, los elementos tonales y plásticos habían de fusionarse por completo, mediante el lenguaje común de ambos: el movimiento auditivo y visual.

El sistema que seguía Eisenstein era, lograr primero, una perfecta sincronización aun fuera del interés artístico: una sincronización pura de hechos y de ella partir hacia una ordenación más amplia de combinaciones muchas veces sincopadas.

El segundo paso era organizar una "línea musical" tanto en la música como en la imagen. Eisenstein señala que los cambios tonales en la melodía, en la imagen se pueden manifestar por un elemento visual que en algún caso, puede ser el color.

Para Eisenstein la sincronización en un montaje sonoro-visual, puede ser "natural", métrica, rítmica, melódica, y tonal, y puede cumplir todas estas virtudes o ser una combinación de ellas.

Aunque Eisenstein no afirmaba tajantemente que el sonido y la imagen debían ser consonantes, puesto que eran independientes, sí señala que una de las dos servía como factor "gula" para la otra y que a su vez la primera era determinante en la estructura. Algunas veces este factor era el ritmo, o el tono o el color. Eisenstein buscaba una sincronización perfecta y vertical, como él la llamaba, tanto en calidad como en el desarrollo musical e imagen. "Debemos de aprender a captar el movimiento de un trozo musical 2c calizando el curso (línea o forma) como base para la composición plástica -- que ha de corresponder con la música". 17/

En su libro "El Sentido del Cine", Eisenstein trata de explicar y demostrar sus teorías de sincronización ejemplificando un fragmento de la escena anterior a la Batalla sobre el Hielo de la película Alejandro Nevsky -- (1938). Resumiendo la larga explicación que Eisenstein da y analizando un poco el diagrama (ver diagrama), tenemos:

En primer lugar Eisenstein toma como base determinados climaxes musicales para relacionarlos con la imagen, dichos climaxes no tienen que ser grandiosos ni mucho menos, sino que simplemente los toma como referencia para el movimiento de la escena.

Eisenstein señala que en esta escena compuesta de doce fotografías tienen un contenido temático con "sencilla unidad": Alejandro sobre la Roca del Cuervo y las tropas rusas al pie de la misma, a orillas del lago Chudskoye, helado, atisbando a lo lejos la aparición de el enemigo.

El diagrama muestra cuatro divisiones. Las dos primeras describen

TOMA I    TOMA II    TOMA III    TOMA IV    TOMA V    TOMA VI    TOMA VII    TOMA VIII    TOMA IX    TOMA X    TOMA XI    TOMA XII



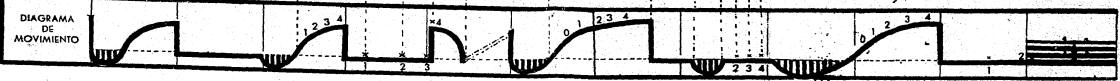
**FRASES MUSICALES**

A			B		A			B		C		A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>		A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17			



**LONGITUD (EN COMPASES)**

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2



la sucesión de los cuadros y los compases musicales que expresan conjuntamente la situación. 12 tomas; 17 compases.

Eisenstein inicia así una serie de relaciones "verticales" de música y movimiento como por ejemplo el relacionar las tomas No. III y IV -- con los compases de música 5,6,7 y 8.

El análisis detallado de Eisenstein describe la relación entre - estos compases y sus correspondientes escenas:

"Tomemos estos cuatro compases y tratemos de describir en el aire, con la mano, la línea sugerida por el movimiento de la música. El primer -- acorde puede visualizarse como una plataforma de partida. Las cinco negras -- siguientes, continuando en una escala ascendente, encontrarían un ademán natural de visualización en una línea que sube tensamente. Por eso, en lugar de describir el paisaje con una simple línea ascendente tendemos a curvar ligeramente nuestro ademán ab:"<sup>18/</sup>

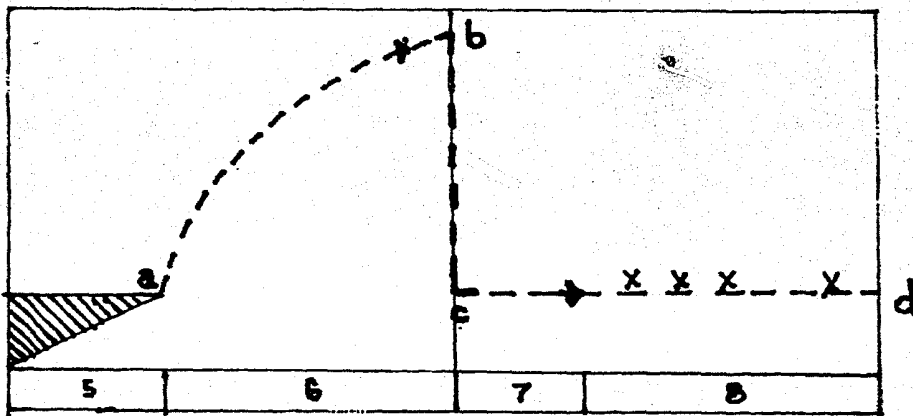


FIGURA 1

Eisenstein continúa en su análisis:

"El acorde siguiente (comienzo del compás 7), precedido por una se micorchea muy acentuada, creará en tales circunstancias la impresión de una caída brusca: bc (melódicamente la sensación de caída se logra por un salto de si a sol#). La hilera siguiente de cuatro repeticiones de una sola nota -corcheas separadas por silencios- puede describirse con un gesto horizontal en el cual las corcheas se indican por acentuaciones uniformes entre c y d."

"Tracemos esta línea (en la figura) bc y cd y coloquemos este gráfico del movimiento de la música sobre los correspondientes compases de la -partitura.

"Ahora describamos el gráfico del movimiento de la vista sobre las principales líneas de las tomas III y IV que corresponden con esta música.

"De a a b el ademán se arquea hacia arriba, dibujando un arco a través de la oscura nube delineada y que pende sobre la parte inferior y más clara del cielo.

"De b a c una brusca caída de la vista: de la línea superior del -marco de la tomo IV, la máxima caída posible en esta posición vertical.

"De c a d uniformemente horizontal sin movimiento ascendente o descendente, pero interrumpido dos veces por las puntas de los estandartes que se alzan sobre la línea horizontal de las tropas.

"Comparemos ahora los dos gráficos. ¿Qué encontramos?. Ambos se corresponden íntegramente, esto es, encontramos una completa correspondencia -entre el movimiento de la música y el movimiento de la vista sobre las líneas de la composición plástica". 19/



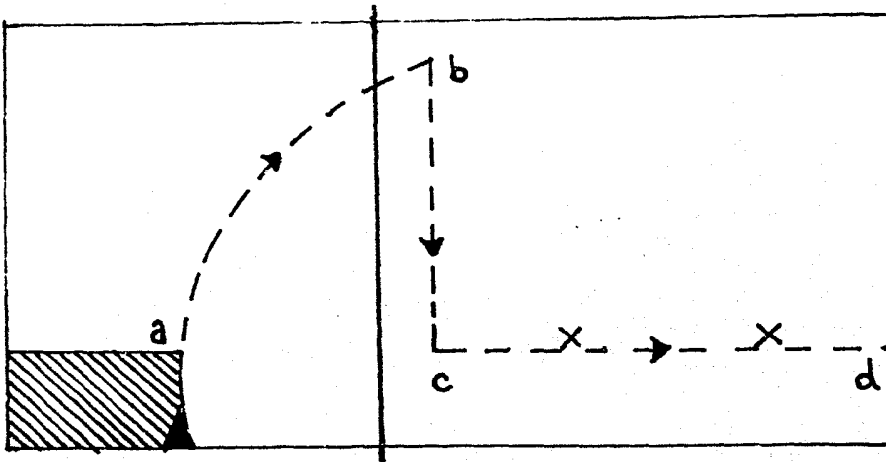


FIGURA 2

Estos niveles de perfeccionamiento técnico fueron los que manejó Eisenstein junto con Prokofiev.

A manera de resumen del trabajo de ambos, podría decirse que partían de lo interno de la música para lograr la composición plástica. Y dentro de esta composición plástica se manejaban cuatro tipos de correspondencias, según fuera, para escoger la más adecuada según la escena o bien un só lo cuadro. Estas correspondencias eran:

a) Lineal.- de acuerdo a las líneas figurativas de la imagen.

b) Tonal.- de acuerdo a la pesadez del principio de las escenas.

Eisenstein decía que "el arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador a través del camino y orden exactos prescritos - por el autor hasta el punto culminante del cuadro en pantalla". 201

c) Espacial.- de acuerdo a las perspectivas y ángulos de toma.

d) Dramático-sustancial.- de acuerdo a la psicología de la escena.

Es así que vemos, con el inciso d), que otro de los logros que tiene el trabajo de Eisenstein es que dentro de este complicado sistema de montaje, no descuida el aspecto psicológico que tiene la música, incluso manejándola con el mismo nivel técnico del resto del montaje. Es decir, que en este paralelismo tan estricto, la música con su juego de tonalidades (de mayor a menor, por ejemplo, o un simple crescendo) y la imagen (con toda su gama de posibilidades) se entretajan y mezclan para producir un solo efecto con función temática, y por su carácter, psicológica.

Por ejemplo, hablando sobre el mismo esquema, Eisenstein señala:

"Creo que puede también ligarse (refiriéndose a las tomas III y IV) con el movimiento emocional. El trémolo ascendente de los violoncelos en la escala de Do menor acompañada claramente la atmósfera de expectación cada vez más tensa. El acorde parece quebrar esa atmósfera". 21/

Así, la escena está llena de este tipo de ejemplos. Eisenstein citaba una determinada "visualización natural" que ocurre siempre al escuchar música. Relacionaba diferentes imágenes de acuerdo a diferentes percepciones del escucha.

Es impresionante el perfeccionamiento que, por lo menos, intentó Eisenstein, es indudable que logró un montaje sonoro-visual difícil de igualar, sobre todo, como ya fue señalado antes, dentro del género dramático. A pesar de esto, su sistema de trabajo ha sido criticado por otros autores y, personalmente, creo que sería posible hacer algunas observaciones.

Por ejemplo, Jean Mitry señala que de ninguna manera es posible "leer" la película como se lee una partitura, (de izquierda a derecha), "la imagen se mira, no se ve"<sup>22/</sup> La imagen aparece como total, puesto que de otra manera, se tendría que situar siempre al personaje principal de la escena del lado izquierdo, o sea la parte primera de una lectura normal.

Por su parte, Roy Prendergast señala que la perfección en la sincronización es altamente cuestionable en dos áreas principales. La primera es la relación del ritmo de la música a la del ritmo de la película. -- Prendergast señala que la identificación de ritmos visuales y musicales, es dudosa porque en las artes plásticas, el concepto de ritmo es metafórico, y agrega que las gráficas para Eisenstein se refieren a cuadros separados, no a la relación tiempo entre ellas. <sup>23/</sup>

Una segunda duda de Prendergast en los puntos de vista de Eisenstein, es que es cuestionable la idea de que las gráficas prueben que el movimiento de la música es similar a las secuencias de la película. Prendergast dice que lo que en realidad prueban es que hay una similitud entre la notación de la música y la secuencia de la película.

Prendergast apunta que la música es un arte que se mueve a través del tiempo, que no puede ser percibido instantáneamente. Y mientras es posible para el director del film, a través de la composición de sus cua

dras, controlar lo que el espectador ve con el movimiento de sus ojos, no hay manera de controlar el ritmo o paso de ese movimiento.

En el cuadro número IV del diagrama, dos banderas son visibles en el horizonte. Eisenstein relaciona estas dos banderas con dos notas de octavo en la música. Porque estas dos banderas son imágenes verticales y en conflicto directo con la composición horizontal del cuadro, ellas son reconocidas instantáneamente por el ojo. La música, sin embargo, es otra cosa. - usando el tempo marcado por Prokofiev de largo (♩ = 48), toma aproximadamente 4 segundos de tiempo al cuadro IV estar en pantalla a la aparición del primer octavo especificado. Luego otros dos y medio segundos antes de que el segundo octavo sea oído. El punto es que el reconocimiento del ritmo metafórico de la película en el cuadro IV es instantáneo, mientras que el ritmo musical que Eisenstein cita correspondiendo al ritmo de la película toma 6 y medio segundos para ser percibido. 24/

Siguiendo con las objeciones de Prendergast:

Otra observación tiene que ver con el desarrollo de la secuencia y la música. Si aceptamos la tesis de Eisenstein de una correspondencia entre música y película, entonces podemos asumir que el desarrollo musical concordará con el movimiento de la película. La música entonces debe mostrar alguna distinción entre los acercamientos y las tomas panorámicas, por ejemplo.

"Sin embargo un examen mostrará que la película se mueve, mientras

la música solamente marca tiempos. Por ejemplo hay una clara diferencia en el escenario entre los primeros tres cuadros, que muestran gran cantidad de detalles, y el cuadro IV, que es una vista general de la línea de batalla. Pero examen de la música mostrará que los compases 5 a 8 literalmente son una repetición de los compases 1 a 4. Aludiendo de nuevo al cuadro IV, los dos octavos que representan las banderas son escuchadas también en la música". 25/

Personalmente, también a manera de crítica, señalarla que Eisenstein aspira a un nivel de perfeccionamiento tal, que muchas veces cae en la exageración, ¿qué determina, por ejemplo, relacionan el color del cielo con la determinada tonalidad?, si ya, la música por si sola es un arte bastante ambiguo.

A mi parecer, la descripción del trabajo de Eisenstein, es demasiado detallada para encajar en el extenso y variado campo de lo artístico.

De aquí que la obra y el trabajo de este cineasta sean sumamente ambiciosos, aunque ello radique únicamente en su complejidad; Sin embargo - esta precisión matemática es casi imposible de comprender y mucho menos percibir para el espectador de cine común, aparte de que persiste la duda de saber si se logra lo que Eisenstein propone.

Así, podemos decir que si bien la obra de Eisenstein es valiosa y válida, lo son también las críticas que a ella se le hacen.

Lo que sí se puede afirmar, definitivamente, es que hay varios géneros cinematográficos en los que las ideas de Eisenstein se cumplen a la perfección pues en ellos se requiere mayor precisión en su montaje (caricatura, musical, etc.). Es necesario recordar que este tipo de montaje utilizado en films dramáticos, por el paralelismo en sus movimientos y sonidos, corre el riesgo de volverse obvio, infantil y pobre. Este montaje, llamado

"sobre música", es un conjunto de movimientos visuales (internos o externos a la toma) que son cortados y montados según el molde de un trozo musical.

Tal vez sea en los films experimentales donde el lenguaje visual está más sometido al sonoro, en donde se logra evitar una reiteración en los discursos de ambos lenguajes (lo cual será visto, precisamente, en el inciso correspondiente).

Retomando la idea inicial, es preciso recordar que la finalidad más inmediata de la relación música-movimiento es la de crear un sentido de continuidad y de unión entre imágenes. La música puede sostener el montaje con alguna clase de idea musical unificada y aun así, como señalaba Pudovkin, no es preciso iniciar un sonido cuando la imagen visual correspondiente comienza y terminarlo cuando acaba. La relación movimiento-música, no implica repetición. Cada sonido (palabra o música) puede desarrollarse sin sufrir modificación alguna.

Karel Reisz señala que el sonido no tiene siempre que responder a la acción, sino que puede actuar por contraste, pero evitando que el espectador advierta la utilización intencionada del recurso. Reisz, siendo un experto montajista, hace notar que existen escenas y secuencias llamadas de -- montaje y ellas toman forma gracias a la música. "Si la transición entre dos secuencias va acompañada de una banda sonora continua y fluida, el sonido - las une y el paso de una a otra resulta imperceptible". 26/

Finalmente, algo que puede parecer evidente, pero que no está por demás apuntar, es que en la dicotomía música-movimiento, son necesarios ambos elementos para un determinado efecto, la música sola no hará nada, es necesaria la colaboración visual para lograrlo.

#### 4.1.1. El Trabajo del Montaje.

Este inciso únicamente tiene como finalidad señalar brevemente la importancia de la elaboración de un montaje, visual, primero, y sonoro-visual posteriormente. El ejemplo está tomado casi íntegramente del libro de Karel -- Reisz, "Técnica del Montaje Cinematográfico". 271

##### a) Montaje Visual.

El montador emplea para ver la película un instrumento denominado "moviola". Se trata de una pantalla visual personal con cabezas independientes de imagen y sonido que permite preparar con facilidad las dos bandas para ver y oír separadamente. El montador puede ver la película, por medio de un regulador, a la velocidad que lo desee e incluso detener -- el film para decidir un punto de corte.

Una vez decidido el punto de corte, se marca y se corta la película para después empatar correctamente los trozos que deben ir unidos. -- Así va surgiendo la continuidad definitiva.

##### b) Montaje sonoro-visual.

El montador de sonido comprueba la sincronización de imagen y so nido. El sonido evidentemente incluye voces, ruido y, por supuesto, música.

Voces, ruidos y música se registran en bandas separadas las cu les son sincronizadas con la imagen para finalmente ser mezcladas en una -- sola, con diferentes graduaciones de volumen según sea la importancia del elemento sonoro a utilizar.

## 5. ASPECTOS SOCIALES DE LA MÚSICA DE CINE.

La música de cine posee características que influyen socialmente sobre el espectador y su medio y, a la vez, recíprocamente se ve influida por este medio para su existencia y desarrollo dentro de una película.

Este aspecto, hasta ahora, ha sido poco estudiado por los teóricos del cine.

Por supuesto, no podemos generalizar, pues existen excepciones como los compositores rusos Dimitri Shostakovich y Aram Jachaturian, así como el filósofo alemán Theodor Adorno y el músico, también alemán, Hanns-Eisler. Sin embargo, podría afirmar que sus estudios, al ser algo anacrónicos (pues se detienen en el año 1950), no abarcan el problema tan amplio que en la actualidad ejerce esta influencia social de la música de cine.

Esta influencia nos podría llevar de inmediata una primera -- afirmación: la implicación social de la música de una película, va mucho más allá del simple gusto que a primera instancia puede expresar el público. A ésta sumamos una segunda afirmación también importante y que pertenece a



Aram Jachaturiam: "El cine ofrece el auditorio de millones que no ofrece ninguna sala de conciertos".<sup>1/</sup>

Partiendo de parámetros tan convencionales como son el gusto del público y el numeroso auditorio (real o posible) que posee la música de cine, podemos apreciar que el fenómeno es real, vasto, complejo y de ninguna manera nuevo, pues ha corrido al lado de la historia del cine, siempre actuando de acuerdo a la época y circunstancias de la misma.

Por supuesto, es imposible abarcar el problema de una manera unilateral a causa de todos los diferentes estilos de la cinematografía mundial. Así que he decidido mostrarlos con dos ejemplos muy específicos y alusivos que reflejan, creo yo, de manera muy clara, el desarrollo social que ha tenido la música de cine a través de su historia.

Tales ejemplos son, concretamente, el uso de la canción en el cine y su valor como mercancía y, segundo, el uso de la música clásica para reforzar una idea cultural, o política, principalmente el nacionalismo.

### 5.1. La Canción.

La música de cine se volvió fenómeno social, sin ser una afirmación definitiva, desde la época en que apareció el cine sonoro. La música superó la difícil etapa del primer juicio para el cine sonoro, se adaptó a la técnica naciente y no fue sacrificada como lo fueron muchos actores y movimientos de cámara. Y la superó de tal manera que muchas de las películas de esa primera etapa sonora del cine fueron musicales (El Cantante de Jazz, Melodía de Broadway, etc.), primero, por la posibilidad de explotar el nue

vo sistema con la música y segundo, que los actores aún estando inmóviles podían cantar todos sus temas.

Fue así que a finales de la década de los 20's. se da el primer fenómeno sociológico de la música: la canción.

La existencia de la canción, así como la de su género cinematográfico no son sino el reflejo del medio en que nacía el cine. La canción surgía como mercancía, para vender, al mismo tiempo, el nuevo invento, que era el cine sonoro, cuya aparición había sido necesaria para rescatar al cine del bache económico en que se encontraba en esa época. <sup>2/</sup> La práctica de la canción en una película contribuía para que ésta se hiciera más popular y funcionaba a la vez como ayuda económica para atraer espectadores que acudían al cine a ver a su ídolo cantar aquella canción que previamente habían escuchado por la radio. A su vez, era una gran ventaja económica para el productor, que se beneficiaba con el producto de las ventas en disco de dichas canciones.

La canción en el cine llegó a tal popularidad que existió y destacó no sólo en los llamados musicales, sino que tuvo una efectiva participación dentro de la llamada cinematografía dramática con las melodías como -- "canción tema". Es decir, melodías que identificaban al héroe, la heroína, o bien a toda la película (Laura en 1940, con música de David Raskin, El -- Hombre que Amé en 1940, música de David Raskin), dicho tema era tratado de diversas maneras a lo largo del film.

El uso de la canción no fue exclusivo de una época ni de un estilo cinematográfico, se desarrolló de varias maneras, e incluso se sigue usando hasta la actualidad con mucho éxito.

La práctica de la música de cine vendible, se desarrolló a la par con los-altos costos de producción. Durante los años 40's.-50's. todo compositor de cine debía incluir en su musicalización una balada (romántica, principalmente) que fuera fácilmente recordable para el público relacionándola con la película.

El éxito en 1952 de una melodía, "Don't Forsake me Oh my Darling" de Dmitri Tiomkin para la película A la Hora Señalada de Fred Zinnemann, produjo uno de los más grandes clímax del fenómeno comercial de la canción en el cine; Hollywood, que hasta entonces vendía sus derechos de edición y publicación a compañías de grabación, comenzó a tener sus propias compañías de grabación y publicación para así evitar fugas de capitales.

La exigencia de los productores era cada vez más clara: se necesitaba música para vender. Y lo mejor para ellos fue que la práctica resultó, el público lo aceptaba, más aún, lo exigía. Muchas veces se dio el caso de ponerle letra posteriormente a temas de películas que no la tenían, - para así convertirlas en canciones vendibles, tal fue el caso del film De Aquí a la Eternidad (1953) también de F. Zinnemann.

Un poco alejado del estilo de la canción pero envuelto en el mismo fenómeno económico que ella dentro del cine en la década de los 40's'. - existió otro género cinematográfico cuya característica era la misma; la venta fácil de la película. Este género fue el de películas con temas de vidas de compositores clásicos, ya muchas de las veces fallecidos.

Entre estas películas que lograron llamar la atención del público hacia la música clásica están Canción Inolvidable de 1945 (la vida de Federico Chopin) y Pasión Inmortal de 1947 (la vida de Robert Schumann).

El éxito de estas películas dió su contra parte, que tal vez no era esperada. El número de adictos a este tipo de música (clásica y romántica) creció enormemente.

Lamentablemente, para los productores, la mina a explotar era es casa y muchas veces no les beneficiaba directamente la utilización de esta música, pues se veían obligados a pagar derechos por su utilización.

Para los años 50's. la intención que contenía la música de cine no varió. Se retomó aún con más fuerza el estilo de música accesible y ven dible que redituara beneficios a la gran inversión que ya en esa época representaba la inversión de una película.

En la década de los 60's. el fenómeno de la canción en el cine - llegó a convertirse en un peligro, incluso para los mismos compositores - de música para cine, pues en muchos casos éstos se vieron sustituidos por músicos de géneros muy alejados al cine. Únicamente se citaba con algún - tema (generalmente una balada) a un personaje de la película y a eso se limitaba la relación música-película (El Graduado en 1967 de Mike Nichols con el tema "Mrs. Robinson", de Simon & Gartfunkel).

El especialista Mark Evans escribió: "Hasta estas fechas, la música había servido a ciertas funciones básicas en el cine. Así, requería de un especial cuidado en su edición o montaje. La música popular fue di ferente porque sus propósitos eran diferentes. Una partitura consistente en una sola conción no era propiamente una partitura, podía incluso ser ex traña al film y llegar a dañarlo alejando la atención del espectador". <sup>3/</sup>

Fue tal el éxito comercial que se logró con la inclusión de músi

ca popular, que se volvió un método inverso. A partir de alguna canción, un éxito de un grupo de moda, se elaboraba una película, de esta manera el éxito económico estaba asegurado de antemano. Por ejemplo las películas - de Elvis Presley El Rock de la Cárcel (1957) y King Creole (1959), o bien el caso en que las admiradoras de los Beatles al ver en cartelera La Noche de un Día Difícil (1964), o Help (1965), acudían en masa a ver no una película por sí misma, sino a ver y oír a los Beatles.

Cabe mencionar que aun con este método de la utilización de música popular fueron hechos trabajos de mucho valor donde todavía se le seguía concediendo valor dramático a la música e incluso utilizando de manera efectiva la letra de las canciones que se escuchaban en pantalla. Entre los -- más claros ejemplos de esto están Zabriskie Point (1969) de Michelangelo Antonioni. y Easy Rider (1969) de Dennis Hooper.

Respecto a Zabriskie Point podemos mencionar que contiene música que pudiera ser clasificada como "música de época", ya que es la música de la cultura "hippie" de Norteamérica de finales de los años 60's. Es además música que surge del contenido de la acción, y un importante aspecto de la intención del film está contenido precisamente en la música, se trata de música pregrabada de grupos tales como Pink Floyd, Grateful Dead, -- Rolling Stones, etc.

El director, Michelangelo Antonioni, dice al respecto de la música de la película que "toda ella es funcional, toda está entretejida con la trama de la película. Zabriskie Point es un film acerca de los Estados Unidos, acerca de sus jóvenes y su cultura, que tiene una extraña paradoja de la paz,

las drogas, el amor libre y aun la violencia. La música de esta generación es una mezcla de todos estos ingredientes y es lo que se quiere mostrar en la película". <sup>4/</sup>

El impacto social de esta utilización de música popular es claro, un éxito económico enorme, que se convirtió en moda y a partir del género de películas con grupos de rock, surgieron otros.

Uno, aún actual, fueron las películas de conciertos de música popular filmados, películas con la simple estructura cronológica del hecho filmado sin un guión dramático, cuyo único fin era extender el impacto del disco de la música que en ellas aparecía. Ejemplos de estas películas fueron Monterrey Pop Festival (1967), Woodstock (1969) y más recientemente Concierto para Bangla Desh (1971) y El Último Rock (1978).

El desarrollo del rock en el cine ha sido tan determinante que su intervención no se ha limitado a una etapa, época o género. Su impacto es tan grande, que se ha utilizado para atraer espectadores hacia una película que ni en poco tiene que ver con el género musical. Varios cineastas ya -- recurren al género de compositores de rock despreciando la tradición de la gran orquesta, teniendo el compositor gran libertad de creación. Baste recordar El Salario del Miedo (1978) de William Friedkin con música de Tangerine Dream, Halcones de la Noche (1981) de Bruce Malmuth con música de Keith Emerson, Carros de Fuego (1981) de Hugh Hudson con música de Vangelis.

Por otro lado, el rock ha propiciado nuevas búsquedas dentro del cine, como es el caso de Jesucristo Superestrella (1973) de Norman Jewison, que si bien su origen fue el teatro, las ganancias seguras por su tema y ---

música, propiciaron su producción cinematográfica; Lisztomania (1975) - de Ken Russell que es la vida de Franz Liszt poro identificando a éste como el "primer ídolo de rock"<sup>5/</sup> y en donde la música de Liszt es arreglada de manera moderna e incluso se le puso letra; recientemente, Pink Floyd, The Wall (1982) de Alan Parker, cuyo éxito estaba garantizado por la popularidad que había alcanzado el disco del mismo nombre, y la película es esuchar éste, colocándole imágenes alusivas, incluyendo dibujos animados.

El poder comercial de la música de rock ha llegado a extremos tales en la actualidad que los mismos grupos, viendo en su música un gran negocio, deciden promoverla aún más a través del cine, y se convierten en productores de cine.

El caso más notable, sin duda alguna, es el de el grupo inglés - The Who (Who Films) quienes hasta la fecha han producido tres películas, - dos cuyo tema es la puesta en escena de dos rock-óperas que anteriormente sólo eran disco (Tommy en 1975 de Ken Russell y Quadrophenia en 1979 de - Frank Roodam). Por supuesto, en todas ellas el personaje principal es la música (compuesta principalmente por el guitarrista Pete Townshend) reforzada, la primera solamente, por la intervención en la actuación del cantante del grupo Roger Daltrey.

El rock ha utilizado al cine como un vehículo de gran difusión y a su vez el cine ha utilizado al rock para vender más fácilmente su producto.

### 5.1.1. La Canción en la Cinematografía Mexicana.

Un fenómeno social sumamente interesante dentro de la canción en el cine -

lo constituye la cinematografía mexicana, en donde se le ha rendido un verdadero culto a la canción. Esta ha marcado de varias maneras la evolución del cine mexicano. Los temas que más podrían reflejar el fenómeno serían: la prostituta, la comedia ranchera y las películas de ídolos cantantes.

a) La prostituta.

Precisamente el cine sonoro en México, se inicia con uno de estos temas (la prostituta), fusionado, por supuesto, con una canción. Es Santa - (1931) de Antonio Moreno, en donde la heroína (Lupita Tovar) es una provinciana que se ve obligada a prostituirse por diversas circunstancias. Hipólito (Carlos Orellana), el músico del burdel donde trabaja le compone una canción (realmente de Agustín Lara) que identifica la personalidad de Santa.

Santa enmarca -para el crítico Ayala Blanco- el prototipo de la mujer de la mala vida; la chica honesta que ha caído en desgracia por su pésima suerte pero que nunca perderá una especie de pureza espiritual que la conserva virgen, sincera, virtuosa, sumisa, devota, amable y sentimental. <sup>61</sup>

Santa es la definición de todo un género cinematográfico que garantizará un éxito taquillero aun hasta la actualidad.

A Santa siguieron otras como La Mujer del Puerto (1933) de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla con canciones de Manuel Esperón, La Luna Criolla (1938), también de Sevilla con canción de Alfredo Núñez de Borbón, Aventurera (1948) de Alberto Gout con canción de Agustín Lara, Revancha - (1948), también de Gout y con canciones también de Lara, Hipócrita (1949), de Miguel Morayta con canciones de Luis Hernández Bretón y muchas más, todas ellas enmarcadas en la época del gran desarrollo de la radio en México.



La música de los más exitosos compositores populares de la época (Agustín Lara, Fernando Curiel, Esparza Oteo, Lorenzo Barcelata), a través de la radio influyó de manera determinante en el público de cine. Al no existir la televisión, la gente acudía al cine a ver a sus estrellas favoritas y a escuchar las canciones de moda.

El cine de prostitutas se desarrolló de tal manera que abarcó varios terrenos musicales, a partir de los compositores románticos antes mencionados, pasando por las diferentes modas musicales de la vida en México, como la rumba, el danzón y el mambo. Inclusive pretendió acceder al nivel de lo clásico con Salón México (1948) en donde Emilio "el Indio" Fernández intentó "exaltado homenaje entre lo épico y trágico, en el que lo documental intenta prevalecer exactamente como en la obra musical homónima de Aaron Copland -a la que se menciona en un momento de la cinta-. Salón México -señala Ayala Blanco- apoya una atmósfera autosuficiente y una tipología subalterna que tiene profundas raíces en la realidad mexicana que reflejan". <sup>7/</sup>

El género se ha seguido explotando hasta la actualidad donde se le ha unido la canción en una especie de culto-disgusto hacia este tipo de mujer, y así tenemos películas modernas como Oye, Salomé (1977) de Miguel M. Delgado, donde las escenas siguen siendo típicas del género: un argentino llegado a México habla con Salomé (Sasha Montenegro). Ella le cuenta que su novio va a morir, pues es tuberculoso. El responde que eso es tal drama que sólo le falta la música de tango, la cual, sin embargo, se está escuchando tocada por la orquesta del bar.

b) *La Comedia Ranchera.*

Unido al éxito del género de prostitutas en el primer cine sonoro nacional se encuentra el de la comedia ranchera, donde el personaje principal es un charro fuerte, valiente, mujeriego y, eso sí, siempre cantador. Como ya dijimos, la canción va unida al éxito de la película y para cualquier escena "clave" de la película, nada mejor que un diálogo cantado entre el héroe y su rival (en amores, principalmente).

La comedia ranchera estaba "alimentada con canciones vernáculas, amables cuadros de costumbres rurales y humor muy simple que le permite al canzar con rapidez, una popularidad continental, porque el charro mexicano es fácilmente identificable con el llanero venezolano, o el gaucho argentino". <sup>8/</sup>

Ayala Blanco señala que este género cinematográfico tiene una conjugación de varios orígenes para su concepción: 1a., es la parodia del drama español de principios de siglo.; 2a., su influencia de la zarzuela, de donde toma tres elementos fundamentales: la desenvoltura de los personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivos de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre. Todo ello combinado con elementos típicos nacionales. <sup>9/</sup>

El resultado de lo anterior dará lugar a presentar el prototipo del mexicano nacionalista, del provinciano, que es donde "en verdad está la patria". <sup>10/</sup>

Los nombres de algunas películas que señala Ayala Blanco son claras en este aspecto: Ay qué Rechula es Puebla, Jalisco Nunca Pierde -

Que Lindo es Michoacán, Guadalajara, Sólo Veracruz es Bello, etc.

La serie se precisa con Allá en el Rancho Grande (1936) de Fernando de Fuentes. El nombre de la película procede precisamente de una canción escrita por Lorenzo Barcelata y el héroe es Tito Guizar, quien será el primer ídolo cantante gracias a la popularidad que alcanzó a través de la película.

A Allá en el Rancho Grande siguió una serie interminable: Ay jalisco no te Rajes (1941) de Joselito Rodríguez, Si Me han de Matar Mañana (1946) de Miguel Zacarías, El Muchacho Alegre (1947) de Alejandro Galindo, Las Mañanitas (1948) de Juan Bustillo Oro, etc. y de donde sobresalen Los Tres Huastecos (1948), Los Tres García (1946), Dos Tipos de Cuidado (1952) éstas tres, de Ismael Rodríguez; en todas ellas, destaca la actuación de - quién es, quizá todavía, el más grande ídolo del cine nacional: Pedro Infante.

Pedro Infante, en todas sus películas, representaba el sueño para cualquier mujer y, por qué no, para muchos hombres que intentaban imitarlo pues llegó a imponer ciertas modas y hasta formas de hablar.

El culto del gran ídolo nace, y a tal grado que al actor no se le ofrece un papel en una película, sino que se piensa en la película adecuada para él. Eso sí, siempre repleta de canciones.

La comedia ranchera "evoluciona" y para los años 50's. tiene una mayor cantidad de canciones y por lo tanto en este desarrollo "se inventa un nuevo lenguaje que no sirve a los héroes para comunicarse, sino para apoyar un alarde de ingenio exhibicionista.

"En esta etapa -señala Ayala Blanco- ya un sólo héroe es insuficiente y los ídolos populares se mezclan y combinan (Jorge Negrete y Luis Aguilar se reúnen para Tal para Cual (1952) Pedro Infante y Antonio Badá para Los Hijos de María Morales (1952), Luis Aguilar y Antonio Badá, Penita Pena (1953), etc. La asociación de dos nombres célebres, aparte de ser un irresistible atractivo de taquilla, garantizaba la diversión "partida doble". 11/

La comedia ranchera llega a su clímax con la reunión de los dos máximos ídolos del momento: Pedro Infante y Jorge Negrete en Dos Tipos de Ciudadado (1952) de Ismael Rodríguez en donde ambos muestran sus más grandes cualidades histriónicas.

Con este tipo de películas, se muestra uno de los máximos auges de la canción en el cine mexicano. El cine está convertido en un escenario más para los intérpretes de canciones, incluso el actor que no es cantante se ve obligado a cantar, como es el caso de María Félix interpretando "Revancha" en La Diosa Arrodillada (1948, Roberto Gavaldón) por citar sólo uno.

### c) El Ídolo Juvenil.

La década de los 60's. marca otro giro en la evolución de este fenómeno que representaba el ídolo cantante en el cine. El cine mexicano está envuelto en la explotación de la música popular que sostiene principalmente el cine norteamericano. Los baladistas de moda entran a la pantalla grande, después de triunfar en la radio y la televisión. Los "Ídolos de la juventud", (César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez), grandes vendedores de discos son estrellas de cine. Algunas películas representativas de esta etapa son Fiebre de Juventud (1965) de Alfonso Corona - -

Blake, con Enrique Guzmán, Solo para Tí (1966) de Isaro Cisneros, con Angélica María y Alberto Vazquez, El Mundo Loco de los Jóvenes (1966) de José Ma. Fernández, con Cesar Costa y Julissa.

El fenómeno del ídolo cancionero se repite posteriormente una y -- otra vez hasta caer actualmente en verdaderos fenómenos sociales en donde la estrella de la película canta y no importa si alguna vez ha actuado o no; lo importante es la imagen que representa y su gran popularidad para garantizar el éxito de taquilla. Las películas llevan como título el de la canción con la que dicho artista ha obtenido su más grande éxito en el radio. (La Ley -- del Monte de 1978 de Alberto Mariscal con Vicente Fernández) o bien se trata de dar en pantalla la imagen de un galán enamorado que, además de que -- canta "maravillosamente", "ama, vive y sufre contigo", (Rigo el Ídolo de 1977 u El Gran Triunfo de 1978 y las películas de Juan Gabriel: El Noa Noa de 1980 y Esta es mi Vida de 1981).

El tipo de cine que resulta de la intervención de estos cantantes populares podría decirse que es casi musical por lo plagado de canciones que está (la importancia de si la música es sincrónica o asincrónica es realmente mínima). La música de estas películas, evidentemente, fue creada mucho antes de la película, pues esta última únicamente explota el éxito que ha tenido la primera y con proyecto de hacer más extensivo el efecto que en sí ya -- lleva. El cine sirve, una vez más, para vender algo que no es cine.

En la actual concepción de música de cine, solamente se acepta como tal aquella que se considera como absolutamente eficaz, es decir, aquella que ya se ha revelado como inductor de un efecto perfectamente determinado -- u probado en situaciones definidas con claridad.

Como, por razones económicas reales o fingidas no se puede asumir ningún riesgo, la búsqueda se limita a lo que ya ha sido consagrado por el mercado: la dirección artística del monopolio se remite al veredicto estético emitido por la última fase de la libre concurrencia.

Los films se realizan a la medida de su clientela, se calculan en función de sus necesidades reales o imaginarias y uno de los primeros involucrados en esto es la música.

## 5.2. Utilización de la Música Clásica para Reforzar una Idea Cultural.

Otra de las etapas de marcada tendencia social que ha tenido el cine es la que se ha gestado a través del uso de la música clásica como reflejo de algunas ideas culturales, principalmente nacionalistas.

Por citar algunos casos podemos hablar de la gran aportación que en este aspecto ha tenido la utilización de la música del alemán Richard Wagner (1813-1883) en el cine.

La obra de Wagner, inspirada en las leyendas nacionales germanas, el cantar de los Nibelungos, refleja todo un sentimiento de reforzamiento épico de los valores nacionales del pueblo alemán en diferentes épocas. Es por supuesto la identificación convencional de un músico con un régimen político: el nazismo.

A Wagner, muerto mucho tiempo antes del surgimiento del nazismo en Alemania se le relaciona con éste por su tendencia a tratar temas de la mitología germánica, que de manera interna representa la superioridad de la raza aria sobre las demás, en la forma de su gran héroe Sigfrido. Además, también se ha manifestado la existencia de esta relación porque Wagner fue el músico -

favorito de los principales líderes del nazismo, como el mismo Hitler y Goebbels, por supuesto, debido a los antecedentes ideológicos de las obras de Wagner.

Este sentimiento del germanismo y la superioridad de la raza aria en la música de Wagner pasó a ser imagen filmada, en películas como El Triunfo de la Voluntad (1936) y La Olimpiada de Berlín (1936), ambas de Leny Riefenstahl, cuyos ecos, deformados críticamente, aparecen en Ludwig, la Pasión de un Rey (1973) de Luchino Visconti y Ludwig, Requiem para un Rey Virgen (1976) de Hans Jürgen Siberberg, en las que si bien la música de Wagner no es la base para la estructura del film, si ayuda a reforzar el espíritu nacionalista citado por él; un ejemplo más moderno (utilizando la forma sincrónica de la música) donde se confirma la idea fascista sobre la música wagneriana lo aporta Apocalipsis (1980, Francis Ford Copola). Recuerdese la escena del ataque a la aldea vietnamita por los helicópteros desde donde se escucha la "Cabalgata de las Walkirias"

Paradójicamente, esta misma alusión de exaltación para la que es utilizada la música de Wagner sirvió a algunos críticos del nazismo para -- contrarrestar el efecto de Este. Es el caso de El Gran Dictador (1940) de -- Charles Chaplin, ambientado en la Alemania nazi durante los inicios de la -- persecución antisemita.

La intención de Chaplin fue clara. La música de fondo de Wagner ("Lohengrin", aunque cabe señalar que el film también contiene la "Danza -- Húngara" de Brahms) enmarca los lentos movimientos ridículos de un supuesto dictador (evidentemente Hitler) de el país poderoso (Alemania) que juega con un balón que simula el mundo y, conociendo los antecedentes políticos de la música de Wagner se nos revela la forma de pensar del personaje.

Una utilización parecida la tenemos en La Fuerza Bruta (1946) de Jules Dassin, donde un guardia de una prisión (Lloyd Nolan) gusta de escuchar "Las Walkirias" de Wagner mientras hace ejercicios o tortura a los presos.

Ken Russell, en Lisztomania (1975), realiza el mismo juego de personalidades al representar a Wagner, enemigo de Liszt, como la caricatura de Hitler, en una época donde no se conocía su futura existencia.

Finalmente, Siberberg utiliza a Wagner para enmarcar su película Hitler (1979-80) donde podemos constatar la intención de relacionar las personalidades de ambos personajes (Hitler y Wagner) al ver salir al dictador de la tumba del propio compositor.

En el resto del mundo se han dado otros casos semejantes al de la utilización de la música de Richard Wagner, aunque claro, no con la misma fuerza y con otra intención.

El cine, a través de su historia, en diferentes épocas y lugares ha sido utilizado como un reforzador de la cultura nacional y, por lo tanto, ocurre que la música se convierte más que en un producto mercantil, en un producto político o cultural.

Entre los ejemplos que confirman lo anterior tenemos alguno en el cine mexicano durante la década de los 30's, donde se explotó al máximo el nacionalismo (y no sólo en el cine) a través de la música de Silvestre Revueltas (1899-1940).

Revueltas compuso la música para varias películas. La más famosa es Redes (1934) de Fred Zinnemann // Emilio Gómez Muriel, a la que siguieron -



Vámonos con Pancho Villa (1935) de Fernando de Fuentes, Los de Abajo (1938) y La Noche de Los Mayas (1939), las dos de Chano Urrueta.

Revueltas es, para muchos, el mayor exponente de la música de concierto mexicana; su presencia en el cine ayudó a definir un momento cultural de fuerte impulso nacionalista en México.

Lo mismo ocurrió en Rusia, donde el cine, más politizado aún, por el monopolio que el estado ejerce sobre él, recurre a sus máximos exponentes artísticos para crear sus grandes obras culturales -y a la vez políticas-. El mejor ejemplo de ello es sin duda el músico Serguei Prokofiev, -- quien musicalizó, como ya antes dije, las películas de Eisenstein Alejandro Nevsky (1938) e Ivan el Terrible (1943-45); en ambas se trata de lograr un sentimiento de exaltación patriótica y también antigermano poco antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Un caso menor, pero también importante es el de Dmitri Shostakovich quien musicalizó gran cantidad de films, tal vez las de más trascendencia sean La nueva Babilonia (1929) de Grigori Kozintser y Leonid Trauberg, Hamlet (1963-65), y El Rey Lear (1969-71), ambas de Kozintsev.

Es tan grande la influencia de la música de Prokofiev y de Shostakovich en Rusia que se les considera, creadores de todo el movimiento musical nacionalista de ese país.

En Estados Unidos en mucho menor grado, por supuesto, existen -- ejemplos semejantes, tales como los casos de Aaron Copland (La Heredera), -- Virgil Thompson (Lousiana Story) o Leonard Bernstein (Nido de Ratas) que -- aportan una música donde, aunque no es posible concebir un nacionalismo puro, se intentaba reproducir una grandeza cultural con elementos musicales --

(y visuales) de extracción nacional como el uso del jazz, por ejemplo. Tal es el caso de Un Tranvía Llamado Deseo (1951) de Elia Kazan con música de Alex North.

De la cinematografía japonesa <sup>12/</sup> es difícil hablar sin mencionar su íntima indiosincracia en todos sus aspectos. Un cine donde casi todos sus elementos hacen alusión a una determinada cultura, teología, etc. Y en este contexto la música no podía estar alejada de ello. La música japonesa tiene la misma función dentro del cine que fuera de él, la identificación del propio pueblo japonés. Recordense los casos de compositores como Toru Takemitsu y sus trabajos en Harakiri (1962, Kobayashi) y Kwaidan (1962, Kobayashi), además de otros compositores de similar importancia como Chiji Kinoshita (El Jardín de Las Mujeres, 1954, La Balada de Los Narayama, - 1954, ambas de su hermano Keisuke Kinoshita), Fumio Masaya (Rashomon, 1950, Kurosawa) y otros.

## 6. ASPECTOS ESTÉTICOS DE LA MÚSICA DE CINE.

Explicar el aspecto estético de la música de cine quizás resulte tan abstracto como la misma definición de lo estético. De esto son concientes casi todos los teóricos del cine y es quizás por ello que han desviado sus estudios hacia otras facetas más objetivas, como pueden ser el montaje, la fotografía, etc.

No obstante, la importancia de la música de cine es tal que debemos tratar de dar una idea que pretenda aclarar lo que es, aunque tal vez por su misma complejidad resulte insuficiente.

Para empezar tomaremos algunos puntos de vista ya establecidos. -

En primer lugar, como vimos antes, los teóricos Manvell y Huntley dividen la música de cine en "funcional" y "de fondo".<sup>1/</sup> La funcional ya la analizamos anteriormente. Ahora correspondería analizar la música que ellos llaman "de fondo" y que es a la que no conceden ninguna función, colocándola únicamente en un nivel decorativo. Este punto de vista ya ha sido negado al explicar que ese "aspecto decorativo" de la música ya es una función por sí misma, una función precisamente estética.

Marvell y Huntley citan que el uso de la música de cine "funcional" o "de fondo") debe limitarse a ciertos momentos, pues de esta manera su efecto es mayor en cuanto aparezca. Sin embargo, esto tampoco puede considerarse como cierto, puesto que existen varios géneros cinematográficos donde el uso de la música es constante y como ejemplo tenemos los films experimentales de Mitry, McLaren, Fantasia de Disney o La Idea de Bertold Bartosh, con música de Honneger. La idea completa es que se use siempre que sea necesaria.

Por otra parte, Bela Balasz, difiere totalmente de los puntos de vista de Marvell y Huntley y expone una intensificación muy grande del uso estético de la música. Balasz dice: "El efecto de reflexión de la música puede no sólo producirse en el alma humana, sino también en el alma de la música, sugerir, con la ayuda de la expresión fisonómica, el reconocimiento que ha producido la vivencia acústica. Cuando el film muestra un primer plano del director mientras suena la orquesta invisible, la mímica de éste puede dar un determinado sentido a los sonidos, dirigiendo el efecto de la música en una determinada dirección. La emoción humana expresada puede aumentar la fuerza de la música por encima de cualquier efecto instrumental". <sup>2/</sup>

Un excelente ejemplo de este uso estético de la música, sin por eso olvidar su funcionalidad, nos lo da la película española El Nido (1980) de Jaime de Armiñán, donde la música refuerza el bello cuadro que tenemos en pantalla y además sirve para reflejar al personaje envuelto en un mundo musical, el cual le es posible reproducir aún en el silencio del bosque "dirigiendo" una orquesta imaginaria.

Balasz sostiene que la obra musical es una especie de lenguaje su-

til, un apoyo emocional que ayuda a tener un mayor efecto, estético en este caso, que la pura impresión óptica.

Pienso que la estética, la belleza de cualquier música es inconfundible e identificable y compartiendo puntos de vista con Balasz, considero que sería demasiado fácil colocar esta belleza en un segundo plano, subordinada a la imagen, aunque cabe aclarar que no son pocas las películas que lo hacen.

Finalmente, dentro de estos puntos de vista señalarla el de Tristram Cary. Cary dice (y con razón) que muchas películas han sido hechas sin música, que ésta no es absolutamente necesaria, excepto para los musicales, por supuesto. 3/

Realmente resulta difícil explicar qué es lo que determinaría que una música de cine sea estéticamente (funcional) necesaria o inútil para -- tal o cual película.

Se tendría, como lo hemos estado haciendo, que delimitar la función de esta música con la película y por sí sola.

Con respecto a su relación y función con la película, hemos visto que puede encontrarse en diversos niveles (sociológico, psicológico, histórico, etc.), entonces podríamos decir que el colocarla en un nivel estético es ya una función, una función que embellezca la imagen visual. Es decir que -- hablamos de un elemento cuyo efecto está en relación directa con un resultado en conjunto de varios factores cinéticos. Podría tratarse entonces de considerar que mucho de lo que a primera vista, (o mejor dicho a primera percepción) pudiera parecer "antiestético", en combinación con los otros factores --

de una película es sumamente factible que cambie su visión y por lo tanto se vea envuelta en una funcionalidad que la haga trabajar perfecta y coherentemente, variando con ello su primera imagen.

Lo que se quiere señalar con esto es que precisamente el trabajo estético de la música de cine es eso, un trabajo, una función, igual a la que desempeña la música de cine en otro aspecto, el psicológico, por ejemplo.

No son pocas las películas en donde tal aspecto destaca, engrandeciendo la película misma, y aun siendo la música un elemento visual la hace más agradable en ese aspecto.

Ahora bien, al ser un elemento de apoyo a lo visual, esta música debe poseer todas las partes que le permitan una identificación como arte, es decir, que dentro de sus propias reglas estéticas logre una identificación plena que la caracterice como algo "bello". Me refiero a una música cuya --funcionalidad sea precisamente esa, la de ser estéticamente bella.

Por supuesto, determinar qué es "bello" se podría considerar una labor particular de cada individuo, pues lo que a uno le parece bello para otro no lo es. Personalmente, considero que no hay música "fea", que podemos hablar de una música limitada en su técnica, en su armonía o melodía, o incluso mal estructurada, pero aún así (tal vez para la propia música) estamos hablando todavía de música; que debemos tener en cuenta conceptos como vanguardia o ruptura (de estilos por ejemplo) o de la misma búsqueda de la funcionalidad con la película, casos en los que evidentemente se hace más difícil una asimilación para el espectador común.

Podríamos calificar, erróneamente por supuesto, de "fea" una misi-

ca a la cual no estamos acostumbrados, como sería una música oriental no temperada de Japón o la India.

Pero concretando un poco más el problema de la música específicamente de cine, quien en definitiva tiene el control directo de la función estética de la música dentro de una película es el director de la misma. Es decir que la situación o propósito de ella estará en relación directa con la intención y conocimientos musicales que el director tenga, lo cual llevará directamente a una libertad creativa y estética mayor.

Muchas de las veces, si el director descuida este punto básico de la música, toda la responsabilidad de un buen trabajo recaerá sobre el compositor o un musicalizador que al no conocer el producto total por el que se trabaja se limitará a una creación orientada por su propio gusto, sin lograr el efecto deseado originalmente o inclusive producirse lo contrario.

Lo ideal, como he citado varias veces, es que el compositor trabaje unido al director, no para imponer simplemente el gusto de este último, si no para que se logre un trabajo funcional a la vez que de buen gusto, si ese es el caso.

Para dejar más claro esto, me gustaría citar algunos directores que en sus trabajos han mostrado amplios conocimientos musicales, logrando una mezcla funcional entre música e imagen sin sacrificar en nada la belleza musical.

Primero podríamos citar el trabajo de S.M. Eisenstein, una creatividad enormemente funcional, que busca la perfección de todos sus elementos.

Eisenstein no sólo es un conocedor de música, sino de literatura, pintura, psicología, etc. Sus estudios le llevan a relacionar entre sí a --

las bellas artes con un común denominador que es la "teoría del color" que revela una sincronía interna, "oculta".

La "teoría del color", para Eisenstein, era algo primordial; para él las emociones humanas eran una correspondencia auditivo-pictórica absoluta y relativa en la que se conjugaban las bellas artes, llegando así al montaje por cromofonía. <sup>4/</sup>

Por medio de su "teoría del color", Eisenstein hace de la música algo "tangible", al igual que otras artes plásticas.

Este es un fragmento de un ejemplo que cita Eisenstein de Karl von Eckartshausen a quien reconoce como su precursor y refleja sus teorías. <sup>5/</sup>

#### TEORIA DE MUSICA OCULAR

Palabras: Tristemente vagaba la hermosa doncella...

Música: Las notas de una flauta, quejumbrosa.

Color: Oliva, mezclado con rosa y blanco.

Palabras: ...en floridas praderas.

Música: Tonos altos, alegres

Color: Verde, mezclado con violeta y amarillo margarita.

Lo mismo que con la literatura, para Eisenstein la música está en relación directa con la pintura o la arquitectura. Para él, las pinturas de tipo cubista, sólo muestran algo que ya existía en el jazz y lo mismo que un paisaje arquitectónico moderno. <sup>6/</sup>

En resumen, para Eisenstein, la belleza de la música es indudable pero toda ella tiene un por qué y para qué, una función exacta que cumplir-



cuya finalidad directa inmediata estará ligada a las emociones o expresiones humanas.

Pasemos ahora a un director de otro estilo: Alfred Hitchcock. Aunque se basa en la misma idea de Eisenstein de concebir la música de una película al mismo tiempo que el guión, no es tan severo en el momento de su "actuación". El considera, por su estilo cinematográfico, que es mejor una música "efectista", sacrificando inclusive la belleza superficial de la música por necesidad de producir algo más impactante al oído del espectador.

Dos ejemplos del trabajo de Hitchcock donde vemos claramente esta intención son Psicosis (1960) y Los Pájaros (1963).

En Psicosis, la música la provee una orquesta compuesta únicamente de cuerdas y con ellas el compositor Bernard Herrman, siempre bajo las órdenes de Hitchcock, logra "violentos" sobretonos con un amplísimo rango de coloración que sirven para reforzar el aparato de terror y el aspecto fantasmal y misterioso del film.

"Este es un buen ejemplo -dice Hitchcock- de donde deben romperse los moldes establecidos en cuanto a belleza musical para dar lugar a mejores y mayores efectos dramáticos".<sup>71</sup> Lo mismo ocurre en el otro ejemplo que cité, Los Pájaros, en donde el estilo es tan particular y vanguardista que se trata de una "música sin música", es decir una banda sonora con puros sonidos pero trabajados como si estuvieran en una partitura.

Lo mismo que en Psicosis la banda sonora fue supervisada por Bernard Herrman para cuidar ese detalle musical.

Los sonidos tienen una efectiva acción dramática en el contexto del

film, incluso, muchas veces algunos sonidos sustituyeron a los que "deberíamos" ver en pantalla puesto que corresponderían a la escena. Hitchcock ejemplifica con una escena de Los Pájaros: "Por ejemplo, cuando Melanie (Tippi Hedren) encerrada en la buhardilla, es atacada por los pájaros, tenemos muchos sonidos naturales, movimientos de alas, pero los estilizamos para conseguir una mayor intensidad. Era necesario lograr una ola amenazadora de vibraciones en lugar de un sonido que tuviera un único nivel, para crear una variación en el interior del ruido". 8/

Ahora, alguien de quien ya he hablado mucho con anterioridad pero considero necesario retomar, es Stanley Kubrick.

Kubrick es un amante y conocedor de la música designada con el término genérico de clásica. En sus últimos trabajos (de 2001: Odisea del Espacio, 1967 a El Resplandor, 1980) ha mostrado un amplio dominio de ella, concediéndole un importante papel dramático además del evidente estético por tratarse específicamente de este particular estilo musical.

Es tan predominante el uso de la música en el cine de Kubrick - que se ha dicho que su obra es un poco el reencuentro de la música con el cine mudo. Podría ser, pero evidentemente con más fuerza dramática. Para mí es el logro más cercano a lo perfecto de dos artes igualmente bellas.

Veamos algunos casos de la obra de Kubrick en lo que destaca la intervención de la música estéticamente a la vez que funcional.

En 2001: Odisea del Espacio, Kubrick musicaliza los lujosos viajes que efectúan los astronautas con "El Danubio Azul" de Johann Strauss. Aquí son varias cosas; a la vez que quiso comparar esta opulencia con la antigua Viena

señala los movimientos de la nave, el satélite y el Universo y agregando a estos conceptos un irónico comentario cultural clásico a esas imágenes de hipertecnificación.

En Barru Lyndon (1978), una película intensamente dominada por la voluntad estética, según propias palabras de Kubrick, la intención de utilizar la música del trío de Schubert en la escena de la seducción de Lady Lyndon en la mesa de juegos era que la escena "hablara" por sí sola auxiliada - en parte por las actitudes de los personajes.<sup>9/</sup>

Refiriéndose a esto, Kubrick declaró: "Para dicha escena, quise atenerme exclusivamente a la música del siglo XVIII, a pesar de que no hubiera ninguna regla al respecto. Escuché todo con mucha atención. Desgraciadamente no se encuentra en la música de esta época ninguna pasión, nada que, ni siquiera de lejos, pueda evocar un tema de amor, así que terminé por elegir un trozo escrito hacia 1814 que sin ser absolutamente romántico, tiene, sin embargo, algo de romanticismo trágico."<sup>10/</sup>

Estas palabras ponen en evidencia el alto sentido artístico del director.

Así podríamos seguir hablando de directores y sus conocimientos musicales. Todos y cada uno poseen cualidades. No podríamos olvidar grandes trabajos cinematográficos como son los de Scorsese (El Toro Salvaje, 1980), Carpenter (Escape de New York 1981) o De Palma (recordemos la escena del museo en Vestida para Matar, 1981, en donde el compositor Píno Donaggio, ofrece toda una obra de gran belleza que no estorba para nada la trama dramática), no obstante me he querido limitar a los que considero más representativos, pero recordemos que en todo trabajo musical destinado al cine, como menciona -

*Nitry, es preciso que la adaptación a la pantalla conserve el mismo ritmo, el mismo espíritu, la misma naturaleza de la obra musical. Es, evidentemente, un problema muy delicado. Es preciso que el sistema, el estilo en cierto modo del director esté plenamente de acuerdo a la obra musical".* 11/

## 7. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA MÚSICA DE CINE.

El cine, como la literatura, los sueños y los mitos es un vehículo de lo psicológico cada uno de sus elementos encamina y afecta la mente: la fotografía, el color (como lo señalaba la teoría de Eisenstein), el drama mismo, todos estos elementos concurren a sumir al espectador en un estado pasivo y emotivo, gracias al ambiente existente en una sala cinematográfica y en la acción misma de la película que se ve. Todos y cada uno de estos elementos tienen cierta característica de tipo psíquico que contribuye a crear la fantasía del cine.

El cine es una fantasía, la gente va al cine a soñar, pues el cine se parece a los sueños y el sueño sirve para descargar energías, es un principio de relajamiento y en tal estado es posible "atacar" al espectador. El contenido del sueño es emocional y en esto es igual al cine. <sup>1/</sup>

Edgar Morin señala que el espectador de cine es un "sujeto pasivo en estado puro". "Este espectador -dice Morin- nada puede, nada tiene que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece, está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance y al mismo tiempo todo pasa en él. <sup>2/</sup>

Es con este sujeto, rodeado de un ambiente "de sombras" que ocurre toda una serie de provocaciones psíquicas intensificadas por la proyección cinematográfica. Estas provocaciones Morin las sitúa en la interacción de los mecanismos psicológicos de proyección-identificación. Morin dice: "La proyección es un proceso universal y multiforme. Nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones, temores, se proyectan en el vacío, no solamente en sueños e imaginaciones sino sobre todas las cosas y seres.

"En la identificación, el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo absorbe el mundo en él. La identificación incorpora en el yo el ambiente que le rodea y lo integra afectivamente".<sup>3/</sup>

El complejo proyección-identificación y sus transferencias recíprocas dominan todos los fenómenos psicológicos llamados subjetivos, es decir que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas o bien que se sitúan deliberadamente fuera de esta realidad, como podrían ser los estados anímicos, los ensueños, etc. Así, en estos casos la música ayuda al cine a engañar a la vista con mucha más eficacia, a fabricar una ilusión propia de todo cine.

Todos los elementos componentes del cine, ya sea la movilidad de la cámara, ritmo de la acción, montaje, aceleración del tiempo o el mismo dinamismo musical refuerzan de alguna manera este citado poder de proyección-identificación.

Morin menciona a la música como uno de los elementos que más características del proceso de proyección-identificación tiene. Cita que la música es cinestesia por su propia naturaleza, o sea materia afectiva en -

movimiento. "Envuelve, embebe el alma, determina el tono afectivo, subraya la emoción y la acción". Música es movimiento y el movimiento, como lo señala Morin, es el alma del cine. <sup>4/</sup>

La música es a la vez que cinestesia (movimiento), cenestesia (subjetividad, afectividad), hace de nexo entre el film y el espectador, se -- agrega con todo su impulso, añade toda su flexibilidad, sus efluvios, su protoplasma sonoro a la gran participación. <sup>5/</sup>

Así, la música es un elemento que se integra al flujo de las imágenes para lograr sentimientos y emociones que envuelven y motivan al espectador. El cine, para Morin, es el momento que se unen dos psiquismos, el incorporado a la película y el del espectador.

La música de cine posee el poder suficiente para provocar reacciones al espectador, de manera diferente a lo que podríamos esperar si sólo -- dejáramos funcionar a la imagen. Lo hemos dicho muchas veces, la música -- tiene su lenguaje y por medio de éste hará llegar al espectador sus propias ideas y conceptos del film. Sin embargo, la música del film no es explicación de nada ni mucho menos acompañamiento, posee un lenguaje particular e individual que se conjuga con el del film para crear un nuevo discurso.

La música es psicológicamente capaz de transportar al espectador a un dinamismo que visualmente no es percibido, va directamente del sonido de la pantalla hacia los sentidos del espectador para posesionarse de ellos. Muchas veces algunos teóricos han mencionado que el cine no se ve sino que se siente (Jean Mitry por ejemplo) y aun y cuando no tomemos esto como una verdad, no podemos dejar de reconocer el importante papel de la música como forma expresiva.

El cine es un mundo que está lleno de momentos y situaciones en los cuales la música muestra esta capacidad expresiva. En la época del cine mudo, esta capacidad era doble, pues la música debía sustituir todo sonido, comenzando por los diálogos; era un catálogo completo de estados de ánimo. Esta música debía mostrar la emoción interna de la escena y a la vez, tener el poder de transmitir esta emoción al espectador.

El mismo Morin señala que la música en el film mudo era el elemento que justificaba el tiempo y el espacio mediante su ritmo y sus cadencias, "la música daba al espectador la sensación de una duración efectivamente vivida".<sup>6/</sup>

Autores como Henry Agel y Bela Balazs le atribuyen a esta sensación citada por Morin un poder para crear en el cine una "tercera dimensión".<sup>7/</sup>

Henry Agel señalaba que un film mudo, sin acompañamiento musical, causaba un efecto deprimente. "Esto tiene una explicación física y psicológica. Para el film mudo la música no sólo era una expresión ambiental -- complementaria sino que en cierto sentido era una tercera dimensión".<sup>8/</sup>

Esta tercera dimensión, según Agel, es lograda únicamente a través de la música, un efecto que sólo es posible al combinar al espectador sus sentidos con el film. Para Agel, lo que sólo vemos, sólo oímos, etc., no tiene el carácter de realidad tridimensional. Esta se logra mediante la acción conjunta de dichas actividades. Este es el carácter psicológico que Agel concede a la música: "Cuando el espectador oye la música no se da cuenta de que las imágenes en blanco y negro son sólo bidimensionales"; ca



recen de verdadera profundidad. El espectador las acepta como imágenes reales de la vida. Pero en el momento en que estas imágenes enmudecen se ven planas, como un movimiento de sombras sin vida". <sup>9/</sup>

Bela Balasz complementa la afirmación de Agel diciendo: La música del film no sólo cumple una misión artística, sino que además da a las imágenes una expresión natural y viva, les da atmósfera y les confiere una tercera dimensión". <sup>10/</sup>

Lo más importante de esto, es que dicha sensación, llámese "tercera dimensión" o de otro modo, no fue exclusiva de la época muda; se fue desarrollando y en contra de que tendiera a desaparecer con la llegada de los diálogos y otros sonidos, fue perfeccionándose en técnica y efecto. - Es decir, la función radical de la música seguía siendo la misma que en el mudo. Morin lo señala de la siguiente manera: "El papel de la música en el sonoro es bastante semejante al que tenía en el mudo, dar al espectador -- una sensación de una duración vivida, de un tiempo ideal, con la única diferencia de que no se impone más que en ciertos momentos". <sup>11/</sup>

Morin señala que la música que acompañaba al film mudo se ha integrado a la cinta sonora, y ahora el oído se entretiene en lo que el ojo no podría permitir.

Por su parte el compositor Leonard Rosenman, aún sosteniendo el concepto de tercera dimensión, señala que la música de cine tiene el poder de cambiar el naturalismo (en cine) en realidad. Afirma que actualmente -- la contribución musical al film debe ser la de crear una suprarrealidad, -- una condición en donde los elementos de naturalismo literario son altera--

dos. De esta manera, el público puede tener la vista en diferentes aspectos del comportamiento y motivación no posibles bajo los escudos del naturalismo. Afirma que "la música de cine debe así entrar directamente dentro de la trama del film añadiendo una tercera dimensión a las imágenes y palabras. Es un intento de establecer la suprarrealidad de una representación multifacética del comportamiento". <sup>12/</sup>

El poder de comunicación y expresión de la música de cine puede resultar ilimitado. Este se verá influido y determinado por las propias necesidades del film.

Innumerables sentidos puede tener la música de cine, todo lo puede decir y de varias maneras: "Un primer plano de un rostro inmóvil, acompañado de música tumultuosa no ofrece ninguna duda: se trata de una tempestad en el cerebro del personaje, el efecto sobre el rostro y la música van íntimamente unidas. Se abre la puerta, la melodía se hace inquietante, aguda, o es reemplazada por una percusión rítmicamente; señal de amenaza o peligro, como el redoble del tambor antes del gran salto del acróbata"<sup>13/</sup>

Lo que señala Morin es verdad, es bien cierto que su acción en un primer plano puede ser muy relevante, no olvidemos que también este mismo efecto puede fácilmente perjudicar al film, incluso podríamos decir que en muchos momentos su "primera importancia" está en lograr su efecto desde el fondo. Todo se vuelve relativo a lo que se quiere expresar y a la forma de hacerlo.

La música tiene varias maneras de traspasar los mecanismos normales y racionales humanos. Cuando es usada apropiadamente puede ayudar a cons

truir el drama en una escena en un grado mucho mayor de intensidad que -- cualquier otra de las artes cinemáticas por su carácter altamente emocional.

Frecuentemente, la música puede implicar un elemento emocional - mucho mejor que, por ejemplo, un diálogo. Muchas veces el diálogo puede resultar débil para el efecto deseado. La música, al poder reflejar pensamientos internos, hace más intenso lo expresado. Así como un buen diálogo de cine no debe tener ningún sentido, ninguna lógica dialéctica separada de las imágenes, que son precisamente las que se lo dan, una buena música de película puede muy bien estar desprovista de una estructura musicalmente - válida pese a que en el film su intrusión en un momento dado tenga una significación precisa. <sup>14/</sup>

George Antheil dice que la música del film debe "saber" qué está ocurriendo a los personajes del film, aun cuando ellos no lo sepan. La música, para el espectador, desempeñará un papel de subtítulo que dará el significado a la imagen. Significado que llega a ser tan intenso y profundo - que puede decidir definitivamente el curso de la acción. <sup>15/</sup>

Después de todo el análisis anterior, podría surgir una pregunta: ¿dónde debe estar la música en un film?.

Se ha discutido mucho sobre si la música del film se debe escuchar o no, o bien oír y no escuchar. Las opiniones son diversas entre los estudiosos.

Henry Agel señala que es un hecho comprobado que la mayor parte del público ni siquiera advierte que escucha música en el film. La percibe en el momento en que cesa.

Una opinión parecida, es la del compositor Aaron Copland, quien dice que el espectador común toma la música como algo ya asentado en el -- film, y por lo tanto se pierde en su combinación con los otros elementos que componen al film, mas sin embargo, Copland señala que una persona con preparación musical sí es capaz de sentir a la música de manera independiente por dicha preparación. 16/

George van Páris, sostiene que la música de cine se debe oír pero no escuchar, evidentemente refiriéndose con esto a que la presencia de la música existe y se siente pero no se le debe dar una importancia de primer elemento. 17/

Finalmente, Morin define que la música de cine no se debe oír ni escuchar sino que se funde con el film. 18/ Con esta apreciación, estoy de acuerdo.

Es innegable que la música, como cualquier otro elemento del film, trabaja en conjunto con el resto de los elementos, tal y como lo afirma -- Copland, y al igual que ellos tendrá la habilidad de situarse en el plano correcto para lograr su mejor efecto, cosa que Copland no menciona y aquí está la diferencia.

Podríamos colocar a la música de cine en cuatro planos básicos -- para un mejor entendimiento de esto: a) ausencia total de la música; b) en un papel secundario a la trama; c) tan importante como la trama misma; y -- d) cuando su importancia supera o borra a la de la trama.

Cualquiera de estos planos sin duda funcionará si es trabajado -- de manera adecuada. Incluso la ausencia total de música funcionará de ma-

nera correcta si se sabe cómo hacerlo (más adelante hablaré del silencio).

Podemos afirmar que el espectador tal vez escuche, tal vez tan sólo oiga o no a la música de un film, lo que sí es cierto es que ésta va a afectar de manera definitiva la visión que el espectador tenga de la película. Tal vez, dicha música quede grabada en la mente del espectador o bien - pase inadvertida, todo será, definitivamente, de acuerdo al papel que le ha sido asignado. Un ejemplo: es casi imposible lograr que un espectador repita la música de una película de aventuras cuando su atención estuvo fija en la acción, sin embargo es indudable que la música cumplió su "obligación" intensificando de una u otra manera dicha acción. Diferente ocurre cuando aparece una canción de amor, por ejemplo, cuya letra y melodía, por la intención misma, sean fácilmente recordables para cualquier tipo de espectador.

Incluso el compositor Leonard Rosenman sostiene que existe una relación simbiótica catalítica externa entre el film y la música que lo acompaña, es decir que existe una relación perfecta entre imagen y música y aun - siendo el espectador un inexperto musical, por percepción o simplemente por sentimiento, es capaz de señalar si una música es apta o no para el film. <sup>19/</sup>

Resumiendo, podemos decir que si bien es verdad que el espectador de cine es un sujeto pasivo, atacado al mismo tiempo por todos los elementos del film, también es cierto que la música puede ayudarle a armar dicho rompecabezas dándole una información que no se le da visualmente.

### 7.1. El Leitmotiv.

El leitmotiv <sup>20/</sup> es una herencia que tomó el cine de las óperas de Richard Wagner del siglo pasado y puede considerarse como el primer recurso psicológico dentro de la cinematografía dramática, pues su intervención la podemos encontrar ya en las primeras películas mudas, en donde cierto tema musical representaba al "malvado", al héroe, o bien podía enfatizar un sentimiento, de amor u odio, por ejemplo. Por supuesto, el leitmotiv, junto con todo el desarrollo del cine se fue haciendo cada vez más complejo, - los personajes que representaba iban mucho más allá del "bueno" y del "malo" y sus sentimientos y emociones se transformaron en conflictos psicológicos que superaban en mucho al tradicional tema de amor.

Donald Jay Grout <sup>21/</sup> define al leitmotiv como un tema musical o motivo asociado con una persona, cosa o idea en particular dentro del drama. La asociación se establece por el sonido del leitmotiv en la primera aparición o mención del objeto o persona en referencia, y por su repetición en cada aparición o mención subsecuente. Así, el leitmotiv puede servir para recordar al personaje u objeto en situaciones donde éste no esté presente; puede ser variado, desarrollado o transformado de acuerdo al momento de la trama; similarmente, puede ser una conexión entre personajes u objetos en referencia; pueden ser combinados contrapuntísticamente; y, finalmente, la repetición del leitmotiv es un significado efectivo de unidad musical, como las repeticiones de temas en una sinfonía.

Como mencioné capítulos antes, el leitmotiv procede de la herencia operística de Wagner. En la ópera "Sigfrido", cada uno de los personajes, desde el héroe hasta los más irreales, como el espíritu del bosque (que simula el canto de una avecilla), poseen un tema musical específico.

Grout señala que, para Wagner, las funciones de la música eran servir a fines de expresión dramática. La música de Wagner está impregnada de leitmotivos, muchos de efecto emotivo y psíquico, como el caso de "El Anillo de los Nibelungos", donde la acción del drama es considerado con dos aspectos, uno interno y otro externo; mientras el diálogo de los intérpretes dice algo, la música informa otra cosa diferente.

Realmente el recitativo de la ópera, como el diálogo en el film, sirve para mover la trama. La ópera, como el cine, tiende a enfatizar la separación del drama y de la música. En ópera, esta separación es casi literal: la orquesta está escondida; en el film sonoro la orquesta está escondida en la banda sonora. En ópera, cuando el escenario se convierte en música (cuando el aria comienza) las dos fuerzas, drama y música, se unen para reforzarse. Lo mismo ocurre en el film en aquellos puntos donde a la música se le permite hablar en una forma que contribuye y refuerza. En la ópera, como en el film, cuando la acción en escena es lo más importante, la orquesta se disocia de ella y viene a ser sólo un comentario. 22/

Dentro del leitmotiv podemos catalogar dos grupos principales; - uno cuando se refiere al elemento psicológico de los personajes y el otro cuando se trata de reflejar un elemento emocional. Es en éste donde el compositor desarrolla algo diferente a lo visual, la música puede añadir algo no visto en la pantalla.

Muchísimos cineastas se adentraron en el estilo del leitmotiv. Por ejemplo Chaplin lo usó por medio de la canción "La Violetera" para identificar a la florista ciega en Luces de la Ciudad (1931); John Ford identifica a la heroína Clementine (Cathy Downs) por medio de la canción "My Darling Clementine" en la película La Pasión de los Fuertes (1946); el recurso se sigue utilizando, incluso recientemente; Tiburón (1974) de Steven Spiel-

berg tiene un tema que identifica precisamente al escualo. Transcurre más de media hora sin que le veamos, pero el leitmotiv delata su presencia.

Sin embargo el leitmotiv tuvo su desarrollo más importante entre los compositores en la década de los 40's. De esta época puedo citar importantes ejemplos de la cinematografía.

El Ciudadano Kane, ya mencionado antes, tiene únicamente dos leitmotivs. Uno refleja el poder en todos los sentidos que posee Kane (inspirado en el poema sinfónico "La Isla de los Muertos" de Rimsky-Korsakov) y el otro insinuaba el secreto de lo que significaba la palabra que Kane menciona antes de morir, "Rosebud".



TEMA de Kane de la película El Ciudadano Kane.

Música de Bernard Herrman.

Estos, obviamente, aparecen en varias partes del film y son tratados de diversas maneras, es decir tema y variaciones. Pero es importante subrayar que la música para El Ciudadano Kane no está exclusivamente construida por leitmotivs sino por varios estilos, y es ahí donde radica su importancia, pues subraya así su existencia.

Otro ejemplo de leitmotiv con tema y variaciones lo tenemos en el film Casablanca (1943) de Michael Curtiz donde a su importancia se le añade







TEMA para identificar la relación entre la familia de Homer y su novia del film *Los Mejores Años de Nuestras Vidas*. Música de Hugo Friedhofer.

Sin embargo, en la misma época de desarrollo del leitmotiv hubo quienes criticaron mucho su uso como recurso musical dramático. Citemos, - por ejemplo, las objeciones que hacen Theodor Adorno y Hanns Eisler. <sup>23/</sup>

"Aun hoy en día (1945) la música de cine se enhebra con leitmotiv. Mientras su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar. Los leitmotiv actúan ya como una especie de marcas registradas en la - que se puede reconocer figuras, sentimientos y símbolos.

"En el caso de Wagner se inculcaban a través de insistentes repeticiones, a menudo sin modificación alguna. Cabe suponer que esta técnica, debido a su comprensibilidad, iba a ser especialmente adecuada para el film, ya que éste es el criterio que rige todos los aspectos de su realización. Sin embargo, esta creencia es ilusoria. En primer lugar, están los motivos de índole técnica. Su carácter de elemento constructivo, su expresividad y su concisión estaban desde un principio relacionados con la magnitud de la forma musical de los gigantescos dramas de la era wagneriana. La técnica cinematográfica está fundamentalmente basada en el montaje. El film exige necesariamente que los materiales se sustituyan unos a otros, no la conti-

nidad. El repentino cambio de los escenarios fotografiados denota algo -- acerca de la estructura del film en su conjunto. Desde el punto de vista musical, se trata generalmente también de formas cortas que no permiten la técnica del leitmotiv, ya que, debido a su brevedad, deben ser desarrolladas en sí mismas. El leitmotiv no caracteriza simplemente a personas, emociones o cosas, aunque casi siempre haya sido concebido de esta forma, sino en el sentido de la propia concepción wagneriana, debe elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo. Cuando en el Anillo de los Nibelungos resuenan en las tubas el motivo de Walhalla, -- no hay que entender que anuncia la residencia de Wotan, sino que Wagner -- quería expresar con ello la esfera de lo grandioso, de la voluntad universal, del principio original. La técnica del leitmotiv fue inventada solamente en aras de un simbolismo como el descrito. En el film, que se propone una exacta reproducción de la realidad, no hay lugar para simbolismos de este tipo".

Esta cita es muy interesante, definitivamente Adorno y Eisler -- pueden tener algo de razón en sus afirmaciones pues el leitmotiv bien puede degenerar en vicio, aun " cuando resulten demasiado rebuscadas. Lo que sí es totalmente cierto es que el leitmotiv ha funcionado acertadamente en muchas películas " por muchos años sin que en los films donde ha sido bien aprovechado surjan los errores que Adorno y Eisler le atribuyen.

Lo que se le puede criticar al leitmotiv es que puede caer en el error de cualquier otro tipo de musicalización cinematográfica, su -- abuso. Pero debe quedar bien claro que su uso razonado puede llevar a un -- mejor entendimiento y compenetración de personajes o caracteres en sus diversos aspectos (psicológico " emocional, principalmente).

## 1.2. El Volumen.

El volumen o intensidad de sonido en una película es más importante de lo que puede parecer (está claro que me refiero al volumen original deseado por el director). Es mediante este recurso sonoro que podemos destacar más algunos momentos específicos del film, ya sea auditiva, o incluso, visualmente. Para decirlo en terminología musical, mientras todo se adapta más o menos al "mezzoforte" general de la película, un momento musical puede, mediante un "forte" o un "fortissimo" reforzar el clímax máximo en cuanto a expresión, emoción, etc.

El volumen musical en una película puede variar según el efecto, puede iniciarse desde el mismo silencio (del cual hablaremos en forma más amplia) hasta un nivel máximo de saturación auditiva.

El efecto del volumen intenso no es privativo del cine sonoro y de su tecnología: desde la época del mudo ya se usaba, aun con características psicológicas. Por ejemplo, Edmund Meisel se refirió a este efecto en El Acorazado Potemkin (1925) de Eisenstein, que musicalizó. Meisel decía que el "público debía ser sacudido dentro de la furia y agitada violencia del volumen del sonido". <sup>24'</sup> Este sonido tenía la intención de modificar, de alguna manera, los límites de la capacidad física y mental del auditorio.

Es indudable que la presencia de un volumen de sonido variable altera de manera objetiva al espectador. Puede enfatizar una presencia o disminuir su importancia, puede jerarquizar dramáticamente los elementos del encuadre (y del off). No es lo mismo percibir lejanamente un sonido - agudo que sentir que este mismo sonido, a mayor volumen, nos penetra por los

oidos hasta casi "taladrar" nuestro cerebro. O por el contrario, un sonido sumamente grave que surge de la pantalla llena completamente la sala y nos envuelve en él.

Como ejemplos de estas dos variaciones al volumen mencionaré, en el primer caso, la película Los Pájaros de Hitchcock, donde el sonido agudo representativo de los animales intenta, y en mucho lo logra, hacer sentir al espectador su presencia física más allá de lo visual. Aun no estando en pantalla las aves, al escuchar ese sonido característico es posible detectarlos.

Por otra parte, la película El Resplandor de Kubrick es un buen ejemplo de la utilización de volumen intenso y grave tonalmente, con fines psicológicos. Esa intensidad de volumen en la música de dicha película es una regla. El espectador escucha pasivamente ese volumen como reflejo del alto grado de tensión de los personajes. Baste recordar la escena donde el niño (Danny Lloyd) encuentra a las gemelas en el pasillo. Escuchamos una música con matices muy graves con iniciativas en los contrabajos acompañándose por el resto de la orquesta con acordes en disonancia. Es tan efectivo el recurso que al desaparecer las niñas desaparece la música al mismo tiempo y el espectador acepta este cambio de "fortissimo" musical al silencio absoluto como propio de la escena, de los personajes.

Es por demás señalar que debe tenerse mucho cuidado con la utilización del volumen muy bajo y su contrario, el volumen fuerte. El primero podría pasar completamente inadvertido y no lograr efecto alguno. Respecto al volumen intenso, puede tener el riesgo de sobrepasar los límites permitidos de saturación, imponerse a la propia película, y perderse también en su posible efecto, llegando a la molestia para el espectador. Podemos,

para ejemplificar esto, hacer mención a una técnica utilizada durante corto tiempo en el cine, el llamado "sensorround". Dicha técnica sonora tenía por objeto, precisamente, "atacar" al oído, tratando de provocar efectos que visualmente no se lograban y con ello envolver completamente al espectador y crearle el temor al oír "en vivo" los motores de los aviones y el sonido de la artillería (Tora, Tora, Tora, 1971) o bien hacerle "sentir" el desplome de los edificios en Terremoto, (1973)

La técnica de "sensorround" fracasó precisamente por sobrepasar los límites auditivos del espectador, éste "b'la demasiado" y su atención se desviaba de la pantalla.

### 7.3 El Silencio.

Aunque puede parecer paradójica la aparición de un elemento como el silencio el tema de la música de cine, no lo es, pues la música no sería tal sin ese elemento, ya que ésta es una sucesión de sonidos y silencios ritmados de diferente altura.

Pero persiste la pregunta: ¿por qué el silencio en la música de cine?. Sencillamente porque el silencio también juega un papel muy importante en la construcción dramática de la banda sonora de una película. El silencio también tiene un efecto acústico (hablando, por supuesto, de la aparición del silencio entre tonos audibles musicales y también funcionales).

Ningún otro arte (sino tal vez sólo la música misma) puede representar tan perfectamente el valor del silencio, aunque su efecto sea relevante sólo por instantes. "Por ejemplo -dice Luigi Chiarini-, en una escena se encuentra un grupo ruidoso (ambientado por música sincrónica o asincrónica) y repentinamente enmudece (al igual que la música) por la entrada de

alguien en la habitación. Pero este silencio debe durar segundos solamente, de lo contrario la acción quedaría petrificada. El efecto del silencio no puede prolongarse, pronto cansa".<sup>25/</sup>

En la sucesión sonora, el silencio también puede aparecer como efecto acústico: el silencio completo de la habitación de un enfermo produce un efecto distinto si ha sido precedido por una música agresiva o por una imagen que puede haber provocado una fuerte impresión al enfermo. Los sonidos, que como suele decirse, aun resuenan en nuestro oído, pueden dar, por contraste, sentido y profundidad al silencio.

Una escena que serviría de ejemplo para estas dos caracterizaciones del silencio está dada en Amigos Apasionados (1948) de David Lean.<sup>26/</sup>

Al principio de la escena vemos que Mary (Ann Tood) se dirige al tocadiscos y lo pone en marcha. El disco interpreta una suave melodía que subraya las situaciones sin interferir la acción. De todos modos la música se utiliza para un efecto concreto. Una vez que Howard (Claude Rains) ha visto a Steven (Trevor Howard), se vuelve hacia el tocadiscos y lo para. El repentino silencio -hay un cierto número de segundos en los que nadie dice nada-, sube la tensión hasta que Howard termina por perder la calma y expulsa a Steven de su casa.

Un silencio para efecto dramático debe ser tan bien planeado como un diálogo o la música misma.

Alfred Hitchcock en la mencionada Los Pájaros encargó al compositor Bernard Herrman que inventara un sonido "silencioso"; un rumor que parecerá surgir de los pájaros reposando en el suelo, es decir un "silencio" --amenazador. Hitchcock describe el "sonido silencioso" de los pájaros así: - "No estamos todavía listos para atacarlos, pero nos preparamos. Somos como

un motor que ronronea. (...) No tenemos necesidad de lanzar gritos de triunfo, no necesitamos encolerizarnos, vamos a cometer un asesinato silencio -- so". 27/

En conclusión, podemos afirmar que la existencia del silencio es tan obvia y tan necesaria como ~~la~~ música misma. Por lo tanto, su uso o no y su pretendida efectividad dependerán de el instinto que el compositor y/o director tengan al saber cuándo y dónde "tocarlo".

#### 7.4 Los Ruidos.

"La música de Cine es Ruido" 28/

Al igual que el silencio, los ruidos representan un papel no menos importante en el quehacer de la música cinematográfica. Muchas veces el compositor o el director pueden optar por eliminar la música y organizar ruidos característicos cuyo efecto sería más dramático emocionalmente que la misma música.

"No hay entre los ruidos reales -dice Jean Mitry- y la música propiamente dicha, más diferencia que la que puede existir entre el arreglo de sonidos orgánicos y el arreglo de sonidos inorgánicos. Las calidades significantes son iguales". 29/

Esto quiere decir que los ruidos pueden tener un valor igual en cuanto a sugerencia dramática o psicológica, aunque no se trate de estructuras rítmicas precisas; más claro, aunque no se trate de aquello por lo que la música es música.

Colocándonos en un plano realista, el problema que se plantea es: los ruidos reales serán siempre preferibles a cualquier música no justificada y sobre todo a la música imitativa de la imagen sin aportar, en conjunto, un nuevo discurso al film.



El compositor Walter Leigh aceptó el hecho de que el interés - del compositor está en combinar efectos en todas formas de sonido. El distingue entre sonido natural sincronizado, sonido natural en contrapunto y efectos de sonido usados "para hablar musicalmente" para propósitos emocionales directos.<sup>30/</sup> El sonido natural en contrapunto usa sonido alusivamente para efectos emocionales especiales. Efectos de sonido que pueden ser - usados musicalmente para crear ciertas atmósferas en la misma forma que lo hace la música.

Un ejemplo del trabajo de Leigh lo constituye el film de Basil Wright Canción de Ceulán (1937). Aparte de la tradicional composición musical, Leigh incluyó sonidos y ruidos extraños, incluso, como él reconoce, éstos están concebidos como armonías musicales, estructurados en cuatro movimientos "como si fuese una sinfonía", todos sincronizados o naturales.

Es definitivo que muchas veces, aun y cuando el intento que se haga sea enorme, la música no logra el impresionismo que el ruido sí puede. Y los mismos músicos lo reconocen. En Pacto de Sangre (1945), Miklos Rozsa, unicamente con ruidos, encadenó las sensaciones de ansiedad que los personajes reflejaban; en Cuéntame tu Vida (1945), afectó directamente la cinta - del film rayándola; para Los Caballeros de la Mesa Redonda (1953) grabó halcones en vuelo.

El escritor Noël Burch acepta a los ruidos abiertamente como una forma de composición de la banda sonora. Plantea un tratamiento libre para que estos desempeñen la función de la música en el film.

A esta concepción y ejecución integral de la banda sonora (durante el rodaje y el montaje) la designa "sonoplastia"; y esta estructuración de los ruidos sería de una manera seria semejante a la concepción de la música.

sica contemporánea, o bien a un trabajo parecido al que realiza la música japonesa "cuyos timbres empleados semejan mucho los ruidos de la vida, lo cual facilita una integración orgánica". <sup>31/</sup>

Por lo tanto, en cuanto a la música occidental -para Burch-, la música serial sería la más apta para desempeñar un trabajo semejante a esta "sonoplastia", ya que la música tonal, con sus formas preestablecidas, sus fuertes polarizaciones armónicas y su gama de timbres relativamente homogéneos, no podría ofrecer sino una continuidad autónoma al margen de la imagen.

El mejor ejemplo que podría citar de la utilización de esta "sonoplastia", sin lugar a dudas, es el film de Robbe-Grillet El Hombre que Miente (1965), cuya concepción "musical" de los ruidos es de Michel Fano.

En El Hombre que Miente, los ruidos se funden y se integran uno con otro, acentúan la acción, nos transportan en el tiempo, nos adelantan en la acción. Fano emplea ruidos que se generan en el medio natural de la película, la que aumentando su volumen los va extrayendo hasta hacerlos -- parte asincrónica de la misma. Este puede ser el caso de un vaso al caer y romperse, sin embargo, podemos ver otro vaso romperse y no escuchar absolutamente nada.

Fano llega a mezclar música entre los ruidos, pero ésta siempre será producida por un instrumento de percusión o bien electrónicamente, también con efecto de ruido. El sonido del ruido existe, se hace presente con la fuerza de un personaje más.

### 7.5. Ambientación.

El usar una música adecuada a cada película podría parecer, a simple vista, un hecho fácil, pero no es así. Como fue señalado antes, entre música e imagen hay una relación simbiótica, ambos elementos se influyen entre sí, de su combinación se obtiene una tonalidad especial, por ello no cualquier música va a funcionar y lograr el mismo efecto con una misma escena. Una música de cine sin su "respectiva" imagen puede ser "bonita" o "fea" o, incluso, molesta, pero lo que es cierto es que fuera de su predeterminado contexto puede llegar a no tener efecto emocional alguno.

El efecto de ambientación de la música de cine ha tenido diferentes momentos a través de la historia del cine. Podemos hablar desde la ausencia total de música (La Colina de la Deshonra, 1965, de Lumet; Reed, México Insurgente, 1969, de Leduc) hasta un nivel de saturación máximo (Coran, el Bárbaro 1982, de Milius).

En la ambientación también podemos hablar de la utilización de música sincrónica o asincrónica (en Alicia en las Ciudades, 1974, de Wenders se utilizan ambas).

En fin, podemos decir que recurriendo a diferentes métodos, en general, toda la música de cine sirva para crear un cierto ambiente.

Por ejemplo, durante la época del cine mudo, al ser la música el principal elemento sonoro, tenía la función determinada de alterar el estado de ánimo del espectador, creado por la atmósfera de la sala oscura y la visión de imágenes mudas y fantasmales. El papel de la música era, precisamente el de disminuir esta ansiedad.

Otra etapa muy clara al respecto fue la primera del cine sonoro,

que se caracterizó por el exceso de la utilización de la música, expresando al máximo sus dotes emocionales. "El diálogo más banal podía parecer - sumamente dramático si era vestido por un poderoso fondo musical". <sup>32/</sup>

La música tuvo que ir jerarquizándose de acuerdo a género de -- film, época, lugar de desarrollo, etc., para lograr su verdadero efecto y un dramatismo mayor o, por otro lado, aligerar una determinada situación.

El cine ha desarrollado entonces una forma artística en donde - la intervención de la música se hace muy necesaria para la creación de una cierta atmósfera. Esta música sobrepasa, evidentemente, el nivel de elemento decorativo para convertirse en parte activa, muchas veces esencial, del sentido escénico de la película alcanzando, como ya ha sido mencionado antes, los niveles de lo psicológico y lo emocional.

Para que quede más claro este concepto de ambientación recurriré a una ejemplificación de cuatro géneros cinematográficos, en los cuales, creo, queda perfectamente explicado, pues al mismo tiempo cada uno de ellos lleva algunos ejemplos de películas representativas.

Es por demás señalar que en todos y cada uno de los géneros citados la función de la música puede ser sincrónica o asincrónica, compuesta - especialmente o no para dicho film.

#### a) Música de Época.

Es evidente que la música frecuentemente es requerida en el cine para desarrollar una atmósfera de una época específica o bien para reconstruir el ambiente del pasado. No obstante, es preciso aclarar que este sistema no fue descubierto por el cine, pues anterior a su existencia, por lo - menos del sonoro, fueron hechas instrumentaciones sinfónicas con intenciones

parecidas ("La Via Apia" de "Los Pinos de Roma" de Ottorino Respighi; precisamente este estilo de Respighi fue utilizado posteriormente por el compositor de música para cine Miklos Rozsa en muchas de sus películas: Ben Hur, Quo Vadis?, etc.)

Con la ayuda de la música, fácilmente podemos trasladarnos y ubicarnos en el pasado o, en algunos casos, en el futuro. Este es un recurso - ampliamente utilizado por el cine y la mayoría de las veces con gran efectividad, aun y cuando al mismo tiempo es de lo menos explicable como fenómeno psicológico, pues la música utilizada en este tipo de películas es difícilmente conocida, como la que tiene sus orígenes muchos siglos antes o, repito, la música para ambientar el futuro, aún sin patrones establecidos.

Son innumerables los ejemplos de películas que se podrían mencionar en cuanto a este género y en las cuales la música trabaja perfectamente. Algunos ejemplos son: de música del pasado: Quo Vadis? (1950) de Marvin Le Roy, Espartaco (1960) de Kubrick, Cleopatra (1961-63) de Mankiewicz, Edipo (1967) de Pasolini; música del futuro: 2001: Odisea del Espacio (1968) de Kubrick, El Planeta de los Simios (1968) de Franklin J. Schaffer, La Amenaza de Andrómeda (1970) de Rober Wise. He señalado tan sólo una mínima parte pero es indudable que el cine abarca muchos más a lo largo de toda su historia.

Tomando al azar podríamos hablar de la escena de la coronación en el film Ivan el Terrible (1943-45) de Eisenstein, donde toda ella depende para su efecto, aparte de la escenografía, por supuesto, del uso de la música de Prokofiev con el uso de las campanas, el coro u el solista bajo para lograr esa atmósfera de ceremonia de la Rusia medieval.

Miklos Rozsa, respecto a este género, ha dicho: "Pienso que la música debe ir pareja con el estilo creado por la época de la película. La

música no debe destruir esta unidad introduciendo -o al menos evitar al máximo- elementos ajenos que alteren el sentido original. 33/

Cada film, trate la época que trate, recurrirá a una música que la haga aún más identificable a esa época, incluso, a veces, llegando a complicaciones mayores como fue el caso de 1900 (1979) de Bertolucci en donde el compositor Ennio Morricone intentó identificar el fascismo con insinuantes oboes y bajos, lo mismo que con el uso de disonancias de esa época -- (sic). 34/

O bien podríamos citar el audaz intento de crear la música del futuro en un film de ciencia ficción, como fue el caso de Naranja Mecánica (1971) de Kubrick donde Walter Carlos utilizó el sintetizador de manera sumamente efectiva o en 2001: Odisea del Espacio (1968), también de Kubrick, donde con música de György Ligeti enmarca el monolito y el viaje más allá del Universo.

O igualmente efectivo es este uso en Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (1979) de Steven Spielberg donde el compositor John Williams crea un diálogo entre una computadora y la nave madre extraterrestre, que es un simple comentario sobre la música como lenguaje universal, iniciándose tal diálogo con una serie tonal sencilla (re, mi, do, do -octava-, sol; a su vez basado en un esquema de Pendereki) hasta hacerse más abstracta por medio de escalas cromáticas y seriales.

#### b) Música de Lugar.

Casi las mismas reglas y generalidades aplicadas a la Música de Época podrían aplicarse a este inciso. La función que tiene dicha música es de auxiliar para ubicarnos emocionalmente en un determinado lugar.

Hasta un oído no muy educado es capaz de identificar si la música de una película trata de representar algún país, alguna región, o bien, con imaginación, el espacio exterior.

Gracias a las diferencias estilísticas musicales de cada región o lugar, al uso de sus instrumentos característicos y en general al uso de su folklor musical, es posible lograr ambientaciones que de manera puramente visual hubiesen sido más difíciles de conseguir.

Por estas diferencias los recursos a utilizar son ilimitados, por ejemplo, podemos hablar de la utilización de música oriental en películas occidentales para lograr respuestas emocionales en el espectador. Tal y como fue usado en las películas El Hombre de Dos Mundos (1945) de Andrew L. Stones y El Tercer Hombre (1949) de Carol Reed. O bien en El Viento y el León (1974) de Millius, donde la música utilizada son ritmos y escalas marroquíes aun u cuando son tocadas con instrumentos occidentales. Ejemplo parecido es el de Ben Hur donde un tema de origen hebreo yemenita tocado por cellos y violas identifica al amor que siente la madre de Ben Hur por su hijo.

En este estilo musical-cinematográfico, como lo señala Bela Bartók, <sup>35/</sup> ciertos tonos parecidos entre sí pueden provocar asociaciones en el espectador. En el film El Gran Vals (1933, Hitchcock) el vals es evocado por el trote rítmico al que se añaden como melodías los murmullos matinales de los bosques de Viena.

Desgraciadamente este tipo de composición tiene un defecto: muchas veces se cae en patrones que se convierten en clichés equivocados. Esto es, el compositor no tiene un conocimiento tan amplio para abarcar toda región posible y recurre a una escasa información, de esta manera llega a -

confundir al espectador que conoce música y lugar, o bien a influir para que su idea siga transmitiéndose de manera equivocada.

Entre los casos más obvios podemos citar los errores de identificación América Latina con pasos dobles españoles o ritmos de habanera (en el spaghetti-western El Bueno, el Malo y el Feo, 1966, de Sergio Leone, Morricone emplea un pasodoble con guitarra, trompeta y castañuela, y en La Marca del Zorro, 1944, de Rouben Momoulian se utilizan trompetas para simular música mexicana del siglo pasado, lo que sería el mariachi moderno. Lo mismo se repite en El Tesoro de la Sierra Madre, 1952, de Houston), a España con guitarras o castañuelas (en El Cid, 1961, Miklos Rosza para tener una referencia de España se ve obligado a utilizar pasosdobles e inclusive imitaciones de la música de Manuel de Falla) o bien a París con música de acordeón.

### c) Música de Suspenso y Terror.

Sin duda en el género cinematográfico de suspenso y terror el efecto psicológico de la música es más claro y mayor por las citadas características estimulantes de emoción y tensión que posee tal arte. También es indudable que por dichas características la música es capaz de proyectar sensaciones tan dispares, que pueden ir del simple temor hasta el mismo terror.

Entre las particularidades que tiene este tipo de cine, destaca que muy pocas veces la música es sincrónica (que se ve lo que la produce), pues precisamente el no ver de dónde sale (presencia de un elemento ajeno), añade mayor eficacia al efecto.

Pudovkin señala al respecto, que así como la imagen es una percepción objetiva de los acontecimientos, así la música expresa la apreciación subjetiva de aquella objetividad. 36/



Es mediante este contrapunto auditivo-visual, según Pudovkin, que se logran las mayores creatividades psicológicas. Este contrapunto - siempre será el más efectivo. "Todo sonido que no se sabe a que pertenece tiende a provocar un mayor efecto, provoca una determinada tensión. <sup>37/</sup>

La función específica que tiene este efecto, es la de actuar de liberadamente sobre los sentidos del espectador al anticipar un hecho y enfatizar la ejecución del hecho mismo.

Existen muchos ejemplos en los que la música asiste exitosamente a la emoción o a la tensión de una escena. Bernard Herrman, recordemos, para Psicosis (1960) de Hitchcock, utilizó una orquestación exclusiva de -- cuerdas, sustituyendo gran cantidad de trucos sonoros y logrando los mismos efectos.

Stanley Kubrick ofrece en El Resplandor (1980) uno de los mejores ejemplos para este género. Maneja diferentes situaciones con diversos estados de tensión. Como en todas sus películas, la música (en este caso tomada de obras de Penderecki y Ligeti) es casi constante, es un personaje más. - La música previene, anuncia algo terrible; esta tensión puede estar en los personajes o transmitirse al espectador o, inclusive, como el espectador ya está predispuesto, cae en ciertos trucos engañosos como en el caso de la - escena en donde el niño recorre los pasillos del hotel en su triciclo; la música lo acompaña creando ese clima de tensión que anuncia algo "terrible", sin embargo lo que encuentra el niño es a su madre y en ese momento la música desaparece.

Es tan importante la utilización de la música en este género de películas, que se han creado compositores especialistas en el estilo. Tal es

el caso del italiano Pino Donaggio, entre cuyas películas se encuentran - Carrie (1978), Vestida para Matar (1980), ambas de Brian de Palma y Aullido (1981) de Joe Dante. Donaggio opina que si uno ve un film de terror sin - música no se tiene el suspenso, pues continuamente es la música lo que hace saltar a la gente de sus asientos. Donaggio dice: "Al público se le engaña, primero se le relaja y súbitamente se le sorprende". 38/

La música que acompaña a Angie Dickinson en la escena del baño en Vestida para Matar es un buen ejemplo. Una música lenta y suave que no guíe ni avise al espectador a manera de introducción al ataque del asesino.

#### d) La Canción.

Aunque la canción, a primera vista, parecería no amoldarse a las características de un estilo de música de ambientación y sobre todo a un -- efecto psicológico, existe una relación muy estrecha entre ésta y un determinado film. La canción es explicativa y, por decirlo de alguna manera, es capaz de transmitir y precisar muchas ideas y mensajes complejos más claramente.

La canción, al igual que el resto de la música de cine, puede ser sincrónica o asincrónica, según las condiciones de la película.

Adorno y Eisler escribieron con respecto al uso de la canción:

"La utilización de la canción en un film presupone la independencia del compositor en el sentido de que puede conectar su elección y su idea con situaciones que le inspiran lírica y poéticamente". 39/

El director húngaro Miklós Jancsó utiliza la música siempre conectada con la acción en la pantalla. La presencia de ésta va muy relacionada -

en la trama y el contenido de la escena. Las palabras de las canciones tienen gran importancia en cuanto a su relación con los eventos, pues llegan a sustituir a los diálogos con mayor extensión que en la comedia musical.

El director Richard Lester (Help, El Knack y Como Lograrlo, Summer of '68) señala que la importancia de las canciones reside en que éstas hacen al espectador ver las palabras como emociones expresadas, aunque el espectador no las entienda exactamente.

Ejemplos de la utilización de canciones en la ambientación fílmica son muchos. En Zoot Suit (1981) de Luis Valdéz, se utilizan piezas con estructura de música de los 40's, pero especialmente compuestas para la película, además de funcionar de manera sincrónica, ya sea por medio del radio o por el cronista de la película; en Apocalipsis (1980), F.F. Coppola utiliza la canción "The End" de Jim Morrison como introducción descriptiva al film; por el contrario, en El Resplandor la canción final ("Home") viene a ser una especie de explicación a la película; en Mi Primera Lección (1982) de Alan Myerson cada una de las canciones utilizadas (todas por grupos famosos de música popular) tiene una función explicativa de lo que hay en pantalla. Por ejemplo la canción "Fantasía" del grupo Earth, Wind and Fire habla de los sueños de un hombre mientras vemos todo el lujo que rodea al protagonista.

Son ilimitadas las posibilidades de la música para crear efectos de ambientación. Estos cuatro géneros se han escogido como los más representativos, pero no hay duda de que cualquier otro género cinematográfico posee características semejantes.

Para terminar, así como he mencionado los géneros cinematográficos

más representativos de la utilización de la música para crear un ambiente, también sería interesante señalar los tipos de música que más se adaptan a dichas situaciones. Me refiero específicamente a dos corrientes musicales: la música clásica (genéricamente) y la música electrónica.

#### a) Música Clásica.

A esta música se le han atribuido infinidad de características y propiedades en cuanto a su utilización en cine. Baste recordar que este género fue uno de los primeros recursos sonoros del cine y por lo tanto ha atravesado diferentes etapas.

La importancia que quiero señalar con el uso de esta música es que aun cuando no haya sido concebida por los requerimientos dramáticos de una película, un manejo atinado, a pesar de la problemática que ello representa, la ha revelado como un elemento altamente transmisor de emociones.

Por ejemplo en El Arbol de Los Zuecos (1980) de Ermano Olmi, la música de J.S. Bach sirve para acentuar cada escena y no hace que quede exenta en la estructura dramática una visión objetiva sobre el modo de ser, de sentir y pensar de los personajes que tienen un fervor religioso exasperante. <sup>40/</sup> Un uso semejante dió Pasolini a los adagios de los conciertos de -- Brandenburgo en Accattone (1960).

En Reborn (1980) de Bigas Luna, la música de "El Mesías" de Händel crea toda una ambientación para marcar la llegada, precisamente, del nuevo Mesías, cuando Mary (Antonella Murgia) tiene fuertes convulsiones, además de la presencia de milagros entre los asistentes a la misa.

Es tal la importancia que ha logrado la música clásica que en al-

gunas películas se ha convertido en su eje central. Un ejemplo es Crónica de Ana Magdalena Bach (1971) de Jean Marie Straub, en donde hay una simplicidad (la historia) que se opone a la multiplicidad del objeto principal de la película, que bien puede ser la música de Bach. Al referirse a su película, Straub dijo: "Mi temor más grande con un film sobre Bach era que la música crease vértices en el film y perdiese su verdadero contenido" <sup>41/</sup>

Otro ejemplo parecido se ve en la película Tchaikowsky (1970) de Igor Talankin; éste admite que en su película la estrella es la música, la forma de la que sale del alma de su creador y su interés por crearla. Muchos de los temas del compositor están relacionados con algo en especial "La Patética" con la muerte, "Eugene Onegin" es una especie de música de fondo, etc.

Pero sobre todo, a quien podemos catalogar como el maestro del uso de la música clásica para envolver situaciones psicológicas en el cine, es, sin duda, Stanley Kubrick, quien maneja este tipo de partitura para impulsar la trama y establecer motivos que habrían tomado más tiempo si hubiesen sido únicamente visuales.

Son varios los ejemplos que podríamos tomar de Kubrick. En Naranja Mecánica (1971) crea una especie de fuerte contrapunto entre la imagen y la música al emplear los temas de la Novena Sinfonía de Beethoven unida a la personalidad, primero agresiva y después pasiva de Alex (Malcom McDowell), o bien en emplear la obertura de "La Urraca Ladrona" de Rossini para la escena de la violación y pelea en el escenario ruinoso.

En 2001: Odisea del Espacio, Kubrick dice que con la música de Richard y Johann Strauss intentó crear una experiencia "visual" que desbor

dase la comunicación verbal y penetrara directamente en el subconciente - con un contenido emocional y filosófico: "Quise que el film fuese una experiencia intensamente objetiva que llevase al espectador a un nivel profundo de sensibilidad como hace la música". <sup>42/</sup>

Entre las escenas más precisas sobre esto en 2001,.. está la - del antropoide que descubre que un hueso puede servir como un instrumento. La escena está filmada en cámara lenta y su fondo musical es una hermosa melodía (que se ha oído en la primera escena y volverá al final), tomada - de "Así habla Zarathustra" de Richard Strauss, que bien podría servir únicamente de marco estético, aunque un análisis más profundo revela mucho más. La obra de Strauss a su vez está basada en el libro homónimo del filósofo alemán Federic Nietzche, el cual habla de la búsqueda de un supuesto superhombre. La música lo sugiere y se confirma al final donde el feto será el superhombre buscado por el argumento.

Kubrick, como señalé antes, hace de la música una exageración; más que un elemento de elevación de la imagen, la hace un personaje más dentro del film, con un papel propio y un discurso filmico particular.

Dentro del estilo de Kubrick hay muchos otros directores que han pretendido, mediante el empalme de estas dos artes (música y cine), lograr efectos dramáticos de doble intención. Uno de ellos es Alan Parker, quien en una de las primeras escenas de Fama (1981) muestra un estudiante negro que explota rabiosamente en su salón de clase y descarga su coraje hacia la maestra rompiendo la vitrina de los libros en el corredor. Súbitamente el - sonido de una música coral roba el sonido original de la banda sonora. "Lo

que quise hacer- explica Parker- era contraponer el crudo coraje del muchacho negro contra una pieza coral de Rossini (Stabat-Mater), clásica, que es exactamente lo contrario de lo que uno espera oír en tal situación. Pero inmediatamente terminada la escena, corto a las voces que están cantando la pieza, y ellas no son blancos, sino muchachos negros. Así usé la música para mostrar lo que un chico es y a lo que podría aspirar" 43/

Igualmente psicológico es el trato que da Andrzej Wajda en El Director de Orquesta (1980). Aquí la música es utilizada para proponer la cuestión del poder, planteada mediante la Quinta Sinfonía de Beethoven. La música es parte de ese poder, el caso es cómo asumirlo, si desde arriba, -- como es el caso del director ya famoso, o desde abajo, como lo trata de hacer el director que apenas comienza.

Existen, por supuesto, muchas opiniones contrarias al uso de la música clásica en el cine, las cuales no citaré por considerarlas falsas, como intenté probar con los ejemplos anteriores. En este aspecto prefiero recurrir al crítico francés Jacques Ibert en apoyo a la idea de una buena utilización de la música clásica en el cine. Ibert dice: "No hay razón alguna para que no se puedan llevar ciertas obras sinfónicas a la pantalla. El cine, debido a los múltiples y maravillosos recursos de su técnica, ofrece a la música grandes posibilidades. Evidentemente, tales transcripciones visuales deben ser rodeadas de las mayores precauciones y ofrecer serias garantías de gusto y de medida; en primer lugar, en la elección de las obras, luego en su realización. El cine puede ofrecer a la música un lugar escogido sin, por ello, perjudicar el interés del ritmo y la imagen". 44/

## b) Música Electrónica.

Hablamos ahora de una música plástica, sumamente manejable y -- abierta a patrones tonales y rítmicos.

La música electrónica es muy utilizable en cine porque no únicamente maneja notas temperadas sino que, por sus características, es capaz de producir sonidos musicales inferiores al semitono, además de múltiples coloraciones, ecos, sonidos reverberados, etc. En cuanto a ritmo existe completa libertad, pues no existen patrones establecidos a los cuales atarse. Con toda esta gama de posibilidades en sus intenciones y resultados es posible pensar que sus recursos como elemento de ambientación fílmica, son ilimitados.

De ninguna manera debemos pensar que la utilización de la música electrónica en el cine es reciente. Ya en 1928 Arthur Honegger utilizó un aparato llamado Ondes Martenot para lograr una especie de leitmotiv en el film animado La Idea de Berthold Bartosch. Además por todas sus posibilidades expresivas su uso no se ha concretado a un determinado estilo cinematográfico ni a una determinada situación dramática. Alfred Hitchcock en Los Pájaros solamente usó sonidos electrónicos (supervisados "musicalmente" por Bernard Herrman) para crear toda la ambientación sonora de su película; en Harakiri (1963) de Masaki Kobayashi, el compositor Toru Takemitsu la utilizó por ser una historia donde abundaban los simbolismos visuales y verbales y esto es lo que precisamente intenta reflejar la música; Antonioni la utilizó en Desierto Rojo (1964) para interpretar una pesadilla y lo mismo hizo Ingmar Bergman en La Hora del Lobo (1967).

Más recientemente, el cine alemán tiene varios ejemplos donde -



la música la proveen grupos especializados en música electrónica y la efectividad es indudable. Ejemplos: Alicia en las Ciudades (1975) de Wenders, música del grupo Can, Nosferatu (1980) de Werner Herzog, música de Popol - Vuh; con resultados tan positivos que varios de estos grupos pasaron a musicalizar films norteamericanos: El Salario del Miedo (1976) de Friedkin, Mi Profesión Ladrón (1980) de Daniel Mann, ambas con música de Tangerine - Dream.

El compositor Tristan Cary dice con respecto al uso de la música electrónica en el cine: "La música electrónica puede ser usada simplemente donde sea" 45/

Finalmente quisiera señalar que aun siendo tan diferentes estos dos estilos musicales (música clásica y electrónica), no están divorciados en sus efectos dramáticos en cine; han sido varias las veces en que se ha dado una combinación de ambos en una película: El Enigma de Kaspar Hauser (1973) de Herzog (Pachelbel-Popol Vuh); Naranja Mecánica (1970) de Kubrick (Rossini, Beethoven-Walter Carlos); Gallipoli (1981) de Peter Weir (Albino ni-Jean Michel Jarré).

## 8. LA MÚSICA COMO ÚNICO ELEMENTO SONORO: EL CINE EXPERIMENTAL.

*Tal vez el cine carente de la palabra sonora sea el ejemplo -- más perfecto y más claro de la relación entre la imagen y la música. Es aquí donde la música debe desarrollar su máxima expresividad para llenar el importante hueco expresivo que representa la palabra hablada.*

*Podría parecer que al hablar así, quisiera significar el retorno al cine mudo; no es así de ninguna manera; el cine mudo indicaba una subordinación total de la música a la imagen, puesto que en esos tiempos, definitivamente, la imagen era lo más importante a destacar; además, usualmente, aun siendo la imagen llena de vida, era insuficiente para proporcionar toda la información y se hacía necesaria la utilización de letreros que indicaran el diálogo de los personajes o incluso un sonido.*

*Tampoco al hablar de este nuevo tipo de cine quiero referirme al cine documental, puesto que aquí la música sufre también una subordinación parecida a la del cine mudo con respecto a la imagen, además de ser claramente dos discursos diferentes.*

*El género de la caricatura, del dibujo animado, podría acercarse*

más a la categoría, sin embargo no es exactamente esto u va más allá de -- sus "limitaciones" naturales. La caricatura, como tal, posee un lenguaje de tipo diferente apoyado por sus imágenes, la relación entre éstos y la música es diferente, además de que por lo general la música es compuesta con anterioridad a la película (no siempre) pero trabajada sobre una idea o guión específicos.

Aunque definitivamente dentro de estos dos últimos géneros podría citar excepciones que entrarían perfectamente dentro del cine experimental. En el caso de la caricatura, el "experimento" de Walt Disney Fantasia (1940) u en el documental el trabajo conjunto de Theodor Adorno u Hanns Eisler para su Film Music Project (1942). Ambos magníficos ejemplos de que este género cinematográfico no puede encerrarse u definirse como algo específico, debido a toda esa riqueza de posibilidades.

De ninguna manera nos podemos limitar a hablar de cine experimental como una determinada forma de cine, u menos a una sola forma de imagen visual. El cine experimental es precisamente eso, un experimento constante, abierto a múltiples corrientes u efectos aplicables en cualquiera de las etapas de su realización, ya sea la filmación, el laboratorio, el montaje o la banda sonora. Por ejemplo, no podríamos hablar de caricatura al referirnos a un film, cuyos personajes sean los muebles de un cuarto en movimiento (recordemos el corto polaco Bagage de 1981 de Skiba u Bezco en donde muebles y objetos se acomodan en el cuarto actuando en cámara en retroceso). Debemos hablar entonces de un film animado.

Lo que sí será común en el cine experimental, cualquiera que sea

su estructura, es la falta de la palabra hablada. El elemento sonoro se limita a la música (en la mayoría de los casos) y a ruidos. En el cine experimental, música, ruidos e imagen forman una estrecha relación para provocar y, posteriormente, descifrar toda la problemática del film.

Al cine experimental corresponde la relación más estrecha entre música e imagen. En él están ambas entidades volcadas en una sola unidad. Es este tipo de cine el que tiene un verdadero lenguaje rítmico-musical; - un lenguaje envuelto en música y ordenado por el ritmo. Es en este género cinematográfico donde su lenguaje se funde con el de la música.

Antes de la llegada del cine sonoro ya se daban los primeros ejemplos de cine experimental, pero lo más importante, determinados por las reglas del ritmo musical. El pintor sueco Viking Eggeling fue de los primeros en hacer cine abstracto con Diagonal Symphonie (1921). Otro, el alemán Hans Richter, con sus Rythmus'21 (1921), Rythmus'23 (1923) y Rythmus'25 -- (1925) y el pintor, también alemán, Walter Ruttmann con Opus I (1923), inauguraron la escuela experimental alemana que nació bajo el signo de la abstracción y el geometrismo. A la búsqueda del ritmo de las formas puras y de la música visual, otro célebre pintor francés, Fernand Léger, realizó con Dudley Murphy un Ballet Mécanique (1924) compuesto con sus motivos predilectos: engranajes, artículos de bazar, piezas mecánicas, títulos de periódico... Consecuente con su consigna "el argumento es el gran error del cine", Léger creó con elementos figurativos reconocibles, un auténtico ballet que hace de la película una obra de transición entre el arte abstracto y el figurativo.

También en Francia y en 1924, Rene Clair realiza el cortometraje - Entreacte, destinado a ser proyectado en el entreacto de los ballets suecos, que se presentaban en el Teatro de los Campos Eliseos. El pintor Francis Picabia escribió el argumento que Clair convirtió en un festín de imágenes locas. La música del film fue escrita por uno de los primeros músicos vanguardistas, Erik Satie.

Cuatro años más tarde Germaine Dulac, cineasta defensora de la noción de "cine puro" (corriente producto del surrealismo cinematográfico) intentó materializar la silenciosa "música visual" de las imágenes en Etude Cinématographique Sur un Arabesque (1928) y Disque '927 (1929) bajo la inspiración del preludio en Si bemol de Chopin. Dulac, desde los primeros pasos del cine sonoro trató de poner en imágenes algunas obras de compositores célebres. Sin embargo -señala Mitry- el error de esta pionera consistió en tratar de ilustrar la música dando una interpretación visual del tema musical en el sentido compositivo de la palabra: "En una de sus obras Arabesque..., se ven chorros de agua bailando sobre los cuadros del césped, gotas de lluvia y gran cantidad de movimientos, formando arabescos sin que hubiese correlación tonal o rítmica entre las dos formas expresivas".<sup>1/</sup>

Todas estas experiencias vanguardistas, y otras paralelas, despectivas con lo que es argumento y contenidos narrativos, estaban inspiradas por una hipertrofia formalista, inventando y experimentando atrevidos recursos que, pasado el infantilismo vanguardista, se incorporaron de una manera lógica y madura al lenguaje cinematográfico habitual: montaje acelerado, sobreimpresiones, desvanecidos, etc.<sup>2/</sup>

Desde los inicios del cine hablado se consiguió una asociación casi perfecta de las cadencias gracias a los dibujos animados. Los pequeños personajes actuaban a compás, pero la evocación visual y la evocación musical, aunque girando siempre en torno a un mismo tema, conservaban su autonomía. Imágenes y música, aun teniendo el mismo tiempo, ejecutaban arabescos diferentes en mundos diferentes <sup>3/</sup>

En algunas "silly-symphonies" (como se conocieron los primeros - films de dibujos animados de Disney como Skeleton Dance. 1929, Steamboat Willie. 1928, Los Tres Cochinitos 1933), el arabesco visual inscribía en torno al tema musical variaciones de formas y de movimientos, una manera de transposición plástica que no siempre carecía de valor.

Pero si las formas no figurativas eran incapaces de crear un ritmo, se podía hacer que acompañaran a una serie musical. De este modo las relaciones de líneas, de colores y de sonidos, podían, mediante sus movimientos ajustados a sus movimientos contrarios, pretender la novedad de ciertos efectos.

El primero que supo alcanzar cierta perfección a esta asociación de imágenes y música fue el alemán Oskar Fischinger con sus cine-ritmos, -- realizados entre 1932 y 1935. Partiendo de los ensayos de Ruttmann, añadiéndoles a veces color, daba, gracias a la música, un sentido a estos arabescos, a estas variaciones, a estos estallidos de líneas o de círculos. - Lo que en los ensayos de Ruttmann entre 1928 y 1930, no era más que formas vacías y cadencias gratuitas, se convertía en ritmo por el contenido musical al que estas formas se hallaban asociadas.

Procediendo de modo diferente pero análogo, otros experimentado-

res se vieron llevados a asociar imágenes reales a la música, aprovechando ideas emitidas anteriormente por numerosos teóricos.

Uno de ellos fue Canudo, quien desde 1922, proponía apuntalar con un ritmo musical preestablecido todo film que tuviese una intención lírica evidente.

Pero fue en la Unión Soviética donde tenemos la primera evidencia palpable de esto. Fue A. M. Avraamov quien hiló lo que llamaba la "animación ornamental en sonido". Todo esto por 1930.

Avraamov usó un método de cuadro por cuadro en una cámara standard de animación. Fueron utilizadas figuras geométricas. El nivel del sonido -- era controlado al llevar la cámara más cerca o más lejos de los dibujos. El volumen era controlado por la variación de la exposición. Armonía y contrapunto se daban de acuerdo a multiexposiciones o por una alteración de varios tonos.

Otro ruso, B.A. Yankovsky, sustituyó el sistema de Avraamov usando cilindros rotantes con un sistema dentado.

Siguiendo esta secuencia histórica y dando una razón del surgimiento del cine experimental, Jean Mitry se pregunta: "¿Era poco razonable afirmar que la música es generadora de imágenes, que un poema sinfónico es semejante a un aparato cinematográfico que proyecta visiones sabiamente encadenadas sobre la pantalla de nuestro consciente y de nuestro subconsciente? ¿Era absurdo pretender que los ritmos, los arabescos melódicos, los timbres instrumentales pudiesen engendrar las líneas, los volúmenes y el color? ¿Era ridículo insinuar que el ritmo visual y el ritmo auditivo son hermanos? y -

por último, ¿Era una locura concluir que, dado que un maestro de baile -- tiene derecho a extraer de un nocturno de Chopin o de un preludio de Debussy toda serie de realizaciones plásticas, un director de cine que dispone de un modo de transportación infinitamente más flexible, más rico y, sobre todo, más "musical" en su técnica, concluir que ese director de cine tiene derecho a reivindicar el mismo privilegio?".<sup>4/</sup>

Definitivamente con estas preguntas Mitry plantea y justifica el surgimiento y la existencia del cine experimental como la mayor expresión plástico-musical del cine.

Paul Remain hace eco a Mitry: "si es inútil y peligroso crear una música para acompañar la visión de una obra maestra cinematográfica (aquí Remain se refiere a una posición minoritaria de algunos teóricos y cineastas de que el cine dramático no debe llevar música. Visión en la que no hemos ahondado por considerarla falsa y contraria al presente estudio), resulta por el contrario ventajoso e indispensable para el porvenir y la autonomía del cine crear un film según una partitura sinfónica.

"Desde hace tiempo -continúa Remain- somos partidarios de esta teoría: Así se llegaría al cine absoluto, sin guión (entendido como tal). Estamos convencidos de que para llegar al cine integral es preciso que el film se pase por el estadio de la música silenciosa. Ninguna ley biológica y filosófica se opone a la eclosión de sentimientos análogos engendrados por el oído y la vista. Es una simple cuestión de adaptación sensorial".<sup>5/</sup>

A partir de todas estas ideas vanguardistas, el cine experimen-



tal persiguió una evolución que aun no se detiene, y falta mucho para hacerlo.

En 1933, una primera adaptación de Pacific 231 -un movimiento -sinfónico compuesto por Arthur Honegger donde se intentó dar la impresión visual y sensación física de una máquina, con términos musicales- fue hecha en la URSS por Tsejanovski. El director, al filmar la orquesta, destacaba en ella, en el momento oportuno y según las diferentes variaciones musicales, acentos de percusión o bien, sonidos de las cuerdas, una serie de -visiones, mediante un juego de alternancias o de sobre impresiones. Mostraba una locomotora en movimiento, es decir, ciertos elementos de ésta, referidos a los distintos juegos de la orquesta. Así relacionaba el movimiento de una biela con el de un arco en un violín, el va y ven del trombón con el del pistón, etc.

Una forma similar a ésta fue el intento de Djon Milie con una orquesta de jazz para Jammin' the Blues (1947), aunque con éxito mucho menor.

El mismo Eisenstein tuvo mucho interés por el cine experimental y en 1950, junto con Alexandrov compuso una larga secuencia (Los Paisajes de Otoño) para Romance Sentimental. Específicamente, su trabajo consistió en -una serie de impresiones visuales que ofrecía correspondencias tonales exactas, aunque no siempre rítmicas.

También en 1950, Jean Genet dirigió el film Un Canto de Amor, con siderado un clásico del underground. El film era silente, la música fue com puesta hasta 1973 por Gavin Bryars, quien creó una pieza musical estructural que dura todo el film. Este fue un trabajo ejemplo de la tendencia en -

muchos films underground, trabajar con una estructura formal del film, es decir, un cambio radical en la concepción de films experimentales, hasta la fecha; ahora se podía partir por ambos extremos: o desde la música o desde la imagen filmada donde la música era compuesta de acuerdo a una esencia matemática.

Otro aspecto de este nuevo tipo de films, era que se reflejaba la naturaleza cambiante del film y de la música para el film. La música de aquellos podía ser tocada alejada de la pantalla y de lo visual para lo que había sido compuesta.

Uno de los mejores realizadores de cine experimental de la época de los 50's. fue Jean Mitry quien en 1949 hizo la segunda versión a Pacific 231. Mitry, trabajando en base a la música de Honegger, realizó un estudio filmado de trenes, creando, según sus propias palabras, "un poema cinematográfico".

Tres años más tarde realizó un experimento similar con música de piano de Debussy, que tituló Imágenes para Debussy, (1952) utilizando las piezas "Arabesco en Mi" y "Reflejos del Agua". Aquí Mitry produjo una interpretación a tres movimientos utilizando vistas fotográficas del agua en movimiento o estática, tratando de lograr una relación del montaje con el acompañamiento musical del compositor francés.

En cuanto a sus trabajos, Mitry explica en su libro: "Dado que -- una obra preexistente debe ser escogida para tener el puesto de ordenador rítmico en la constitución visual, todo ocurre como si se partiese de la obra musical. En efecto, conviene en primer lugar, respetar la partitura,

aceptándola tal cual es. Si la intención cinematográfica antes que nada no consiste en servir a la música sino antes bien, en servirse de la música, conviene no perjudicarla.

"Es así que en estos dos trabajos -según sigue explicando Mitry- aún siendo regidos por la partitura en su naturaleza y su desarrollo, las imágenes son independientes a la música en cuanto a las cosas representadas.

"Al ser Pacific 231 dinámica por esencia y justificar visualmente determinado ritmo, era preciso que desarrollase una serie de impresiones susceptibles de una simbología profunda pero cuyo movimiento, replegado sobre sí mismo, exigiese el apoyo de la música para ordenarse en la duración sensible. El poema del agua parecía responder a tales exigencias. Además, no partí de las piezas de Debussy, hallando luego las correspondencias ingenuamente sugeridas por las denominaciones acuáticas, sino el tema del --agua, justificando las sonoridades cristalinas de Debussy, el espejeo de sus acordes, las fuentes y los reflejos, las transparencias del agua viva.

"El objeto del poema, su aspecto esencial, consistía en invitar a cuestionar la realidad cosica del mundo y de las cosas por medio de las mismas cosas; de fabricar lo irreal con lo real. Por eso es tan engañoso el título de Imágenes para Debussy. Permite entender imágenes compuestas -para la música mientras que se trata de utilizar un armazón musical como -fundamento dinámico de un desarrollo visual de integrar temas, ritmos y sonoridades debussianas en una metapoética del agua. La imagen cinematográfica se convierte entonces en una imagen de la imagen de las cosas. Nos obliga a referirnos a ellas proyectándolas en lo imaginario".<sup>6/</sup>

Esta es la forma casi analítica en que Jean Mitry planeó sus trabajos.

Para Henry Agel, Mitry en su film sobre Debussy, quiso dar una -- equivalencia plástica a la música y significar en el espacio un ritmo que se persigue y se significa ya en el tiempo cinematográfico. También quiso desarrollar paralelamente el espacio y el tiempo en un mismo ritmo, gracias a la identificación del carácter de los planos cinematográficos.<sup>7/</sup>

Estas corrientes no fueron únicas, el dominio de la técnica cinematográfica se solidificaba y por otras partes surgieron variantes, como lo fue el llamado "sonido sintético", cuyo exponente más famoso fue el escocés-canadiense Norman McLaren.

El sistema de McLaren, llamado también "pixilación", consistía en crear un sonido artificial haciendo marcas, hoyos o dibujos, directamente en la cinta filmica, mezclándolos ocasionalmente con los instrumentos tradicionales para lograr variedad.

Uno de los primeros intentos de McLaren en estos trabajos abstractos pintados a mano fue el film Love on the Wing (1939), basado en el "Divertimento" de Jacques Ibert. A este le siguieron -- ya hechas en Canadá, de donde procede la mayoría de su obra-- Stars and Stripes, Boogie Doodle, Hoppity Pop y muchas otras. En 1940 hizo una semi-abstracta versión de la "Danza Macabra" de Saint-Saëns.

McLaren creaba toda una banda sonora a partir de sus sonidos pintados a mano en la película, como ocurrió en Vecinos (1953) donde por medio de la "pixilación" determinaba hasta el movimiento de los actores.

Según el propio McLaren el "sonido sintético" era el método no tradicional de hacer ruido, efectos sonoros, música y hasta diálogos por métodos electrónicos, magnéticos, mecánicos, ópticos, etc., y esta designación no tenía nada que ver con la producción visual del film. Para esto utilizaba otro término: "sonido animado" lo que sí significaba una producción paralela entre lo visual y lo sonoro.

De los trabajos más destacados en lo referente a "sonido animado" que logró McLaren están Ballet Adagio, Pas de Deux, Historia de Una Silla, Canon, Fantasia, Mosaico y Short and Suite. Todas durante la década de los 50's.

McLaren influyó, en muchos de los experimentadores fílmicos contemporáneos a El. Maurice Blackburn basándose completamente en los trabajos de McLaren e incluso, trabajando con El, creó su material sintético sonoro para Blinkity Blank (1955).

El grupo de instrumentos usados para grabar Blinkity-Blank consistió de una flauta, un oboe, un clarinete, un contrabajo y un cello. La música fue escrita sin clave alguna sobre un pentagrama de tres líneas (en lugar de las cinco usuales); los espacios entre las tres líneas no fueron usados, por lo tanto había sólo tres posiciones posibles de las notas:

Lento e Sostenuto  $\text{♩} = 54$

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bsa.  
Vlc.

Si una nota aparecía en la línea más alta significaba que el instrumento se tocaba en su registro más alto; una nota en la línea del medio, en el registro medio; y una nota en la línea de abajo en el registro bajo. La música era completamente libre para escoger la nota del registro mencionado. Las notas, sin embargo indicaban tiempo rítmico preciso, así como el respeto de la tradicional separación de compases.

En Hollywood, quien tiene más relevancia en cuanto a cine experimental sonoro, es Chuck Jones, quien trabajó paralelamente música y animación. Jones se avocó al uso de dibujos abstractos para acompañar música abstracta. El escribió: "Creo que la mejor solución a la interpretación de la música abstracta es emparejarse a ella; esto es, ser abstracto gráficamente ... es posible encontrar sonidos abstractos e imágenes correspondientes". 8/

Las dos palabras abstractas "tackety" y "goloomb" (sin traducción al español) son ilustradas por las formas abstractas:



Con sonidos aproximados a las cualidades de la música representa los sonidos "ooooooooooop" y poooooooooooo".



Tones se mueve sobre la música pura y pregunta, "cuál de éstos es un contrabajo y cuál es un arpa?".



Las ideas de Jones en cuanto "sonido animado" nunca tuvieron éxito, sin embargo no ocurrió lo mismo con su "sonido sintético" cuya utilización ya estaba comprobada con los trabajos de McLaren.

Otro paso dentro del cine experimental lo constituye, por la misma época, el surgimiento de la "música concreta" (una mezcla de sonidos in determinados dentro de un patrón rítmico) para varios tipos de films de arte y documentales. Especialistas en música concreta como Pierre Schaeffer, en Francia, la utilizaron en material orquestal para acompañar sus films. El mejor ejemplo de Schaeffer es Leonardo da Vinci; La Trágica Persecución de la Perfección (1953), donde se alterna música tonal y música concreta para expresar dos aspectos contrastados del carácter de Leonardo.

El cine experimental, como el resto del cine se dividió según todas sus posibilidades expresivas y así surgieron diversas corrientes, todas con nuevos aportes al lenguaje cinematográfico.

El movimiento fílmico "underground" surgió como un movimiento paralelo a la música pop de los 60's. El cineasta más representativo de esta

corriente fue Andy Warhol cuya producción se concretaba a cortos de escasa duración.

Otra corriente fue el "avant-garde", donde los cineastas usaban formas con posibilidades narrativas cuestionándose la naturaleza de la relación entre espectador y film; (Mekas, Sonbert, Rainer, Wyborny); o bien buscando la sintaxis básica cinematográfica (Hammand, Frampton); trabajo con material erótico (Noren, Dwoskin), etc.

Posteriores técnicas de sincronización de música e imagen surgieron. Resalta la usada, durante la era "pop", por grupos de este género musical. Se utilizaba un efecto de luz para crear impactos visuales alucinatorios junto con momentos cumbres de la música. Estos efectos eran conocidos como "happenings".

Después, la electrónica con sus computadoras ayudaría a crear una mayor diversidad de sonidos e imágenes. Efectos como la polarización del color, imágenes múltiples, retroalimentación de la banda sonora, etc.

Todo esto dio lugar a lo conocido como "film cibernético", lo que significa la explotación de las características de la máquina para producir imágenes y sonidos con una increíble precisión en cuanto a sincronización.

En la actualidad sería difícil y demasiado arriesgado tratar de definir el cine experimental, las posibilidades técnicas son ilimitadas. Lo que sí podríamos señalar es que aún sigue siendo la música el elemento sonoro al que más se recurre en el cine experimental, pues al igual que el cine tiene su propio desarrollo y lenguaje que le hacen ser de lo más elás



tico y eficaz en su utilización por lo que implican todas sus características que mencionamos a lo largo de este trabajo.

Para ejemplificar de alguna manera lo que es y representa el trabajo y uso de la música en el cine experimental, recurrimos a algunos escritos de uno de sus más grandes representantes: Jean Mitry que, de alguna manera, resume el pensamiento de los cineastas involucrados en este género, y que proponen a la música como el único elemento sonoro del film.

"La primera idea que a un cineasta le debe quedar clara -señala Mitry- es que jamás debe proponerse traducir lo que el compositor ha querido decir en su partitura, sino más bien significar sentimientos personales a través de la misma partitura transportados a imágenes, y esto se refiere principalmente cuando se trabaja con música que no ha sido compuesta específicamente para un trabajo fílmico, pues no es ningún secreto que el trabajo sobre este tipo de música es, precisamente, uno de los principales recursos del cine experimental". <sup>9/</sup>

Encontrar una música que proponga y de ideas que el cineasta - - "signifique", y a la vez proponga él un nuevo discurso, diferente al del compositor. Y como Mitry agrega: "La única y evidente necesidad (en un film - de este tipo) es que haya, o pueda haber, comunión de espíritu, correlación o correspondencia entre las emociones determinadas por una y otra parte". <sup>10/</sup>

Por supuesto, este trabajo tiene sus problemas específicos. La selección de detalles específicos de una partitura, por ejemplo; ordenarlos y cronometrarlos, construir una atmósfera adecuada y que a la vez acompañe al elemento narrativo, en este caso, la música.

El trabajo de un director de cine experimental podría compararse al de un coreógrafo, el de crear una obra completamente personal ante una obra dada, en este caso la música.

"Lo ideal, por supuesto -para Mitry-, sería componer una obra original desde su concepción, una obra en la que imagen y sonidos estuvieran concebidos unos en función de otros y unos y otros aseguraren su progre-sión simultánea en la determinación de sentimientos y de sensaciones comple-mentarias". 11/

Evidentemente, la opción aquí es la creación en colaboración, aun-que no se descarta la dificultad de que al trabajar juntos, músico y cineas-ta, fallen en lograr la búsqueda "armonía sonoro-visual".

Es entonces donde Jean Mitry propone el desarrollo de dos progres-siones paralelas siguiendo un ritmo unívoco, y señala que "es conveniente satis-facer en primer lugar las exigencias musicales, las obligaciones es-ca-lares que imponen ciertas formas sin las cuales la música no existiría" puesto que "la flexibilidad cinematográfica no plantea ningún problema". 12/ Sin embargo, nunca se debe descartar en marcadas ocasiones, la funcionalidad del procedimiento a a la inversa.

A manera de conclusión Mitry dice:

"El cine sonoro sólo conseguirá ser cuando haya realizado una un-ión tan estrecha entre la expresión visual u la expresión musical de un mismo hecho donde ambas se expli-quen y complementen mutuamente. Esta sínte-sis será el nacimiento de un arte curioso, orientado al mismo tiempo y con igual calidad a los dos sentidos.

"Quizá un día, las relaciones constantes e ignoradas entre el ritmo audíativo y el ritmo visual, podrán definirse con bastante precisión como para que sea posible dar a toda expresión musical la representación visual correspondiente exacta y precisa. A partir de ese momento el músico poseerá la facultad de hacer llegar al entendimiento del oyente, para el que todo se traduce en imágenes, no las imágenes que la fantasía del citado oyente le suscite, sino las imágenes concretas de su propia obra, fijadas con nitidez y unidad.

"Cuando sea comprendida en toda su fuerza, la música puede llegar a convertirse en ella misma, entrar en la realidad, ser, como el cine y con él, una fuerza verdadera, unánime, colectiva, no sometida ya a las revisiones anárquicas de las individualidades, sino aplicada con toda su fuerza a una multitud transportada.

"Es preciso que la adaptación a la pantalla conserve el mismo ritmo, el mismo espíritu, la misma naturaleza que la obra musical. Es un problema muy delicado. Es preciso que el sistema, el estilo en cierto modo del director, esté plenamente de acuerdo a la obra musical". <sup>13/</sup>

Veamos así, después del resumen histórico y de las observaciones de Mitry, que las posibilidades para el desarrollo de la relación imagen-música son infinitas y que cada una de ellas puede lograr multitud de efectos diferentes. No obstante, recordemos la presencia del elemento común, el ritmo, paralelo o contrastante.

Es pues, que de este paralelismo o contraste surgirá un lenguaje nuevo "particular capaz de proyectar, a veces sólo imágenes puramente es-

téticas, pero con gran probabilidad de no limitarse a esto, sino alcanzar niveles psicológicos como el de las emociones, los estados de ánimo. Todo ello dentro de una ambientación donde no tenga lugar ni sea necesaria la palabra.

Es claro y amplio el intento que ha tenido el cine experimental, pero también es evidente que aún existen grandes lagunas por llenar pues nadie puede aún determinar en qué momento se ha logrado totalmente el objetivo que tiene trazado este tipo de cine y sin embargo, en esta limitación puede estar encerrada su misma magia, pues por lo que hemos visto, hablamos de un género cinematográfico completamente abierto, sin limitaciones, -abierto a la imaginación, a la expresividad y a la técnica.

## CONCLUSIONES.

*Del piano al sintetizador electrónico, el cine y la música han ido juntos - desde la invención del primero; ambos han recorrido diferentes etapas y en distinta pero constante evolución.*

*Hemos visto que la música de cine es aquella que de una u otra - manera cumple su función (la de música de cine), sin importar género, estilo, orquestación, etc.*

*La música de cine es un elemento variable que se amolda a las necesidades del film para el que fue compuesta (hablando de composición especial), o para el que fue elegida (tratándose de música compuesta de manera - previa al film mismo).*

*Este es uno de los puntos importantes que deben quedar claros, la posibilidad de un perfecto acoplamiento entre dos artes, aparentemente distanciados, para dar un nuevo lenguaje con características nuevas y diferentes: ¿sería posible concebir y apreciar de la misma manera las películas de Stanley Kubrick como Naranja Mecánica o Barry Lyndon, sin la música de Beethoven, Rossini o Schubert?.*

Definitivamente, en esos casos la música aporta una potencia-  
 lidad que podría pasar inadvertida para quien no es aficionado a este ti-  
 po de música. En su combinación con la imagen la música de un film adquie  
 re un aspecto diferente al que tiene cuando es pensada como una expresión  
 individual.

Va no sólo se trata de su importancia y trascendencia auditiva  
 en la película, lo visual también se afecta en este encuentro de artes. La  
 música no pierde su valor, por el contrario se enriquece al cambiar el esti  
 lo de lenguaje. Aquí, no es acompañante del film, sino que va junto a él.

Hablo del cine de Kubrick y de su música (en este caso la clási  
 ca) por citar sólo un ejemplo, pero estos conceptos se pueden aplicar a --  
 cualquier caso donde la función de la música se especifica por sí misma, -  
 sea cine oriental y/o música popular.

Si estas ideas se aplican al caso de la música no compuesta es--  
 pecialmente para el cine, poco puede agregarse al hablar sobre la composi--  
 ción especial. Recuérdese el caso del cineasta Serguei M. Eisenstein y el -  
 compositor Serguei Prokofiev. La integración de las dos artes pretendía ser  
 perfecta, Eisenstein y Prokofiev recurrían al método de composición "tradi-  
 cional" de ver la película para luego componer la música, pero consideraban  
 que cine y música están tan unidas en su función que era posible construir  
 la escena a partir de la composición musical.

La música no es un elemento decorativo ó agregado al film, se de-  
 sarrolla en todos los niveles con múltiples funciones, diferentes y especí-  
 ficas.

Por supuesto, este concepto de funcionalidad no es nuevo, ni fue la intención del trabajo descubrirlo, varios autores lo han citado sin minimizar su importancia, tales son los casos de Manvell, Huntley, Evans, Copland y Chiarini, aunque en ellos el concepto está limitado a la música asíncrónica. Ahora vemos, después de constatarlo con varios ejemplos, que la -- funcionalidad sobrepasa esos límites y abarca la música sincrónica. Baste -- recordar el caso específico de los números musicales en Zoot Suit (1982, -- Luis Valdéz). Y si llevamos el concepto al extremo, debemos recordar la posición de Luis Buñuel, quien plantea que debe verse en la imagen la fuente de origen de toda la música de una película para que no aparezca como un -- elemento alejado del film (opinión que no está planteada dentro de la investigación por considerarse fuera de los fines perseguidos por la misma).

Se elimina, así, la significación de música decorativa o de relleno, para abarcar una funcionalidad general de la música de cine.

La belleza, el grado estético de la música de cine, no se limita a que sea agradable al oído, ni que constituya un "relleno" auditivo a una imagen. Su objetivo estético es, precisamente, lograr una función propia, -- comparable a la de tipo psicológico o sociológico.

Asimismo, la estética de la música de cine puede ayudar, inclusive, a la forma plástica de la película, pues sin la música, ésta se convertiría en una sucesión de imágenes semi-estáticas. Esta teoría sólo era -- planteada por Bela Balázs.

Unificando opiniones de los diferentes teóricos y la personal, toda la música de una película, sea sincrónica, asincrónica, compuesta o no especialmente para el film, se convierte en algo importante, básico y esencial:

una música con función específica y variable, según el caso, que abarca - desde lo estético hasta lo psicológico, y en muchas ocasiones capaz de - una función múltiple, abarcando dos o más aspectos.

La música de cine se manifestó siempre llena de características emocionales, de aspectos psicológicos, aunque, como dije antes, limitados a la música asincrónica, siempre actuando sobre el espectador pasivo. Este hecho, demostrado en estudios conocidos, es otro de los puntos confirmados en este trabajo, sin embargo, en esos estudios no se profundizaba en el aspecto social. A excepción de los músicos rusos Jachaturian y Shostakovich, ningún otro teórico de la música de cine había mencionado el fenómeno, aunque los puntos de vista de estos dos compositores se limitaban al aprovechamiento de un medio de comunicación masiva para la difusión de una obra musical (por supuesto también sumamente importante).

Este mismo aspecto social de la música de cine se comprueba definitivamente en uno y otro momento de la historia del cine. El caso de la música de Richard Wagner en el cine, por ejemplo, no es gratuito ya que abarca las implicaciones políticas de un fenómeno externo -el nazismo- al cine y su trato en el cine, relacionándolo coherente o incoherentemente con el músico alemán.

Curiosamente, es en el cine mexicano donde se profundizó más en ese aspecto social, englobando la cinematografía nacional en el estilo musical de la canción, que lo permitió comprobar en varias etapas históricas y diversos géneros cinematográficos (la prostituta, la comedia ranchera, - el ídolo juvenil).



Englobando lo anterior, es decir, la música de cine y todos sus aspectos, su historia y evolución, se reafirma su importancia real dentro del contexto de una película y del cine en general.

La música de cine es un elemento independiente aun dentro del contexto total y general del film. Esta capacidad está estructurada en varios aspectos y niveles. Puede actuar conjuntamente con la imagen del film; pasar inadvertida a primera vista, creando junto con la imagen una nueva -- interpretación del film; puede trazar y delinear los cauces de toda la estructura dramática mediante su potencialidad expresiva emocional o dar una información que, por sus características dramáticas, no era ideal ni posible visualizar.

La música de cine puede llegar aún más lejos: puede construir, mediante sus propias proposiciones, toda una estructura audiovisual, eliminando, inclusive diálogos, es decir, lograr un reconocimiento como un elemento generador de emociones y sensaciones, con un lenguaje propio capaz de -- crear tensiones y reposos. La música establece un "puente" emocional entre personajes (cualesquiera que éstos sean, individuos, animales, cosas o dibujos animados) y el espectador.

Es importante señalar que estas proposiciones de designar a la música como elemento generador de ideas no sólo abarcan al cine experimental donde, como hemos visto, se han dado los mejores y más grandes ejemplos -- (Mc Laren, Mitry, Eisler, etc.) sino que puede extenderse hasta abordar la estructura del género dramático.

La música deja (y de hecho, siempre ha sido así), su nivel de simple acompañante para convertirse en un elemento creativo (a cualquier nivel, psicológico, sociológico, estético, etc), repercutiendo siempre directamente con y sobre la imagen y de la misma manera en el espectador.

Es tan importante la música en el discurso cinematográfico que no actúa sólo en determinados momentos ni atada a ciertas reglas, sino que su función varía a lo largo de todas las etapas creativas del film, desde la mecánica, como el montaje, hasta las más emocionales y de gran influencia sobre el espectador, como la sociológica y la psicológica, la música se destaca entre una y otra, o en todas a la vez.

Por supuesto, con esta exposición no se ha pretendido delinear un camino único a la música de cine, sino solamente marcar sus posibilidades, con el fin de mejorar en lo posible el mensaje propuesto en un film, cualquiera que sea el género. Es decir, se podría afirmar que la música de cine no es un estilo, sino un elemento cinematográfico con múltiples funciones. Un lenguaje individual capaz de integrarse de manera independiente para concretarse en un nuevo lenguaje general y totalizador del film con nuevas capacidades expresivas que marcarán de una u otra manera definitiva el curso del film.

Por supuesto no se ha dicho todo y aún falta mucho por descubrirse, y más todavía por desarrollarse en cuestión de música de cine. El cine y su comunión con la música son un campo abierto a la exploración. El cine como medio de comunicación tiene mucho todavía por aportar y la música, como uno

de sus elementos, es capaz de marcar profundamente este desarrollo ya que su lenguaje redescubre las posibilidades del cine en cuanto a su capacidad comunicativa.

Sin duda, lo ideal sería que cada uno de los capítulos de esta tesis diera pauta a una investigación más amplia exacta y precisa, abarcando aspectos que, lamentable e inevitablemente, tuvieron que ser desarrollados en forma general, sin detallar orígenes o evoluciones.

Lo que sigue, está por decirse, en una continua búsqueda del lenguaje cinematográfico que queda abierta a quienes tengan interés de adentrarse a un campo aún inexplorado, pese a los esfuerzos de quienes estudiamos el arte cinematográfico.

## NOTAS

### INTRODUCCION

- 1.- Jean Mitry. "Psicología del Cine" Edit. Siglo XXI México 1978. Vol. II p. 531.

### 1. HISTORIA DE LA MUSICA DE CINE.

- 1.- Roy M. Prendergast "Film Music. A Neglected Art" The Norton Library New York 1977. pág. 23.
- 2.- Edgar Morin, "El Cine o el Hombre Imaginario", Biblioteca Breve de Bolsillo. Libros de Enlace. Edit. Seix Barral 112 Barcelona 1975 pág. 79.
- 3.- Roger Manvell y John Huntley, "The Technique of Film Music". The Library of Communication Techniques. London 1971.
- 4.- Ibid.
- 5.- Kurt London, "Film Music". Arno Press, New York 1970.
- 6.- Hans Eisler, "Composing for the Films" Oxford University Press. New - York 1947.
- 7.- Roger Manvell y John Huntley, Opus cit. pág. 25.
- 8.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 6.
- 9.- Kurt London. Opus cit. pág. 56.
- 10.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 9.
- 11.- Presentación y repetición de un tema en la música operística de Richard Wagner.
- 12.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 17.
- 13.- Ibid. Pág. 18.
- 14.- Román Gubern, "Historia del Cine" Edit. Lumen Ediciones de Bolsillo Barcelona 1979 Vol. I pág. 189.
- 15.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 36.
- 16.- Ibid. pág. 36.
- 17.- Roger Manvell y John Huntley. Opus cit. pág. 53.
- 18.- Ibid. pág. 64.
- 19.- Elmer Bernstein en una entrevista con Derek Deley en la Revista Film & Filming IV No. 77 Junio 1977 London.

### 2. MUSICA DE CINE

- 1.- Edgar Morin, Opus cit. pág. 118.
- 2.- Jean Mitry "Psicología del Cine" Edit. Siglo XXI México 1978.
- 3.- Roger Manvell y John Huntley Opus cit.
- 4.- Se podría traducir como "fuera de escenario".
- 5.- Jean Mitry Opus cit. pág. 285.
- 6.- Ibid.
- 7.- Ibid.
- 8.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 75.
- 9.- Edgar Morin, Opus cit. pág. 120.

- 10.- Henri Lemaitre, "El Cine y las Bellas Artes" Edit. Anagrama Barcelona 1975. pág. 98.
- 11.- Theodor W. Adorno y Hans Eisler, "El Cine y la Música". Edit. Fundamentos. Colección Arte. serie Cine No. 64. Madrid 1976. pág. 76.
- 12.- Ibid.
- 13.- Aaron Copland, "What to Listen for in Music". New American Library New York 1970.
- 14.- Ibid.
- 15.- Mark Evans, "Soundtrack (The Music of the Movies)". Da Capo Paperback Dition. New York, 1975.
- 16.- Roger Manvell y John Huntley Opus cit.
- 17.- Mark Evans. Opus cit.
- 18.- Marcel Martín "La Estética de la Expresión Cinematográfica". Edit. -- Fundamentos. Madrid 1971.
- 19.- Dos ejes, enfrentamientos de dos puntos de vista.
- 20.- El Hombre de Aran de Robert Flaherty, 1934.
- 21.- Aram Jachaturian y Dmitri Shostakovich, "La Música en el Cine".
- 22.- Jerry Goldsmith en una entrevista con Derek Deley en Film & Filming IV No. 87 Junio 1979.
- 23.- Cita por Lawrence O'Toole en Film Comment Sept.-Oct. 1981.

### 3. MUSICA ESPECIALMENTE COMPUESTA PARA CINE

- 1.- Adorno y Eisler Opus cit. pág. 59.
- 2.- Jachaturian y Shostakovich. Opus cit. pág. 29.
- 3.- Adorno y Eisler. Opus cit. pág. 110.
- 4.- Robin Wood, "El Cine de Hitchcock" Edit. Era México 1968. pág. 67.
- 5.- Lawrence O'Toole "Moving Music", Film Comment Sept.-Oct. 1981 N.Y.
- 6.- Adorno y Eisler. Opus cit. pág. 121.
- 7.- Ibid.
- 8.- Jachaturian y Shostakovich. Opus cit. pág. 30.
- 9.- Aaron Copland, Opus cit. pág. 67.
- 10.- Adorno y Eisler. Opus cit.
- 11.- Ibid.
- 12.- Serguei M. Eisenstein, "El Sentido del Cine" Edit. Siglo XXI Buenos Aires 1974. pág. 59.
- 13.- Jachaturian y Shostakovich. Opus cit.
- 14.- Eisler. "Composing for the Films" pág. 72.
- 15.- Aaron Copland. Opus cit. pág. 73
- 16.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 38.
- 17.- Ibid.
- 18.- Ibid.
- 19.- Karel Reisz, "Técnica del Montaje Cinematográfico" Edit. Taurus - Madrid 1980. pág. 105.
- 20.- John Williams en una entrevista con Terry Kenneth, Down Beat. Marzo 1981. New York.
- 21.- Manvell u Huntley. Opus cit. pág. 227.
- 22.- Ibid.
- 23.- Ibid.

- 24.- Elmer Bernstein en una entrevista con Derek Deley. *Film & Filming IV* No. 77 Junio 1977. London.

#### 4. RELACION IMAGEN-MUSICA

- 1.- Kurt London, "Film Music. Arno Press. New York 1970. pág. 58.
- 2.- Luigi Chiarini. "El Cine en el Problema del Arte" Colección de Estudios Cinematográficos. Edit. Losange. Buenos Aires 1956. pág. 89.
- 3.- Noel Burch "Práxis del Cine" Edit. Fundamentos Barcelona, 1970. pág. 98.
- 4.- Edgar Morin. Opus cit. pág. 107.
- 5.- Theodor Adorno u Hans Eisler. Opus cit. pág. 87.
- 6.- Roger Manvell y John Huntley. Opus cit.
- 7.- Jean Mitry. Opus cit.
- 8.- Luigi Chiarini. Ibid.
- 9.- Ibid.
- 10.- Karel Reisz, "Técnica del Montaje Cinematográfico" Edit. Taurus. Madrid 1980.
- 11.- Kurt London. Opus cit. pág. 79.
- 12.- Karel Reisz. Ibid.
- 13.- Ibid.
- 14.- François Truffaut, "El Cine según Hitchcock", Alianza Editorial. Madrid 1974.
- 15.- Georges Sadoul, "Las Maravillas del Cine" Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1978. pág. 121.
- 16.- Ibid.
- 17.- Serguei Eisenstein, "El Sentido del Cine", pág. 118.
- 18.- Ibid. pág. 128-129.
- 19.- Ibid. pág. 130.
- 20.- Ibid. pág. 149.
- 21.- Ibid. pág. 130.
- 22.- Jean Mitry, Opus cit. pág. 285.
- 23.- Roy M. Prendergast. Opus cit.
- 24.- Ibid.
- 25.- Ibid.
- 26.- Karel Reisz, Opus cit. pág. 60.
- 27.- Ibid.

#### 5. ASPECTOS SÓCIALES DE LA MUSICA DE CINE

- 1.- Aram Jachaturian y Dmitri Shostakovich. Opus cit. pág. 29.
- 2.- Ver capítulo relativo a Historia de la Música de Cine.
- 3.- Mark Evans. Opus cit. pág. 98.
- 4.- Roger Manvell u John Huntley. Opus cit. pág. 261.
- 5.- Contraportada del disco de "la banda original" de la película "Lisztomania".
- 6.- Jorge Ayala Blanco, "La Aventura del Cine Mexicano" Cine Club Era México 1968. pág. 130.
- 7.- Ibid. pág. 139.
- 8.- Ibid. pág. 69.
- 9.- Ibid. pág. 65.
- 10.- Ibid. pág. 67.

- 11.- *Ibid.* pág. 78.
- 12.- *Me refiero, por supuesto, a la cinematografía japonesa de calidad artística y no a la comercializada.*

#### 6. ASPECTOS ESTETICOS DE LA MUSICA DE CINE

- 1.- Roger Manvell y John Huntley. *Opus cit.*
- 2.- Bela Balazs, "El Film, Evolución y Esencia de un Arte Nuevo".
- 3.- Roger Manvell y John Huntley. *Opus cit.*
- 4.- Serguei Eisenstein. "El Sentido del Cine". pág. 67.
- 5.- *Ibid.* pág. 69.
- 6.- *Ibid.* pág. 76.
- 7.- François Truffaut. *Opus cit.* pág. 236.
- 8.- *Ibid.* pág. 252.
- 9.- Stanley Kubrick en una entrevista publicada en la revista LUI. México, 1977.
- 10.- *Ibid.*
- 11.- Jean Mitry, *Opus cit.*

#### 7. ASPECTOS PSICOLOGICOS DE LA MUSICA DE CINE

- 1.- Edgar Morin. *Opus cit.* pág. 15.
- 2.- *Ibid.* pág. 112.
- 3.- *Ibid.*
- 4.- *Ibid.*
- 5.- *Ibid.* pág. 192
- 6.- *Ibid.*
- 7.- Henry Agel y Genevieve Agel, "Manual de Iniciación Cinematográfica" Colección Libros de Cine Rialp No. 9 Edit. Anagrama. Barcelona 1975.
- 8.- Henry y Genevieve Agel. *Opus cit.*
- 9.- *Ibid.*
- 10.- Bela Balasz. *Opus cit.*
- 11.- *Ibid.*
- 12.- Leonard Rosenman en una entrevista publicada en la revista Film Comment. Octubre 1980.
- 13.- Edgar Morin. *Opus cit.*
- 14.- *Ibid.*
- 15.- Roger Manvell y John Huntley. *Opus cit.*
- 16.- Aaron Copland. *Opus cit.*
- 17.- Roger Manvell y John Huntley. *Opus cit.*
- 18.- Edgar Morin. *Opus cit.*
- 19.- Leonard Rosenman. *Opus cit.*
- 20.- Palabra alemana que podría traducirse como "motivo conductor"
- 21.- Roger Manvell y John Huntley. *Opus cit.*
- 22.- *Ibid.*
- 23.- Theodor Adorno y Hans Eisler. *Opus cit.*
- 24.- Roy M. Prendergast. *Opus cit.* pág. 35.
- 25.- Luigi Chiarini. *Opus cit.*
- 26.- Karel Reizis. *Opus cit.* pág. 90.
- 27.- François Truffaut, *Opus cit.* pág. 258.

- 28.- Thomas Beechman.
- 29.- Jean Mitry. Opus cit.
- 30.- Roger Manvell y John Huntley. Opus cit.
- 31.- Noel Burch. Opus cit. pág. 89.
- 32.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 64.
- 33.- Miklos Rozsa en una entrevista publicada en *Film & Filming* Junio 1978.
- 34.- Lawrence O'Toole en el artículo "Moving Music" de la revista *Film Comment*. Sept.-Oct. 1981.
- 35.- Bela Balasz. Opus cit.
- 36.- Serguei Eisenstein, "Teoría y Técnica Cinematográfica" Edit. Rialp Madrid 1966.
- 37.- Ibid.
- 38.- Lawrence O'Toole, Opus cit.
- 39.- Theodor Adorno y Hans Eisler. Opus cit.
- 40.- Ana Ma. Amado en la crítica cinematográfica de "Uno más Uno. Nov. 1981.
- 41.- Andrew Tudor, "Cine y Comunicación Social" Serie Colección Comunicación Visual. Edit. Gustavo Gili. Barcelona 1974.
- 42.- Stanley Kubrick en una entrevista publicada en la revista "Playboy" Nov. 1968.
- 43.- Alan Parker en una entrevista publicada en la revista *American Film* Abril 1980.
- 44.- Jean Mitry. Opus cit.
- 45.- Roger Manvell y John Huntley. Opus cit. pág. 229.

#### 8.- LA MUSICA COMO UNICO ELEMENTO SONORO: CINE EXPERIMENTAL

- 1.- Jean Mitry. Opus cit. pág. 302.
- 2.- Roman Gubern. Opus cit.
- 3.- Roy M. Prendergast. Opus cit.
- 4.- Jean Mitry. Opus cit.
- 5.- Ibid. pág. 307.
- 6.- Ibid.
- 7.- Henry y Genevieve Agel. Opus cit.
- 8.- Roy M. Prendergast. Opus cit. pág. 184.
- 9.- Jean Mitry Opus cit.
- 10.- Ibid.
- 11.- Ibid.
- 12.- Ibid.
- 13.- Ibid.



## FILMOGRAFIA BASICA

A la Hora Señalada (High Noon) de Fred Zinnemann; argumento: Carl Foremann; música: Dmitri Tiomkin; intérpretes: Gary Cooper, Grace Kelly; Estados Unidos, 1952.

A Quemarropa (Point Blank) de John Boorman; argumento: Alexander Jacobs y David Newhouse; música: Johnny Mandel; Estados Unidos, 1967.

El Acorazado Potemkin (Bronenosez Potemkin) de Serguei M. Eisenstein y -- Grigori Alexandrov; argumento: Serguei M. Eisenstein; música: Edmund Meisel; intérpretes: Grigori Alexandrov, Vladimir Barsky; URSS, 1925.

Alejandro Nevsky (Aleksandr Newski) de Serguei M. Eisenstein; argumento: -- Serguei M. Eisenstein y Piotr Pavlenko; música: Serguei Prokofiev; intérpretes: Nikolai Cherkasov, Nikolai Ojlopkov; URSS, 1938.

Alicia en las Ciudades (Alice in den Städten) de Wim Wenders; argumento: -- Wim Wenders y Veith von Fürstenberg; música: Irmin Schmidt; intérpretes: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer; Alemania, 1974.

Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes; argumento: Fernando de -- Fuentes; música: Manuel Esperón y Lorenzo Barcelata; intérpretes: Tito Guízar y Ester Fernández; México, 1936.

El Asesinato del Duque de Guisa (L'Assassinat du Duc de Guise) de Charles - Le Barsy y Calenette; argumento: Henry Lavedan; música: Camille Saint-Saëns; intérpretes: Charles Lebarsy, Albert Lambert; Francia, 1908.

Barry Lyndon (Barry Lyndon) de Stanley Kubrick; argumento: Stanley Kubrick, basado en la novela de William M. Thackeray; música: Leonard Rosenman; intérpretes: Ryan O'Neill y Marisa Berenson; Gran Bretaña 1978.

Blinkity Blank (Blinkity Blank) de Maurice Blackburn; argumento: Maurice - Blackburn y Norman McLaren; sonido: Maurice Blackburn; animación sonora; Canada, 1955.

El Cantante de Jazz (The Jazz Singer) de Alan Crosland; argumento: Alfred A. Cohn, basada en el libro de Samson Raphaelson; música: Ray Heindorf y Max Steiner; intérpretes: Al Jolson, May McAvy. Estados Unidos, 1927.

Casablanca (Casablanca) de Michael Curtiz; argumento: Julius y Philip Epstein y Howard Koch; música: Max Steiner; intérpretes: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman; Estados Unidos 1943.

El Ciudadano Kane (Citizen Kane) de Orson Wells; argumento: Herman J. Mankiewicz y Orson Wells; música: Bernard Herrman; intérpretes: Orson Wells, Joseph Cotten; Estados Unidos, 1940

Ciudad Desnuda (Naked City) de Jules Dassin; argumento: Malvin Walt y - Albert Maltz; música: Frank Skinner y Miklos Rosza; intérpretes: Barry Fitzgerald, Dan Taylor; Estados Unidos, 1948.

Conan el Bárbaro (Conan The Barbarian) de John Milius; argumento: John Milius; música: Basil Poledouris; intérpretes: Arnold Schwarzeneger -- - Shandal Bergman; Estados Unidos 1982.

De Aquí a la Eternidad (From Here to Eternity) de Fred Zinnemann; argumento: Fred Zinnemann y Dalton Trumbo, basado en la novela de James Jones; música: George Dunning; intérpretes: Burt Lancaster y Montgomery Clift; Estados Unidos 1953.

2001: Odisea del Espacio (2001: A Space Odyssey) de Stanley Kubrick; argumento: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke; música: Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Jachaturian, György Ligeti; intérpretes: Keir Dullea, Gary - Lockwood; Estados Unidos 1968.

Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (Close Encounters of Third Kind) de Steven Spielberg; argumento: Steven Spielberg; música: John Williams; intérpretes: Richard Dreyfus, François Truffaut; Estados Unidos 1979.

El Enigma de Kaspar Hauser (Kaspar Hauser-jeder für sich und Gott gegen - alle) de Werner Herzog; argumento: Werner Herzog; música: Popol Vuh; intérpretes: Walter Ladengast, Brigitte Mira; Alemania 1974.

Entreacto (Entreacte) de Rene Clair; argumento: Francis Picabia; música: -- Erik Satie; intérpretes: Man Ray y Marcel Duchamp; Francia 1924.

Fama (Fame) de Alan Parker; argumento: Christopher Gore; música: Michael Gore; intérpretes: Irene Cara, Lee Currery; Estados Unidos 1981.

Fantasia (Fantasia) de Edward H. Plumb; argumento: Edward H. Plumb; música: J.S. Bach, Beethoven, Tchaikowsky, Dukas, Schubert, Stravinsky; Dibujos animados; Estados Unidos 1940.

La Fuerza Bruta (Brute Force) de Jules Dassin; argumento: Richard Brooks; música: Miklos Rosza; intérpretes: Burt Lancaster, Lloyd Nolan; Estados Unidos 1947.

El Graduado (The Graduate) de Mike Nichols; argumento: Buck Henry y Calder Willingham; música: Simon & Gartfunkel y Dave Grusin; intérpretes: Dustin - Hoffman, Anne Bancroft; Estados Unidos 1967.

El Gran Dictador (The Great Dictator) de Charles Chaplin; argumento: Charles Chaplin; música: Charles Chaplin, Richard Wagner, Johannes Brahms; intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard; Estados Unidos, 1940.

Harakiri (Seppuku) de Masaki Kibayashi; argumento: Shinodu Hashimoto; música: Toru Takemitsu; intérpretes: Tatsuya Nakadai, Shimai Iwashita; Japón 1962.

La Heredera (The Heiress) de William Wyler; argumento: Ruth y Augustus Goetz, basado en la obra de teatro de ellos mismos y Henry James; música: Aaron Copland; intérpretes: Olivia de Havillan, Montgomery Clift; Estados Unidos 1949.

El Hombre del Brazo de Oro (The Man with the Golden Arm) de Otto Preminger; - argumento: Walter Newman y Lewis Meltzer, basado en la novela de Nelson Algren; música: Elmer Bernstein; intérpretes: Frank Sinatra, Kim Novak. Estados Unidos 1955.

El Hombre que Miente (L'Homme qui Ment) de Alain Robbe-Grillet; argumento; - Alain Robbe-Grillet; sonorización: Michel Fano; intérpretes: Jean Louis - - Trintignant; Francia 1965.

El Hombre Que Sabía Demasiado (The Man Who Knew Too Much) de Alfred Hitchcock; argumento: A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D.B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según un argumento original de Charles Bennett y D.B. Wyndham Lewis; música: Arthur Benjamin; intérpretes: Leslie Banks, Peter Lorre; Gran Bretaña 1934.

La Idea (L'Idee) de Berthold Bartosch; argumento: Berthold Bartosch, basado en el libro de Frans Masereel; música: Arthur Honnegger; Dibujos animados; Francia 1934.

Imágenes para Debussy (Images pour Debussy) de Jean Mitry; argumento: Jean Mitry; música: Claude A. Debussy; Francia 1952.

Lisztomanía (Lisztomania) de Ken Russell; argumento: Ken Russell; música: - Franz Liszt y Rick Wakeman; intérpretes: Roger Daltrey, Paul Nicholas; Gran Bretaña 1975.

Ludwig, La Pasión de un Rey (Ludwig) de Luchino Visconti; argumento: Luchino Visconti y Enrico Medioli; música: Robert Schumann, Richard Wagner y Jacques Hoffenbach; intérpretes: Helmut Berger, Romy Schneider; Italia 1973.

Ludwig, Requiem para un Rey Virgen (Requiem für einen Jüngfraulich König) de Hans Jürgen Siberberg; argumento: Hans Jürgen Siberberg; música: Richard Wagner; intérpretes: Harry Weir; Alemania 1976.

Los Mejores Años de Nuestras Vidas (The Best Years of Our Lives) de William Wyler; argumento: Robert E. Sherwood; música: Hugo Friedhofer; intérpretes: Harold Russell, Mirna Loy; Estados Unidos 1946.

1900 (Novecento) de Bernardo Bertolucci; argumento: Bernardo Bertolucci, -- Franco Argalli, Giuseppe Bertolucci; música: Ennio Morricone; intérpretes: Robert de Niro, Gerard Depardieu; Italia 1979.

El Nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation) de David Wark Griffith; argumento: David W. Griffith y Frank E. Woods, basado en The Klan's man de Thomas Kickinson Jr.; música: David W. Griffith, Joseph Carl Briel; intérpretes: Henry B. Walthall, Mae March; Estados Unidos 1915.

Naranja Mecánica (A Clockwork Orange) de Stanley Kubrick; argumento: Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess; música: Walter Carlos; intérpretes: Malcolm McDowell, Patrick Magee; Gran Bretaña 1971.

Nido de Ratas (On the Waterfront) de Elia Kazan; argumento: Budd Schulberg; música: Leonard Bernstein; intérpretes: Marlon Brando y Eva Marie Saint; - Estados Unidos 1954.

Pacific 231 (Pacific 231) de Jean Mitry; argumento: Jean Mitry; música: Arthur Honegger; Francia 1949.

Los Pájaros (The Birds) de Alfred Hitchcock; argumento: Evan Hunter; consejero de sonido: Bernard Herrman; intérpretes: Rod Taylor, Tippi Hedren; Estados Unidos 1963.

Pink Floyd-The Wall (Pink Floyd-The Wall) de Alan Parker; argumento: Roger Waters; música: Roger Waters y David Gilmour; intérprete: Bob Geldof; Gran Bretaña 1982.

Psicosis (Psycho) de Alfred Hitchcock; argumento: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch; música: Bernard Herrman; intérpretes: Anthony Perkins, Vera Miles; Estados Unidos 1960.

Redes de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; argumento: Agustín Velázquez y Róvdag Kiewicz; música: Silvestre Revueltas; intérpretes: David Valles y Silvia Hernández; México 1934.

El Resplandor (The Shining) de Stanley Kubrick; argumento: Stanley Kubrick; música: Wendy Carlos; intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall; Gran -- Bretaña 1980.

Steamboat Willie (Steamboat Willie) de Walt Disney; argumento: Walt y Roy Disney; Dibujos animados; Estados Unidos 1928.

Santa de Antonio Moreno; argumento: Carlos Noriega, basado en la novela de Federico Gamboa; música: Agustín Lara; intérpretes: Lupita Tovar, Carlos Orellana; México 1931.

Tiburón (Jaws) de Steven Spielberg; argumento: Peter Bentley y Carl Gottlieb, basado en la novela de Bentley; música: John Williams; intérpretes: Richard Dreyfus, Roy Scheidder; Estados Unidos 1974.

Un Tranvía Llamado Deseo (A Streetcar Named Desire) de Elia Kazan; argumento: Tennessee Williams, basado en una obra de teatro de El mismo; intérpretes: Vivian Leigh y Marlon Brando; Estados Unidos 1951.

Vestida Para Matar (Dressed to Kill) de Brian de Palma; argumento: Brian de Palma; música: Pino Donaggio; intérpretes: Michael Caine y Angie Dickinson; Estados Unidos 1981.

Zabriskie Point (Zabriskie Point) de Michelangelo Antonioni; argumento: Michelangelo Antonioni; música: Grateful Dead, Pink Floyd, The Kaleidoscope, Patti Paggs, The Youngbloods; intérpretes: Mark Frechette, Daria Halprin; Estados Unidos 1969.

Zoot Suit (Zoot Suit) de Luis Valdéz; argumento: Daniel Valdéz; música: Daniel Valdés; intérpretes: Daniel Valdéz, Edward James Olmos; Estados Unidos 1981.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZE, Alberto "La Imagen Fílmica" Colecc. Comunicación Visual. Edit. - Gustavo Gilli. Barcelona 1978.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, "El Cine y la Música". Edit. Fundamentos. Colección ARTE, serie Cine No. 64. España 1976.
- AGEL, Henry y Genevieve, "Manual de Iniciación Cinematográfica". Edit. Rialp. Colecc. libros de cine Rialp No. 9. España 1969.
- AYALA BLANCO, Jorge, "La Aventura del Cine Mexicano" Cine Club Era México - 1968.
- BALAZS, Bela, "El Film, Evolución y Esencia de un Arte Nuevo" Edit. Gustavo Gilli. Barcelona 1978.
- BOCK, Audie, "Japanese Film Directors" Kadansha International LTD. N.Y. 1978.
- BURCH, Noel, "Praxis del Cine" Edit. Fundamentos. Barcelona 1970.
- CERAM, C.W. "Arqueología del Cine" Edit. Destino. Barcelona 1965.
- COPLAND, Aaron, "What to Listen for in Music". New American Library. New - York 1970.
- CHIARINI, Luigi, "El Cine en el Problema del Arte". Colecc. de Estudios Cinematográficos, Edit. Losange. Buenos Aires 1956.
- EISENSTEIN, Serguei, M., "El Sentido del Cine". Edit. Siglo XXI. Buenos Aires 1974.
- EISENSTEIN, Serguei, M., "Teoría y Técnica Cinematográfica". Edit. Rialp. - Madrid 1966.
- EISLER, Hanns "Composing for the Films" Oxford University Press. N.Y. 1947.
- EVANS, Mark, "Soundtrack (The Music of the Movies)". Da Capo. Paperback -- Edition. N. Y. 1975.
- GARCIA GUTIERREZ, Gustavo A., "El Cine Biográfico Mexicano". Tesis Profesional. México 1978.
- GARCIA RIERA, Emilio. "Historia Documental del Cine Mexicano". (Colección de 9 volúmenes) Edit. Era. México 1969-1978.
- GUBERN, Román. "Historia del Cine". Edit. Lumen. Ediciones de Bolsillo. Barcelona 1979.

- JACOBS, Lewis, "Cine Americano" Vols. I y II. Edit. Lumen. Barcelona 1972.
- JACHATURIAN, Aram y SHOSTAKOVICH, Dmitri D., "La Música en el Cine". Edit. Pueblos Unidos. Montevideo 1957.
- KAGAN, Norman, "Stanley Kubrick". Edit. Lumen. Barcelona 1976.
- LEMAITRE, Henri, "El Cine y las Bellas Artes". Edit. Anagrama. Barcelona 1975.
- LONDON, Kurt, "Film Music" Arno Press. New York 1970.
- MANVELL, Roger & HUNTLEY, John, "The Technique of Film Music"., The Library of Communication Techniques. London 1971.
- MARTIN, Marcel, "La Estética de la Expresión Cinematográfica" Edit. Fundamentos. Madrid 1971.
- MITRY, Jean, "Psicología del Cine", Edit. Siglo XXI. México 1978 (2 volúmenes).
- MORIN, Edgar, "El Cine o El Hombre Imaginario". Biblioteca Breve de Bolsillo, Libros de Enlace 112 Edit. Seix Barral. Barcelona 1975.
- PRENDERGAST, Roy M., "Film Music. A Neglected Art". The Norton Library. New York 1977.
- REISZ, Karel, "Técnica del Montaje Cinematográfico" Edit. Taurus. Madrid 1980.
- SANCHEZ, Rafael, "El Montaje Cinematográfico Arte de Movimiento". Edit. Po-maire. Universidad Católica de Chile. Barcelona 1970.
- SADOUJ Georges "Las Maravillas del Cine". Breviarios del Fondo de Cultura - Económica. México 1978.
- THOMAS, Tony, "Music for the Movies". South Brunswick A.S. Barnes N. Y. 1973.
- TRUFFAUT, François, "El Cine según Hitchcock". Alianza Editorial. Madrid 1979.
- TUDOR, Andrew, "Cine y Comunicación Social" Edit. Gustavo Gili Serie Comunicación Visual. Barcelona 1974.
- WOOD, Robin, "El Cine de Hitchcock" Edit. ERA. México 1968.

#### H E M E R O G R A F I A

- AMADO, Ana María, "El Director de Orquesta [Polonia]" Crítica a la película en Uno más Uno. 19 de Noviembre 1981. México.

- DELEY, Derek, "Elmer Bernstein Interview", *Film & Filming*, IV No. 77 June 1977. London.
- DELEY, Derek, "Miklós Rozsa Interview", *Film & Filming*, IV, No. 98. March 1980. London.
- DELEY, Derek, "John Williams Interview", *Film & Filming*; IV, No. 81. July 1978. London.
- DELEY, Derek, "Jerry Goldsmith Interview", *Film & Filming* IV No. 87 June 1979. London.
- KENNEDY, Harlan, "Fama", *American Film*, April 1980. New York.
- O'TOOLE, Lawrence, "Moving Music", *Film Comment*. Sept-Oct. 1981 New York.
- STANLEY Kubrick "Entrevista en LUI, Año I No. 1 Marzo 1977. Edit. Anamex Méx.
- STANLEY Kubrick "2001: Odisseia do Espaço", *Filme Cultura*, Año II No. 11 Noviembre 1968. Rio do Janeiro.
- TERRY, Kenneth, "John Williams, Encounters the Pops", *Down Beat*. March 1981. Los Angeles.



DISCOGRAFIA BASICA

Bela, Bartok, Wendy Carlos, Rachel Elind, György Ligeti y Krzysztof Penderecki: The Shining; Warner, Bros, Records, 7592.

Elmer Bernstein: The Man with the Golden Arm; MCA, MCA-2043.

Leonard Bernstein: On the Waterfront (Symphonic suite); Columbia, MS-6251.

Walter Carlos: A Clockwork Orange; Warner Bros Records, GX 01-650.

Classic Film Scores for Humphrey Bogart; (incluye la suite de Casablanca); RCA, ARL-0411-0422.

Pino Donaggio: Vestida para Matar; Gamma. GX 01-1200.

Fantasia (Album de 3 discos con la música original de la película): Leopold Stokowsky conduce la Orquesta de Filadelfia; Buenavista WDS 101.

Michael Gore: Fame; RSO Records, RX-1-3080.

David Grusin, Paul Simon: The Graduate; CBS, CI 5258.

Bernard Herrman: Citizen Kane; RCA, ARL1-0707.

Bernard Herrman, Music from the Great Movie Thrillers (incluye la música de Psicosis); London, SP 44126.

The Jazz Singer-1927, The Complete Soundtrack; Sunbeam Records, ST-102.

Franz Liszt, Rick Wakeman: Lisztomania; A & M Records, SP-4546.

Ennio Morricone: Novecento; REC, TBL1 1221.

Basil Poledouris: Conan, The Barbarian; MCA Records, 6108.

Serguei Prokofiev: Alexander Nevsky (Cantata Op. 78, basada en la música para el film de Eisenstein); Orquesta Sinfónica de Londres, conducida por André Previn; Angel, SB 36843.

David Raskin: Laura; RCA, ARD1-1490.

Silvestre Revueletas: Redes, Suite de la película; Orquesta Sinfónica Nacional, conductor: Luis Herrera de la Fuente; Musart MCD 3017.

Leonard Rosenman: Barry Lyndon; Warner Bros. Records, GWEA-5206.

Erik Satie: Entr'acte cinématographique from the ballet "Relache"; Ensemble "Die Reiche", cond. Friedrich Cerha, Candide, CE 31018.

Fangerine Dream: Sorcerer; MCA, 201 315-320.

Daniel Valdez: Zoot Suit; MCA, MCA-5276.

Vangelis: Chariots of Fire; Discos Polygram, LPR 16417.

Rick Wakeman: White Rock; AM Records, SP-4614.

John Williams: Close Encounters of Third Kind; Arista, AL 9500.

John Williams: Jaws, MCA, MCA-2087.

## GLOSARIO MUSICAL

- Adagio.- *Término ital.* "Con Soltura". Indicación de tiempo musical, equivale a "lento".
- Allegro.- *Término ital.* "Alegre". Indicación de tiempo musical.
- Armonía.- Conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de una composición y las articulan entre sí en función de leyes basadas en principios acústicos.
- Cantata.- Obra cantada, normalmente coral y dotada de acompañamiento instrumental.
- Compás.- Pulsación que regula el "tempo" en la ejecución musical, sometiéndolo, a base de divisiones preestablecidas a su orden periódico.
- Contrapunto.- Régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces de una composición que conservan su independencia, pero están vinculadas al conjunto.
- Cuarto.- Medida rítmica equivalente a la cuarta parte de la unidad (negra).
- Forte.- *Término ital.* Indicación de agógica musical. "fuerte".
- Fortissimo.- "Muy fuerte".
- Glissando.- *Término ital.*: "resbalando". En los instrumentos de arco, es el efecto resultante de deslizar el dedo sobre la cuerda para dar, sin solución de continuidad todos los sonidos potenciados en ella, y en el arpa o piano el de recorrer ligeramente las cuerdas o teclas en un determinado número de octavas.
- Largo.- *Término italiano* que designa el más lento de todos los "tempi".
- Mezzoforte.- *Término italiano*: "mediofuerte".
- Nocturno.- Obra, en general, para piano, de carácter lírico y poético.
- Octavo.- Medida rítmica equivalente a la octava parte de la unidad (corchea).
- Partitura.- Conjunto de todas las partes instrumentales y vocales de una obra representadas gráficamente en forma de partes superpuestas, cuyos contenidos han de sonar simultáneamente. Tal ordenación permite conocer la intervención que cada parte tiene en la obra.
- Pasacaglia.- [pasacalle] Forma musical derivada de una danza italiana o española, de ritmo ternario y tiempo moderado.
- Preludio.- 1) Introducción de carácter instrumental que antecede a la representación de una ópera. 2) Tipo de composición independiente sin forma preestablecida.
- Scherzo.- *Término italiano.* Equivalente a broma o juego. Pieza instrumental de carácter animado y divertido.
- Semitono.- Doceava parte de la octava. Es el intervalo más pequeño en el sistema musical temperado.
- Sonata.- Forma de composición musical para uno o dos instrumentos bajo la construcción general: 1º allegro, 2º lento, 3º minué o scherzo y 4º allegro.
- Temperado.- Afinación "igual" de los intervalos del sistema musical.
- Tempo.- *Term. ital.*: Tiempo. Indicación de la velocidad con que debe ejecutarse una pieza.
- Tono.- En la escala temperada, suma de dos semitonos.
- Trémolo.- Adorno musical que indica la repetición de dos notas simultáneas en un espacio marcado de tiempo.
- Trío.- Composición musical escrita a tres partes o para tres instrumentos.