



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“LA BANDA SONORA MUSICAL COMO ELEMENTO  
INDEPENDIENTE DE LA PELÍCULA”

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

**BRENDA SOCORRO IBÁÑEZ TOLEDO**

ASESOR: MARCO JULIO LINARES QUINTERO

CO-ASESORA: MTRA. NEDELIA ANTIGA TRUJILLO



MÉXICO, D.F., CIUDAD UNIVERSITARIA

OCTUBRE, 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A mis padres, Miguel Ibáñez y Socorro Toledo,  
por su esfuerzo y amor.*

*A Evila Brito vda. de Toledo, mi incansable abuela.*

## **Agradecimientos:**

- *A la UNAM, y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.*
  - *A Marco Julio Linares y Nedelia Antiga, por otorgarme parte de su tiempo, respaldarme, tenerme paciencia y confianza.*
  - *A los miembros del jurado, Francisco Peredo, Federico Dávalos y Vicente Castellanos, por dedicarle tiempo a mi trabajo y por sus observaciones.*
- .....

- *A mis padres, por orientarme, alentarme, brindarme su apoyo y confianza en mis proyectos; son parte fundamental de mis logros. Gracias a mis hermanos, Liz, Miguel Ángel e Israel, que me han acompañado en los momentos importantes de mi vida y por estar presentes cuando los necesito.*
  - *Gracias a mis padres postizos: Alfonso, Bertha, Julio, Chayo, Silvia, Lupita Vicky, May y Paty Ibáñez, porque me permitieron crecer con ustedes, porque me quieren y han contribuido en gran parte de mi formación... por muchas más razones, ¡gracias!. A mis tías y tíos: Luz, Laura y Ángel, por compartirme sus conocimientos y ambiciones, por los debates y los buenos momentos. Miguel, Carlos, gracias por pertenecer a la familia.*
  - *A mis tíos Paco, Cristy, Ana, Juan, Ray, Queta, Fer, Chelo, por alentarme y apoyarme.*
- .....

- *A mis queridos amigos: Ceci, Chucho y Chris; Trilce, Paco, Cristobalín, Alfredo, por la amistad de tantos años, por quienes son y por lo que significan en mi vida. Chris y Ana, mil gracias por leer mi trabajo, por sus indicaciones. Ceci, gracias por compartir conmigo esta transición, día a día. Los quiero.*
  - *A mis queridas "comadres": Ana Mangín, Angélica Uribe, Karla e Ileana Panda, por su incondicional amistad, porque crecimos juntas y seguimos compartiendo.*
  - *A Nelly y Oscar, por muchos años de amistad, por echarme porras en este proceso, por reencontrarnos.*
  - *Gracias a los "Bóveda 2", Ricardo, Félix, Icker, Sol, Natalia, por su compañía y amistad, por animarme a terminar (¡por fin!) este periodo.*
- .....

- *David, gracias por lo que tenemos, por apoyarme y alentarme, por estar conmigo durante este proceso.*

# ÍNDICE

	PÁGINA
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. Antecedentes</b>	4
1.1. Integración de la música en el cine. Etapa silente.	13
1.2. Las funciones de la música en el lenguaje cinematográfico.	22
1.3. Primeros usos de la música con fines narrativos.	28
1.4. Primeros inventos para sincronizar música e imagen.	28
Curiosidades científicas.	30
Los trabajos de Western-Electric.	32
La revolución del Vitaphone.	
<b>Capítulo 2. El sonido en el cine</b>	36
2.1. La industria cinematográfica.	38
La Evolución.	39
Lumière, Méliès y la firma Pathé.	40
Primeras grandes alianzas.	41
La consolidación de Hollywood en los años treinta.	42
Las películas como mercancía.	44
2.2. Cine sonoro y la nueva conciencia del espectador.	46
2.3. Usos y presencia de la música en la primer década del cine sonoro.	52
La apuesta por el cine sonoro	54
La moda del canto filmado.	55
El contexto histórico que definió al cine de los treinta.	57
La partitura original y sus compositores en los años treinta.	58
El cine sonoro y su música en Europa	61
2.4. Evolución y revolución de la banda sonora musical	64
Los prolíficos años cuarenta en la composición musical	65
Las aportaciones norteamericanas a la partitura cinematográfica de los cincuenta	66
La revolución de los años sesenta	71
“Beatlemania” y el rock en el cine	74
El retorno de la música orquestal	76
Orquestas, sintetizadores y música pop	77

2.5.	La banda sonora musical en el cine mexicano	79
	Los primeros años del cine mexicano	80
	Los compositores y las vertientes de la musicalización en el cine mexicano	82
<b>Capítulo 3. La música como elemento independiente de la imagen</b>		92
3.1.	El concepto soundtrack	92
3.2.	La música en televisión y la influencia del videoclip	101
	Música para televisión	101
	<i>"...It was a kind of radio for the eyes"</i>	106
	El formato <i>videoclipero</i>	107
3.3.	La música fuera de las salas de exhibición	110
<b>Capítulo 4. Bandas sonoras musicales: estudios de caso</b>		118
4.1.	Una canción para recordar	120
4.2.	El oficio de componer para la imagen	128
4.3.	La exitosa combinación de rock, pop y cine	139
4.4.	Reviviendo el musical	148
<b>Conclusiones</b>		155
<b>Anexo I. Entrevistas</b>		159
	Entrevista con Juan Arturo Brennan	159
	Entrevista telefónica con Lynn Fainchtein	177
	Entrevista con José Antonio Valdés	179
<b>Fuentes de consulta</b>		185

## **INTRODUCCIÓN**

La presencia de la música en el cine, a lo largo de su evolución, desempeñó diversas funciones. El uso más común que se le asignó en los primeros espectáculos cinematográficos fue como “gancho” para atraer al público hacia las salas o carpas de feria. Después se le incluyó dentro de estos lugares de proyección como acompañamiento de las imágenes en movimiento, hasta convertirse en un hecho común. Pero, al igual que en otros espectáculos, la música atrajo la atención de realizadores, creadores y del público en general, en función de su condición de lenguaje universal, entendiendo esto último como la capacidad que puede tener una melodía para transmitir emociones, generar diversos estados de ánimo, así como diferentes ambientaciones. Tales cualidades permitieron que la música se volviera compañera casi inseparable de la imagen en movimiento, tanto así, que en la actualidad es parte fundamental del lenguaje audiovisual así como objeto de admiración en el caso de algunos espectadores y por lo tanto, otra fuente de ingresos para la industria cinematográfica.

El interés de este estudio radica en establecer históricamente las razones por las cuales algunas bandas sonoras musicales empleadas en las películas tienen demanda y son funcionales aunque estén separadas de las imágenes en movimiento, es decir que pueden ser ejecutadas por alguna orquesta en lugares ajenos a una sala cinematográfica, grabadas para promoverse por radio o televisión, o compiladas en un disco de acetato de larga duración (LP), cassette o disco compacto (CD).

Se analizará dicha transición a partir de la condición de la música como lenguaje universal, cualidad que reveló su potencial como producto comercial autónomo, apto para venderse con o sin la película de por medio. Para ello, se considera indispensable puntualizar en los hechos más trascendentes de la historia del cine desde sus raíces (esto implica, considerar brevemente las formas de espectáculo no cinematográfico con o sin música que lo preceden, el cine silente, la evolución del sonido, el cine y la televisión, entre otros más) ubicando en cada etapa, los lugares asignados a la música, que van desde el mero acompañamiento, pasando por refuerzo del discurso narrativo, hasta ocupar, incluso, un sitio como protagonista.

Ya que uno de los objetivos principales del presente estudio es exponer las razones por las cuales la música compuesta o recopilada para una película tiene demanda fuera de las salas cinematográficas, se ahondó en el hecho de que el cine, aunque es considerado como arte y entretenimiento, es fundamentalmente una industria sujeta a las leyes de la oferta y la demanda<sup>1</sup> en la cual la mercancía no sólo es la película: se venden figuras animadas de los personajes, ropa, mochilas, calcomanías, videojuegos, la película en formato DVD<sup>2</sup> y por supuesto la música. La venta de mercancías derivadas de las películas surgió a partir del éxito de los dibujos animados de Walt Disney, consolidándose finalmente, con el fenómeno mercadológico instituido por George Lucas a partir del inicio de la saga de *La guerra de las galaxias (Star Wars)* en 1977.

Hollywood fue la primera industria cinematográfica en el mundo que capitalizó ese tipo de demandas, marcó una línea de comercio y acaparó gran parte del mercado de películas. Aunque países como Francia ya habían incursionado en ese negocio, la industria norteamericana emprendió la comercialización masiva de las bandas sonoras musicales hechas para cine. También fue aquí, donde desarrollaron sus mejores obras compositores como Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa o Max Steiner, debido a que sus países de origen se encontraban inmersos en conflictos muy ajenos al cine y a la música.

Por tales motivos, y porque sin duda sus producciones causan furor y marcan ciertas tendencias, es la industria del cine norteamericano un referente básico en este trabajo, sin menoscabo de cinematografía mundial alguna, claro está.

De igual manera, en la cronología del segundo capítulo, se omitieron muchos títulos de películas, nombres de compositores y directores, ya que no es posible abreviar la historia del cine en un solo estudio cuyos objetivos principales se enfocan en el cómo y porqué la música de una película logra estimular o “envolver” al público de tal manera que éste busque adquirirla en sus ediciones discográficas. En la medida de lo posible, se hace mención de las bandas sonoras musicales más representativas de la historia.

---

<sup>1</sup> García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*, p. 8-9.

<sup>2</sup> Siglas provenientes del inglés *Digital Video Disc* o *Digital Versatil Disc* (dependiendo del fabricante), que en castellano significan Disco de Video Digital o Disco Versátil Digital. Más información en el sitio [http://www.video.com.mx/dvd/faq\\_dvd.htm](http://www.video.com.mx/dvd/faq_dvd.htm)



Los últimos capítulos se ocupan del análisis y exposición de las características de las bandas sonoras musicales más distintivas de la década de los noventa, mismas que son consignadas tanto por su calidad musical como por haber cumplido eficientemente funciones cinematográficas que se exponen en el segundo capítulo, inclusive por haber encabezado algunas listas de popularidad.

Cabe aclarar que el recurrente empleo de la palabra inglesa *soundtrack* proviene de las ediciones discográficas de las bandas sonoras musicales. Su utilización no es estrictamente correcta y tampoco lo es el término 'banda sonora' porque hace referencia a la pista de sonido que, además de la música, incluye ruidos, silencios y muchos diálogos. Sin embargo, para fines prácticos y ya que casi todos los discos contienen la leyenda "*original soundtrack from the motion picture...*"<sup>3</sup> se hace referencia a las ediciones discográficas de la música de la película con los términos '*soundtrack*' y 'banda sonora musical', siendo este último término el más indicado.

Por último, se pretende demostrar que la calidad musical juega un papel decisivo para determinar la posible eficacia narrativo-dramática que el discurso audiovisual pueda tener.

Así como sucede con las películas, no todas las bandas sonoras musicales pueden dejar huella en el espectador (melómano o no); sin embargo, la comercialización de la 'música de cine' ha contribuido a que se recurra a los géneros 'fáciles' y populares aunque esto interfiera con la intención dramática del filme. No obstante, sobreviven algunos compositores comprometidos con el oficio de musicalizar la imagen según ésta lo requiera.

---

<sup>3</sup> "Banda sonora original de la película..."

## CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES

A finales del siglo XIX el invento de los hermanos Lumière, diseñado para registrar y reproducir imágenes en movimiento, surge como otra “novedosa atracción científica” digna de exhibirse. El cinematógrafo se integra rápidamente a los espectáculos populares de la época: malabaristas, payasos, equilibristas, músicos, linterna mágica, fotografía, teatro con efectos visuales, entre muchos otros.

Sin embargo, su llegada no se anuncia como otro arte de la imagen, sino como “el movimiento **en** la imagen” ya que en ese momento lo novedoso dentro del mundo del entretenimiento estaba relacionado con lo visual. *“Anunciarse como un nuevo arte de la imagen hubiera sido poco acertado. Como contrapartida, lo realmente moderno era la idea del movimiento.”*<sup>4</sup>

Y es en dicho concepto, donde el cine establece su relación primaria con la música.

### 1.1 INTEGRACIÓN DE LA MÚSICA EN EL CINE. ETAPA SILENTE

La relación de la música con el cine desde luego no parte de cero, ella estuvo presente desde las primeras funciones del cinematógrafo. Cómo ocurre dicha integración ha sido un tema que ocupa las investigaciones de algunos teóricos y compositores musicales que serán citados a continuación; sus conclusiones son un referente clave para entender la evolución de la música en el cine y explicar así cómo llegó a su situación actual.

Michel Chion -compositor, realizador de cine y video, además de catedrático de la Universidad de París- advierte que el movimiento es el primer lazo entre música y cine. Este último, desde su nombre (proviene de la raíz griega *kinetos* que significa movimiento) se relaciona con dos de las artes más antiguas vinculadas al movimiento y unidas además entre sí: la danza y la música.

---

<sup>4</sup>Chion, Michel. *La música en el cine*, p. 38.

Dicha afirmación considera que en las demás artes y espectáculos precedentes al cine, la música se utilizó como apoyo y fue en algunos casos la protagonista: ópera, ballet, espectáculos de magia, *burlesque*... Incluso, se debe tomar en cuenta una tradición más antigua: la música de escena.<sup>5</sup>

José Nieto –compositor y catedrático de la Universidad de Barcelona– coincide en que la música siempre ha estado ligada al teatro: basta con recordar las representaciones griegas. Así, sostiene: “*de los 10 documentos con fragmentos musicales escritos que se conservan de la época, los dos más antiguos (siglos II y I a.C.) pertenecen a fragmentos de música teatral*”.<sup>6</sup> Es comprensible entonces que las primeras proyecciones, a finales del siglo XIX, ya estuvieran acompañadas de música, dada su condición de espectáculo dentro de los programas de variedades.

Por lo tanto, otro de los primeros lazos entre la música y el cine está vinculado con el espacio que le fue otorgado durante sus primeros años de vida: “*en esos momentos [1896-1898] la exhibición está en manos de los feriantes nómadas, que sin saberlo son los portadores de un nuevo arte popular*”.<sup>7</sup> Aunque no es razón suficiente para explicar la simbiosis música-imagen, sí resulta conveniente tomarla en cuenta como parte de los elementos que propiciaron la entrada de la música en las salas de exhibición.

Entre las explicaciones más comunes, está aquella que sugiere que “alguien” tuvo la idea de sustituir el ruido ocasionado por el proyector con música tocada en directo por un solista o hasta por una gran orquesta; hasta cierto punto, la explicación tiene sentido: sustituir un ruido molesto, por otro que no lo era tanto, apunta Nieto.

Por la ubicación de las primeras salas de proyección<sup>8</sup> la atención del público no se concentraba únicamente en la película; estaba expuesto al ruido y a todo tipo de comentarios, abucheos o aplausos de otros espectadores (ya

---

<sup>5</sup> El autor también apunta, que casi todos los teatros en Viena fueron convertidos en salas de cine, de manera que los músicos u orquestas contratadas para tocar en la ópera o las funciones teatrales tuvieron que dedicarse por completo a musicalizar proyecciones.

<sup>6</sup> Nieto, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*, p. 30.

<sup>7</sup> Gubern, Roman. *Historia del cine*, vol. 1, p. 45

<sup>8</sup> La exhibición cinematográfica experimentó una rápida expansión en ciudades como París, Londres, Madrid, Viena, México, Berlín, Moscú, Tokio o Nueva York, por ello se habilitaron toda clase de locales y hasta plazas públicas. Era parte de una fiesta social y popular, según los autores citados.

que los actores no estaban presentes físicamente, no se consideraba una falta de respeto que el público externara sus puntos de vista durante la proyección). En este caso, la música actuó como el elemento “vivo” que dio cuerpo a la imagen y ayudó a captar la atención de los espectadores, concentrándola en la atmósfera de las imágenes. Como escribe Nieto, no es una experiencia placentera presenciar sólo figuras en blanco y negro moviéndose; este espectáculo fantasmagórico y espectral cobra vida al ser acompañado melódicamente.

En este punto, es preciso destacar que existe una referencia implícita a una de las principales características de la música: la universalidad de su lenguaje. Con esto nos referimos a su capacidad de transmitir todo tipo de emociones, de crear atmósferas y provocar diversos estados de ánimo, por eso, al utilizarla en las salas de proyección el público logra establecer una conexión directa con las imágenes en pantalla.

Como dice Noël Burch –teórico, escritor y realizador norteamericano-: “La música crea un ambiente que engloba a la vez el espacio de la sala y el que figura en la pantalla, formando una especie de barrera alrededor de cada espectador. Principalmente se utiliza para aislarlo del ruido del proyector, de las toses o comentarios”<sup>9</sup> lo cual le provoca, de manera gradual, una completa abstracción y una comunicación más cercana con el filme.

Es posible explicar tales reacciones a partir de la teoría aristotélica de la catarsis: “*Un método psicoterapéutico en el que la música excita en el alma enferma sentimientos violentos que provocan una crisis que favorece su retorno al estado normal*”.<sup>10</sup> Aristóteles también afirma que la música actúa en el individuo desencadenando una especie de descarga o descompresión, que produce en él un movimiento hacia fuera (e-moción).

Sin embargo, algunos autores como Chion y Conrado Xalabarder –especialista español en música de cine- afirman que es muy grato y satisfactorio presenciar una función silente, específicamente sin música, y que lo idóneo del cine sería prescindir de ésta y de los diálogos, es decir, que

---

<sup>9</sup> Burch, Noël. citado por Michel Chion, *op. cit.* p. 44

<sup>10</sup> Roland de Candé. *Historia universal de la música*. Citado por José Nieto, *op. cit.* p.30

bastara con la imagen para expresarlo todo. “*Pero el cine, por sí mismo, es un arte incompleto que precisa de estos recursos*”, admite Xalabarder.

Empero, la mayoría del público contemporáneo no comparte la idea de ver una película sin diálogos y sin música que escuchar, la experiencia les puede resultar “incompleta”, incluso aburrida.

El mismo David W. Griffith (1875-1848) director estadounidense, se percató muy pronto del poder expresivo de la música en el cine. Sugería ver primero una película en silencio y luego volverla a ver “con ojos y oídos” ya que la música establece el ambiente de lo que los ojos ven y guía las emociones. Para él, ésta es la parte más emocional de un filme.

De este modo, la música en sus inicios se integra como testigo sonoro de un cine que no ha encontrado su propia voz, a través de la interpretación musical en directo, durante la proyección de la película<sup>11</sup>. Ya fuera como un arreglo de melodías conocidas, recopilación de “secuencias para la imagen” extraídas de colecciones especializadas<sup>12</sup> o como una partitura original, la música ejecutada en las proyecciones de cine era en su mayoría secuencial, afirma Chion. Con lo anterior, se refiere a que la música estaba constituida por una sucesión de fragmentos distintos, cada uno con un *tempo*<sup>13</sup> bien caracterizado (hablando en términos musicales), que obedecía a cierto sistema de repeticiones y cadencias, que le permitían que se fuera desvaneciendo o bien que se encadenara –mediante puentes, transiciones o rupturas- con otra

---

<sup>11</sup> Téllez, Enrique *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica*, Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cine\\_mus.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm)

<sup>12</sup> Así como en el teatro y en los espectáculos de la época ya antes mencionados, los músicos que ejecutaban para las proyecciones cinematográficas también preparaban los acompañamientos correspondientes a una escena romántica, a una persecución, a los momentos de suspenso o a las tragedias. Incluso separaban las partituras con nombres que definieran el tipo de escena en la que podían ser utilizadas.

<sup>13</sup> La palabra tempo implica una serie de términos en italiano con los que se expresa la velocidad de una obra musical. Se mide en B.P.M. (beats per minute) o pulsaciones por minuto: Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tempo>

<b>Nombre del Tempo</b>	<b>Pulsaciones por minuto</b>
Adagio	66-76
Andante	76-108
Moderato	108-120
Allegro	120-168
Presto	168-200
Prestissimo	200-208

secuencia musical que proponía una tonalidad, un ritmo y un clima sustancialmente distintos. Dicho carácter, secuencial se erguía necesario por la naturaleza indefinida y cambiante, propia del ritmo de la proyección cinematográfica, pero también por la forma de los filmes, los cuales generalmente estaban divididos en partes mediante la utilización de rótulos.

“En resumen, en el plano propiamente musical, el filme responde a una concepción explícita o implícita en la que la música sirve de ‘bajo continuo’, de punto de apoyo, de hilo conductor rítmico a un juego de ritmos visuales más desligados y sutiles, que se construyen para los ojos”<sup>14</sup>

La organización y utilización de la música en ese momento se justifica también por motivos comerciales: las melodías populares y conocidas, las canciones de moda o los valeses estaban contempladas en el repertorio de los músicos de cine, por estar escritas, en su mayoría con cierto ritmo que se adaptaba fácilmente a la estructura de los filmes. Los pianistas solían utilizar ritmos vertiginosos para las persecuciones o sonidos graves y dramáticos para los momentos de misterio. Conrado Xalabarder recopila así una anécdota de Harpo Marx, quien a principios del siglo XX se ganaba la vida como pianista:

“Conseguí un empleo como pianista en un cine de barrio. Había aprendido un montón de imaginativas variaciones sobre mis dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta de que me repetía. Para las comedias, *Waltz Me Around Again, Willie*, tocada dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: *Love Me and the World is Mine*, con un trémolo las bajas. Escenas de amor: un trino en la mano derecha. Para las persecuciones: cualquiera de

---

<sup>14</sup> Chion, Michel. *op. cit.* p.51

las dos piezas tocada demasiado rápido para que no fuese posible reconocerla.”<sup>15</sup>

Paulatinamente se incorporaron otras ideas que enriquecerían las proyecciones, como el hecho de que desde la parte trasera de la pantalla hubiera gente preparada para efectuar todo tipo de ruidos en el momento adecuado durante la proyección. El trabajo de los pianistas también evolucionó: de presentarse sin saber exactamente qué era lo que iban a tocar (ya que por lo general no tenían acceso previo al filme) optaron por utilizar partituras, mismas que en ocasiones eran enviadas junto con las copias de las películas, con instrucciones de lo que se debía interpretar y cuándo hacerlo<sup>16</sup>.

Desde 1909 –de acuerdo con la investigación de Chion- Edison empezó a publicar las llamadas *suggestions for music* o sugerencias musicales, es decir, folletos que contenían lo que debía interpretarse durante algunas proyecciones. Entre sus autores más conocidos están S.M. Berg y Max Winkler, quien reunió en su catálogo 300 composiciones.

Estos catálogos o *cue sheets*<sup>17</sup>, editados y distribuidos semanalmente para el estreno de cada nuevo filme, facilitaron el trabajo de fragmentación e ilustración musical para los pianistas o directores de orquesta además de servir como guía al proyccionista ya que indicaban la duración aproximada, en pietaje de película, de cada una de las escenas y su clima general o situación dominante (misterio, persecución, amor...).

Los *cue sheets* fueron muy utilizados, especialmente en Estados Unidos en los años diez. Con su establecimiento se formaron cierto número de pioneros de la música de cine compilada y arreglada como Hugo Riesenfeld, David Mendoza y Erno Rapee.

---

<sup>15</sup> Harpo Marx, *¡Harpo Habla!*, citado por Xalabarder, Conrado, *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*, p.39

<sup>16</sup> Xalabarder, Conrado, *op. cit.*, p.40

<sup>17</sup> Folletos estándares de acompañamiento musical. Se empezaron a utilizar en Estados Unidos a partir de la instauración de las leyes de derechos autorales. Las salas importantes tenían su propia biblioteca de *cue sheets*, ordenadas por categorías como “Temas de amor”, “Atmósferas solemnes”, “comedia”, “batallas” “personajes viejos”, “malos”, etc. Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cue\\_sheet](http://en.wikipedia.org/wiki/Cue_sheet)

THE CONFEDERATE IRONCLAD  
-45-

*Marcia Repeat these four measures while title is on screen* 25 (Guld lang Synce)

The musical score consists of three systems of piano and organ accompaniment. The first system is a piano introduction with a tempo of 25. The second system is an organ introduction with a tempo of 25. The third system is a piano introduction with a tempo of 25. The score includes various performance instructions such as 'Repeat until change of scene (Battle), then segue.', 'Repeat until title appears, then segue.', and 'Drummer imitate cannons during this number'.

*Marcia agitato*

*Repeat until change of scene (Battle), then segue.*

*Drummer imitate cannons during this number*

*Repeat until title appears, then segue.*

A page from the early published score for *The Confederate Ironclad* (1912).

Entre las investigaciones más destacadas del período silente del cine se encuentra la del *National Film Preservation Foundation*, cuyo proyecto llamado *Treasures from American Film Archives*, lanzado en el año 2000, contiene una rigurosa investigación musical que aporta datos precisos sobre los



acompañamientos que utilizaron algunos filmes correspondientes a los primeros 30 años del cine. De los 50 filmes rescatados que integran el proyecto, sólo dos fueron acompañados con su música original; sus partituras sobrevivieron al paso de los años probablemente porque se distribuyeron en mayor volumen.

El músico a cargo de esta investigación Martin Marks, que también ejecuta las melodías al piano, escribió lo siguiente sobre *The Confederate Ironclad* (Kean Buel, 1912) uno de los dos filmes que conservó su música original:

“Esta película tiene un significado musical histórico. Su partitura pertenece a las primeras series de composiciones musicales americanas para cine [...] Entre 1912 y 1913, Kalem publicó casi dos docenas de partituras para piano, las cuales fueron distribuidas por 25 centavos a cada teatro interesado en utilizarlas. *The Confederate Ironclad* es una de las dos series de Kalem que sobrevive completa, tanto la música como la película.”<sup>18</sup>

Otra novedad en la utilización de la música en los tiempos del cine mudo, fue recurrir a la música durante el rodaje para crear la atmósfera pretendida en la escena a filmar, favorecer la concentración del equipo de filmación o guiar las actuaciones adecuadamente.

Cuenta Michel Chion, que durante el medimetroraje *Judith de Betulia* (*Judith of Betulia*, 1913-1914) Griffith hizo tocar a una orquesta en el escenario para ayudar a la actriz, y con el fin de despertar la furia de los miles de extras en las escenas de batalla en su película *Intolerancia* (*Intolerance*, 1917) llevó un gran conjunto armónico.

También el director alemán Friedrich W. Murnau, filmó muchas de las escenas de sus películas mientras se ejecutaba música en directo, con el fin de

---

<sup>18</sup>. Marks, Martín. *Program Notes of Treasures From American Film Archives. 50 Preserved Films*. United States of America 2000, National Film Preservation Foundation, p.10. Traducción de la autora. “*This film is of historic musical significance. Its score belongs to the earliest series of fully written-out American film scores known to survive. In 1912-13, Kalem commissioned and published about two dozen piano scores, which were distributed for twenty-five cents each to as many theaters as cared to use them. The Confederate Ironclad is one of two in the Kalem series for which both the film and the music survive complete*”

crear – según las características del discurso narrativo -, el clima psicológico adecuado a los actores.<sup>19</sup> Esta llegó a ser una práctica tan eficaz, que aún a mediados y finales del siglo XX fue utilizada por directores como Federico Fellini y Stanley Kubrick.

Tales estrategias en la composición, compilación o ejecución de la música en el cine, se aplicaron a partir de que muchos directores visualizaron a la música como un elemento con posibilidades expresivas y discursivas dentro del arte cinematográfico. David. W. Griffith, Charles Chaplin, F. W. Murnau, Sergei M. Eisenstein, formaron parte de aquellos que reconocieron algo más en la música que un simple acompañamiento.

Junto con la música, el cine comparte en gran medida su concepto del tiempo, por ello se empieza hablar también del ritmo y la armonía que la música puede aportar a la imagen. No fue casual que la música se haya integrado al cine desde el principio como elemento fundamental para su expresividad, de ahí las numerosas funciones que se le atribuyen a la música en su coexistencia con la imagen en movimiento.

---

<sup>19</sup> Hugo Riesenfeld hace esta afirmación en una entrevista para el *Musical Courier* cuya fecha de publicación es el 17 de febrero de 1927. Citada por Enrique Téllez, *op. cit.*

## 1.2. LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Anteriormente se planteó que una de las características primordiales de la música es la universalidad de su lenguaje. Dicha particularidad, como ya se mencionó, le permite transmitir todo tipo de emociones y crear diversas atmósferas que, en el caso que nos ocupa, permiten una relación cercana del público con la película... entre otras muchas funciones, claro está.

En un manual para pianistas y organistas de cine publicado en 1920, Michel Chion encontró lo siguiente:

“La primera función de la música que acompaña a los filmes es la de reflejar el clima de la escena en el espíritu del que escucha y de despertar más fácil e intensamente en el espectador las cambiantes emociones de la historia en imágenes.”<sup>20</sup>

En el proyecto dirigido por la *National Film Preservation Foundation* (Fundación Nacional de Conservación Fílmica) titulado *Treasures From American Film Archives* (Tesoros de los Archivos Fílmicos Norteamericanos) se aprecia un texto escrito por dos organistas del período silente, Edith Lang y George West, para el manual *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. En él, ambos afirman que la música es una ayuda invaluable y necesaria para el éxito y disfrute de una película. Sin embargo el acompañamiento musical deberá ser del “tipo adecuado”, de lo contrario su objetivo principal fracasará.<sup>21</sup>

Pero ¿cuál es el adecuado acompañamiento musical? Incluso en esa época del cine, la variedad de acompañamientos musicales era enorme. Una sola película podía ser acompañada musicalmente de numerosas formas, pero cada una proporcionaba un matiz diferente. ¿En qué consiste la diferencia?.

---

<sup>20</sup> Chion, Michel. *op. cit.*, p. 53

<sup>21</sup> Lang, Edith y West, George. *Treasures From American Film Archives*, p. VII Traducción de la autora. “*That music is an invaluable and necessary aid to the success and enjoyment of moving pictures is a fact that no one will deny. But the accompanying, or illustrating, music must be of the right kind, or else its very aim will be defeated*”.

La investigadora y autora del libro *The New German Soundtrack: Style, Camp, and History*,<sup>22</sup> Caryl Flinn, explica un poco el fenómeno música-imagen que ocurre en el cine. Afirma que la imagen y el sonido (que desde luego incluye la música) son creados cada uno por separado, pero cuando se combinan cobran una nueva forma, una entidad. Es entonces, cuando la música se convierte no sólo un complemento armónico, sino en una parte integral inseparable de la película. La imagen y la música se fusionan tan bien, que las capacidades y las funciones de cada una ejercen influencia en la otra.

“No hay distinción entre ‘lo que veo en la imagen’ y ‘lo que escucho en la banda sonora’, sino simplemente un ‘yo siento’, ‘yo experimento’ a través del resultado de combinar imagen y sonido.”<sup>23</sup>

Como se ha insistido, tal combinación puede tener numerosas y variadas funciones las cuales casi siempre obedecen a la intención que el director quiera darle a su película. De hecho, puede utilizar una sola función o varias al mismo tiempo.

En su texto, *The Functions of Film Music*, Yair Oppenheim afirma que toda la música que se ha incluido en películas tiene por lo menos una tarea. Incluso aquellas que han sido consideradas malas composiciones o las peores bandas sonoras a lo largo de la historia del cine, han tenido por lo menos la intención de utilizar alguna de las siguientes funciones:

- \*Proporcionar la música *necesaria* para una película.
- \*Auxiliar en la especificación del lugar, el tipo de gente que se retrata, o el tiempo en que se ubica el filme.
- \*Relacionarse con la acción de la cinta.
- \*Procurar que despierte emociones.

Basado en esta puntualización, Oppenheim explica que una de las funciones más importantes es procurar la música que *necesita* la película. Con esto se refiere en primer lugar a la fuente musical, es decir, a la música que

---

<sup>22</sup> “El nuevo soundtrack alemán: estilo, campo e historia”

<sup>23</sup> Caryl Flinn citada por Yair Oppenheim en *The Functions of Film Music*, p. 1

aparece físicamente en escena y los personajes se percatan de ella. La música puede escucharse o ser ejecutada por uno de ellos.

Para entender mejor esta función, José Nieto decidió explicar primero el concepto de diégesis o diegético aplicado al cine: “Diégesis es el universo espaciotemporal de la historia narrada. Son diegéticos los elementos necesarios para la inteligibilidad de la historia.”<sup>24</sup>

Se considera diegético pues, todo aquello que pertenece de forma natural a la historia narrada. En el caso de la música, es diegética aquella que forma parte de una escena y es escuchada por los personajes. Por ejemplo, en la película *Amadeus* (Milos Forman, 1984) aparece el personaje de Wolfgang Amadeus Mozart ejecutando alguna de sus composiciones en el piano. La música que escuchamos como público (que también la “escucha” el personaje) pertenece a la historia narrada, por lo tanto es llamada música diegética.

Por el contrario, si se decide utilizar una música compuesta exclusivamente para alguna escena, cuyo origen no se justifica en la imagen, se trata entonces de música no diegética. En este caso, las funciones de la música oscilan principalmente entre las tres últimas puntualizadas por Oppenheim, como aquella que tiene por objetivo generar en el público algún tipo de respuesta emocional.

La música no diegética es casi perfectamente asimilada por el espectador gracias a que está cumpliendo una función concreta en la narrativa del filme. Aunque no se vea de dónde proviene, ésta lo envuelve de alguna manera con la película. Es por eso, que una de las más notables funciones de la música en pantalla es aquella que genera una respuesta emocional en el espectador mientras él o ella observan la película. También resulta de ayuda al intensificar o relajar el ritmo del filme; tiene tanta influencia, que los críticos la consideran casi como la única función.

Para ampliar un poco más el concepto de música no diegética, hay que agregar parte del análisis realizado por Enrique Téllez en *La composición musical al servicio de la imagen*. En él, explica que este tipo de música ocupa generalmente, la parte más extensa de una banda sonora, por lo tanto, una de sus principales finalidades es destacar la expresividad de las imágenes

---

<sup>24</sup> Nieto, José. *op. cit.*, p. 25

proyectadas. Para ello, el compositor deberá hacer uso de todas sus habilidades, así, junto con el director, aportará a la imagen los elementos expresivos faltantes. Es decir, que aquello que no está presente en la imagen debe encontrar, a través del sonido, su representación.

La música no diegética, siguiendo con Téllez, también contribuye considerablemente a la creación del clima emocional adecuado para el desarrollo de la narración cinematográfica, con lo cual coincide Michel Chion. Él considera fundamental el papel de la música como generadora de emociones en relación con la situación mostrada en la pantalla, y sugiere dos formas de crearlas. En la primera, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales como la tristeza o la alegría,<sup>25</sup> a esto le llama música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).

La segunda forma “muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta “indiferencia” se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino, por el contrario, su intensificación”.<sup>26</sup>

José Nieto explica que un uso básico de la música es como elemento estructural de la imagen: le aporta ritmo o modifica la percepción rítmica, ya que tiene la capacidad para establecer clara y precisamente las sensaciones más variadas. En segundo lugar, su condición sónica le permite modificar la percepción del tiempo diegético. Esto es posible gracias a la habilidad del ojo y el oído humanos, para asociar eventos visuales y auditivos que ocurren simultáneamente. Es casi inevitable, por ejemplo, no recordar la partitura que escribió John Williams para *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) y asociarla, cuando se escucha fuera de la sala cinematográfica, con Darth Vader, Luke Skywalker, la princesa Leia o alguna batalla ocurrida en el espacio.

---

<sup>25</sup> Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un conjunto de la imagen y el sonido*, trad. Antonio López Ruiz, España 1998, Paidós Ibérica. p.19

<sup>26</sup> *ibid*, p. 19

La música utilizada en el cine también puede ofrecer información complementaria a la expresada por la imagen, desvelando incógnitas planteadas por ésta, situando el espacio geográfico en el que transcurre la acción, o estableciendo el marco social y cultural en el que se desarrolla la misma.<sup>27</sup>

Tomemos como ejemplo una secuencia de obertura que inicia con el plano general de una playa soleada con música de marimbas y guitarras, el público la asociará tal vez con una playa latina, puede que hasta con México; pero si la música es una sonata compuesta para piano, el referente geográfico y temporal cambia inmediatamente.

Sobre esto, dice Nieto que la música no añade ni inventa nada, sino que sirve de filtro para que el espectador reciba nítidamente, de entre todas las posibles lecturas que la imagen ofrece, sólo aquella que buscan los creadores de la película. Es esta, una de las mejores herramientas con las que cuenta el director para comunicarse con el espectador y transmitirle la “correcta” intención de la imagen (a esto se referían Edith Lang y George West con *the right kind of accompanying*, es decir, el acompañamiento adecuado).

Ambientar las épocas y los lugares en que transcurre la acción, es una de las funciones de la música con la que Conrado Xalabarder coincide y comienza su listado de “Diversos cometidos que cumple la música en una película”. Ya sea en la selva vietnamita durante la invasión norteamericana, el espacio exterior del 2030 o en el México revolucionario, es tarea del compositor musicalizar adecuadamente para que el espectador ubique la película en determinado contexto físico o histórico.

Para Yair Oppenheim, la forma más fácil de realizar esta tarea, es recurrir a una pieza musical ya existente que represente o defina correctamente tal período o lugar. Esto resolvería el problema y el compositor no tendría que enfrentar problemáticas estériles. En el caso contrario, el compositor puede crear algo original, una música que contenga un estilo similar al de las piezas ya existentes, lo cual requiere de un amplio conocimiento y entrenamiento por parte del compositor tanto en el estilo musical como en los instrumentos que implica.

---

<sup>27</sup> Téllez, Enrique. *op. cit.*

Por ejemplo, para la *Edad de la inocencia* de Martin Scorsese (*The Age of Innocence*, 1993) Elmer Bernstein compuso varias danzas para un gran baile, una de las escenas más importantes en la trama. La música refleja la época, finales del siglo XIX, por eso el estilo de las danzas es apropiado.<sup>28</sup>Y si no se tienen referencias exactas, será la creatividad de compositor la que determine qué tipo de instrumento, ritmo o melodía deberá utilizarse, como hizo Edward Artemiev en *Solaris* de Andrei Tarkovski (*Solaris*, 1972) al emplear música electrónica ambiental al mismo tiempo que ruidos “cósmicos” y un coral para órgano de Bach.

Bernard Herrmann -compositor que logró junto con Alfred Hitchcock trabajos cinematográficos sorprendentes– hizo un trabajo similar al experimentar con muchos instrumentos para lograr describir hechos ficticios en películas como *Simbad y la princesa* (*The Seventh Voyage of Sinbad*, Nathan Juran, 1958) o *Los tres mundos de Gulliver* (*The Three Worlds of Gulliver*, Jack Sher, 1960), escribe Xalabarder. En *La isla misteriosa* (*Mysterious Island*, 1961) acentuó fenómenos meteorológicos como el viento, reforzándolos de manera que parecieran mucho más violentos.

Las restantes tareas que cumple la música en el cine, Xalabarder las enlista de la siguiente manera:

- \*Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles. \*Sustituir diálogos que sean innecesarios.
- \*Activar y dinamizar el ritmo, o bien, hacerlo más lento.
- \*Definir personajes y estados de ánimo.
- \*Aportar información al espectador.
- \*Implicar emocionalmente al espectador.

Como se puede apreciar, varios objetivos del listado anterior son similares a los mencionados por otros autores. Sin embargo, la aportación de Xalabarder consiste en un análisis desde el punto de vista de los directores y compositores musicales. Por ejemplo, sobre la tarea de sustituir diálogos innecesarios, el autor cita a Bernard Herrmann, quien señaló que “la música debe suplantar lo

---

<sup>28</sup> Oppenheim, Yair. *op. cit*, p. 3, traducción de la autora. “*In The Age of Innocence (1993), Elmer Bernstein composed dances for a great ball, a scene essential to the film’s plot. The music reflected the time period, which was the late nineteenth century, and thus the style of the dances was appropriate*”.



que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar”<sup>29</sup>.

Alfred Hitchcock fue uno de los directores que confió plenamente en el trabajo de Herrmann. El éxito de su relación se basó, entre otras cosas, en dejar actuar con toda libertad al compositor ya que mediante la música podía plasmar con facilidad aquello que Hitchcock no lograba con los gestos, ni las palabras de sus personajes: la turbación interna, la angustia, e incluso la locura.

Este fue el caso de uno de los largometrajes más representativos de Hitchcock, *Vértigo. De entre los muertos (Vertigo, 1958)*. Herrmann aprovechó muy bien la libertad creativa que le dio el director, y compuso una música obsesiva y reiterativa, como soporte de la historia y la acrofobia padecida por el personaje de James Stewart -John Ferguson- desde el inicio.

Sobre *Vértigo*, Conrado Xalabarder apunta que la composición musical llega a ser el verdadero motor del filme:

“Esta progresa lentamente, con calculada frialdad, y es la que sostiene la carga de emotividad, llegando incluso a sustituir el diálogo de los actores en determinadas secuencias”.<sup>30</sup>

La música que se compone para una película también hace algo más que sustituir palabras o diálogos: es capaz de involucrarse en la psicología de un personaje y transmitir, si se requiere, sus sensaciones y pensamientos más íntimos. El director John Sturges hizo el siguiente comentario, refiriéndose al compositor Elmer Bernstein:

“Puedo hacer que un actor vaya hacia una ventana y mire a través de ella. Pero Elmer, con su batuta, es quien refleja lo que éste piensa o siente. Ésa es la diferencia.”<sup>31</sup>

Con este comentario, se explica por qué Sturges encargó a Bernstein la música de *Los siete magníficos (The Magnificent Seven, 1960)*. Esta colaboración se repitió en 1963 en *El gran escape (The Great Escape)*, para la

---

<sup>29</sup> Bernard Herrmann, *cit. pos.* Xalabarder, Conrado, *op. cit.* p. 11

<sup>30</sup> Xalabarder, Conrado, *ibid*, p. 161

<sup>31</sup> John Sturges, *cit. pos.* Xalabarder, Conrado, *ibid* p. 12

cual Bernstein escribió una marcha un tanto alegre, con variaciones sucesivas a lo largo de la película.

El compositor, puede también definir el carácter y tipo de determinado personaje con tan sólo unas notas, o incluso con toda una melodía, de este modo, cada que se quiera hacer referencia al mismo durante la película, sólo será necesario incorporar aquel fragmento musical. Tal es el caso *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) o *Superman* (Richard Donner, 1975). La música permite identificar a los personajes con mayor peso dramático; nos brinda información sobre ellos aunque no aparezcan en pantalla.

*La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) es otro ejemplo en donde la composición musical es clave para definir y enfatizar el carácter, positivo o negativo, de los personajes. El filme además, presenta una de las composiciones más sobresalientes en la historia del cine. Sobre esta partitura, Oppenheim escribe:

“John Williams compuso especialmente un tema para Luke Skywalker, un joven inexperto, utilizando una vigorosa orquestación (para reflejar la juventud de Luke) y particular énfasis en los instrumentos de cuerda, con el fin de aportar una sensación de esperanza e inocencia. Para el final de la película, cuando Luke vence todos los obstáculos y se convierte en un héroe, su tema es orquestado con trompetas y presentado como una marcha. Esto expresa su madurez, su confianza nuevamente encontrada y fuerza.”<sup>32</sup>

Lo anterior, revela que la música cumple claramente con la tarea de definir personajes y estados de ánimo, aportando también información dramática de índole distinta, lo que, inevitablemente, generó una o muchas emociones a lo largo de la película.

Pero el caso de *Star Wars* dista mucho de ser único. Cada uno de los ejemplos cinematográficos anteriormente citados lograron despertar en el

---

<sup>32</sup> Oppenheim, Yair. *op. cit.*, traducción de la autora. “In *Star Wars*, John Williams scored the theme for Luke Skywalker, an inexperienced young adult, by using vigorous orchestrations (to reflect upon Luke’s youth) with particular emphasis on the strings to give the theme a sense of hope and innocence. By the film’s end, when Luke overcomes the odds against him and becomes the hero, his theme is orchestrated with trumpets and presented as a march. This expresses his maturity, newly found confidence, and strength.”

público algún tipo de emoción, voluntaria o involuntariamente. La música, como generadora de emociones, acompañada de la imagen cinematográfica, logra transmitir o comunicar. Entonces, será la labor conjunta del director y del compositor la encargada de precisar *qué* es lo que debe interpretar el espectador.

”Esto quiere decir que si la enorme capacidad de influencia que la música tiene sobre la imagen no está perfectamente controlada, las probabilidades de inducir al espectador a lecturas erróneas, tanto expresivas como estructurales, serán enormes [...] Cualquier música influirá de alguna manera en la imagen sobre la que la hagamos sonar, pero sólo la música adecuada influirá sobre ella en el sentido deseado.”<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Nieto, José. *op. cit.*, p. 49

### 1.3. PRIMEROS USOS DE LA MÚSICA CON FINES NARRATIVOS

Tras de haber analizado las diferentes funciones de la música en el cine, se entiende que dependiendo de su utilización, son diversos los tratamientos y enfoques que puede tener una película, sobre todo cuando ésta cumple con funciones narrativas.

Cabe recordar, que la sola presencia, o ausencia, de la música tiene poder para subrayar imágenes y hacer que el público de alguna manera se involucre emocionalmente con el filme, incluso que la recuerde al salir de la sala cinematográfica. Pero para lograr esto último, los creadores deben atravesar por un proceso de planificación; es decir, tienen que estudiar cada escena o cada secuencia para determinar los momentos en que la música funcionará efectivamente como apoyo narrativo.

Para entender mejor el proceso que deben transitar aquellos directores y compositores interesados en conjugar sólidamente la música con la imagen cinematográfica, es necesario definir primero lo que por narrativa audiovisual se entiende.

Según el autor español Jesús García Jiménez, la narrativa audiovisual es “la facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias.”<sup>34</sup>

Los directores y compositores conocedores del potencial del lenguaje audiovisual, saben que la música que acompañará la producción debe ser un discurso paralelo al de la imagen en el cual los diferentes bloques musicales a integrarse serán piezas clave que formarán una sola estructura. A este fenómeno, el compositor Igor Strawinsky (1882-1971) lo definió como “la búsqueda de la unidad a través de la multiplicidad”.<sup>35</sup>

Además, tomando en cuenta que la música constituye un lenguaje, hay que decir que desde luego cumple con determinados códigos semiológicos. Es decir, que ésta, “al igual que el lenguaje hablado, activa los estímulos que hacen que la audición de sonidos, en este caso, musicales, organizados

---

<sup>34</sup> García, Jesús. *Narrativa audiovisual*. cit pos Enrique Téllez en *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica*.

<sup>35</sup> Téllez, Enrique. *op. cit*

conforme a unas determinadas reglas, nos provoquen determinadas sensaciones. Esto se cumple mediante los códigos, tanto aprendidos como 'heredados', que hacen posible que este lenguaje musical no significativo sea interpretable por el oyente."<sup>36</sup> Al hablar de códigos, se pretende hacer referencia al conjunto de señales, significados y reglas que se han establecido con el tiempo dentro de las diversas culturas. Éstos permiten a sus miembros la comunicación, es decir, la transmisión de conceptos, ideas y emociones.

La forma más sencilla de manejar los códigos musicalmente, es recurrir a los llamados "clichés". Los primeros músicos que acompañaban las proyecciones tenían ya ciertas melodías preparadas que encajaban perfectamente cuando se quería describir una escena. Por ejemplo, para una boda era común utilizar la marcha nupcial de Mendelsohn, así como para una persecución la melodía de William Tell. Pero esta forma de musicalizar no hace más que reiterar lo obvio en la imagen o acentuar las situaciones que ya son explicadas en la pantalla; no aporta nada más, sin embargo, se consigue la respuesta deseada por parte del público.

José Nieto escribe, que entre las posibles funciones que la música tiene en la banda sonora moderna, se encuentra su capacidad de aportar ritmo a la imagen o de modificar la percepción del ritmo de ésta<sup>37</sup>. Es una tarea similar a la de narrar con música; aunque este uso como apoyo narrativo no es precisamente reciente. Probablemente sí es más común, ya que a lo largo de la historia del cine se puede comprobar la eficacia de conjugar adecuadamente la música con la imagen. Esta fue una de las causas por las que comenzaron a grabarse y venderse las bandas sonoras musicales de las películas: la música logró colocarse muy bien en las memorias de los espectadores.

Desde los inicios del cine, ya existían directores y compositores concientes de la condición de la música como lenguaje, por lo tanto su evidente capacidad narrativa fue bien aprovechada por destacados pioneros como Charles Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, Sergei M. Eisenstein, Abel Gance o David W. Griffith.

---

<sup>36</sup> Nieto, José, *op. cit.* p. 51

<sup>37</sup> *ibid.* p. 40

Se sabe que F.W. Murnau - director de *Fausto* (1926), *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) - concedió gran importancia a la función que la música debía desempeñar en su obra. Para sus películas encargó partituras a reconocidos compositores cinematográficos de la época como Hans Erdmann (*Nosferatu*, 1921), Werner Richard Heymann (*Fausto*, 1926) o Hugo Riesenfeld para trabajar en *Sunrise*.

Según la investigación de Enrique Téllez, este director alemán recibió formación musical por parte de su madre; no era pues de extrañarse que quisiera aplicar al tiempo cinematográfico las estructuras temporales musicales. Bajo esta idea, Murnau afirmaba que una película debía ser algo parecido a una sinfonía y que los ritmos de cada secuencia variaban tan dramáticamente, que la música de acompañamiento debía apoyar este efecto.

El compositor Hugo Riesenfeld, colaborador cercano de Murnau, fue partidario de la misma idea y declaró en una entrevista publicada en el *Musical Courier* el 17 de febrero de 1927:

“En los grandes filmes trato, en la medida de lo posible, de sincronizar la música y la acción sin convertirlo en un picoteado. Antes sólo se expresaba el clima (*mood*). Estoy a favor de sincronizar sólo los momentos importantes para enfatizar el humor. Yo no sincronizo todo el film, para no desperdiciar la línea melódica. Se convertiría en un picadillo y no en el acompañamiento de cine idóneo”<sup>38</sup>.

Fue *Sunrise* el trabajo que mejor ejemplificó la conjunción de las ideas tanto de Riesenfeld como de Murnau. Filme que significó el debut cinematográfico del director alemán en Estados Unidos, la nominación del filme a 4 premios Oscar, que otorgó la Academia (Academy Awards) y el premio de *Best Unique and Artistic Picture* –una categoría parecida a “Mejor Película”.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Riesenfeld Hugo citado por Enrique Téllez en *La composición musical ...*

<sup>39</sup> Disponible en <http://www.filmsite.org>



George O'Brien y Margaret Livingston en *Sunrise*, de Friedrich Wilhelm Murnau, Estados Unidos, 1927.<sup>40</sup>

Sergei M. Eisenstein, otro director reconocido por sus trabajos cinematográficos y su gran capacidad narrativa, logró otra de las obras maestras de la historia del cine: *Alexander Nevsky* (1938), cinta cuenta con la colaboración del compositor Sergei Prokofiev quien emplea textos de Vladimir Lugovski para las partes vocales. Ambos creadores presentaron toda una propuesta narrativa para el formato audiovisual: "el concepto estructural de la forma, la organización mixta (imagen y sonido) del tempo narrativo, la utilización geométrica del espacio visual."<sup>41</sup> Esta realización tuvo la fortuna de contar con un gran equipo técnico que, en cuanto a la música, ofreció coro de voces mixtas, orquesta sinfónica, días de ensayo y grabación sin límite presupuestario alguno.

"Deseo destacar que en *Alexander Nevsky* se emplearon literalmente todos los métodos posibles. Hay secuencias en que las tomas se recortaron para ajustarlas a un curso musical previamente grabado. En otras la música entera fue escrita para el encuadre definitivo de la película. Algunas contienen ambos métodos. De la misma manera, pero a la inversa, algunos pasajes de la partitura sugirieron soluciones visuales plásticas

---

<sup>40</sup> Imagen extraída de [www.cinematheque.bc.ca/NovDec03/sunrise.html](http://www.cinematheque.bc.ca/NovDec03/sunrise.html)

<sup>41</sup> Téllez, Enrique, *op.cit*

que ni Prokofiev ni yo habíamos previsto. A menudo se adaptaban tan perfectamente al ‘sonido interior’ unificado de la secuencia, que ahora parecen concebidos así de antemano”<sup>42</sup>



Cartel promocional de *Alexander Nevsky*, 1938.<sup>43</sup>

Otro de los pioneros de la cinematografía mundial, que entendió bien la narrativa musical fue Charles Chaplin (1889-1977). Su trabajo como director, escritor, actor y músico lo convirtieron con toda razón en un “pionero” destacado e inolvidable; a él se le debe la primera gran partitura integrada plenamente en el contexto de una película, escribió Conrado Xalabarder en la *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*.

Uno de sus grandes logros en cuestión musical fue producir y mantener en exhibición sus filmes silentes mientras que el cine sonoro absorbía el mercado. Chaplin supo “hacer hablar” a la música que compuso para sus películas. No necesitó de laboriosos diálogos, ni de voces humanas. *Luces de la Ciudad (City Lights)*, 1930) por ejemplo, es un sólido trabajo musical –parte original, parte recopilación- ya que era el único elemento sonoro que se permitía incorporar a sus películas.

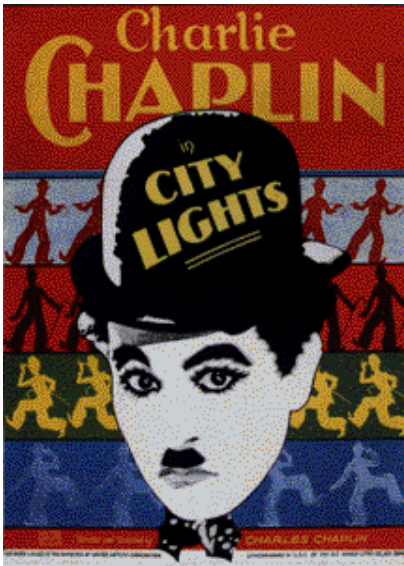
“Quiso una partitura amplia y logró la más extensa de cuantas jamás se realizaron en la época; quiso variedad temática y presentó un abanico de temas y formas que, todavía hoy, despiertan admiración”<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Eisenstein, S.M. (1974): *El sentido del cine*, p. 115-116. cit. pos. Enrique Téllez, *op. cit.*

<sup>43</sup> Imagen extraída de [www.easy.com.au/heritage/gallery-alex-nevsky.htm](http://www.easy.com.au/heritage/gallery-alex-nevsky.htm)

<sup>44</sup> Xalabarder, Conrado. *op. cit.*, p. 44





*Luces de la Ciudad* consiguió, en pleno auge del cine sonoro, mantenerse en taquilla por encima de muchos filmes hablados. Es el trabajo que bien puede ejemplificar la unidad lograda a través de conjugar la música como elemento narrativo y la imagen cinematográfica, debido a su “concepción discreta y profunda del acompañamiento musical”, diría Chion.

Cartel promocional de *City Lights*, 1931<sup>45</sup>

A partir de esta cinta, Chaplin revisó sus anteriores películas para componer su música original, como hizo con *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) en 1942, ya cuando el cine sonoro acaparaba el mercado.

Los esfuerzos de estos y muchos otros directores de los inicios del cine fueron indispensables para cimentar lo que se considera como narrativa audiovisual, la cual se da, propiamente con la llegada del cine con sonido grabado y sincronizado; y aunque muchos de los realizadores pioneros se opusieron en un principio a “tal degradación” del cine, terminaron, como Chaplin, por aceptar las nuevas formas y, mejor aun, proponiendo y aportando ideas al lenguaje cinematográfico.

---

<sup>45</sup> Imagen extraída de [www.geocities.com/Hollywood/1096/chapostr.gif](http://www.geocities.com/Hollywood/1096/chapostr.gif)

## 1.4 PRIMEROS INVENTOS PARA SINCRONIZAR MÚSICA E IMAGEN

Como se explicó desde un principio, la imagen cinematográfica por sí sola no se mantuvo como novedad por mucho tiempo. Para que las imágenes en movimiento sobrevivieran y el cine se convirtiera en el medio de comunicación–espectáculo-industria que conocemos actualmente, sus creadores se vieron obligados de alguna manera a innovar tanto la forma como el contenido.

Los intertítulos o cortinillas en las primeras etapas del cine, fueron el medio adecuado para narrar la historia y ofrecer los diálogos de los personajes; esto apoyado casi siempre con música. Sin embargo, cuenta George Sadoul en su libro *Historia del cine mundial*, el cine ya había intentado sus primeras palabras en los laboratorios de Edison hacia 1889. Asimismo, Lumière y Méliès sonorizaron ingenuamente algunas de sus películas al pronunciar palabras detrás de la pantalla.

Al mismo tiempo y de manera similar, en algunos lugares, sobre todo en provincias, las películas eran contadas por algún encargado. En México se les conocía como los “explicadores de películas”, quienes, más que explicarlas, inventaban la historia a su manera<sup>46</sup>.

La imagen de una u otra forma tenía que hablar; y aquellos que lo advirtieron, empezaron a trabajar en una serie de inventos y experimentos, que tardaron más de 20 años en perfeccionar.

## CURIOSIDADES CIENTÍFICAS

En un principio, la idea de tales inventos no iba encaminada a que el cine hablara, más bien se pretendía mejorar la coordinación música/imagen y hacer que ambas estuvieran sincronizadas.

Poco antes de 1900, Charles Pathé –pionero del cine francés y empresario- organizó proyecciones de filmes cantados. Por su parte, el inventor parisino Eugene A. Lauste proponía ingeniosos sistemas de sincronización. Él trabajó en los laboratorios *Edison's Orange* en New Jersey, de 1887 a 1892, donde desarrolló algunos inventos relacionados con el sonido en la película.

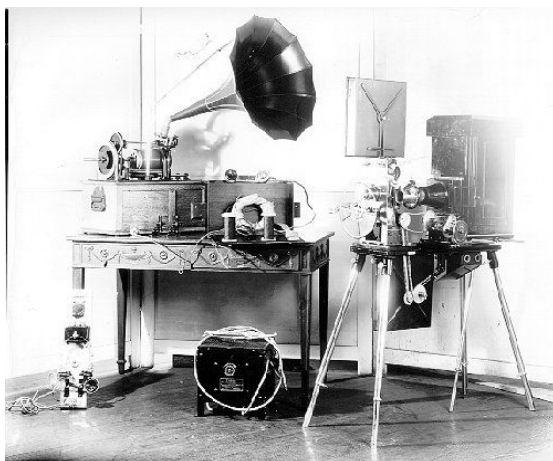
---

<sup>46</sup> En la película de Alberto Isaac, *El rincón de las vírgenes* (1972), se hace referencia a este oficio. Aparece el personaje Lucas Lucatero, interpretado por Alfonso Arau, justamente explicando una película al público.

Pero su mejor idea le llegó, después de haber leído un artículo de la revista *Scientific American* publicado en 1881 sobre el *Photophone*, invento de Alexander Graham Bell; visualizó cómo utilizar ese método para grabar el sonido en una película de 35 mm. De hecho, buscó la patente en Inglaterra en Agosto de 1906, y la consiguió hasta 1910 por haber innovado y perfeccionado el método y los medios para grabar y reproducir simultáneamente movimientos y sonidos. Desafortunadamente los trabajos de Lauste fueron interrumpidos por la guerra en 1914.<sup>47</sup>

De igual manera, Edison, Pathé, y otros tras ellos, lograron obtener la sincronización de las imágenes con discos o rodillos gramofónicos; sin embargo sus trabajos no pasaron de ser meras curiosidades científicas.

En 1913, Edison desarrolló el *Kinetophone* que conectaba una máquina cilíndrica especial con cilindros grandes de larga duración a un proyector de cine mediante un cinturón elevado con poleas de tres pulgadas. La velocidad era regulada por el fonógrafo -colocado detrás de la pantalla- y el proyector -colocado del lado opuesto al final del teatro en la cabina de proyección- el cual mediante un diseño especial, disminuía la velocidad de la película para mantener la sincronización.<sup>48</sup>



*Kinetófono de Edison, 1913.*<sup>49</sup>

Pero el cine continuó su trayectoria como “el arte mudo”. Sadoul en su *Historia del Cine Mundial*, escribe que aunque los movimientos, las palabras e incluso la música lograron sincronizarse y se amplificaron los sonidos con aire

---

<sup>47</sup> Fielding, Raymond, *cit. pos.* Steven E. Schoenherr en:  
<http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture1.html>

<sup>48</sup> *ibid*

<sup>49</sup> Imagen extraída de Edison NHS, citados en *Motion Picture Sound 1910-1920*

comprimido, éstos eran ininteligibles para los espectadores: las voces eran gangosas y el sincronismo defectuoso. Para lograr el registro del sonido, el actor regulaba el movimiento de los labios de acuerdo con un disco de fonógrafo.

De alguna forma, en 1907, el ingeniero norteamericano Lee De Forest soluciona este problema al hacer uno de los primeros intentos con la válvula amplificadora de tríodo, de modo que el problema para amplificar el sonido a los niveles exigidos por una sala de grandes dimensiones había sido resuelto.<sup>50</sup> Todos estos inventos para lograr que el filme hablara, fueron poco satisfactorios, así que prácticamente los abandonaron hacia 1914.

Al mismo tiempo que el cine, nació la telegrafía sin hilos, la cual permitió también el desarrollo de la radiofonía. Ésta a su vez, aportó soluciones a los problemas del cine “hablado” al crear el registro eléctrico por micrófono y la amplificación por medio de lámparas triódicas (lo que hizo Lee de Forest). Además, en 1915, Harold Arnold inició un programa en los Laboratorios Bell (*Bell Labs*) para mejorar el registro del sonido. Esto daría comienzo a la tecnología de registro eléctrico, utilizada por los dos principales sistemas de sonido en la película cinematográfica: sonido-en-disco (*sound-on-disc*) y sonido-en-película (*sound-on-film*).

## LOS TRABAJOS DE WESTERN-ELECTRIC

El papel de las grandes compañías eléctricas interesadas en la radio y en el mejoramiento del sonido, fue fundamental para echar a andar los proyectos que conducirían al cine hablado.

En primer lugar hay que mencionar que tales compañías fueron las propietarias de las patentes que monopolizaron dos grupos: la *General Electric Western*, norteamericana, y la *A.E.G.-Tobis-Klangfilm*, alemana.

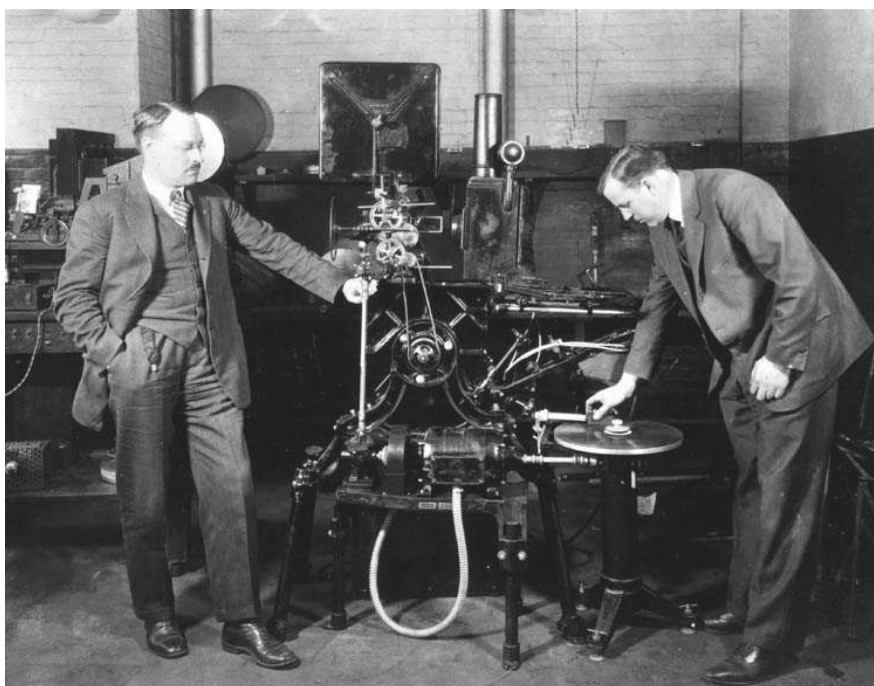
La Western Electric, de 1918 a 1922, tuvo la fortuna de contar en sus investigaciones con la colaboración del ingeniero Edward B. Craft, quien dirigió el proyecto del cine sonoro y realizó algunas presentaciones del método sonido-en-disco, que hasta el momento era de mejor calidad que el sonido-en-

---

<sup>50</sup> Gubern, Roman. *Historia del cine*, vol. 1, p.275

película. De hecho, la Western instaló un estudio en 1923 para hacer películas experimentales.<sup>51</sup>

El sistema *sound-on-disc* de la Western Electric mejoró con la colaboración de otros ingenieros y expertos en sonido, así que la compañía propuso esta nueva tecnología a las grandes sociedades norteamericanas, vinculadas como ella al banco *Morgan*.<sup>52</sup> Sin embargo, en ese momento nadie apostó por el cine hablado.



*E.B. Craft hace la demostración del Vitaphone. De los archivos AT&T.*

Hacia mediados de los años veinte, de acuerdo con Michel Chion, se intensifican activamente las investigaciones, que hasta entonces habían estado dispersas y aisladas unas de otras, esto con el objetivo de conseguir una proyección sincronizada de registros sonoros y visuales. Pero las grandes compañías productoras en los Estados Unidos continuaron renuentes a invertir en estos sistemas. Fue *Warner Bros.*, una compañía pequeña que recién había adquirido, con los restos de la *Vitagraph Co.*, un modesto circuito de 15 salas, la única interesada el sistema de la Western Electric, ya que, por un lado,

---

<sup>51</sup>Datos obtenidos de la cronología *Motion Picture Sound 1910-1920*

<sup>52</sup> El banco Morgan, así como el *Chase National Bank* de Rockefeller eran las dos principales instituciones que financiaban las compañías productoras. En el apartado 3.1. se explica con más detalle la situación de la industria cinematográfica en los años 20 y 30.

el procedimiento del sonido en disco (*sound-on-disc*) les permitiría sustituir en sus salas las orquestas por altavoces y así reducir costos; por el otro, tuvo que apostar todo a este método, ante la amenaza de quebrar en el negocio.

Así, se logran asociar *Western Electric*, *Bell Labs*, *Warner Brothers Pictures* y *Vitaphone Corp.*, las cuales proyectan en 1926 la primera película sonora que acapararía la atención del público y de las grandes compañías.

## LA REVOLUCIÓN DEL VITAPHONE

Los inventos que precedieron al *Vitaphone*, como el sonido sobre soporte óptico montable, fueron dispositivos que permitían asegurar la sincronización sonido/imagen de manera absoluta y con una mayor duración asociándola, mediante la amplificación eléctrica, a una mejor calidad y potencia de restitución del sonido. Tales mejoras le facilitaron el camino al propio *Vitaphone*. Además, la Warner aceptó el proyecto debido a que redujo costos en cuanto a la música, es decir, sustituyó a las orquestas de cada una de sus salas por un disco que contenía ya la música de la película, y perfeccionó la calidad del sonido.

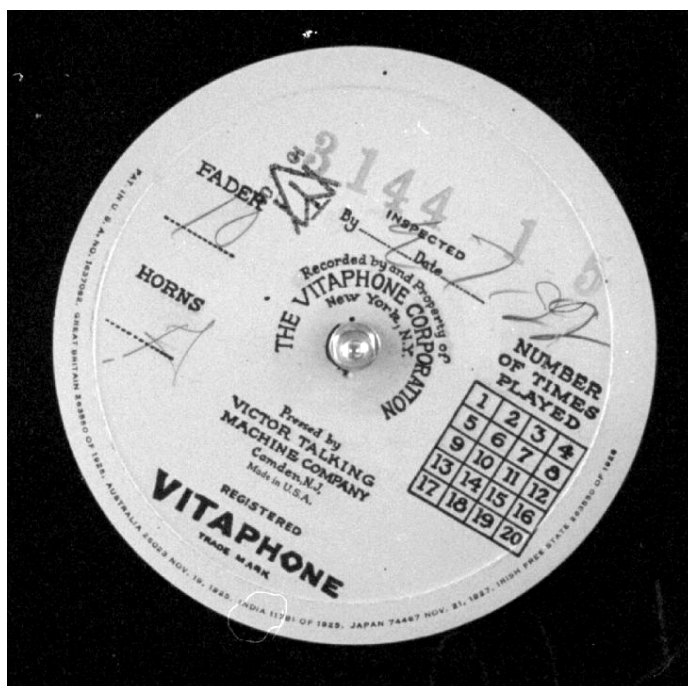
El fenómeno del *Vitaphone*, obligó también a estabilizar la velocidad de grabación y de lectura de las imágenes cinematográficas, ya que cualquier variación de velocidad implicaba un error en el ritmo de la película. Así que, la llegada del sonido grabado y sincronizado también originó la fabricación de las primeras mesas de montaje motorizadas y se adaptó el equipo de proyección. Para ello fue indispensable el acondicionamiento del lugar, en ese entonces el *Warner's Theatre*, que fue equipado con los amplificadores necesarios dos semanas antes de la gran *premiere*.

Pero específicamente, ¿qué es el *Vitaphone*? La revista norteamericana *Variety* del 27 de octubre de 1926 fue la primera en dar una explicación: “Es al mismo tiempo un sistema de rodaje y de proyección que permite ensamblar y sincronizar estrechamente el sonido y la imagen, y después puede reproducirlos con la misma con la misma sincronía en salas equipadas adecuadamente.”

El *Vitaphone* se basa en la amplificación eléctrica, un sonido grabado en discos, leídos por aparatos electrónicamente sincronizados con la cámara de rodaje o con el proyector. Este sistema lo utilizó la Warner hasta 1931, ya que se generalizó el uso del sonido óptico, por ser más práctico, especialmente para el montaje. Cabe especificar que en 1926 la idea que se tenía de *sonido* es casi ajena a la se tiene actualmente, a principios del siglo XXI. El sonido que llegaba con el *Vitaphone* se limitaba (aunque en ese momento no tenía nada de limitado) a grabar-reproducir-sincronizar-amplificar la música junto con la imagen cinematográfica.

La culminación de esos logros y el inicio de otra etapa en la cinematografía mundial fue, rigurosamente, a partir del 6 de Agosto de 1926 con la exhibición de *Don Juan*, de Alan Crosland; primer película sonora, presentada en el *Warner's Theatre* de Nueva York, que introduce por primera vez el sistema *Vitaphone*.

“No se trataba aún de cine hablado; era simplemente el dispositivo técnico que rápidamente iba a hacer posible el cine hablado, pero que, en la inmediatez, fue considerado como un instrumento de mejora del cine en su estadio de evolución, es decir, mudo con acompañamiento musical.”<sup>53</sup>



Disco *Vitaphone*. Utilizado para la película "*The Dawn of Sound*" Imagen de los archivos AT&T.

<sup>53</sup> Chion, Michel. *La música en el cine*, p. 65



*Teatro Warner en la premiere de Don Juan. De los archivos AT&T.*

Como se puede observar, lo que se filmó y se escuchó por primera vez, gracias al Vitaphone, en el Teatro Warner fue una ópera filmada cuya música realizada por William Axt y ejecutada por la “*Vitaphone Symphonic Orchestra*” se grabó en un disco para fines “prácticos”.

De acuerdo con la investigación de Michel Chion, el programa de demostración del Vitaphone incluyó algunos cortometrajes musicales y un curioso discurso que registra en sincronía la imagen y la voz del presidente de Motion Pictures Producers and Distributors of America, William H. Hays.:

“En la presentación de filmes la música desempeña un papel inapreciable, porque las películas son un factor importante en el desarrollo del gusto nacional por la buena música. Este servicio será, a partir de ahora, difundido por Vitaphone, que llevará el sonido de la orquesta sinfónica hasta los lugares más recónditos. (...) Dirijo mis felicitaciones y encomios más sinceros a la Warner



Brothers, a quien debemos todo esto: el principio de una nueva era de la música y del cine”<sup>54</sup>

Por el discurso del señor Hays, parecería que la industria cinematográfica tenía pleno conocimiento y control de la situación futura del cine. Pero no esperaban o no se imaginaron los cambios que generarían los nuevos inventos aplicados a la imagen en movimiento. Es a finales de los años veinte y durante los años treinta, cuando se vuelve a plantear y se empieza a definir la importancia de cada uno de los elementos que hacen y harían del cine una gran industria, lo cual incluye por supuesto, a la música y sus nuevas y diferentes aplicaciones.

---

<sup>54</sup> *ibid* p. 69

## CAPÍTULO 2. EL SONIDO EN EL CINE

“(...) El cine mudo daba sus últimos coletazos y el sonido se erigía como elemento imprescindible.”<sup>55</sup>

La transformación del cine mudo en sonoro dependió de cada país, pero ocurrió más o menos con prontitud. Los primeros, fueron aquellos que adquirieron la tecnología adecuada según lo permitiera su situación económica, cultural, política o geográfica. Mientras, los participantes del espectáculo cinematográfico tuvieron que adaptarse rápidamente a sus nuevas formas, con todo y sus consecuencias.

El sonido, dice José Rojas Báez, “lejos de combatir a esa imagen en movimiento que caracterizó al cine naciente, la complementó y la perfeccionó, según los viejos anhelos. Ya desde el más primitivo embrión del cine, la imagen y el sonido tienden a conformar un par dialéctico esencial y complementario, aunque con distinta cronología y etapas en sus creaciones y alcances”<sup>56</sup>.

Entre las ventajas que el hecho de grabar y sincronizar la música para la película presentaba, estaba aquella de que el acompañamiento musical (las grandes obras clásicas) no volvería a ser “degradado o destrozado por instrumentistas mediocres”, haciendo referencia a las ocasiones en que las partituras originales eran ejecutadas con poca destreza, por parte de la orquesta o los músicos. Además, todos los sonidos serían registrados y reproducidos casi perfectamente. Pero esta declaración de Louis Albert, hecha para la revista *Musique d'écran*, no terminó de convencer a todos los músicos de orquestas de cine que fueron despedidos porque un “disco” los sustituiría.

Directores como Chaplin, René Clair, Murnau, Pudovkin o Eisenstein, tampoco acogieron los nuevos métodos de grabación, negándose incluso, a trabajar con ellos. Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov, por ejemplo, redactaron un manifiesto contra el cine hablado en el cual primero, reconocían “que el arte mudo tocaba a su fin, que el uso de los ruidos era deseable y que el sonido libraría a los filmes de los subtítulos y de las perífrasis visuales”. Pero afirmaban que “toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera,

---

<sup>55</sup>Xalabarder Conrado, *op. cit.*, p. 42

<sup>56</sup> Rojas Báez, José. *El cine por dentro*, p. 23, 27

de teatro, mataría a la puesta en escena porque chocaría con el conjunto que procede sobre todo por yuxtaposición de escenas separadas”<sup>57</sup> (lo que equivale a definir la edición como esencia del arte cinematográfico).

No obstante su inmediata reacción, algunos lograron adaptarse después de un tiempo e incluso supieron poner a su favor la tecnología del cine sonoro, sobre todo en lo que se refiere a la utilización de la música, ya que ésta consigue por fin establecerse en “el suelo” del filme e incorporarse a él material y concretamente.

En un principio pocos productores se aventuraron por el cine sonoro. Sin embargo, es sus inicios cuando algunas compañías aprovechan la oportunidad acaparar el mercado. Las principales alianzas, que se explicarán con detalle más adelante, se crearon alrededor de la nueva tecnología: el sonido. Los grandes estudios cinematográficos (*Warner Bros.* y *20<sup>th</sup> Century Fox* entre ellos), por ejemplo, se hicieron de sus propios departamentos sonoros que les permitieron explotar al máximo la nueva técnica.

---

<sup>57</sup> Sadoul, George, *Historia del cine Mundial*, p. 210

## 2.1 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

George Sadoul, historiador francés dedicado al análisis cinematográfico, apuntó en 1948 lo siguiente:

“ [El cine es] Un comercio para el propietario de salas, el exhibidor, quien vende butacas a los espectadores y alquila películas a los distribuidores. Una industria para los productores de películas, que invierten grandes capitales en los estudios, que son verdaderas fábricas. Para fabricar, vender, proyectar y hacer circular las películas, trabajan decenas de millares de obreros, técnicos, actores, empleados. En Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos (...) el cine es una gran industria nacional.”<sup>58</sup>

Pero desde sus inicios, a finales del siglo XIX, también es considerado como ‘nueva expresión artística’ que experimentó una acelerada evolución desde el punto de vista creativo y comercial. Apoyado en una compleja estructura económica, el cine se convirtió en el referente cultural por excelencia de las sociedades industrializadas.

Las diferentes expresiones de la actividad cinematográfica (películas de ficción, documentales, cortometrajes, dibujos animados, entre otras) son un gran negocio en los principales países productores, como Estados Unidos o Francia. Por estas dos razones (referente cultural y actividad económica) el cine es objeto de atención prioritaria en los presupuestos culturales de los países industrializados.<sup>59</sup>

Al hablar de industria cinematográfica, es muy común remitirse en primer lugar a Hollywood, lugar donde la producción de películas es una actividad permanente que aporta grandes cantidades de dinero al país. La industria del

---

<sup>58</sup> Sadoul, George. *El cine*, p. 7

<sup>59</sup> Téllez, Enrique, *op.cit.*

cine norteamericana es la más fructífera desde la década de los treinta. Los empresarios de las compañías productoras supieron tomar a tiempo ciertas oportunidades, además de acaparar el mercado a nivel tecnológico y económico. Hollywood se convirtió en un monopolio, y en el responsable del surgimiento y proliferación del fenómeno masivo llamado *soundtrack*.

## LA EVOLUCIÓN

El cine: principio físico y mecánico que crea la ilusión del movimiento basado en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina.<sup>60</sup> En un segundo 24 cuadros pasan por la luz de un proyector y se reflejan en una pantalla, dando la impresión al ojo humano de que las imágenes se mueven.

El movimiento en la imagen, como se mencionó en el primer capítulo, fue la novedad que asombró al primer público parisino el 28 de diciembre de 1895, y fue también lo que permitió al cine colocarse, en pocos meses, en las principales ciudades del mundo como uno de los divertimentos más atractivos y concurridos.

Pero el cine demostró gradualmente ser algo mucho más complejo que una mera curiosidad científica o una atracción de feria. Aun así, Louis Lumière no se percató del alcance que tendría su invento, veía al cine como un instrumento científico con escaso porvenir comercial. Su limitada visión la reflejó al declarar que el cine era un invento sin ningún futuro.

Cuenta Gubern en su libro *Historia del Cine*, que cuando Méliès quiso adquirir el cinematógrafo, Antoine Lumière le contestó: *“Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues lo llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial.”*

El curso de los acontecimientos en el siguiente año se encargó de derrumbar tal afirmación. A finales del siglo XIX, aparte de los hermanos Lumière, otros ya explotaban el nuevo espectáculo, cimentando así una nueva

---

<sup>60</sup> Roman Gubern, citado por Leonardo García Tsao, *op.cit.* p. 7-8

y gran industria: Charles Pathé en Francia, Edison y la *Biograph* en los Estados Unidos y William Paul en Londres.

### **LUMIÈRE, MÉLIÈS Y LA FIRMA PATHÉ**

En el caso de Francia, aunque fue rotundo el éxito de las “tomas de vistas” que presentaron los Lumière, los temas parecían agotarse después de un año de vida del cine. Ya no bastaba dirigir la cámara a la cotidianeidad familiar o laboral; el cine era la máquina que rehacía la vida, pero alguien más descubrió que el cine podía ser una máquina muy útil para la imaginación, para construir la fantasía.

George Méliès, director del teatro Robert-Houdin en París, adquirió un aparato similar al de los hermanos Lumière en la casa William Paul, en Londres, y lo adaptó para la toma de vistas cinematográficas. Así fue que, a mediados de mayo de 1896 comenzó por copiar los argumentos de los Lumière. Considerando que Méliès era una persona de teatro, inmediatamente comprendió que el cine debía emplear recursos y dinámicas teatrales: actores, trajes, decorados, maquillaje, un escenario y una trama, todo un montaje escénico, pues. De este modo fue que en 1897 invirtió ochenta mil francos oro para construir cerca de París, su primer estudio cinematográfico.

La originalidad de Méliès se revela cuando emplea el trucaje, idea que le fue sugerida accidentalmente mientras proyectaba una película en donde un autobús se transformaba repentinamente en una carroza fúnebre. Al descubrir técnicamente cómo había ocurrido tal accidente, comenzó a realizar filmes utilizando intencionalmente tal artilugio. En el mismo sentido, fue el primero en adaptar al cine las maquetas y tomas de vistas a través de un acuario, sobresaliendo en sus realizaciones una distinguida y novedosa concepción de la edición.

Era de esperarse el éxito económico que acompañó las películas de George Méliès, sobre todo después de su famoso *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902) filme de un cuarto de hora de duración en el cual, se invirtieron 1 500 luisas. Tal conquista en el terreno cinematográfico estimuló aún más a aquellos comercializadores y distribuidores de películas en el extranjero.



El éxito del *Le voyage dans la Lune* marcó el triunfo de la puesta en escena sobre las escenas exteriores de Lumière. La amortización del capital invertido necesitaba ya que el cine fuese un comercio internacional<sup>61</sup>

*Viaje a la luna*, Georges Méliès, 1902

Este momento lo aprovechó muy bien la compañía francesa *Pathé*, la cual decidió intensificar la producción de películas destinadas a los mercados extranjeros. El periodo de 1903 a 1909 se considera la época *Pathé* del cine. Un extraordinario espíritu de empresa transformó el cine en tan sólo cinco años, de la realización artesanal con Méliès, en una gran industria cuya capital, Vincennes, dominaba el mundo entero.<sup>62</sup>

La situación de los inicios rentables del cine, Gubern la define de esta manera: “*El invento de Lumière lo convirtió en espectáculo Méliès y se hace una industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont*”.<sup>63</sup>

## PRIMERAS GRANDES ALIANZAS

En este punto, es preciso detenerse, para explicar brevemente -en cuanto a sonido se refiere- cómo es que se fue conformando la industria norteamericana a finales de los años treinta y ofrecer una aproximación a su estructura. Se hace insistente referencia a la industria norteamericana, debido

---

<sup>61</sup> Sadoul, George. *Historia del cine mundial*, p. 29

<sup>62</sup> *ibid*, p. 46

<sup>63</sup> Gubern, Roman. *Historia del cine*, p. 63

a la forma en que acaparó la cinematografía mundial en cuestiones comerciales.

Un hecho fundamental en el tema de tratos entre corporaciones es que el 20 de diciembre de 1926, *Western Electric* y AT&T instauraron *Electrical Research Products Inc.* (ERPI) para desarrollar la tecnología no-telefónica, que incluía el *Vitaphone*, micrófonos y amplificadores. Posteriormente, el 31 de ese mes, la 20<sup>th</sup> Century Fox firma un acuerdo con la ERPI para combinar y utilizar en las salas cinematográficas su método de sonido-en-el-filme, el *Movietone*, con los métodos de amplificación de la Western Electric.<sup>64</sup> Con ello, la Fox comienza a posicionarse dentro de las cinco grandes compañías productoras de los Estados Unidos.

## LA CONSOLIDACIÓN DE HOLLYWOOD EN LOS AÑOS TREINTA

La industria estadounidense del espectáculo nació asentada en empresas como la *Edison Company*, *Biograph* y *Vitagraph* las cuales, además de producir sus propias películas, exhibían ilegalmente copias que llegaban de Europa. Estados Unidos fue uno de los primeros países que explotó los recursos de la nueva técnica sonora con el tipo de producciones y temáticas que utilizó, concediendo con ello un lugar privilegiado al aporte musical.

Con ello, el Hollywood de finales de los años veinte, se procuró de actores, actrices, cantantes, directores y productores para impulsar, y después mantener, el negocio cinematográfico.

“El empuje artístico de Hollywood al comenzar el cine hablado es indiscutible. Pero estaba lejos de alcanzar las cimas a que había llegado el cine mudo americano (*sic*) durante la primera guerra mundial. Este movimiento ascendente fue breve y terminó hacia 1935.”<sup>65</sup>

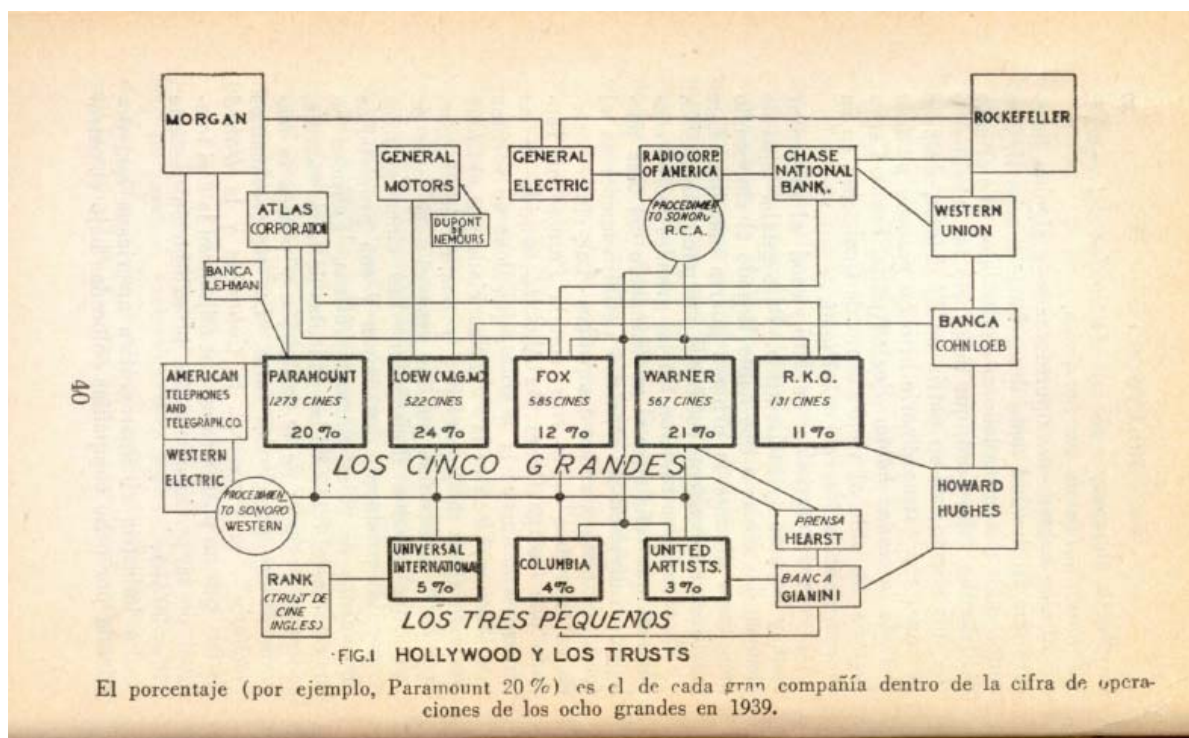
---

<sup>64</sup> El fragmento completo se puede apreciar en <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture1.html>

<sup>65</sup> Sadoul, George. *El Cine*, p. 39



Por esa época, Hollywood está sólidamente conformado principalmente por ocho compañías, divididas a su vez en cinco grandes y tres pequeñas; las pugnas económicas entre las empresas involucradas en el negocio parecían haber llegado a su fin. El esquema, a finales de los treinta, quedó de la siguiente manera:



### Hollywood y los Trust en 1939<sup>66</sup>

Las Cinco Grandes (*Big Five*) incluían a la *Paramount Pictures*, fundada por George Cuckor, la *Metro Goldwyn Mayer*, que surge de las empresas Loew, la *Warner Bros.*, que debe su fortuna a la *Western Electric*, la 20<sup>th</sup> Century Fox, financiada por el *Chase National Bank* de Rockefeller, y finalmente por la RKO, conformada, por las grandes sociedades de radio que dominaba también Rockefeller.

Hacia finales de los cuarenta, estas compañías tenían en sus manos la producción y distribución de las películas, eran además propietarias de cadenas de salas cinematográficas; producían en sus estudios el 80% de los largometrajes y controlaban el mismo 80% de la exhibición.

<sup>66</sup> *ibid*, p. 40

Las tres compañías restantes, las “menores”: *Universal*, *Columbia Pictures* y *United Artists*, no poseían salas pero se conferían casi la totalidad de la producción y de la exhibición restante. Cabe mencionar el hecho de que estas compañías prosperaron gracias al respaldo de los tres principales grupos financieros: Morgan, Rockefeller y W. R. Hearst, tutela que fue reforzada, mediante la concesión de procedimientos sonoros y por las reorganizaciones que acompañaron la gran crisis económica. Debido a ello, Hollywood es una sola y enorme empresa dominada definitivamente por los grandes bancos establecidos en todo el mundo, lo que facilitó la distribución de sus películas.

## **LAS PELÍCULAS COMO MERCANCÍA**

Desde la década de los treinta, la cinematografía, en especial la estadounidense, fue aprovechada para ser algo más que entretenimiento o medio de comunicación: desempeñó el papel de “vendedora” tanto de productos, como de comportamientos, e ideologías. Roman Gubern apunta:

“Al productor y al exhibidor francés o americano no llega siquiera a plantearseles, como en algunos casos se planteará más tarde, un dilema entre calidad y rentabilidad. La película es pura y simplemente una mercancía, cuya aceptación está en función de las fibras sensibles del público que las imágenes sean capaces de pulsar. Y los dardos se orientan inevitablemente hacia los puntos más vulnerables, los blancos más seguros.”<sup>67</sup>

Algunas anécdotas que bien ejemplifican tales observaciones, las cita Sadoul en su libro *El Cine*: En 1934, en la película *New York-Miami*, el actor Clark Gable apareció sin ropa interior bajo su camisa, como consecuencia, el siguiente año, los fabricantes de ropa interior protestaron contra Hollywood por que a partir del éxito de dicha película sus ventas habían bajado nada menos que un 50%.

---

<sup>67</sup> Gubern, Roman, *op.cit.*, p. 44-45

Otro caso similar es el del actor James Dean, cuya apariencia marcó tendencia en la generación masculina de los cincuenta que decidió seguir sus pasos.

En su momento, el cine influenció a la sociedad como en la actualidad lo hace la televisión, la cual, después de un tiempo de su aparición, terminó por ganarle la batalla económica además de quitarle público y mercado.

Hacer cine es costoso. Incluso las “modestas” producciones requieren una inversión de algunos miles de dólares. Así que para convertir un guión en película, los productores deben pensar en la rentabilidad del producto: deben asegurar al público consumidor.

Ahora, cabe hacer un paréntesis para dejar clara la distinción entre las producciones cinematográficas comprometidas, propositivas, e independientes, de las que únicamente buscan la ganancia inmediata. Y aunque las dos llegan a las salas de exhibición, las segundas tienen ventaja sobre las otras porque se suele recurrir a fórmulas probadas que se saben eficaces de antemano y difícilmente dejan lugar a la experimentación. El autor José Rojas Báez, lo plantea de la siguiente manera:

El procedimiento más común para asegurar un público-mercado es elaborar un producto que halague y a la vez conforme (forme o reafirme) un gusto y un público-cliente. Si el cine es entonces considerado y manejado como una mercancía destinada a obtener una ganancia, el perfil artístico que pudiera tener se ve subordinado a su función de mero entretenimiento. Este carácter industrial del cine, tiende así a obstaculizar su proyección artística e incluso sus rasgos más genuinamente comunicativos a favor del dominio de los gustos y hábitos del público, en pos de la ganancia.”<sup>68</sup>

Este último análisis describe atinadamente una situación que atraviesa la cinematografía mundial en la actualidad, sobre todo en Norteamérica. Pero

---

<sup>68</sup> Rojas Báez, José. *op. cit.*, p. 89-90

aunque el panorama no aparenta favorecer otro tipo de creaciones (cine independiente, propuestas que desarrollen el lenguaje narrativo en imágenes), el público ha mostrado interés en la diversidad de los géneros cinematográficos y en propuestas alternas, por ende han proliferado los circuitos de exhibición, así como los festivales de cine dedicados a la difusión.

## 2.2 CINE SONORO Y LA NUEVA CONCIENCIA DEL ESPECTADOR

*“En la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve”.*<sup>69</sup>

Antes de entrar de lleno en la etapa del sonido en el cine y todos los demás cambios que esto implicó, es conveniente un breve análisis de la apreciación del espectador sobre el cine sonoro.

Lejos de acabar con el ya popular espectáculo cinematográfico, caracterizado hasta el momento sólo por la imagen en movimiento, la llegada del sonido fue el complemento que lo impulsó de nuevo, que de alguna forma lo complementó.

Bien dice Michel Chion en la introducción de su libro *La Audiovisión*, que en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve<sup>70</sup>.

Toda obra de arte (entendamos por ésta como un objeto “tangible”, creado a partir de una labor creativa y productiva) que sale en algún momento a la luz pública, y es apreciada por uno o varios espectadores, implica una actividad transformadora, diría José Rojas Báez:

“En ella no se transforman sólo los elementos materiales, sino que repercuten a la vez sobre los mismos conceptos y procesos espirituales del artista creador, así como, luego, del sujeto que recepcionará la obra creada. El artista, al crearla, y el público, al asumirla, están sometidos a procesos espirituales que afectan sus personalidades.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Chion, Michel. *La audiovisión*. p. 11

<sup>70</sup> *ibid*

<sup>71</sup> Rojas Báez, José. *El cine por dentro*, p. 74

Ya de por sí, el espectáculo cinematográfico había cautivado a cierto público con su aparición; un público diferente al de los teatros, la ópera o el ballet. Pero el cine sonoro - sería válido decirlo- masificó este entretenimiento. El elemento de la palabra sobre los otros componentes, incluyendo la música, brindó al público una experiencia más vívida, más cercana, incluso cotidiana, que le permitió identificarse de alguna manera con la historia o con los personajes.

Sin embargo, en sus inicios, el sonido en el cine (más bien la palabra en la imagen) no fue bien recibido por todo el público. La primera película “completamente” hablada fue, hasta 1929, *Lights of New York* (de Bryan Foy), aunque dos años antes la tecnología ya lo permitía. El motivo fue que las películas habladas, impedían al cine norteamericano llegar a tantos mercados extranjeros como antes. Cuenta Sadoul, que al exhibirse una película hablada en inglés en París la concurrencia comenzó a gritar: “¡En francés!”. Y algo parecido ocurrió en Londres debido al acento “yanqui”. No obstante, el cine sonoro terminó imponiéndose.

Imagen de la película *Lights of New York*, 1928.



Además, en la transformación que sufrió el cine y sus espectadores a partir del sonido, es fundamental mencionar el hecho de que en esa época, la radio está en pleno desarrollo y transmite muchos programas de música, de esta manera consigue familiarizar al oyente con la experiencia de “escuchar a domicilio” a través de un aparato electrónico.

Otro hecho significativo que menciona Chion, es la aparición de los dramas radiofónicos acompañados por lo general de música dramática escrita o arreglada especialmente para la obra (fue éste el campo donde Bernard Herrmann inició su trabajo). Su importancia yace en que dichas representaciones retoman la tradición del melodrama y proponen una fórmula distinta al cine mudo: ya no es un continuo musical, sino una alternancia de palabra y música (una palabra por altavoz, efectivamente oída y no sobreentendida a partir de rótulos e imágenes). No es de extrañar entonces que en el cine, el mismo espectador pueda sentirse atraído por la idea de escuchar una buena orquesta retransmitida y con voces amplificadas.

Hay que considerar también, que la llegada del sonido -de la música grabada en primer lugar- abre las puertas a otro tipo de público. Inicialmente se consideraba un espectáculo popular: el espectáculo cinematográfico viajaba con las ferias, se instalaba en salas improvisadas y económicamente era muy accesible. Pero a partir de que se filmaron y proyectaron fragmentos de ópera y canto filmado la sociedad “cultura” comenzó a asistir con mayor frecuencia a los nuevos teatros acondicionados para el cine sonoro.



Este cambio se reflejó muy bien en los números. Los asistentes que frecuentaban semanalmente los cines en 1922 en los Estados Unidos eran unos cuarenta millones (un individuo de cada tres, según Sadoul) pero con el cine

sonoro su número se triplicó: 110 millones de espectadores en 1930.

Algo favorable para el espectador frecuente, en cuanto a música se refiere, fue el hecho de ver y escuchar la misma película sin cambios de orquesta o de arreglos musicales; una vez registrados y grabados los sonidos incidentales y el acompañamiento musical permanecerían iguales (claro, sin tomar en cuenta el doblaje de voces en diferentes idiomas que se realizó

posteriormente). Este suceso ofrecía, aunque indirecta o involuntariamente, cierto respeto para el público que ya se podía nombrar aficionado.

Además, “la introducción de la música en las salas de proyección constituye el primer paso deliberado hacia lo que más adelante será la interpelación institucional del espectador de cine como individuo que se fue imponiendo poco a poco como modelo casi exclusivo desde los años 10, cine que según él (refiriéndose a Noël Burch) se dirige a cada espectador aisladamente y no al grupo de espectadores como tal”<sup>72</sup>

Uno de las primeras situaciones que habla de lo anterior se da durante el discurso, citado en el primer capítulo, que grabó William H. Hays, en el cual, él se dirige a ambos lados de la sala y al centro. Sucedió lo mismo en las películas que presentaban orquestas: éstas actuaban como si se dirigieran a un público en vivo.

Ya para entonces era evidente que se tenía cierta consideración de los asistentes a una sala acondicionada para ver cine. Al procurarlos con cierto tipo de películas de su gusto y con innovaciones tecnológicas, se fue creando un factor determinante que impulsó la industria cinematográfica (como se explicó en el apartado anterior).

No obstante, la evolución tecnológica que ha acompañado al cine desde sus inicios hasta la fecha, no tendrían razón de ser si éstas no toman en cuenta un elemento cinematográfico que constituye su propia sustancia: las historias, la dinámica dramática, y la forma en que se cuentan, ya que éstas son las que mantienen atado al espectador de principio a fin en su breve encuentro con la película, situación que define atinadamente el investigador mexicano, Lauro Zavala:

“Ir al cine significa poner en marcha, simultáneamente, diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos: la apuesta ideológica al elegir una película, el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas, la emoción expectante de las luces que se apagan, la abstracción

---

<sup>72</sup> Chion, Michel. *La música en el cine*, p. 44



temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección”<sup>73</sup>

Como bien hace referencia esta cita, la situación del espectador pasa de ser una experiencia colectiva a una individual, gracias a esa abstracción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla, que de entrada se suscita, debido a la penumbra casi total de una sala cinematográfica, generadora de un ambiente propicio para la concentración y la observación.

Dicho ambiente se creó desde las primeras salas exclusivas para la exhibición de cine, con el hecho de acondicionar el lugar con butacas, cerrar los espacios de las salas, introducir proyectores menos ruidosos y todo el equipo técnico requerido para la proyección sonora.



Las preferencias del espectador comenzaron a tener cierto peso en las decisiones de qué se producía y qué no. El público “decidía” los géneros, las historias, los actores favoritos (lo cual originó el fenómeno del *Star System*), incluso qué compositores musicales eran los más solicitados. Una política de “al cliente lo que pida” fue aplicada al espectáculo.

Otras cinematografías, como la francesa, la inglesa, la alemana, no invertían las mismas cantidades de dinero en la producción de películas, como lo hacía Hollywood, sin embargo procuraban exhibir en sus países, tanto sus producciones, como las del cine norteamericano.

---

<sup>73</sup> Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, p. 15

Sin duda alguna, el espectador como individuo y como parte de una colectividad aficionada al cine, es elemental e imprescindible en toda esta cadena llamada industria cinematográfica. De su elección depende mucho qué se exhibe y qué no, qué se produce o qué se deshecha; es el parámetro de las grandes compañías productoras para fabricar su siguiente película. Y aunque también se dan los casos en que el autor del filme afirme rotundamente que *la película está hecha para gustarle a él primero... si le gusta al público es ganancia*, es éste último el que la recomendará, ahondará más en ese género o en ese director. Así que ya sea intencional o accidentalmente, las películas apelan al gusto y la aceptación del espectador:

“El comentario final del público cuando la última escena cruce por la pantalla y la luz inunde la sala de proyección, será el más severo de los juicios críticos que se hagan de esta obra, y ante él nos inclinamos reverentemente. Si fuere adverso, nos servirá de experiencia y estímulo para futuros empeños. Si fuere favorable... Muchas gracias”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Prefacio de la película *Siboney*, de Juan Orol, México, 1942.

### 2.3. USOS Y PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA PRIMER DÉCADA DEL CINE SONORO

*“Cuando las películas se volvieron sonoras la música tenía ya su lugar asegurado en la banda de sonido. Este matrimonio, por supuesto, prevalece hasta nuestros días; sólo imaginaríamos una película sin música como un ejercicio estilístico de crudeza innecesaria.”*<sup>75</sup>

Varios historiadores, afirman que no fue casualidad que el primer largometraje con sonido grabado-sincronizado comercialmente exitoso, fuera una ópera. Al elegir *Don Juan* de Alan Crosland (1926) como la película que introduciría al mercado el sistema *Vitaphone*, se pretendía exhibir en su mayoría verdaderas óperas filmadas, lo cual traería varias ventajas tanto a la industria cinematográfica como al público. En cuestión de negocios, el cine se convirtió en uno de los espectáculos más redituables, así el público tuvo acceso, económicamente hablando, a disfrutar óperas que nunca hubiera podido pagar, gracias a la exhibición de fragmentos filmados, incluso de obras íntegras.

La producción cinematográfica *Vitaphone*, en los siguientes años le otorgó un sitio privilegiado al canto filmado. Después de *Don Juan*, llega *La ciudad maldita (Old San Francisco, 1927)* también de Alan Crosland, que incorporó por primera vez ruidos y efectos sonoros, de acuerdo con Roman Gubern.

Tampoco debe extrañar el hecho de que un cantante popular de la época, Al Jolson, protagonizara el primer largometraje reconocido como hablado, *El cantante de Jazz (The Jazz Singer, 1927)* dirigido por el mismo Alan Crosland y estrenado por primera vez el 6 de Octubre de 1927 en el teatro Warner, ubicado en la ciudad de Washington.

En la historia del cine mundial, esta película tiene un sitio privilegiado. Algunos autores no dudan en calificarlo como “el filme que inclinó la balanza” o “el que revolucionó la historia del cine”. Y aunque algunos cortometrajes anteriores ya contenían diálogos hablados, el caso de *El cantante de Jazz* fue el que determinó e inauguró formalmente la época del cine sonoro.

---

<sup>75</sup> Aguilera, José Manuel, *La música y el cine*, La Revista, p. 76

“Lo extraño de este filme (...) reside, para el espectador contemporáneo, en el hecho de alternar la fórmula del cine mudo –diálogos resumidos por rótulos y música de acompañamiento, en este caso sinfónica y grabada- con cierto número de canciones o cantos religiosos sincronizados, audibles e integrados en la acción. La única secuencia hablada está formada por un monólogo de Jackie Rabinowitz (Al Jolson) dirigido a su madre (monólogo de un minuto y veinte segundos.)<sup>76</sup>”



Teatro Warner presentando *The Jazz Singer*<sup>77</sup>

*The Jazz Singer* pudo ser un filme no tan trascendente comercialmente hablando (realizaciones posteriores rebasaron en la época sus ingresos en taquilla); sin embargo su valor radica, primero, en lo que representa para la nueva narrativa del cine (que a partir de entonces se construye de diferente

<sup>76</sup> Chion, Michel. *La música en el cine*, p. 76

<sup>77</sup> disponible en <http://www.audioheritage.org/images/misc/misc/jazz-singer.jpg>

manera) y segundo, en los temas musicales, que serían retomados posteriormente en otras películas.

Pero ¿qué fue lo que asombró y perduró de la obra musical compuesta para *El cantante de jazz*? La clave estuvo en utilizar el contraste como eje narrativo. A lo largo del filme, permanece una constante pugna entre lo “profano”, representado por el jazz, y lo “sagrado”, descrito con ayuda de música clásica. Por otra parte estaba la novedad de escuchar voces grabadas y sincronizadas con la imagen, hecho que se reflejó en taquilla. Sadoul señala que los ingresos alcanzaron aproximadamente tres millones de dólares en los Estados Unidos.

## LA APUESTA POR EL CINE SONORO

Pese a que al principio pocos productores se aventuraron por la realización de películas sonoras, los estudios hollywoodenses continuaron filmando temáticas musicales que además permitieran incorporar diálogos hablados. Se procuraron también una orquesta propia para grabar las partituras de las películas (imitando a la *Vitaphone Symphonic Orchestra*), así como un director musical al cual darle el crédito principal de composición, asociado al nombre de la empresa o estudio.

El moderno sistema sonoro, apunta Conrado Xalabarder, impidió cualquier posible marcha atrás. Ya para la década de los treinta, la situación del cine en general cambió, y fue más evidente en los Estados Unidos:

“Salvo contadísimas excepciones, el silencio dejó de interesar a los espectadores, lo que supuso la jubilación anticipada y dramática de decenas de estrellas que perdieron el favor del público en cuanto se oyeron sus voces: la mayoría eran extranjeros con dificultades para expresarse en inglés o con unos timbres ridículos y desagradables.”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Xalabarder, Conrado, *op.cit*, p. 42

Esta problemática, se logró solucionar con el doblaje en directo (*playback*) ya que se grababa la imagen y la voz simultáneamente. Por ejemplo, Alfred Hitchcock en 1929, para la película *La muchacha de Londres* (*Blackmail*) hizo pronunciar a una actriz inglesa, fuera de campo, los diálogos de la actriz alemana Anny Odra porque su acento extranjero era muy notorio.

Era una prioridad solucionar el problema de las voces, incluso si la tendencia marcada por Hollywood privilegiaba a la música y a los cantos filmados por encima de los diálogos. Ya que los actores, por lo general, no contaban con una voz educada, se contrataba a algún cantante para que prestara su voz, lo situaban fuera de cuadro y hacía, junto con el con el actor, un *playback* simultáneo.

En lo concerniente a la música como elemento narrativo o dramático, ésta no solía utilizarse con frecuencia. Rara vez se escuchaba fuera de los créditos iniciales o finales, cuando los había. Esto se debía en parte, a los problemas técnicos y de montaje: o se escuchaba la música, o se ponía atención a los diálogos.

Fue hasta 1930-31 que fue posible combinar música de fondo con los diálogos al ser cortada independientemente de la imagen; esto permitió, como se hacía en tiempos del cine mudo, solucionar los problemas de continuidad entre los planos.

## **LA MODA DEL CANTO FILMADO**

La temática favorita del cine sonoro naciente giró en torno a obras musicales, algunas eran meras adaptaciones de Broadway llevadas a la pantalla grande como *The Broadway Melody* (1928) o *Gold Diggers of 1933*, cuyo éxito abrió el camino a la producción de filmes similares, “todos con fastuosos decorados, lujosos diseños de vestuario y brillantes coreografías” indica Xalabarder. El género cinematográfico llamado *Musical* se fortalecía a principios de los años treinta, junto con el llamado “filme de cantante”. Claro ejemplo de ello, fue la intensa explotación discográfica y radiofónica (todo un fenómeno en la época para tratarse de canciones hechas para una película) que la *Revue du cinéma* describe así:

“Los editores de discos, obedeciendo a una ilusoria eclosión de pseudo-éxitos en veinticuatro horas, graban sin descanso. Desde septiembre de 1930 hasta marzo de 1931, se publicaron cerca de mil discos en Francia, a mayor gloria del cine sonoro.”<sup>79</sup>

De esta manera, muchos compositores desconocidos salen a la luz y se vuelven populares gracias a sus letras y melodías.

Es pues el llamado *filme de cantante*, el que impone moda en el cine y con ello deja de lado los fragmentos de ópera filmada y de la música clásica sinfónica, aunque no significa que los abandona por completo. De hecho, en los inicios del cine sonoro se puso especial atención en que las situaciones de la trama se prestaran para integrar música. Ésta tuvo que convivir con la pista sonora de ruidos (ya que no existía la forma de separarlas aún) y con los diálogos, lo que no implicaba un resultado homogéneo ni una armonía de la imagen con los diálogos y la música. Paulatinamente se encontró la manera de mejorar la tecnología sonora del cine, ampliándose con ello las posibilidades temáticas.



Pista de sonido en película de 35 mm<sup>80</sup>

Lo que destaca de este momento dedicado a las películas musicales es que las canciones y los cantantes empezaron a quedarse en la memoria de los espectadores y no precisamente por su calidad musical, sino por su asociación con las imágenes de enormes escenarios, decorados y situaciones fantásticas muy atractivas. Esto repercute primero, en que los Estudios voltean su atención

<sup>79</sup> Chion, Michel.. *op. cit.* p. 83

<sup>80</sup> Imagen extraída de *Motion Picture Sound 1910-1920*

hacia los compositores y, además, sientan las bases para lo que en un futuro será el rentable negocio de la venta de música.

## **EL CONTEXTO HISTÓRICO QUE DEFINIÓ AL CINE DE LOS TREINTA**

Resulta ineludible, reiterar algunos sucesos históricos que influyeron directa e indirectamente en el cine, sus temáticas y las tendencias que marcaron, antes de continuar con los grandes músicos de esta década que aportaron más que su ingenio a la cinematografía mundial.

No se puede dejar de lado la Gran Depresión económica que comenzó en los Estados Unidos a partir de octubre de 1929 o el inicio del dominio de Hitler en la Alemania de 1933, ya que en varios casos fue lo que obligó a compositores, actores o creadores, a emigrar de sus lugares de origen.

Cada país involucrado en el conflicto bélico de finales de los treinta, vio también reflejadas sus posturas en el espectáculo cinematográfico, ya fuese a través de temáticas críticas (que en países como Alemania o España fue prohibida y perseguida), la exaltación del nacionalismo, o el simple entretenimiento para evadir la realidad.

Se señalan brevemente estos acontecimientos porque están relacionados, primero, con el afianzamiento de Hollywood como la industria cinematográfica más sólida, grande y poderosa del orbe, así como con un momento de abundante creatividad en el que nacieron distintos géneros y corrientes, y destacaron numerosos directores, actores y actrices de los cuales por el momento no se entrará en detalle.<sup>81</sup> Lo que no se puede pasar por alto es que cada uno de los diferentes géneros destacó con una o varias películas gracias al apoyo musical.

Así, estuvieron de moda el “canto filmado”, las comedias musicales y hasta el cine histórico-espectacular, pero el surgimiento de los dibujos animados (que sin música perdían gran parte de su vitalidad), del cine de horror, de las historias de gangsters, *film noir* o cine negro, de las películas de

---

<sup>81</sup> Miguel Barbachano Ponce en su libro *El cine mundial en tiempos de guerra (1920-1945)* sería uno de los indicados para ofrecer un amplio análisis de este período



ciencia-ficción y hasta del *western*, ampliaron no sólo las opciones para el público, también el campo de trabajo para la gente que vivía del cine. Y esto ocurre en medio de la mayor crisis económica que hayan pasado los Estados Unidos y también, en medio de la más fuerte crisis bélica, política y social que haya vivido Europa y algunos otros países involucrados en la Segunda Guerra Mundial.

## LA PARTITURA ORIGINAL Y SUS COMPOSITORES EN LOS AÑOS TREINTA

Aunque por unos años predominaron las películas musicales y se relegó la el apoyo narrativo de las partituras originales a una breve aparición en los créditos, el rumbo de éstas últimas se modifica con la llegada al cine del compositor austriaco Max Steiner a los estudios de la RKO, en Hollywood.



En 1933 escribió la música para *King Kong*, dirigida por Merian Cooper, por encargo de la RKO para salvar a la película del fracaso, según los productores. Pero su ingenio le permitió escribir algo más que “la música que salvó la película”; la partitura tuvo un gran impacto en aquel momento.

*Max Steiner*<sup>82</sup>

“ Steiner utilizó *leitmotifs*, o temas, para diferentes personajes y situaciones, siguiendo un modelo operístico del siglo diecinueve (...) Y aunque King Kong no habla, su compleja personalidad es representada por medio de música. La brutalidad del mono gigante es transmitida por tonos disonantes y el uso de instrumentos metálicos, por ejemplo, cuando su trágica soledad es representada por una melodía de anhelo.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Imagen extraída del sitio <http://gfx.filmweb.pl/p/11839/po.50111.jpg>

<sup>83</sup> "Following a nineteenth-century operatic model, Steiner used leitmotifs, or themes, for different characters and situations.(...) Although *King Kong* does not speak, his complex personality is depicted through music. The giant ape's brutality is conveyed by dissonant tunes and the use of brass instruments,

A partir del trabajo de Steiner en *King Kong*, tanto la RKO como los estudios cinematográficos decidieron otorgar ciertos privilegios a los compositores y fijaron su atención en la música escrita específicamente para la película (terreno que ya habían recorrido otros directores como Murnau, Chaplin o Eisenstein en los inicios del cine); lo que significó también, la migración de muchos compositores a Estados Unidos.

Steiner tuvo muchos logros como músico a partir de entonces (colaboró en más de 250 películas), de hecho, trabajó mucho tiempo para la *Warner Brothers* y en ocasiones para la *Selznick International Pictures*, donde compuso obras como la marcha de *The Charge of the Light Brigade* (1936) de Michael Curtiz, melodía en la que definió su muy particular estilo, o como el tema musical de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) que fue de los primeros, en ser reconocidos y asociados con la película.

Las categorías de los premios Oscar que otorga *The Academy of Motion Picture, Arts and Science* desde 1928<sup>84</sup> a la mejor música original (*Music Scoring*) y a mejor canción escrita específicamente para la película (*Music Song*) no aparecen sino hasta 1934; un año después del reconocimiento a la partitura de Max Steiner para *King Kong*.

La atención concedida a la contribución musical por parte de la industria fílmica norteamericana y de los estudios, atrajo a compositores de otros países que, al igual que Max Steiner, tuvieron su espacio para componer y trabajar con libertad.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) originario de Brünn (antes territorio austriaco) fue contratado por la Warner para hacer los arreglos musicales de la obra de Felix Mendelssohn *A Midsummer Night's Dream*, en 1935. El resultado de su adaptación fue tan bien recibido por la crítica, que le dieron la oportunidad de escoger los proyectos que le interesaran, lo que benefició a la productora, a la vez que la reputación del compositor despegó notablemente. De esta manera logra escribir una de sus mejores

---

for example, while his tragic loneliness is represented by a yearning melody.” *Sound and Music. The Power to Enhance the Story. Music Score*. Disponible en [www.oscars.org/teachersguide/sound/activity4.htm](http://www.oscars.org/teachersguide/sound/activity4.htm)

<sup>84</sup> La primera edición oficial de los premios Oscar fue en 1928 pero se maneja como 1927-1928. Es decir, comprende las películas producidas tanto en 1927 como a principios de 1928.

composiciones: la banda sonora de *El capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935) de Michael Curtiz, protagonizada por Errol Flynn. Pero su obra maestra, según los iniciados, fue su colaboración para *Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) dirigida también por Curtiz, para la cual escribió setenta y tres minutos (de ciento dos que dura la película) de música.

La época gloriosa de Korngold terminó casi a la par de la década, lo que coincidió con la pérdida de popularidad de las películas de aventuras de Errol Flynn (Ya empezaba a medirse el éxito de un género, o de una película según la fama de algún actor o actriz).

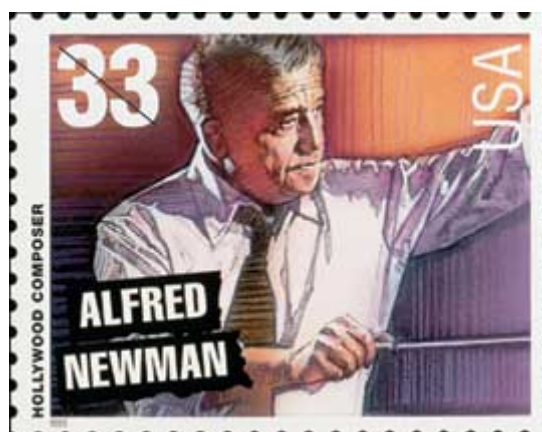
Por último, para cerrar los treinta en cuanto a compositores y partituras, no se pueden dejar de lado al alemán Franz Waxman, al ruso Dimitri Tiomkin y al norteamericano Alfred Newman.

Waxman fue contratado por los estudios Universal donde escribió temas para *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935) de James Whale y para *The invisible Ray* de Lambert Hillyer, en 1936; ambas contribuciones sobresalientes, así, casi de inmediato, la Metro Goldwyn Mayer lo lleva a sus estudios donde labora hasta 1942.

*Columbia Pictures* también tuvo su gran compositor. Desde 1936, Dimitri Tiomkin escribió varias partituras sinfónicas con coros para películas dirigidas por Frank Capra, como *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) o *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, 1938).

Alfred Newman “fue uno de los compositores más prolíficos de todos los tiempos y la gran estrella de la 20th Century-Fox, que aportó una formación clásica y europeísta”<sup>85</sup>.

En la década de los treinta colaboró también en películas como *Desengaño* (*Dodsworth*, 1936) y *Callejón sin salida* (*Dead End*, 1937) de William Wyler, además de hacer lo propio para *The Hurricane*, de



<sup>85</sup> Xalabarder, Conrado, *op. cit.*. p. 89

John Ford, en 1937. Su aportación musical para *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939) de William Wyler, fue la base o la inspiración para la música de melodramas, muchos autores que le siguieron retomaron su trabajo.

La fama de Newman trascendió las décadas de los treinta y cuarenta en Hollywood, de tal forma que estadísticamente es el compositor con más nominaciones (cuarenta y uno en total) y más premios de la Academia (nueve estatuillas) en la categoría de *Music Scoring*.

También hacia los treinta, por primera vez, una compañía disquera reconocida, la RCA (*Radio Corporation of America*), decide aventurarse a grabar una banda sonora musical con el procedimiento “*Multiple Channel Recording*”, (grabación en canales múltiples) que ofrecía una mejor calidad sonora; se trató de *One Hundred Men and a Girl* (1937), dirigida por Henry Koster, producida por los estudios Universal y protagonizada por Deanna Durbin.

La película mereció el favor de la RCA por dos situaciones principalmente: la banda sonora gustó al público y a la Academia, la cual otorgó a la película el premio en la categoría de *Music Scoring* (en los respectivos créditos no figura el compositor), aun cuando en competencia estaban también Alfred Newman, Max Steiner, Hugo Riesenfeld y Dimitri Tiomkin, entre otros siete compositores más.

El otro factor, fue la interpretación de las canciones por la joven actriz Deanna Durbin, que a partir de esta actuación aseguró a los estudios Universal un público para sus futuras películas y a la RCA, la venta de sus discos.

## **EL CINE SONORO Y SU MÚSICA EN EUROPA**

Como se puede suponer, las tendencias del cine europeo (también las del cine mexicano en sus inicios, que se tratan adelante) distaban mucho de las de Hollywood. El componer música para las películas también fue una actividad importante en el viejo continente aunque, con marcadas diferencias culturales, claro está.

Así fue que en la década de los treinta, sobresalían en la cinematografía países como Francia, Gran Bretaña, la U.R.S.S<sup>86</sup> y Alemania. Así, el francés Maurice Jaubert es considerado parte fundamental de la música cinematográfica por su trabajo con Jean Vigo en *Cero en conducta* (*Zéro de Counduite*, 1932) y en *L' Atalante* (1934). Caso análogo al del compositor húngaro Joseph Kosma, quien escribió la música para algunas películas de Jean Renoir y Marcel Carné como *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) y *Los hijos del paraíso* (*Les enfants du paradis*, 1944), respectivamente.

Pero en los treinta, la mayoría de los compositores talentosos emigraban a Estados Unidos; era mucha la demanda en los estudios, sin mencionar que la guerra amenazaba con estallar en Europa. Por tales motivos, el estilo de la música clásica europea no se expandió en el viejo continente como lo hizo en Hollywood.

En cuanto al cine español, Xalabarder comenta que “ *la partitura cinematográfica conoció una de sus mejores épocas. En los años treinta sobresalieron la zarzuela y el folklore con Nobleza baturra (1935), Morena Clara (1936) o Carmen, la de Triana (1936).*”<sup>87</sup>

Alemania también hizo un aporte fundamental para la música y el cine sobre el cual habría que dividir su estudio en dos períodos, dice Miguel Barbachano: antes de Hitler (1930-33) y durante el régimen nacionalista. En el primer período destaca indiscutiblemente *El Angel Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg, más por el juego con la música, el sonido y los silencios que por la extraordinaria partitura de Friedrich Hollandër. Cortar la música (silenciarla) con el cerrar de una puerta y volverla a escuchar al abrirla era por ejemplo, un juego que permitía el cine sonoro, y que Sternberg y Hollandër supieron aprovechar. El filme, casi musical, también fue aclamado por la actuación de a la postre legendaria Marlene Dietrich como Lola-Lola, cantante en el cabaret *Der Blaue Engel* (El angel azul).

Georg Wilhelm Pabst filmó en 1931 *La ópera de tres centavos* (*Die Dreigroschenoper*) basada en el drama musical de Kurt Weill y Bertolt Bretch que retrata humorísticamente algunos encuentros entre hampones y policías

---

<sup>86</sup> Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

<sup>87</sup> Xalabarder, Conrado. *op.cit.* p. 64

londinenses. También Fritz Lang supo adentrarse en el género policiaco con las películas *M* (1931) y *El testamento del doctor Mabuse* (*Das testament des Dr. Mabuse*, 1932).

Destaca en estos últimos directores, la tendencia por evitar el abuso del sonido y de los diálogos. Para narrar –sobre todo Fritz Lang- se apoyaron de igual modo en la imagen como en la música. En las películas de Lang, por ejemplo, el uso mesurado de la música resultó muy afortunado.

En el caso de *M*, que narra la historia de un criminal obsesionado sexualmente con infantes, la constante melodía que silba el asesino es El lago de los Cisnes de Tchaikovsky. A su vez, para *El testamento del Dr. Mabuse*, utilizó en los créditos iniciales una música de orquesta espectacular y apocalíptica (compuesta por Hans Erdmann) que progresivamente se disciplina, se atenúa, terminando por reducirse a un ritmo marcado por los timbales<sup>88</sup>.

Ambos filmes utilizan la música casi para suplir los diálogos de los personajes, como ocurría con el cine mudo; pero al poder grabarla y sincronizarla con la imagen fue posible desarrollar un juego sonoro muy efectivo para referir eficazmente el contexto urbano y social del momento.

Es así, como la década de los treinta significó para el cine y la música, en su labor conjunta, un renacimiento y un despegue. Renació como espectáculo audiovisual, gracias a la tecnología que evolucionó rápidamente y a los que tuvieron la visión para aprovechar todo lo que ésta ofrecía. Además, pese a las calamidades sociales, económicas y políticas que afectaron paradójicamente a los países más productivos en la cinematografía, la industria no se derrumbó; por el contrario, se reforzaron las bases que harían del cine un gran negocio, un espectáculo recurrente, un medio de comunicación y expresión artística que se mantiene en pie un siglo después.

---

<sup>88</sup> Chion, Michel. *op.cit.*p. 91

## **2.4. EVOLUCIÓN Y REVOLUCIÓN DE LA BANDA SONORA MUSICAL**

Tomando en cuenta que un esfuerzo por recorrer detalladamente casi cinco décadas de la historia del cine y su música en unas cuantas páginas, es una labor casi imposible, ya que bien tales empresas corresponden a estudios cuyo interés es ajeno al del presente, este apartado está destinado sólo a puntualizar y analizar aquellos acontecimientos y tendencias representativas de cada década (a partir de los cuarenta) que dieron paso a una evolución, revolución y renovación de música de cine.

Se insiste en que esta aproximación omitirá datos que no dejan de ser importantes en la historia de la cinematografía mundial, con la finalidad de enfocar el estudio hacia los porqués del fenómeno de la comercialización de música de cine, el cual se tratará a fondo en el siguiente capítulo.

Gran parte de este estudio ha citado sucesos cinematográficos ocurridos en Estados Unidos principalmente. Lo cual no significa de ningún modo que Hollywood haya sido la industria más relevante de la cinematografía mundial, ni que posea los mejores ejemplos en cuanto a música de cine se refiere.

Hollywood supo vender rápidamente sus películas, la reputación de sus directores, guionistas, músicos, la imagen de los actores y actrices, y todo lo que surgía sobre la marcha; así que, como fue natural, a la música y a las canciones que sobresalieron en el cine pronto se les puso precio.

Ya desde los treinta se advertía la popularidad de algunas composiciones, incluso se llegaron a vender discos. Los años cuarenta y cincuenta fueron testigos de la proliferación de canciones exitosas en la pantalla grande; pero, ya a niveles más comerciales, la música exhibida en el cine tendrá éxito rotundo después de la década de los sesenta.

A continuación se ofrece un esbozo de lo que representó la música en la historia del cine, sobre todo para el fenómeno de venta de las bandas sonoras musicales, a partir de 1940.

## LOS PROLÍFICOS AÑOS CUARENTA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Acertadamente, Xalabarder resume lo que fue en esta década la música y sus compositores:

“Esta década fue la máxima expansión de la música cinematográfica, tanto por la cantidad de compositores como por la variedad de estilos. La vorágine insaciable de las productoras que pugnaban por conseguir a los mejores autores, se reflejó en contratos multimillonarios con los jefes de los departamentos musicales, quienes ejercieron un control absoluto sobre sus subordinados”<sup>89</sup>

Durante los cuarenta, predominan los grandes compositores como Steiner, Newman, Waxman, Victor Young o Korngold, al igual que las partituras clásicas. Pero la década resalta también por la aparición de nuevas formas de componer música para una película, de entre las cuales destacan la de Max



*Casablanca*, Michael Curtiz, 1949

Steiner, Alfred Newman y Bernard Herrmann.

Steiner aportó a la partitura musical lo que se conoce ahora como el *leitmotiv*: una melodía que el espectador tomaría como punto de referencia para una situación, o uno de los personajes.

Su música continuó ocupando lugares entre los nominados y premiados por el Oscar y permanece en la memoria de muchos espectadores por películas

---

<sup>89</sup> Xalabarder, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*, p. 50



como *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), o *Now, Voyager* (1942) de Irving Rapper.

Alfred Newman fue el único compositor que dedicó por completo su carrera al cine. Ya para la década de los cuarenta, concentró gran parte de su trabajo en equilibrar los moderados filmes de la productora con una música muy expresiva que resaltaba la vitalidad de los personajes. También destaca su aportación al cine de contenido social como en *Las viñas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) o *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley!*, 1941) ambas de John Ford.

Por su parte, la gran carrera de Bernard Herrmann comienza al lado de Orson Welles cuando éste le encarga la música para su primer largometraje: *El Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). El resultado de esta considerada obra maestra lo llevó rápidamente a una posición privilegiada entre los compositores de Hollywood. Los cuarenta significaron el gran despegue para el compositor que aportaría posteriormente avances e innovaciones para la música cinematográfica (sobre todo en sus trabajos al lado de Alfred Hitchcock)

Otro destacado compositor fue Miklós Rózsa de origen húngaro, quien se vio obligado a emigrar a los Estados Unidos ya que en 1940 la guerra amenazaba Inglaterra, lugar donde se rodaba *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1940) y en la cual colaboraba. La partitura que escribió para esta película entró en competencia para los premios Oscar, y aunque ganó la música de *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940) dirigida por Hamilton Luske y Ben Sharpsteen, su trabajo no dejó de reconocerse; de tal modo que en 1945 la música que compuso para *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, obtuvo la estatuilla.

## **LAS APORTACIONES NORTEAMERICANAS A LA PARTITURA CINEMATOGRÁFICA DE LOS CINCUENTA**

Debido a la situación política de represión que se impuso en los Estados Unidos y por la proliferación de la televisión como entretenimiento en casa, la industria de Hollywood se vio forzada a modificar sus producciones.

La llamada cacería de brujas generada por el senador McCarthy, que persiguió el discernimiento general con el gobierno y el capitalismo, también afectó a Hollywood, de manera que sus producciones se vieron obligadas a reflejar a los Estados Unidos como paradigma del éxito económico y social.

Además, como se explicará en el siguiente capítulo, la televisión acaparó gran parte del público que asistía a los teatros de proyección, de modo que se pusieron en marcha numerosos intentos para recuperar y atraer más público.

Los estudios se apoyaron nuevamente en las grandes producciones épicas y en fastuosos musicales, con los ya conocidos y mejorados decorados, además de hacer uso de la tecnología. De esta manera, surge el *Cinemascope*: “La técnica del *Cinemascope* utilizó lentes anamórficos para filmar y proyectar una imagen ancha en una pantalla curvada de 19.6 m de ancho y 8.0772 m de largo, con tres altavoces detrás de la pantalla.”<sup>90</sup>

La primer película filmada y exhibida en *Cinemascope* fue *El manto sagrado* (*The Robe*) dirigida por Henry Koster en 1953, cuyo valor no reside necesariamente en el argumento, sino más bien en la gran producción que implicó y que fue apoyada por la música de Alfred Newman.

Pero lo importante: ¿qué ocurrió con las bandas sonoras musicales de la época?. Varios autores coinciden en que es la década caracterizada por la aparición de nuevas tendencias en la realización de música para cine, como es el caso del jazz, aunque hubo un intento por mejorar el estilo clásico-europeo de las ya tradicionales partituras.

Al mismo tiempo, nuevos compositores aparecieron en la escena musical de Hollywood, no exclusivamente de origen extranjero. Ya se gestaba un cambio en la partitura original desde Bernard Herrmann, que se acentuó con la llegada de Alex North, Elmer Bernstein y Henry Mancini, quienes se encargaron de imponer un estilo más “americano” y romper con los esquemas predominantes, su éxito se consolidaría en los años sesenta.

No por ello los compositores clásicos se hicieron a un lado; todo lo

---

<sup>90</sup> “The *Cinemascope* technique used an anamorphic lens to film and project a wide image on a curved screen 64 1/2 ft. wide and 26 1/2 ft. high, with three speakers behind the screen” En Motion Picture Sound (1930-1989) <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture.html>

contrario; ambos estilos coexistieron y aportaron mucho a la música de cine. La música de Dimitri Tiomkin, Miklós Rozsá, Víctor Young, Franz Waxman, Alfred Newman y otros más, convivieron perfectamente durante esa década y abrieron paso también al éxito de géneros como el Western, el cine negro o *film noir*, o los dramas épicos.

Fue la época en que las novelas de escritores como Tennessee Williams o Arthur Miller se llevaron a la pantalla grande, pero el estilo de los personajes era tan diferente a los héroes a los que estaba acostumbrado Hollywood que requirieron de otro tipo de música para describirlos. Es en este terreno, donde mejor se desarrollaron compositores como Alex North o Elmer Bernstein.

Los oscuros protagonistas de dramas como *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951, de Elia Kazan), *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955 de Otto Preminger) o *The Rose Tattoo* (1955, de Daniel Mann) fueron descritos con música proveniente de los barrios populares de Nueva Orleans; en el jazz se encontró la forma conveniente de expresar sus atormentadas vidas, sus pasiones o sus tragedias.

Y fueron North y Bernstein quienes supieron abordar talentosamente las nuevas temáticas en el cine y describirlas a un nivel emocional gracias a su música. “Alex North es un maestro en el campo de lo inconsciente y su genialidad es transmitir sus emociones a una audiencia que difícilmente se dará cuenta de que existe música en la película que está viendo”<sup>91</sup>, dijo en alguna ocasión el director John Huston.

North es recordado también por componer aquel tema de amor que sería interpretado años después por los Righteous Brothers: *Unchained Melody*. La película para la que utilizó este tema fue poco memorable, pero el tema trascendió la realización y fue nominado en 1955 para ganar el premio a la mejor canción. La composición fue retomada en 1991 para encabezar la banda sonora del exitoso filme *Ghost* de Jerry Zucker.

Bernstein por su parte, desarrolló este estilo en filmes como *Sweet Smell of Success*, (1957), *Some Come Running* (1958) y, en 1962 *Walk on the Wild Side*.

---

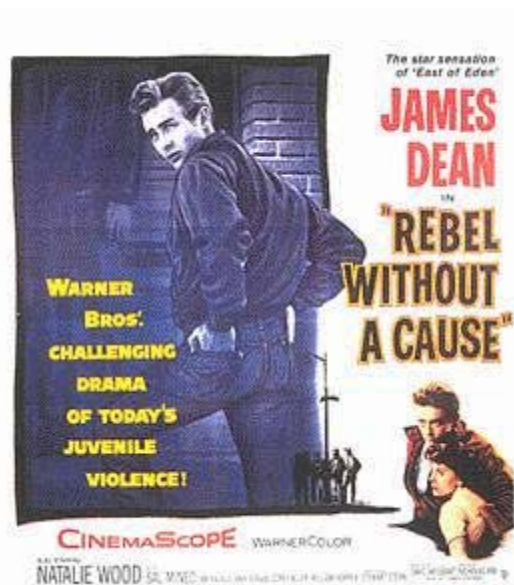
<sup>91</sup> cit. pos. Xalabarder, Conrado, p. 79

Al lado de los compositores, surgió un fenómeno cinematográfico a partir de los ídolos del rock que puso a trabajar a la industria discográfica. James Dean, Bill Haley y Elvis Presley protagonizaron los *hits* en 35 mm aclamados por la juventud de la década.

Elia Kazan y Nicholas Ray dirigieron a James Dean en *Al este del paraíso* (*East of Eden*, 1955) y *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955) respectivamente y encargaron a Leonard Rosenman la música de ambas películas con las cuales inauguraría su carrera cinematográfica.

Por otra parte la película *Rock Around the Clock*, dirigida por Fred F. Sears, se estrenó en 1956 para sacar provecho del naciente y cada vez más popular género musical. La película, que presentaba a un Bill Haley treintón y padre de cinco hijos, causó disturbios en Gran Bretaña ya que las presentaciones en vivo de los ídolos musicales eran casi inexistentes, de modo que la audiencia descargó todo su gusto y pasiones contenidas en las salas de cine.

Un fenómeno parecido ocurrió con la aparición de Elvis Presley en la película *Love Me Tender* (de Robert D. Webb, 1956). Ya era tanta la popularidad del cantante, que la película fue re-escrita y filmada por segunda ocasión sólo para incluir cuatro números musicales. La 20th Century Fox alcanzó el record de quinientas cincuenta copias del filme sólo para los cines de los Estados Unidos y en una semana recaudó un millón de dólares. Era así evidente que los ídolos musicales vendían; fue un prometedor comienzo para la carrera cinematográfica de Elvis. El siguiente récord que rompió, fue con la película *El rock de la cárcel* (*Jailhouse Rock*, de Richard Thorpe, 1957). La canción que da título al filme fue la primera en la historia que entró a las listas de popularidad de Gran Bretaña, ocupó el primer puesto y vendió en sólo tres días quinientas mil copias.



Para entonces recurrir a la fórmula de promover una película, una canción o a un cantante al mismo tiempo se convirtió en una práctica habitual, lo que necesariamente no contravino la calidad de los trabajos musicales.

En esta década destacaron canciones memorables para la historia del cine como la que interpretó Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, de Stanley Donnen y Gene Kelly, 1952), escrita por Lennie Hayton, el tema ganador del Oscar en 1952, *Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'*, escrita por Dimitri Tiomkin y Ned Washington para la película *A la hora señalada* (*High Noon*, de Fred Zinnemann, 1952), así como *Whatever Will Be, Will Be* (*Que será, será*) de la película *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, de Alfred Hitchcock, 1956).



En el caso de Hitchcock, ésta fue la década en que comenzó a trabajar recurrentemente con Bernard Herrmann: *El tercer tiro* (*The Trouble With Harry*, 1955), *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*, 1956) y la que se considera su obra maestra, *Vertigo* (1958).

**Bernard Herrmann** en la ciudad de Nueva York, invierno de 1951. Fotografía de Arnold Weissberger.

Colaboraron también en *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959) y en la ya clásica *Psicosis* (*Psycho*, 1960), por medio del manejo de instrumentos de cuerdas, melodías estridentes y algunas letárgicas cargadas de suspenso. La música de Herrmann logró retratar perfectamente el perfil psicológico que Hitchcock desarrolló para sus personajes.

De igual manera se prestó atención a los musicales: la *Metro Goldwyn Mayer* invirtió en sus distintos departamentos artísticos con el fin de realizar las superproducciones de la década. Los resultados se apreciaron en películas

representativas de la década, como *Lili* (1953), *Gigi* (1958), *Quo Vadis* (1951), *Ivanhoe* (1952) o *Ben Hur* (1959) –la música de éstas últimas, fue escrita por Miklós Rozsá.

Por otra parte, el cine en Europa fue testigo de talentosos compositores cuyas aportaciones musicales lograron filmes memorables. Tal es el caso de Nino Rota y su trabajo al lado del director Federico Fellini en películas como, *El Sheik blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), *La Strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957) o *La dulce vida* (*La dolce vita*, 1959). Esta mancuerna, al igual que la de Alfred Hitchcock y Bernard Herrman, se mantuvo sólida por muchos años más, aunque aquí, hasta la muerte del compositor.

En esta década también destacan películas como *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Francia, 1959), *Moulin Rouge* dirigida por John Huston (Gran Bretaña, 1952) o *La princesa que quería vivir* (*Roman Holiday*, 1953) de William Wyler, estas dos musicalizadas por George Auric.

## LA REVOLUCIÓN DE LOS AÑOS SESENTA

Los radicales cambios sociales, culturales y políticos que caracterizaron la década de los sesenta, desde luego tuvieron influencia en el quehacer artístico, el cine no fue la excepción. Por aquellos años, los estudios más grandes se enfrentaron a una crisis originada en parte, por los cambios de directivas, de personal y la disolución de los departamentos artísticos, que eran los encargados de perfilar o definir el sello y la estética de las producciones. Esto llevó a la realización de megaproducciones con el pretendido fin de atraer más público, lo cual, frecuentemente resultaba un fracaso en taquilla. La 20<sup>th</sup> Century Fox, la Metro Goldwyn Mayer y Paramount Pictures, fueron de los más afectados; ocurrió lo contrario con los estudios más pequeños: *United Artist* y *Columbia* elevaron sus ingresos gracias a producciones de calidad; *Warner Brothers* procuró mantenerse al nivel de años anteriores y tuvo mayor aceptación gracias a películas como *Mi bella dama* (*My Fair Lady*, 1964) o *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967).

Al mismo tiempo, se generaron diferentes propuestas temáticas, visuales y musicales en los principales países productores de material

cinematográfico y, en consecuencia, la música de los compositores ya clásicos, fue perdiendo terreno. Esta década fue la última en que trabajaron Dimitri Tiomkin, Franz Waxman y Alfred Newman y cedieron los lugares estelares a Henry Mancini, Nino Rota, Maurice Jarre, Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith y a Bernard Herrmann.

Tiomkin se despidió musicalizando películas como *Lo que no se perdona* (*The Unforgiven*, de John Huston, 1960), *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, de J. Lee Thompson, 1961), *The Fall of the Roman Empire*, de Anthony Mann, 1964 -que de acuerdo con los críticos es de las partituras más ricas en dramatismo que escribió Tiomkin- y finalmente, cerró su carrera con la composición musical para *Tchaikovski*, película rusa dirigida por Igor Talankin en, 1969.

Alfred Newman dejó la *20th Century Fox* por estar en desacuerdo con los cambios que se generaron. Su carrera la terminó independiente de los estudios de Hollywood, con la música escrita para *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, 1965) y *Camelot*, de Joshua Logan, en 1967.

Entre los cambios concernientes a la cuestión musical que hicieron a un lado las formas de composición clásica para el cine, estuvo esa creciente tendencia de hacer memorables las películas por un tema en especial, y si tenía letra, mejor. Así, entra en escena Henry Mancini. Si bien la tendencia favoreció su nombre entre los compositores cinematográficos, no se puede pasar por alto su ingenio tanto para narrar con música como para comercializarla.

Efectivamente, Mancini es recordado en la historia cinematográfica como el compositor que revolucionó la música en varios aspectos y uno de ellos fue el comercial. Con su trabajo demostró que además de ser funcional para la película, la música podía ser disfrutada por el público, ser atractiva y finalmente comprada por los espectadores; estuvo muy consciente de que las películas también eran un medio para promocionar la música. De esta manera, logra ser el primero en comercializar a gran escala las grabaciones de sus propias composiciones.

Las habilidades de Henry Mancini para mezclar géneros musicales o utilizar instrumentos de orquesta por separado y hacerlos protagonistas en las

melodías, sorprendieron al cine de la época, impuso su estilo con el que aportó el ritmo dinámico y hasta festivo a las películas en las que colaboró. Pero fue hasta que trabajó con Blake Edwards cuando consiguió la fama y estableció otra de las famosas mancuernas músico-director en la historia del cine: al lado de Edwards escribió temas como *Moon River* para *Desayuno en Tiffany's* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), la música para *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*, 1962) y el inolvidable tema de *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, 1964), solo por mencionar algunos. Reconocido en esa década también por su trabajo en *Charada* (*Charade* de Stanley Donen, 1963) o *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, 1964).

La tendencia de los temas populares fue retomada en películas como *Amor sin barreras* (*West Side Story*, de Jerome Robbins y Robert Wise, 1961), *Hello, Dolly!* (dirigida por Gene Kelly, 1969), *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*, de Robert Wise, 1965) y *Un hombre y una mujer* (*Un homme et une femme*, de Claude Lelouch, 1966) cuyo tema lo compuso Francis Lai.

Cartel promocional de *Un hombre y una mujer*



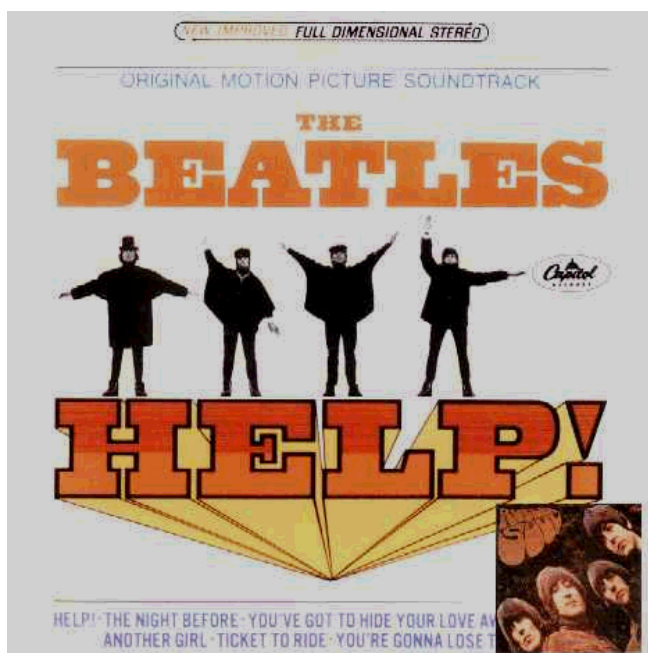
Aunque en esta década también proliferaron y predominaron los temas populares por encima de las musicalizaciones orquestales en el cine, estas composiciones fáciles nunca desplazaron las partituras escritas por Elmer Bernstein para *Los Siete Magníficos* (*The Magnificent Seven*, de John Sturges, 1969), *El gran escape* (*The Great Escape*, 1963) o *Matar a un Ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), ni la música de Alex North para *Espartaco* de Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960), o los temas de Maurice Jarre para *Doctor Zhivago* (1965) y *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, de David Lean, 1962). Tampoco restaron éxito a las composiciones de Nino Rota para *El gatopardo* (*Il*



gatopardo, 1963) y *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1968) o al trabajo de Jerry Goldsmith en ya clásicos del cine como *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, de Franklin J. Schnaffner, 1968).

Lo que sí se logró con la inclusión de canciones populares, fue un incremento en las ventas de discos en formato de 45 revoluciones (que contenían la canción principal y un tema adicional) y de los LPs. Tal fue el caso de *El graduado* (*The Graduate*, de Mike Nichols, 1969) cuya edición discográfica, al igual que la película, contiene canciones de Simon & Garfunkel, grupo muy popular entre la juventud de aquellos años.

## “BEATLEMANIA” Y EL ROCK EN EL CINE



La situación del cine en otros países productores importantes no fue muy distinta. La ola revolucionaria se extendió a nivel mundial y ubicó a Inglaterra, Italia y a Francia como excelentes competidores para los Estados Unidos. El cine que se generó en el viejo continente, volteó la atención del mundo a otro lugar que no era Hollywood, sobre todo por el

fenómeno musical que se gestaba en la Gran Bretaña de los sesenta y que comenzó con The Beatles.

La música y la imagen del cuarteto británico fueron un verdadero imán que causó furor en prácticamente toda la juventud de la época, situación que fue bien aprovechada por las compañías disqueras, publicaciones, además de la televisión y el cine, por supuesto. La primera película que filmaron fue *La noche de un día difícil* (*A Hard Day's Night*, 1964) dirigida por Richard Lester. La *United Artist* ofreció pagar al grupo veinticinco mil libras sólo por su aparición en la película, además de un porcentaje de las ganancias. La

recaudación de *A Hard Day's Night* en las salas de cine para 1966, alcanzó los dos millones de libras, tres veces el costo de su producción; las ganancias se incrementaron con la venta del *soundtrack*, que sagazmente lanzó al mercado *United Artist* y el grupo de Liverpool recibió el veinticinco por ciento de lo recaudado.

Con tales cifras, era de esperarse la filmación y el estreno de varias películas más. En 1965 se estrenó *Help!*, también dirigida por Richard Lester. En 1967, de nuevo los Beatles protagonizaron y dirigieron *Magical Mystery Tour*, y aunque ya no les gustaba la idea de otra película, se filmó un año más tarde pero en dibujos animados, *El submarino amarillo (Yellow Submarine)* dirigida por George Dunning. Cada película tuvo su disco y algunos los editaron con canciones adicionales, debido en parte, a que las ediciones inglesas y norteamericanas eran diferentes en portada y en contenido, ya que las manejaban diferentes compañías disqueras (en Gran Bretaña era *Parlophone* y en Estados Unidos *Capitol Records*). Finalmente en 1970, Michael Lindsay-Hogg dirige el legendario documental *Déjalo ser (Let it be)*, donde se retrata la etapa final de los Beatles. Curiosamente, es el documental-musical que mejor recibió la gente. No se necesitaron temas ficticios para que actuaran los músicos ingleses con el pretexto de cantar en algún momento sus éxitos, sino de documentar la realidad en algún festival, en alguna gira en específico, donde en ningún momento se ve forzada la ejecución de canciones.

Posteriormente, otros documentales sobre festivales de rock son llevados a las pantallas cinematográficas, como *Gimme Shelter* (1970) que presenta la gira de los Rolling Stones en 1969, *Monterrey Pop* (dirigido por D. A. Pennebaker, 1967) o *Woodstock* (dirigida por Michael Wadleigh, 1970) donde aparecieron figuras representativas del rock como Joe Cocker, Jimi Hendrix, Jannis Joplin, el grupo The Who, Simon & Garfunkel, Eric Burdon & The Animals, Canned Heat, entre muchos otros.

También surgió la tendencia de revivir y parodiar el musical Hollywoodense de los cincuenta pero al estilo opera-rock. En este género, sobresalieron las películas *Jesucristo Superestrella (Jesus Christ Superstar)*, (1972) dirigida por Norman Jewinson basado en el musical teatral de Andrew

Lloyd Webber, *El show de terror de Rocky* (*The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman, 1974), y un año después, *Tommy* a partir de la obra musical de The Who. Esta película, fue de las primeras del género grabadas con sonido Dolby Stereo<sup>92</sup>, una nueva tecnología para aquellos años que mejoró notablemente la calidad del sonido, de los diálogos y sobre todo permitió apreciar con detalle la música gracias a los diferentes canales de audio.

La tecnología del Dolby Stereo le abrió las puertas a múltiples posibilidades para la música en el cine, oportunidad que no tuvo George Lucas cuando filmó *Locura de verano* (*American Graffiti*) en 1972, película que aborda el ámbito musical de la década de los sesenta; en cambio sí la aprovecharon los directores de *La canción es la misma* (*The Song Remains the Same*) Peter Clifton y Joe Massot, ya que filmaron el concierto de Led Zeppelin en el *Madison Square Garden*, el cual se exhibió en las salas de Gran Bretaña el 20 de octubre de 1976. Otra película similar la filmó Martin Scorsese en 1976: *El último Vals* (*The Last Waltz*) fue el título le dio al último concierto del grupo *The Band* en el que se reunieron personalidades de la música como Eric Clapton, John Wood, Neil Young o Bob Dylan, se estrenó en el cine dos años después. Y en la misma línea musical, pero sin que el grupo apareciera en pantalla, tenemos *La pared* (*Pink Floyd The Wall*, de Alan Parker, 1982).

Con la incursión del pop y el rock en el cine desde finales de los sesenta se logra renovar las temáticas, proponer otras bandas sonoras musicales y otro lenguaje narrativo visual. Pero inevitable e involuntariamente se genera una división, con el tiempo acentuada, entre el llamado “cine de autor” y el cine “comercial”. No obstante, incluir canciones rock en alguna banda sonora no equivaldría a cine de mediana calidad. El mejor ejemplo de fines de la década de los setenta, es una de las obras capitales de Francis Ford Coppola, *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, 1978) cuya historia le permitió integrar de manera natural las canciones de rock que representaban la época.

---

<sup>92</sup> Se puede apreciar con detalle la evolución de la tecnología sonora en <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture3.html>

## EL RETORNO DE LA MÚSICA ORQUESTAL

La llegada del pop y del rock al cine no fue bien acogida por muchos compositores, que dudaban de la calidad musical de dichos géneros; fue visto como una invasión. En protesta contra la situación, Bernard Herrmann renunció a la asociación de compositores a la que pertenecía; sin embargo, aceptó trabajar para Brian de Palma en dos *thrillers*, *Siamesas diabólicas* (*Sisters*, 1973) y *Obsesión* (*Obsession*, 1976) donde obtuvo buenos resultados.

En general, la música sinfónica o instrumental fue utilizada en películas épicas, de ciencia ficción o en historias de grandes catástrofes, como Alfred Newman y su aportación musical a la película titulada *Aeropuerto* (*Airport*, 1970). En el mismo periodo de la década de los setenta, los directores Irving Allen y John Guillermin filmaron *Infierno en la torre* (*The Towering Inferno*, 1974) e invitaron a un joven compositor del cual conocían su buena reputación; se trataba de John Williams, quien un año después iniciaría otra de las famosas mancuernas director-compositor con Steven Spielberg. En 1975 escribió la partitura de *Tiburón* (*Jaws*, 1975) con la cual aportó justamente la tensión que Spielberg necesitaba para la película. Fue un gran éxito, pero la cima y su consagración como uno de los grandes compositores del cine norteamericano llegaría con la más importante realización de George Lucas: *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), que, dejando de lado la mercadotecnia que lo acompaña, o tal vez explicado por ella, es uno de los filmes de ciencia-ficción con más seguidores en todo el mundo. El mismo año vio el estreno de *Encuentros cercanos del tercer tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) también dirigida por Spielberg y musicalizada por Williams. Desde entonces esta mancuerna se mantiene viva.

Otro tema musical que representó al cine de la década y permaneció en la memoria de los espectadores y seguidores de la película, fue el escrito por Nino Rota y Carmine Coppola para la gran trilogía de Francis Ford Coppola que inició en 1972 con *El padrino* (*The Godfather*) y terminó en 1990 con *El Padrino parte III* (*The Godfather Part III*).

## ORQUESTAS, SINTETIZADORES Y MÚSICA POP

La música sinfónica o con acompañamientos de orquesta, sobrevivió también a década de los ochenta, cuando la musicalización de las películas iba del rock a la música disco, pasando por obras maestras en la música original compuesta con un sintetizador. Así lograron convivir en las mismas salas, películas como *Flash Gordon* (de Michael Hodges, 1980) que incluyó canciones de Queen en su banda sonora musical, *Dunas* (*Dune*, 1984) con la música a cargo de Toto, *Amadeus* (de Milos Forman, 1984), *El último emperador* (*The Last Emperor*, de Bernardo Bertolucci, 1987) con una gran composición de Byrne, Sakamoto y Cong Su, *Fama* (*Fame*, de Alan Parker, 1980) y *Hair* (de Milos Forman, 1982) ambas musicalizadas al estilo discoteque, y *Blade Runner* (1982) uno de los mejores trabajos del director Ridley Scott musicalizado por Vangelis.

En los ochenta se recurrió frecuentemente al uso del sintetizador, ya fuese por motivos presupuestales (era mucho más barato que contratar a una orquesta), por moda o porque fue la mejor opción que se adaptaba a las películas futuristas y fantásticas que proliferaron en esa década, como *Los cazafantasmas* (*Ghost Busters*, de Ivan Reitman, 1984) o *Volver al futuro* (*Back to the Future*, de Robert Zemeckis, 1985).

De acuerdo con la tendencia de incluir una canción como tema principal de la película, los premios de la Academia norteamericana llegaron a convertirse en un *hit parade* de las canciones de moda, como la de *Arturo el millonario seductor* (*Arthur*, de Steve Gordon, 1981), *What a Feeling* de la película *Electrodanza* (*Flashdance*, de Adrian Lyne, 1983), *Fama* (*Fame*, de Alan Parker, 1980), *I Just Call to Say I Love You* interpretado por Stevie Wonder para *La chica de rojo* (*The Woman in Red*, de Gene Wilder, 1984) o la balada que utilizaron para *Pasión y Gloria* (*Top Gun*, de Tony Scott, 1986), *Take My Breath Away*.

Los compositores ya clásicos en el cine, también dejaron su huella en los filmes de los ochenta: John Williams estuvo nominado ocho veces por *scores* como *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the last Crusade*, de Steven Spielberg, 1989), *El imperio del sol* (*The Empire of the*

*Sun*, de Steven Spielberg, 1987) y *Las brujas de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, de George Miller, 1987), *El regreso del Jedi* (*Star Wars: Episode VI-Return of the Jedi*, de Richard Marquand, 1983) y ganó por *E.T. El extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, de Steven Spielberg, 1982). Jerry Goldsmith también sobresalió con la música para *Juegos diabólicos* (*Poltergeist*, de Tobe Hooper, 1982), Ennio Morricone con el score de *Los intocables* (*The Untouchables*, de Brian de Palma, 1987) y *La misión* (*The Mission*, de Roland Joffé, 1984) y Maurice Jarre con la música de *A passage to India* en 1984.

Otros compositores incursionaron en el cine durante esta década, como Peter Gabriel, que musicalizó *Alas de libertad* (*Birdy*, de Alan Parker, 1984), y unos años después, el score de *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1987) de Martin Scorsese.

Para finales de los años ochenta, ya se podían apreciar una amplia gama de compositores y de géneros musicales en las bandas sonoras de las películas. Grandes orquestas de música clásica, bandas de rock, cantantes solistas, e incluso un hombre con sintetizador, son algunos de los elementos musicales que han contribuido y enriquecido la evolución del lenguaje cinematográfico, como se ha explicado en este breve recuento.

## **2.5. LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE MEXICANO**

¿Por qué separar el estudio de la evolución musical del cine mexicano de otras cinematografías, si México estuvo entre las primeras naciones que recibió al invento de los Lumière y posteriormente desarrolló una industria?

Una de las razones es que en nuestro país se generó una tradición musical con características específicas, incluso distintas a la que impuso el cine norteamericano, aunque partieron de moldes similares. Otra, es que el oficio de musicalizar para la imagen ha perdido gran parte del reconocimiento nacional e internacional, que en algún momento tuvo con músicos de la talla de Silvestre Revueltas, Raúl Lavista, María Grever, Manuel Esperón o Agustín Lara. Una tercera razón, proviene de la necesidad de revalorar los trabajos fílmicos mexicanos que, además de fortalecer a la frágil industria nacional, han destacado como referencias de la cinematografía mundial. Por último queda decir, en lo referente a las grabaciones de las bandas sonoras musicales, que aunque existen ediciones discográficas con los temas que se popularizaron gracias a la pantalla grande, compilaciones en general hablando de la “época de oro”, son muy pocos los registros.

De unos 12 o 13 años a la fecha se ha procurado vender las bandas sonoras musicales utilizadas en casi todas las películas nacionales, no obstante destaca la escasez de composiciones originales concebidas para el cine, así como un mercado y una industria dedicada a crear, impulsar y difundirlas.

Por tales motivos, en general, se considera que vale la pena un recuento aparte, de la evolución de la música en cine mexicano, de sus compositores y de las pocas ediciones discográficas de las bandas sonoras, de manera que se pueda dilucidar, como uno de los objetivos, el porqué de su rezago en comparación con otras cinematografías y en la medida de lo posible, proponer con ejemplos algunas soluciones.

## LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN MÉXICO

México también fue uno de los primeros países que dio la bienvenida al invento de los hermanos Lumière, junto con Francia, Estados Unidos o Alemania, y al igual que en otros lugares, fue promovido en ferias, carpas ambulantes o establecimientos dedicados al entretenimiento que incluían programas de variedades.

El cinematógrafo llegó a un país con una población en su mayoría analfabeta, pobre y sometida al mandato porfiriano, a fines del siglo XIX. Sin embargo el espectáculo de “las vistas”, que se cobraba a 1 peso, se convirtió rápidamente en la distracción más popular. También fue bien recibido por la clase política, incluso por el general Díaz, quien aprovechó la toma de vistas para hacer que se registraran sus apariciones públicas y algunas festividades. Estos documentos se exhibieron dentro de los programas de variedades, con sus respectivos intentos de musicalización, según escribió el investigador Aureliano Reyes en la introducción del libro *La música en el cine mexicano*:

“Algunas películas que mostraban al general Díaz fueron acompañadas con las notas de una marcha compuesta en su honor, lo que suscitó aplausos en el público”<sup>93</sup>.

Posteriormente, y sobre todo a partir de 1910, el tema principal del registro de imágenes fue la Revolución Mexicana. Los cineastas de la época, como Salvador Toscano, los hermanos Alva, Jesús Abitia, los hermanos Becerril o Antonio Ocañas, filmaban algunos eventos públicos, hechos históricos y a sus protagonistas, para después exhibirlos; de esta manera se informaba la gente. Durante casi toda la batalla revolucionaria, predominó la vista de dichas imágenes en los lugares de entretenimiento. Así, el espectáculo cinematográfico se dio a conocer, primero, por haber documentado la situación del país y, luego por la producción de historias ficticias, que originaron el nacimiento de una industria.

---

<sup>93</sup> Vázquez Palacios, Angélica, *La música en el cine mexicano*, investigación realizada en la Fonoteca del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, introducción de Aureliano Reyes.



Para la década de los 20, ya existían composiciones musicales para algunas películas, sin embargo no había forma de registrarlas y garantizar la fidelidad a la partitura original a la hora de difundirlas, lo cual era una lástima considerando que ya había compositores trabajando en el oficio, como Agustín Lara. Por eso, aunque ya era popular como espectáculo, el cine en México despegó como industria a partir del sonido y de la película que inauguró formalmente esta etapa: *Santa*, dirigida por Antonio Moreno en 1931.

Aunque no fue la primer película sonora en México (antes podemos citar *Abismos- Náufragos de la vida* (1930) de Salvador Pruneda, que es, en rigor, el primer largometraje sonorizado, pero por medio de discos, *Más fuerte que el deber*, dirigida en 1930 por Rafael J. Sevilla, y *Soñadores de la Gloria* de Miguel Contreras Torres) *Santa* fue un éxito taquillero y consiguió trascender en el cine nacional, gracias a que el filme reunió diferentes talentos al mismo tiempo. Por un lado, la compañía productora llamó al director Antonio Moreno, al fotógrafo Alex Phillips y a los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez para sonorizarla, mismos que se especializaron en Los Ángeles, California, en sonido cinematográfico. De hecho, el sistema de sonido óptico que se utilizó fue inventado y patentado por los Rodríguez; no se utilizó ni el sistema de la Western Electric, ni el de la RCA. Esta novedad permitió la integración permanentemente tanto los diálogos como las composiciones musicales, que de ahí en adelante, serían un distintivo del cine mexicano. En el caso de *Santa*, las canciones escritas por Agustín Lara brindaron, un elemento dramático fundamental, y sirvieron de molde para numerosas producciones posteriores con temática similar.



*Santa*. Dir. Antonio Moreno, México, 1931

La música mexicana resultó ser un buen atractivo en pantalla grande y aportó mucho como sello distintivo del cine nacional, que rápidamente se apegó a ella, incluso se llegaron a escribir guiones en función de melodías populares (un buen ejemplo son canciones de Agustín Lara, como *Noche de Ronda*, *Distinto amanecer*, *Pervertida*, *Palabras de mujer*, o *Pecadora*). Tomás Pérez Turrent menciona que para la década de los treinta, la música mexicana ya era reconocida en Latinoamérica, así que al combinarla con la temática de sus películas, se logró una expansión en dicho mercado, así como un estereotipo de nuestro país en el extranjero.<sup>94</sup>

## **LOS COMPOSITORES Y LAS VERTIENTES DE LA MUSICALIZACIÓN DEL CINE MEXICANO**

El nombre de Agustín Lara está en la lista de los primeros compositores que escribieron canciones para producciones cinematográficas mexicanas y que las acompañaron al piano desde el período silente; se convirtió en una figura muy apreciada.

“El vínculo de Agustín Lara con el cine (...) antecede a la aparición del cine sonoro. Allá por los años veinte, al piano, solía acompañar funciones de cine mudo en las salas de la capital azteca. Se dice también que por aquel tiempo, aunque no llegó a triunfar, participó en un popular concurso para escoger el tema musical que serviría de presentación a una película”<sup>95</sup>

Los resultados de su afición y dedicación al oficio de compositor se vieron reflejados tempranamente, en los inicios del período del cine sonoro, cuando un bolero de su autoría, *Santa*, interpretado por Carlos Orellana, fue el tema principal de la película homónima de Antonio Moreno.

---

<sup>94</sup> Pérez Turrent, Tomás. *La repercusión del cine mexicano en el extranjero*. Ensayo incluido en el CD ROM *Cien años de cine mexicano 1896-1996*. Editado por CONACULTA-IMCINE y la Universidad de Colima, 1999.

<sup>95</sup> Calderón González, Jorge. *Nosotros, la música y el cine*, p. 90

Ya se mencionó anteriormente el éxito que tuvo esta película en taquilla y que un factor que influyó, fue *la canción* y el hecho de escucharla en pantalla, de verla cantada por uno de los protagonistas; este “detalle” trazó una línea que definiría al cine mexicano en años posteriores. Primero, porque a partir de entonces se consideró fundamental la presencia del cantante (algo parecido al fenómeno del *star system* que se originó en Hollywood) interpretando melodías populares, y segundo, porque esta tendencia llegó al punto de ser un pretexto para filmar; la música y las canciones saturaron la temática de las películas mexicanas.

Agustín Lara fue uno de los compositores que sobresalió como icono de la canción mexicana, del bolero específicamente, y su trabajo tuvo presencia en la radio, en el cine y después en la televisión. Los libros y textos dedicados a él coinciden en que prácticamente inauguró una etapa en la historia de la cinematografía nacional y un género en la canción. Son clásicos temas como *Mujer, Solamente una vez, María bonita, Enamorada* o *Palabras de mujer*.

“En sus años de mayor producción (1925-1935) las canciones de Agustín Lara se estrenaban de manera constante, como si fuera el dueño de una productora de melodías (...) El melodrama cinematográfico mexicano tuvo en Lara una fuente de ideas y sugerencias; sus canciones parecían entrañar ya todo un argumento y despertar en los productores un afán inversor”<sup>96</sup>

A partir de 1936 prácticamente trabaja para el cine ya con un contrato formal y poco después, algunas de sus composiciones llegan a Hollywood (*Tropic Holiday*, 1938, dirigida por Theodore Reed, o la canción de *Solamente una vez*, que fue interpretada en la animación de *The Three Caballeros* o *Los tres caballeros* producida por Walt Disney en 1944).

Las temáticas de las películas con canciones de Lara, en general, y algunos guiones inspirados en éstas, giraban en torno a mujeres que se veían

---

<sup>96</sup> Taibo, Paco Ignacio I, *La música de Agustín Lara en el cine*, p.11

obligadas a ganarse la vida de cabareteras; ocurrían en sus vidas desde el amor apasionado, hasta una serie de eventos desafortunados, que concluían casi siempre en tragedia. Esta línea argumental se vislumbró desde *Santa*, y el gusto del público por películas con trama similar se reflejó en taquilla. Algunos autores mencionan que prácticamente se convirtió en la moda del cine mexicano a finales de los años cuarenta, cuando Emilio Fernández filma *Salón México* en 1948, pero desde los años treinta ya se recurría con frecuencia al personaje de la cabaretera y a historias cuya línea argumental se basaba en éste.



*Salón México*, dir. Emilio Fernández, México, 1948

“La importancia de muchas de las obras de Lara se refleja, a juicio del cine, en la taquilla y es ésta la que justifica tanta adaptación (de canciones a guiones cinematográficos) y tanto cantar”<sup>97</sup>

A la par del melodrama urbano de arrabal, predominaba también el llamado melodrama campirano ranchero, género musical y cinematográfico con una dinámica inconfundible,<sup>98</sup> que, al igual que el otro género, se sustentaba en canciones, como elemento dramático fundamental, y en los protagonistas que

---

<sup>97</sup> *ibidem* p.18

<sup>98</sup> Brennan, Juan Arturo. *La música cinematográfica en México*. Ensayo incluido en el CD ROM *Cien años de cine mexicano 1896-1996*

las interpretaban. De esta fórmula surgieron muchas de las figuras, ahora memorables, del cine mexicano, como Pedro Vargas, Toña La Negra, Emilio Tuero, Libertad Lamarque, Fernando Fernández, Pedro Infante o Jorge Negrete, cuyas voces cantaron composiciones de Barcelata, Curiel, Chucho Monge, Esperón, Grever, Esparza Oteo, y de muchos otros no menos importantes. Caso aparte es Tito Guízar, ya que después de su debut en el cine como intérprete, se aventuró como compositor en películas como *Amapola del camino* (1937), *Cómo México no hay dos* (1944) o *Adiós Mariquita linda* y actuó hasta la década de los cincuenta.

Esta vertiente de la música en el cine mexicano fue la más explotada y la que más ganancias aportó a la industria, si embargo se hizo mayor énfasis en los intérpretes que en los compositores. Y aun cuando pasaron de moda la comedia ranchera, las historias de cabareteras y la fama de los actores-intérpretes de esa época, la fórmula ídolo juvenil + canciones populares y guiones absurdos, se mantuvo como gancho para atraer al público al cine en la década de los sesenta. Actores y actrices como Angélica María, César Costa, Julissa, Enrique Guzmán o Alberto Vázquez cantaron y bailaron éxitos norteamericanos *del rock n' roll*, traducidos al español. Cambió la época, la música, los vestuarios, el blanco y negro por el *technicolor*, pero en esencia eran películas derivadas del filme de cantante de los años treinta.

En el mismo período en que despuntaba la carrera de Lara, destacaron otros compositores que iniciaron sus carreras en los años treinta y cuyo prestigio perduró en el cine por varias décadas, como Lorenzo Barcelata (*Bajo el cielo de México*, 1937, *La Zandunga*, 1937, *¡Ora Ponciano!*, 1936) Gonzalo Curiel (compuso canciones para aproximadamente 144 películas de 1938 hasta 1958, año de su muerte, como *Hombres del mar* 1938, *¿A dónde van nuestros hijos?* 1956, *Los bandidos del río frío* 1954, *Juan Charrasqueado*, 1947, en la que comparte créditos con Pedro Galindo, *Después de la tormenta*, 1955, *Paraíso Robado*, 1951), Ernesto Cortázar (*¡Ay Jalisco no te rajes!*, 1941, donde comparte créditos con Esperón, *El peñón de las ánimas*, 1943, *Me he de comer esa tuna*, 1945 o *Amanecer Ranchero*, 1942) Manuel Esperón (su filmografía

abarca 480 títulos<sup>99</sup>, como *Hombres del Mar*, 1938, *Los tres García* 1946, *Nosotros los pobres*, 1947, *La mujer del puerto* 1949, *El gran calavera* 1949 o *La Valentina* 1965) Luis Arcaraz o María Grever (a quien Pedro Vargas se refirió como “todo un capítulo de la música mexicana”, entre otras razones, por haber compuesto más de 700 canciones<sup>100</sup> )

Algunos de ellos optaron por componer boleros, otros alternaron entre las canciones y la música original (el *score*), otros probaron suerte con la canción ranchera, que fue bien recibida por el público en películas como *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes (1936), producción llena de composiciones de Lorenzo Barcelata, José López Alavés y Silvano R. Ramos, que, como ha apuntado Emilio García Riera, fue la película que sentó las bases de una verdadera industria en la cinematografía mexicana, y debido a su éxito, la temática fue explotada hasta el cansancio.



Tito Guízar en *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes, 1936

Queda agregar que varias composiciones de los autores mencionados trascendieron, tanto las fechas en que fueron concebidas, como las fronteras mexicanas. Tal es el caso de *Te quiero dijiste* y *Magic Is the Moonlight* de María Grever, que se han escuchado en muchas películas extranjeras (recientemente en *Deseando amar* de Wong Kar Wai), o *El antifaz* de Luis Arcaraz que se utilizó en 2002 para la película *Frida*, y en 1991 se adaptó una de sus partituras originales para *La Tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, o varias canciones y

---

<sup>99</sup> Dato obtenido del CD ROM *100 años de cine mexicano 1896-1996*

<sup>100</sup> Calderón González, Jorge. *op. cit.*. p. 114

temas musicales de Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar que aparecieron en más de treinta películas mexicanas años después de su muerte.

La otra vertiente de la música en el cine, en la que pocos se aventuraron a explorar, es aquella que no lleva una letra o estribillo y que es conocida como “de acompañamiento” o “de fondo”, y donde figuran nombres como Silvestre Revueltas, José Bohr, Max Urban, Raúl Lavista, Manuel Esperón, Antonio Díaz Conde, Sergio Guerrero o Gustavo César Carrión. Posteriormente, Blas Galindo, Joaquín Gutiérrez Heras o Leonardo Velásquez.

Aunque la filmografía de algunos no fue muy extensa, como en el caso de Revueltas o Blas Galindo (no dedicó su carrera a la cinematografía), sus obras dejaron huella tanto en el cine como en las melodías mexicanas ya que, en el ámbito de la música de concierto, lograron desarrollar un estilo propio y bien definido. *Redes* (1934), película dirigida por Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, es la mejor referencia de las partituras escritas por Revueltas, aunque también destacan sus composiciones en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1934), *El indio* (1938), *El signo de la muerte* (1939) o *La noche de los mayas* (1939). Sobre su trabajo, Revueltas escribió lo siguiente:

“En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter algo indiferente, sentimental tal vez, pero siempre enérgico, alegre y muy sarcástico, del pueblo de mi país. Nunca he usado temas populares o folklóricos, pero la mayor parte de los temas, o más bien motivos que he usado, tienen un carácter popular”<sup>101</sup>

En la década de los treinta también se distingue el trabajo de Max Urban, el compositor más prolífico de la década, de acuerdo con Juan Arturo Brennan (musicalizó más de 40 películas sólo de 1932 a 1939) y el de José Bohr, que además de escribir, actuar y dirigir sus películas, compuso la música

---

<sup>101</sup> Revueltas, Silvestre, *cit. pos.* Calderón González, Jorge, *op. cit.* p. 87

para ellas (*Luponini de Chicago*, 1935, *Marihuana, el monstruo verde*, 1936, *Por mis pistolas*, 1938 o *Herencia macabra*, 1939)



*Redes*, de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinneman, México, 1934.

Raúl Lavista, es otro caso notable. Su educación musical desde muy joven le permitió desenvolverse y experimentar en muchos géneros musicales y cinematográficos a lo largo de su extensa carrera (más de 300 películas). Colaboró con directores como Emilio “El Indio” Fernández, Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, Julio Bracho, Miguel M. Delgado, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, René Cardona, Alejandro Galindo, Carlos Enrique Taboada, Jorge Fons, Gabriel Retes y muchos más. Su labor fue reconocida en varias ocasiones por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, con el premio Ariel a la mejor música en 1951 por *El hombre sin Rostro* (de Juan Bustillo Oro), en 1956 por *El río y la muerte* (de Luis Buñuel, 1958) por *Tizoc* (de Ismael Rodríguez, 1976) y por *Más negro que la noche* (de Carlos E. Taboada, 1974).

En este punto podemos hablar de un período de fecundidad en el ámbito de la música original para cine, que abarca desde la década de los treinta, hasta finales de los años cincuenta. Esto se debió, en parte, a que el cine mexicano podía considerarse hasta entonces una industria fuerte, con presencia, demanda y reconocimiento en países de habla hispana y en algunos europeos. Por otro lado el nacionalismo originado durante, y después de la Revolución, fue trasladado a las temáticas de cientos de películas a lo largo de los años; parecían inagotables en su momento, hasta que el cine nacional se enfrentó con la competencia extranjera, principalmente de Hollywood, y con la televisión. Entonces hubo cambios: los productores optaron por filmar películas de bajo costo e invirtieron menos tiempo en los rodajes, para ahorrar tanto en material



fílmico, como en personal. Además, prácticamente se impidió el acceso de nuevos directores y guionistas al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), de manera que las realizaciones de la década de los 60 y 70 eran, por lo general, historias de mala calidad (comúnmente llamados *churros*) dirigidas a un público poco exigente.

Ya podía hablarse de una crisis en el cine mexicano, que por supuesto afectó directamente a la música y a los compositores dedicados a trabajar en el cine, quienes no sólo perdieron reconocimiento del público (éste difícilmente se guiaba a las salas de exhibición por nombres de directores, fotógrafos o guionistas) sino de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, al cancelar la entrega del premio Ariel a la categoría de Música, de 1959 hasta 1971.

Pese a las complicaciones para filmar, hubo quienes se interesaron en rescatar, si no la industria, sí las producciones nacionales con trabajos experimentales, creativos, de calidad, sin importar el reducido presupuesto. Entre ellos encontramos a varios que iniciaron sus carreras desde los años 30, como Ismael Rodríguez o Alejandro Galindo, otros que trabajaron desde los 40's, como Luis Buñuel, Julio Bracho o Roberto Gavaldón. La generación del cine de autor y cine independiente se identifica con Benito Alazraki, Alberto Mariscal, Rubén Gámez, Luis Alcoriza, Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Felipe Cazals, Alejandro Jodorowsky, Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc o Jorge Fons. Junto con este grupo de directores, también se iniciaron fotógrafos, actores y compositores, todos con nuevas propuestas para intentar darle un segundo aire al cine mexicano.

“Si buena parte del cine de autor producido en ese tiempo representó un sustancial avance en cuanto a la calidad técnica y expresiva de las películas, esto se vio reflejado también en la música, que en muchos caso se apartó de los clichés de las décadas anteriores para concretar propuestas interesantes más

acordes con esa época y con ese cine, que era importante en intenciones y en resultados.”<sup>102</sup>

Entre los compositores que se unieron al cine independiente, al cine de autor, y destacaron en su profesión, podemos mencionar a Joaquín Gutiérrez Heras (compuso la música para *Pedro Páramo*, 1966, *Los Cachorros*, 1971, *El castillo de la pureza*, 1972, *El rincón de las vírgenes*, 1972, *El cumpleaños del perro*, 1974, *El complot Mongol*, 1977, *El lugar sin límites* 1977 o *Novia que te vea*, 1992) Lucía Álvarez (*Crónica de un amor*, 1972, *Divinas palabras*, 1977, *El imperio de la fortuna*, 1985, *Mentiras piadosas*, 1988, *Cita en el paraíso*, 1992, *El callejón de los milagros*, 1994), Leonardo Velázquez (*El brazo fuerte*, 1958, *Calzonzin Inspector*, 1973, *Misterio Estudio Q*, 1979, *La seducción*, 1979, *El hombre de la mandolina*, 1982, *Gertrudis Bocanegra*, 1991), Javier Álvarez (*Cronos*, 1991 y *Santitos*, 1996) Eduardo Diazmuñoz (*Motel*, 1983), Mario Lavista (*Flores de papel*, 1977, *Cabeza de vaca*, 1990, *Vivir mata*, 2002) o José Amozurrutia (*El secreto de Romelia*, 1988, *La mujer de Benjamín*, 1990, *Miroslava*, 1991).

Algunos como Lucía Álvarez o Mario Lavista siguen activos en el medio, junto con Amparo Rubín (*Goitia, un dios para sí mismo*, 1990, *Playa azul*, 1992, *Kino*, 1994) o Pedro Plascencia (*El bulto*, 1991) pero desafortunadamente las composiciones para sus películas no han sido grabadas y editadas para venderse en el mercado del *soundtrack*, lo que sí ha conseguido recientemente Gustavo Santaolalla (*Amores Perros*, 2000, *21 Gramos*, 2003, *Diarios de motocicleta*, 2004 o *Brokeback Mountain*, 2005) o Santiago Ojeda (*La ley de Herodes*, 1999, *La primera noche*, 1998). Esta situación sugiere cierta crisis en el ámbito de la música original en el cine mexicano, y podría agudizarse si ésta no deja de ser considerada (empezando por los compositores y directores) como simple “música de fondo”, en vez de lenguaje complementario o una alternativa para narrar junto con las imágenes en movimiento.

Por supuesto que la crisis ha dependido mucho del bajo presupuesto asignado para las producciones, y en lo último que se piensa es en contratar un

---

<sup>102</sup> Brennan, Juan Arturo, *op. cit.*

buen compositor, que se identifique con la obra, la estudie y escriba una partitura adecuada. Lynn Fainchtein, que ha trabajado como supervisora musical en películas de María Novaro, Alejandro González Iñárritu y Luis Mandoki, entre otros, opina que hay una gran diferencia entre una banda sonora musical de una película mexicana y de una estadounidense, francesa o alemana, y que depende mucho del presupuesto:

“En el cine mexicano, cuando la película está terminada, cuando se ha pasado de presupuesto y cuando estamos a 3 semanas de la mezcla, te encuentras con que ¡ya no hay dinero, no hay tiempo y nunca hubo un trabajo previo! Algunos directores, entre ellos Carlos Bolado, “El negro” o Luis Mandoki conciben la música desde el guión. No muchos lo hacen y ahí es donde siempre, como supervisora musical, llegas al último, cuando ya no hay dinero”.<sup>103</sup>

La tendencia para elaborar las bandas sonoras del cine mexicano, durante los últimos años, ha sido intercalar las melodías originales escritas por los compositores con canciones *pop-rock* en su mayoría, interpretadas por grupos o cantantes reconocidos en la radio y en la televisión, situación que no sería criticable si estuvieran relacionadas con lo que se narra en la película, en vez de convertir a ésta en *videoclip* promocional. Tal vez esta forma de musicalizar deje ganancias fuera de las salas cinematográficas, sin embargo cierra las puertas a experimentar con nuevos compositores, cuya creatividad bien podría desarrollarse y aportar a la industria cultural del cine nacional.

Es un alivio reconocer que en las principales escuelas de cine (el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) se están realizando producciones –empezando por cortometrajes- que utilizan música original específica en sus trabajos. De hecho, algunos alumnos de la Escuela Superior de Música, junto con

---

<sup>103</sup> Entrevista con Lynn Fainchtein, incluida en el Anexo I.

estudiantes del CCC, llevaron a cabo un ejercicio a principios de 2006, titulado “Tocando en corto”, el cual tuvo como objetivo conjugar los cortometrajes de los realizadores, con la propuesta que ofrecieron los músicos. Aunque fue uno de muchos experimentos, este tipo de encuentros son un buen camino para revivir, en algunos años, la composición original de calidad que necesita el cine mexicano con el objetivo de recuperar al público con sus producciones.

## CAPÍTULO 3. LA MÚSICA COMO ELEMENTO INDEPENDIENTE DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Como se ha insistido a lo largo de los primeros apartados del presente estudio, el cine es principalmente una industria, recreativa y cultural, que requiere por lo general, significativas sumas de dinero para la producción, de ahí surge su vínculo, hoy en día, con otros giros empresariales también dedicados al entretenimiento: los fabricantes de cámaras, de películas, de equipo de alta tecnología, de vestuario, entre muchos otros, por ende los puntos de comercialización, además de los aparatos de mercadotecnia, están bien definidos.

Entre estos puntos comerciales, se encuentra actualmente el negocio de las compañías disqueras cuyo producto vinculado con el cine, es el comúnmente llamado *soundtrack*. Este fenómeno de vender la música de la película se origina, desde luego, del gusto del público por las composiciones o canciones incluidas en las películas, pero se masifica en gran parte, gracias a la televisión como promotora de música a través de programas en vivo y sobre todo del videoclip.

Con estas referencias y partiendo del hecho de que las películas son vistas como productos mercadeables, tuvo que llegar el momento en que uno o más de sus componentes fueran vendidos por separado; la música fue de los primeros.

### 3.1 EL CONCEPTO DEL *SOUNDTRACK*

Resulta evidente, después del repaso de algunos acontecimientos importantes en la cinematografía, que el gusto del público por ciertas músicas y canciones escritas para películas, fue aprovechado por los productores para hacer otro negocio: el *soundtrack*. Roy Prendergast<sup>104</sup> describe el fenómeno de la siguiente manera: *“El impacto que causó el éxito de la canción de Tiomkin para A la hora señalada (High Noon) en una industria cinematográfica sin dinero fue inmediato.*

---

<sup>104</sup>Músico, investigador y autor del libro *Film Music: A Neglected Art*, W. W. Norton & co. New York, 1992 cit pos. Oppenheim, Yair en *The Functions of Film Music*

*Los productores vieron en el éxito de la canción titulada 'Do Not Forsake Me, Oh My Darlin', la manera de obtener dinero adicional de sus películas.*"<sup>105</sup>

La estrategia inicial de complacer a los fanáticos de la música de cine con alguna canción, dio excelentes resultados para la industria, reflejados éstos en la demanda de discos. De esta manera, además de compilar los temas musicales compuestos para la película (el *original score*) se optó por integrar aquella canción que la haría famosa o memorable. En palabras de Juan Arturo Brennan – especialista mexicano en música y cine- el fenómeno de la canción para vender la banda sonora musical de la película ocurrió así:

“En un momento dado a alguien se le ocurrió que el concepto canción podría ser interesante. Y lo que ocurrió primero fue, que se compuso una pista sonora al viejo estilo sinfónico grandilocuente de Hollywood tradicional que era el 99 % del contenido musical de la película y se componía una canción: “*the HEAD song*”, pero ¡UNA! Era algo así como la cereza que coronaba el pastel musical. [...] A veces la canción era acompañada con la misma gran orquesta sinfónica pero tenía una voz casi siempre de un cantante o una cantante de éxito del momento y además la canción era compuesta sobre un texto que A) que tenía que ver estricta y perfectamente con lo que estaba narrando la película o B) el estilo musical de esa canción iba perfectamente de acuerdo con el resto del *soundtrack*, no era un pegote, era orgánico. Así empezó: una canción éxito, una “*head song*”, para un *soundtrack* y después fueron 2 y luego 3 ¡y después fueron todas!”<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> “*The impact of the success of Tiomkin’s song to High Noon on a financially strapped film industry was immediate. Producers saw in the success of ‘Do Not Forsake Me, Oh My Darling’ a means of making additional money from their films*”

<sup>106</sup> Entrevista con Juan Arturo Brennan , anexo I p. 176

Las compilaciones discográficas de la música para cine, presentan sus variantes: puede existir la partitura original (*original store*), la compilación de canciones escritas específicamente para la película, las compilaciones de canciones conocidas por estar de moda, o co-existir el *score* con alguna canción... El caso es que, erróneamente, una sola palabra define todas las posibilidades de ediciones discográficas de música de cine que se ponen a la venta: *soundtrack*. Esto tal vez facilita la catalogación y la búsqueda en los sitios (reales y virtuales) donde se vende música, pero no especifica las variantes existentes de la música que escuchamos en el cine.

Para aclarar estas confusiones que genera la palabra *soundtrack* al definir la música de cine, nos será de gran utilidad retomar un estudio realizado por el investigador y músico español Josep Lluís i Falco, titulado *Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica*.

Primeramente, el autor precisa uno de los errores comúnmente cometidos en cuanto a términos auditivos se refiere: hablar de banda sonora como sinónimo inequívoco de música de cine. En un sentido estricto, dicha afirmación es totalmente falsa toda vez que se puede hablar de música de cine desde el primer acompañamiento musical que se realizó en una proyección de cine mudo; pero sólo es válido utilizar el término banda sonora a partir de la aparición del cine sonoro (cine con sonido grabado- sincronizado, diría Michel Chion).

La primera conclusión a la que llega el autor, es afirmar que todas las bandas sonoras musicales entran en la categoría de música de cine, pero no toda la música de cine forma parte de una banda sonora, debido a que la música cinematográfica anterior a la aparición del cine sonoro no fue grabada sobre un soporte físico y, por tanto, quedó reducida a partituras y hojas de indicaciones musicales entre otras, que en su mayoría se han perdido.

Además, sigue el autor, existe una diferencia entre banda sonora musical y banda sonora no musical. Banda sonora no es sinónimo de banda sonora musical, ya que el primer término incluye también diálogos, ruidos e incluso silencios. En tal sentido, resultaría un error afirmar que Bernard Herrmann es autor de la banda sonora de la película *Vértigo* (Alfred Hitchcock,

1958) ya que él sólo compuso la música, no así el resto de los sonidos (silencios incluidos) que acompañan la pista de sonido (banda sonora).

El investigador atribuye tales confusiones a la palabra inglesa *soundtrack*, escrita en las ediciones discográficas y en los créditos finales de las películas (“*Original soundtrack available in...*”). El público en general y los mismos productores y comercializadores manejan dicho término haciendo referencia a la música que van a comprar o vender según el caso. Sin embargo, la palabra *soundtrack* remite más bien a lo que conocemos en México como *pista de sonido*, la cual incluye diálogos, ruidos, silencios, etcétera. Lo conveniente para un análisis, de acuerdo a lo que se ha manejado en este trabajo, es utilizar el término Banda Sonora Musical para hacer referencia a la música de la película.

Una última observación del autor, sobre las ediciones discográficas que adquieren los seguidores, es que en ellas se escucha música de cine o parte de una banda sonora musical pero descontextualizada de la película, a la que debe su razón de ser, o sin la cual no se habría concebido (en algunos casos). Esta observación es fundamentalmente, para evitar un análisis de la música ajeno al del filme.

“La música de cine es música funcional, música aplicada a una imagen, y este factor no puede ser obviado [...] Pero su análisis como banda sonora musical nunca puede hacerse sólo mediante esta edición discográfica, porque entonces se estaría analizando sólo como música, prescindiendo de su funcionalidad original y sin tener en cuenta más características que las puramente captables por el oído, dejando a un lado toda interacción con la imagen.”<sup>107</sup>

Juan Arturo Brennan, no comparte la opinión anterior:

“A pesar de lo que dicen los puristas el tener como un producto aparte la música para que pueda ser analizada como

---

<sup>107</sup> Josep Lluís í Falco. *Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica*. p. 1-2



tal, por sus valores estrictamente individuales -no al margen de, porque fue compuesta para la película, sino separada momentáneamente de - se puede hacer un análisis distinto y sobre todo muy individualizado [...] la capacidad que da en ese sentido de que el estudioso, el analista, el cinéfilo profundo, pudieran tener acceso a estos materiales para hacer un análisis separado más no totalmente dissociado de la música frente a la película a la que sirve, me parece que es un análisis que vale mucho la pena hacer.”

También es útil referirse al compositor Enrique Téllez, catedrático de la Universidad de Alcalá, para ampliar la aclaración sobre términos mal empleados, a partir de los distintos procedimientos para la construcción de una banda sonora musical:

- \* Cuando la música es encargada en su totalidad a un compositor.
- \* Cuando la banda sonora incluye únicamente música pregrabada.
- \* Cuando se emplean conjuntamente las dos opciones anteriores.

Aunque no especifica un nombre o término asignable a sus tres categorías, se podría deducir que en el primer punto está hablando de la Música Original u *Original Score*, de la cual se han citado diversos ejemplos a lo largo de este trabajo.

El segundo punto puede tener muchas vertientes: podría referirse a la música compuesta previamente al filme, grabada y/o vendida antes de que éste fuera siquiera concebido (como los fragmentos de obras clásicas de Strauss o Ligeti que utilizó Stanley Kubrick en *2001 Odisea del Espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)*). Podría encajar también, la recopilación de canciones de moda (que pocas veces tienen que ver con el discurso narrativo de la película), o la recopilación de éstas combinadas con canciones originales, escritas para la película... Abundan las variantes en la actualidad, pero la elección de uno u otro procedimiento depende por lo general, del criterio del director de acuerdo

con las intenciones narrativas del argumento literario o las propuestas escénicas que se piensen realizar.<sup>108</sup>

En ese sentido, el investigador mexicano de cine José Antonio Valdés comentó que: “la música debe ir de acuerdo con la película, no en contra ni queriéndosela comer; tiene que haber ese respeto.”<sup>109</sup>. Eso sería de algún modo, lo ideal en una banda sonora musical. Sin embargo, sucede con frecuencia que no se planea ninguna propuesta narrativa con la música, que sólo existe porque “tiene que”. De hecho, son cada vez más los casos en que ésta se incluye en la película obedeciendo a criterios meramente comerciales.

Es en general una tendencia muy desafortunada –opina Brennan- “en la mayor parte de los casos (aunque hay algunos en los que funciona) pensar en retacar la banda sonora musical de una película con éxitos del momento en función de su comercialización futura y no necesariamente en función de su utilidad como comentario musical.”.

Varios de los autores e investigadores citados a lo largo de este trabajo, coinciden en que el oficio de la composición musical en el cine, ha sido desplazado -desafortunadamente en la mayoría de los casos- por una absurda recopilación de música tomada de artistas o grupos (casi siempre de moda), de diferentes épocas, discos y hasta temáticas diversas, con el fin de promocionarlos mediante la película y no con el objetivo de aportar narrativamente a la película, que es, desde luego, una de las funciones de la música en la realización cinematográfica.

Valdés comenta sobre la situación de las recopilaciones “sin sentido”: “es una falta no nada más de respeto a película, sino a ti como espectador. Si gustan las canciones qué bueno, pero que por lo menos tengan una mínima justificación [...] porque llegan a ser muy aturdidoras, completamente sin personalidad”.<sup>110</sup>

Por su parte, Juan Arturo Brennan no difiere mucho de esta apreciación: “Una de las cosas que ocurre cuando se plantea la creación de una pista musical cinematográfica a partir de éxitos del momento es que, como las

---

<sup>108</sup> Téllez, Enrique. *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica*.

<sup>109</sup> Entrevista con José Antonio Valdés Peña. Anexo I p. 188

<sup>110</sup> Entrevista con José Antonio Valdés. Anexo I, p. 188

canciones son un producto preexistente la mayor parte de las veces [...] se toma de sus acervos, de sus discos, para poner en pantalla y después venderla reciclada de otra manera[...] ¡Resulta que ese tipo de soundtracks son auténticamente productos de reciclaje! [...] Es resumir en el soundtrack de esa película un montón de piezas inconexas, de artistas inconexos [...] que ya preexisten en el mercado”<sup>111</sup>. En su opinión, esta situación ha degradado el trabajo de la composición de música original para cine, trátase de una música de cámara, una elaborada partitura sinfónica, o canciones de cualquier género, siempre y cuando su contenido musical y la letra (en el caso de las canciones) tengan que ver con el contenido dramático y narrativo de la película.

Otro inconveniente para esta modalidad de *soundtrack* que encuentra Brennan, es en cuestión de duración de canciones, ya que según aprecia, puede interferir con el tiempo específico de la escena o con el ritmo del filme: “Luego ocurre que está editada la película y se decidió por cuestiones meramente monetarias y mercantiles, que el soundtrack va a ser ‘Éxitos del momento’, así que se toma el éxito A, el éxito B, el éxito C, pero va a ser muy difícil que la secuencia dure lo mismo que la canción, entonces en la mayor parte de los casos son trozos selectos de canciones que de por sí son breves y efímeras, lo cual degrada a las propias canciones o piezas populares. En otros casos se decide, para que se venda mejor, dejar las canciones completas, entonces se edita la secuencia X o la secuencia Y para que dure lo mismo que la canción, lo cual por supuesto manda a volar el ritmo interno que le es o sería natural a esa secuencia por dejar la canción completa. Se arruina todo.”<sup>112</sup>

Con esto no se pretende descalificar tajantemente las compilaciones de música-no-original; de hecho, hay ejemplos de trabajos cinematográficos muy logrados cuyas bandas sonoras musicales son recopilaciones de canciones o de música compuesta previa al filme que encajan con el discurso visual; claro que depende de la sensibilidad, visión y habilidad del director para lograr buen trabajo.

---

<sup>111</sup> Entrevista con Juan Arturo Brennan. Anexo I p. 169

<sup>112</sup> *ibid*, p. 170

De este modo tenemos a Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino o Danny Boyle, con trabajos cinematográficos sobresalientes (algunos realmente memorables y representativos de su época) cuyas bandas sonoras musicales van al parejo de la calidad visual y narrativa de la película.

Al contrario de las opiniones anteriores, Lynn Fainchstein – también profesional en el ámbito musical y cinematográfico- considera relevante el papel de la compilación de canciones en una banda sonora musical, porque son las que logran cierta identificación del público con la película.

“Dependiendo de la canción que le pongas, la parte de canción que pongas, en dónde la pones, contra qué la pones, puede cambiar la emoción completamente de una actuación, de una escena, puede cambiar la interpretación, puede cambiar el mensaje; es la que define mucho la emoción.”<sup>113</sup>

Como supervisora musical en los trabajos del director mexicano Alejandro González Iñárritu, Lynn prefiere manejar las bandas sonoras musicales en términos de recopilación de canciones dando prioridad, claro, a lo que el director quiere transmitir desde la concepción del guión.

Como se puede apreciar, las opiniones son muy variadas respecto al ‘Cómo’ y ‘Con qué’ se debe concebir una banda sonora musical, pero hay coincidencias cuando se trata del ‘Para qué’. Los concedores del oficio de la composición musical para cine y también los que se encargan de la construcción de los *soundtracks* (sin incluir aquí a los distribuidores de música) realizan su trabajo obedeciendo –unos más que otros- los criterios de las funciones básicas de la música en el cine, como apoyar narrativamente el discurso visual, generar ciertas emociones en el espectador o crear la atmósfera requerida por el director. Si estas reglas básicas se siguen y la música logra su cometido, entonces pasarán a segundo término las discusiones relacionadas con el género musical que se utilizó, si es original o no la composición, o si se incluyó en el *soundtrack* el éxito del momento o uno de veinte años atrás.

---

<sup>113</sup> Entrevista telefónica con Lynn Fainchstein. Anexo I pagina 182

Desafortunadamente, sobresale la tendencia a comercializar masivamente la música de cine, partiendo del criterio de “darle al público lo que quiere” es decir, brindarle la posibilidad de escuchar en pantalla grande la música del momento cantada por el grupo o cantante de moda. Esta expectativa, esta estrategia de ventas se genera desde la promoción de la película, incluso desde su concepción. Los productores presionan como nunca a los compositores para que la película incluya una canción tan sonada y pegajosa como la que compuso James Horner para Titanic en 1997.<sup>114</sup>

“Desde la publicidad misma de la película se está empujando comercialmente de manera simultánea el *soundtrack* a partir de utilizar el nombre de tal o cual famoso popero, rockero, metalero, *newagero* o lo que sea [...] en el entendido de que (suponen los publicistas, los mercadólogos) que un cierto segmento de la población va a ir a ver la película nada más por el gusto de oír en pantalla, digo bien “DE OIR EN PANTALLA” su música favorita”.<sup>115</sup>

Pero, bien dice Brennan, este tipo de estrategias comerciales y esa modalidad de *soundtracks* se dirigen a cierto segmento del público cinéfilo. Así como hay variedad de géneros cinematográficos o de temas para filmar, hay muchos tipos de bandas sonoras musicales y público para cada una de ellas. Lo trágico, en este caso, sería que la tendencia del *soundtrack* de tipo comercial, efímero y de calidad poco sobresaliente, desplazara la composición musical original o a los comprometidos compositores que escriben específicamente para la película.

---

<sup>114</sup> Black, Edwin. *Scores vs. Songs: The Godzilla Syndrome*. En Film Score Monthly del 18/Ene/1998, disponible [www.filmscoremonthly.com/articles/1998/18\\_Jun---Scores\\_vs\\_Songs\\_Godzilla\\_Syndrome.asp](http://www.filmscoremonthly.com/articles/1998/18_Jun---Scores_vs_Songs_Godzilla_Syndrome.asp)

<sup>115</sup> Entrevista con Juan Arturo Brennan. Anexo I, p. 175.

### 3.2. LA MÚSICA EN TELEVISIÓN Y LA INFLUENCIA DEL VIDEOCLIP

*“El videoclip ha sido una influencia fundamental en la forma en cómo se aprecia el cine hoy en día”<sup>116</sup>.*

Resulta una labor, más que complicada, acaso algo absurda, responder concretamente a la pregunta de “¿quién influyó a quien en lo que a “espectáculos” se refiere: la imagen a la música, la televisión al espectador, el cine a la televisión...?” Sobre todo, si se toma en cuenta que las innovaciones en los aspectos tecnológico y creativo evolucionaron vertiginosamente. Sucedió un evento tras otro en el terreno del entretenimiento, que varios de ellos terminaron por fusionarse, de manera que es casi imposible hablar de uno sin hacer referencia al otro.

Por dichos motivos este análisis no pretende encontrar la respuesta a tales interrogantes, pero sí exponer e hilar los hechos más significativos que vinculan al objeto de estudio (el *soundtrack*) con el espectador, el cine y su música. Entonces, casi sin duda alguna, el primer elemento vinculado con el espectador y su consumo masivo de música de cine (y también de música no hecha para cine) es la televisión, tenida ésta como principal entretenimiento de carácter gratuito, así como vendedora de productos.

#### MÚSICA PARA TELEVISIÓN

A la par del cine sonoro y su dominio a nivel mundial como diversión, arte, industria y medio de comunicación, la RCA ya realizaba experimentos de transmisión, pero fue hasta 1936 cuando ocurre la primera transmisión “oficial” televisiva en Londres.

Para 1945, las cifras en Estados Unidos indicaban que las compras de televisores se elevaban considerablemente. Una cronología de la historia de la televisión menciona que en ese año había un poco más de siete mil televisores

---

<sup>116</sup> Entrevista a Juan Arturo Brennan, p. 173

en el país, y sólo nueve estaciones transmitiendo al aire.<sup>117</sup> Pero en sólo tres años, esta última cifra se elevó a diecisiete en los Estados Unidos, lo cual significó cierta pérdida del público de cine y del poderío que mantenía en el mundo del entretenimiento.



*Set de televisión del la ABC network, 1941.*

¿Y qué fue lo que transmitió la televisión en sus primeros años que casi logró vaciar las salas cinematográficas? Los llamados programas de variedades (*variety shows*) dominaron principalmente la programación televisiva durante las dos primeras décadas, incluyendo el espectáculo musical (aunque éste se integraría unos años después).

La televisión, al igual que la radio y el cine, complementó su programación con música. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, las cadenas televisivas mostraron cierta preocupación por elevar el nivel cultural con sus transmisiones y con ello también obtendrían cierto prestigio. Fue así que en 1948 la NBC sacó al aire tres actuaciones de la Orquesta de la NBC, y la ABC transmitió una adaptación de *Othello* el 29 de noviembre de ese año. La ópera televisada desde el teatro de la NBC, permaneció al aire durante los años cincuenta aunque fue muy criticada por la duración (sólo le daban una hora al programa), los cantos en inglés y por el abuso del *close-up* a los actores.

---

<sup>117</sup> Federal Communications Commission. *Historical Periods on Television Technology*, disponible en <http://www.fcc.gov/omd/history/tv/1930-1959.html>

También se intentó transmitir música clásica ejecutada en vivo, pero los programas fueron poco exitosos. Así que la ópera y la música clásica, terminaron por aparecer ocasionalmente en los *variety shows* británicos y norteamericanos.

El lugar de los programas de música clásica, lo ocuparon con mayor éxito los programas de talentos *amateur* y los conducidos por cantantes a principios de los cincuenta. La cadena televisiva CBS por ejemplo, tuvo a Frank Sinatra como presentador mientras la ABC estructuró la mayoría de su programación estelar alrededor de la música, sobre todo después de que Lawrence Welk, probablemente uno de los más populares músicos en la historia de la televisión, se unió a la cadena en Julio de 1955. Así, al presentar músicos como Welk, las cadenas televisivas captaron mayor audiencia.

También durante los cincuenta apareció otro tipo de programa musical: el llamado *video deejay*. Su único propósito era rellenar tiempos al aire mientras aparecían otros programas de televisión. Así, la NBC lanzó en cadena nacional el *deejay show* de Wayne Howell los sábados por la tarde. Este tipo de emisiones tuvieron tanto éxito, que se consolidaron rápidamente en Nueva York, Chicago y Los Angeles.

Los programas de *video deejay* combinaban actuaciones de cantantes y bailarines, juegos, *sketches* y algunos cortometrajes llamados *soundies*, que eran originalmente grabaciones hechas entre 1941 y 1947 para promocionar canciones de las películas y se podían escuchar en las máquinas de monedas o rockolas. Posteriormente fueron retomadas por el productor Louis Sander para realizar lo que llamaban *visual records* o pequeños filmes musicalizados - un claro antecedente del videoclip. Cortos similares fueron producidos también por la United Artist pero con una pequeña variante: se escogieron películas del período silente y se sincronizaron con discos grabados, lo que permitía “reciclar” los fragmentos de las películas con diferentes canciones una y otra vez.

Era de esperarse el éxito que obtuvieron los programas locales de *video deejay*: para 1956 ya se transmitían en más de cincuenta mercados diferentes y tenían en sus manos al público joven. Estos programas y sus diferentes conductores posicionaron en 1958 a la televisión como la segunda promotora



de música, después de la radio, así que las canciones populares de la televisión también se transmitieron en este medio e incluso se grabaron en discos.

La televisión durante la década de los cincuenta, ofreció numerosos programas musicales en vivo y la NBC fue la cadena que más se aventuró en la programación musical, particularmente con el programa *The Tonight Show*, conducido por Steve Allen quien presentaba variedad musical: pop, jazz y artistas clásicos.

De la misma forma lo hizo Ed Sullivan en su programa *The Ed Sullivan Show*, principalmente con el jazz.

Poco a poco, los cantantes famosos reemplazaron a los comediantes como conductores de programas a finales de los cincuenta: Perry Como y Dinah Shore encabezaron una popular serie de la NBC, mientras la ABC transmitía a Frank Sinatra, Guy Mitchell, Pat Boone y Julius La Rosa.

Así como en el cine funcionó el llamado *star system* para captar público, los presentadores de los programas musicales televisivos llamaron la atención de la audiencia, lo cual se reflejó en los elevados *ratings*. A partir del 26 de junio de 1956, el público joven es el principal blanco de las cadenas televisivas: De este modo Elvis Presley apareció por vez primera en un programa de la CBS y rápidamente fue llamado para hacer presentaciones en otros *shows*, como el de Ed Sullivan. Fue entonces, que el *rock n' roll* comenzó a ganar terreno en los horarios estelares de las cadenas televisivas al presentar grupos y cantantes de moda, incluso dedicó programas completos a este género musical.

Lo mismo ocurrió con el jazz después del éxito del programa *All-Star Jazz*, transmitido por la CBS. Las otras dos grandes cadenas decidieron no quedarse atrás, y así tuvieron sus propios programas con música jazz. Este género se volvió muy popular, de hecho, fue utilizado para musicalizar series de televisión cuyos temas formaron parte de la lista de las 100 mejores canciones, llamada *Bilboard Hot-100*.

La programación televisiva durante la década de los sesenta, continuó con la línea de los programas musicales en vivo. Sobre todo porque en cuestión musical, se generaba una revolución que era imposible pasar

desapercibida. Es así, como llegan The Beatles al programa de Ed Sullivan (se estima que esta actuación en televisión fue vista en más de setenta y tres millones de hogares), eventualmente, también los Rolling Stones, The Byrds y The Kinks estelarizarían un programa de la ABC.

A partir de entonces, aparecieron numerosos programas producidos por las tres principales cadenas de televisión norteamericana con estrellas del pop y del rock tanto británico y estadounidense, dejando de lado los programas dedicados a la música clásica por falta de audiencia. Entre los más destacados, están el anteriormente mencionado *The Ed Sullivan Show* (que continuó al aire hasta 1971), *The Tom Jones Show*, *Tonight Show*, y *The Dick Cavett Show*.

Los especiales dedicados al rock, presentaron un desfile de grupos y cantantes solistas como Chuck Berry, The Beach Boys, The Supremes, James Brown, The Who, Janis Joplin, Bob Dylan, entre muchos otros.

La década de los setenta es clave en el comienzo de la fusión entre la música, la televisión y los anuncios publicitarios al continuar con los programas en vivo, sin embargo su popularidad se desplomó a mediados de la década por varias razones. Primero, vino la segmentación del mercado sobre todo en el público joven, la oferta musical se hizo cada vez más amplia en cuestión de géneros y grupos; en segundo lugar, en los programas de variedad los invitados no tocaban en vivo, eso molestaba tanto al público como a los grupos rockeros que promovían la autenticidad.

De esta manera, las películas de festivales de rock en vivo de aquellos años, como *Woodstock*, *Gimme Shelter*, *Pink Floyd en Pompeya* o el *Concierto para Bangladesh*, se colocan entre las favoritas de la juventud de la década.

Regresando a la diversidad de géneros musicales y su público, cabe mencionar el programa *Soul Train* dedicado a invitar exclusivamente músicos de soul, funk y disco, aunque no ejecutaban en vivo, los artistas invitados y el *show* vieron rápidamente el aumento en su popularidad (Tina Turner hizo varias apariciones en el programa, por ejemplo). Lo mismo ocurrió en los setenta, cuando la música disco causó furor. Aparecieron programas como *Disco America*, *Disco Mania* y *Disco 76* con gran éxito, pero en su calidad de moda pasajera salieron del aire en poco tiempo.

Aunque los espectáculos de variedades entraban y salían del aire, la música en televisión se mantenía en las preferencias del público ya se presentara en vivo, en conciertos grabados, o en clips promocionales. Así a finales de los setenta, está listo el terreno sobre el que se desarrollaría el fenómeno música-imagen: el videoclip.

**“...IT WAS A KIND OF RADIO FOR THE EYES”<sup>118</sup>**

La estrategia de vender música a través de la televisión continuó funcionando a la perfección. Para 1975 varios artistas habían filmado algunos clips para promocionar sus sencillos (*Bohemian Rhapsody* de Queen, *Hot Legs* de Rod Stewart, y varias canciones del grupo sueco ABBA) y al poco tiempo sus canciones estaban entre las más vendidas en el mercado Europeo y Americano.

De hecho, los videoclips surgieron como realizaciones de carácter interno que las productoras estadounidenses difundían entre las distribuidoras de todo el país para informarles de la música del momento, podían ser conciertos editados o actuaciones del mismo cantante con su éxito musical de fondo.<sup>119</sup>

El formato del videoclip llamó la atención de las productoras de televisión a mediados de los setenta, como Manhattan, estación que transmitió un programa dedicado a éstos “promocionales”: El programa se llamó *Nightclubbing*, y pretendía acercar a los grupos de rock con la imagen, con lo visual.

La serie de mediados de los ochenta, *Miami Vice*, bien ejemplifica cómo cambió la óptica de realización para la televisión, al juntar música e imagen (como en el cine). El creador de la serie, Michael Mann, afirmó que la intención de Miami Vice era lograr la interacción armónica de música y contenido.<sup>120</sup> Y lo

---

<sup>118</sup>“...era como radio para los ojos” Mc Court, Tom, Zuberi, Nabeel. *Music on Television*, disponible en [www.museum.tv/archives/etv/M/html/musicotele/musicotele](http://www.museum.tv/archives/etv/M/html/musicotele/musicotele)

<sup>119</sup> Ortega, Héctor. *Los géneros televisivos. Una aproximación al estudio de los formatos de la televisión Mexicana*, p. 212

<sup>120</sup> Mc Court, Tom y Zuberi, Nabeel, *op. cit.*

consiguió de tal modo, que en ocasiones un episodio completo era escrito en torno a una canción, así que las compañías disqueras cedían los derechos de autor a los productores de la serie sin ningún costo.

El mayor crecimiento en la realización de videos musicales, está aunado a la proliferación de la televisión por cable. En 1980 aparece *Night Flight* en el canal USA que programaba tanto películas viejas como videos, por ejemplo. Pero el escenario musical en televisión no se define hasta agosto de 1981 con la aparición de *MTV (Music Television)*, canal perteneciente a la *Warner-Amex*, y el video del grupo The Buggles titulado "*Video Killed the Radio Star*".

MTV fue la primera cadena televisiva en ofrecer las veinticuatro horas del día videos musicales de todos los géneros. Era la televisión convertida en la radio pero con imágenes, por lo tanto de alguna manera revolucionó la forma de escuchar música, el consumo de ésta y el cómo hacer y ver televisión (y desde luego cine). Quiérase o no, el videoclip causó un cambio del paradigma visual y auditivo, tanto así, que tiene determinado público cautivo, se le rinde homenaje a lo mejor de este "género televisivo" y se entregan premios cada año (los *MTV Music Awards*). Además, la promoción de música a través de imágenes, logró incrementar las ventas de las compañías disqueras cuyos datos estadísticos revelaron que para 1982, MTV les había ayudado a incrementar sus ventas en un veinte por ciento.<sup>121</sup>

## **EL FORMATO VIDEOCLIPERO**

El hecho de poder de algún modo visualizar una grabación musical, y mejor aún, ver al grupo o cantante del momento rodeado de cierta escenografía y efectos visuales durante su ejecución, es ahora un entretenimiento recurrente y bien remunerado. En el videoclip, lo primordial es la forma debido a que además de promover la música, vende una imagen, lo cual suele determinar ciertos parámetros en cuanto a modas o comportamientos entre su público se refiere.

---

<sup>121</sup> *Ibid*

“Los videoclips construyen un lenguaje particular con imágenes impactantes y apenas aprehensibles. Lo que provoca tal conjunto de sensaciones a la percepción son el manejo estético y dinámico de composición, luz, color, iluminación movimiento y sonido.”<sup>122</sup>.

La narrativa en el cine también experimentó cambios al combinar la música con nuevos ángulos de cámara, diferente iluminación, o cortes rápidos. De hecho, los *trailers* o promocionales de las películas, están basados en este formato de televisión.

“El videoclip ha sido una influencia cultural fundamental en la forma en como se aprecia el cine hoy en día. Creo que por sí mismo, el video clip es un gran invento. Esta idea de asociar la música con imágenes de entrada finalmente es parte del oficio de componer música para cine”.<sup>123</sup>

Con la llegada del videoclip, son inevitables los experimentos audiovisuales que indirectamente afectaron al cine, así se generaron avances muy notables en el lenguaje visual y sonoro, considera Brennan: “Eso es la parte buena. A mí me parece que el videoclip es una forma de arte muy importante del siglo XX (...) con su propio nicho en el espacio de la cultura y por supuesto, en el espacio del mercado”<sup>124</sup>.

Pero así como se aprovechan los elementos narrativos y visuales del videoclip para hacer propuestas en el lenguaje cinematográfico, se dan casos en que la película utiliza este formato sin ninguna justificación. Este último caso se ha vuelto tan frecuente, que la mayoría de los críticos, analistas y conocedores de música y de cine, utilizan el calificativo de *videoclipero* de forma peyorativa.

---

<sup>122</sup> Meléndez Crespo, Ana. *La TV no es como la pintan*. p. 169

<sup>123</sup> Entrevista con Juan Arturo Brennan , Anexo I, p.173

<sup>124</sup> *ibid*, p. 174

“Estoy absolutamente convencido de que hoy existe una gran cultura del video clip para bien o para mal, yo creo que en buena medida es para mal [...] El lado flaco que veo, es que muchísimas películas modernas tienen el aspecto de un gigantesco videoclip de hora y media o de dos horas. Por ende están musicalizados [...] con 20 canciones que pescaron de aquí y de allá, y que han sido elegidas por su potencial de ventas a partir de las pre-ventas de sus versiones en los discos originales. Esta cultura ha afectado negativamente al cine”.<sup>125</sup>

El fenómeno del videoclip, junto con la mercadotecnia televisiva, amén de revolucionar la estética audiovisual, cambió la forma de consumo musical general. Ya no resulta suficiente tener el disco compacto de determinado grupo, existe la posibilidad de ampliar y diversificar la colección con los videos y con las posibles contribuciones cinematográficas, pues además habría adquirir la película y el *soundtrack*... Las posibilidades en el mercado son cada vez más amplias, y en vista de que el consumo constituye parte fundamental del estilo de vida occidental, es probable que se generen más necesidades a nivel entretenimiento, sobre todo en los campos visual y musical.

---

<sup>125</sup> *ibid*, p. 174

### 3.3 LA MÚSICA DE CINE FUERA DE LAS SALAS DE EXHIBICIÓN

A lo largo del presente trabajo, se ha intentado demostrar el lazo indisoluble que unió a la música con el cine desde sus inicios, así como las diversas vertientes de tal relación. La más común, es aquella relación música-cine con fines fundamentalmente comerciales. En lugar de atender con la música las necesidades narrativas de la imagen, se opta por atender las posibilidades mercantiles que la industria del entretenimiento ofrece. Lo que resulta razonable si se toma en cuenta que algunas compañías distribuidoras y productoras forman parte de complejos y poderosos monopolios al igual que algunas compañías disqueras. Así, no es de extrañar que el *soundtrack* de una película incluya la o las canciones algunos “artistas” con el único fin de promoverlos, al tiempo que ellos dan promoción a la película.

Un ejemplo de estas alianzas, es la compra de los estudios MGM por la compañía SONY en 2004, sobre la cual opinó el analista Anthony DiClemente lo siguiente: “La entidad combinada tendría un enorme archivo de cine y televisión y con el paso del tiempo podrían explotar sus eficiencias”<sup>126</sup> SONY, es dueña además de *Sony Pictures Entertainment* y de los estudios *Columbia* y *TriStar* ubicados en Culver City, California.

Otro ejemplo, es el dato publicado por la revista en línea *Film Score Monthly* sobre la inversión en música de los productores de *Godzilla* (de Roland Emmerich, 1998) los cuales pagaron más de un millón de dólares por los éxitos de pop y rock del año 1998. El *soundtrack* de la película reunió a músicos y grupos como *Puff Daddy*, *Rage Against the Machine*, *Jamiroquai*, *Foo Fighters*, *Green Day* y los *Wallflowers*, de este modo, el disco entró a la lista de los 10 más vendidos, lo cual ocurrió después de la promoción de lo sencillos en radio y los videos en MTV.

En estos casos, ¿cuál de los dos es el medio para cual? ¿Es el filme un pretexto para difundir a X o Z cantante? o ¿son los *soundtracks* los que promueven la película? Si se retoman los planteamientos de las funciones de la

---

<sup>126</sup> “The combined entity would have a very deep TV and film library and they could exploit efficiencies over time.” en [www.news.com.au](http://www.news.com.au) del 23 de Abril de 2004 “Talk of Sony-MGM buyout”

música en el cine, este tipo de relación o simbiosis coquetearían con lo absurdo, en “lo que no se debe hacer” porque se descuida el ritmo, la narrativa o el discurso del director. Pero el cine, a lo largo de su historia ha demostrado que todo se vale cuando se trata de proteger y hacer crecer una industria. Así que los *videoclips* en 35 mm que son vendidos al público como “El evento cinematográfico del año”, suele tener su razón de ser en millones de dólares. La música en estos casos, sólo cumpliría como promotora de la película y ésta, a su vez, ayudaría a las ventas del disco, una relación atractiva y bien remunerada para las partes involucradas.

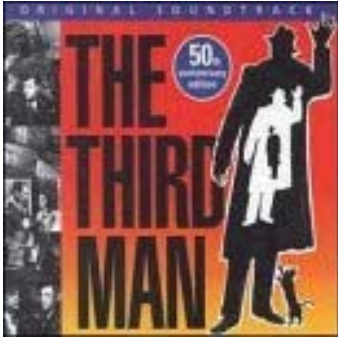
En la actualidad existen prácticas más sujetas a criterios comerciales que a propuestas narrativas serias, como es la inclusión de una canción popular en la banda sonora (que en ocasiones acompaña la lista de créditos) para facilitar la venta de ésta como un nuevo producto, independientemente de la película. Sin embargo, no se trata de un fenómeno reciente: Desde principios del cine sonoro –específicamente cuando fue el *boom* del filme de cantante- ocurre una situación similar de explotación radiofónica y discográfica intensa “obedeciendo a una ilusoria eclosión de pseudo-éxitos en veinticuatro horas”.<sup>127</sup>

Dicho fenómeno sucedió incluso en el cine mudo, aunque escasamente, con las grabaciones de Chaplin tocando el violín y dirigiendo sus propias composiciones, por ejemplo. Lo que más adelante se intensificó con la llegada de las películas “cantadas”.

---

<sup>127</sup> *Revue du cinéma*, tomo primero, pág. 93. cit. pos. Chion, Michel. *La música en el cine*, p. 83





Cuenta Michel Chion, que durante años la única música de cine realmente explotada en discos a gran escala se limitaba a canciones o temas fáciles y cortos, como los de *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949) de Carol Reed. A partir de los años cincuenta, el microsurco de 45 revoluciones, fue el vehículo para ciertas músicas de película, de las cuales sólo se publicaba el tema principal, a menudo añadiéndole letra. El disco de larga duración (LP) de música de filmes, antes del contundente éxito obtenido por las recopilaciones como las de Ennio Morricone, no interesó más que a

coleccionistas, incluso era producido por aficionados o por profesionales desinteresadamente.

Años más tarde, la situación de la música de cine cambió drásticamente. Aproximadamente a finales de los sesenta y durante la década que le siguió, comenzó la comercialización masiva de los discos LP, lo que coincidió con la gran popularidad de varios temas musicales de películas y sobre todo con la apertura del mercado juvenil, que con el paso del tiempo se convirtió en el blanco principal de las compañías dedicadas al entretenimiento. Este cambio benefició mucho a la industria musical cinematográfica, los compositores no sólo serían escuchados en las salas de proyección sino que el público los recordaría una y otra vez por medio de los discos. Pero, ¿por qué adquirir la música de una película? ¿Cómo logró crecer tanto este 'sub-género' musical?.

La existencia de una banda sonora musical registrada sobre cualquier base, forma parte importante de la memoria colectiva más allá de cualquier intención comercial. Es otro de los grandes acervos generados a partir de la existencia de películas, a los cuales puede recurrir tanto el público cinéfilo en general, como los investigadores especializados en la materia. Además, hay que considerar que el contenido de las ediciones discográficas como producto comercial, no es exactamente idéntico a la música de la película: "A veces, el soundtrack trae más, a veces menos, a veces las canciones que se cortaban por cuestiones de tiempo están completas en el soundtrack [...] De hecho hay algunos que contienen música que nunca apareció en la película. La estrategia de comercialización del soundtrack es compleja es muy variada, es

fundamentalmente una cuestión de mercadotecnia, pero tiene todas esas vertientes: o en el soundtrack hay más, hay menos o hay distinto.”<sup>128</sup>

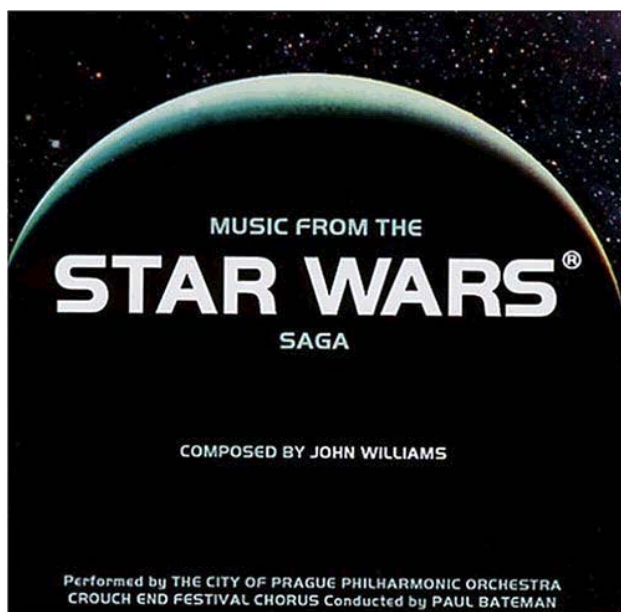
Es cierto que las estrategias de mercadotecnia están diseñadas para que los seguidores de la música y del cine adquieran más y más material de los sujetos u objetos de su admiración. Pero también existe un factor completamente ajeno a cualquier plan de ventas, que depende de la subjetividad y se define en un simple “me gusta “ o “no me gusta”.

En la opinión de José Antonio Valdés, el fenómeno de comercialización masiva del *soundtrack* se generó a partir de películas como *2001: Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, de Stanley Kubrick, 1968) o *Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) que fueron muy difundidas internacionalmente y por supuesto, debido a que éstas adquirieron fama tanto por sus temáticas como por la selección musical. Sin embargo, agrega, “la cultura [del soundtrack] empezó más que nada por fenómenos tipo *Star Wars*, o sea con películas que llegaron a mucha gente y que hicieron reaccionar a las compañías disqueras”.<sup>129</sup>

Efectivamente, *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) desató un fenómeno de compra-venta de mercancía relacionada con la película incluyendo la música. John Williams, el compositor de la banda sonora, demostró talento para apoyar musicalmente a George Lucas en la narrativa, para describir situaciones y personajes ya memorables. Sin embargo se trata de uno de los pocos casos en que una banda sonora completamente

instrumental está en los primeros lugares de ventas.

”Es un fenómeno interesante, millonario hasta donde se sabe, el querer mantener viva la película por medio de la audición, que puedas revivir las escenas”, agrega Pepe Valdés. “Yo no escucho mas que



<sup>129</sup> Entrevista con José Antonio Valdés Anexo I, p. 188

soundtracks, rara vez compro alguna otra cosa, y vas recordando la película, a lo mejor también te gusta un compositor, entonces a John Williams lo vas tratando de tener lo más completo posible. Hay casos donde sales del cine corriendo a comprar el soundtrack o donde ves el disco antes que la película y te lo llevas, porque sabes que te va a gustar. De alguna manera con estas ventas, ya en la intimidad de tu casa, que puedes tener el DVD, el VHS, el guión, las fotos, etcétera, el soundtrack es una parte importante sobre todo para investigadores, para la gente que le gusta el cine... es como tener el paquete completo".<sup>130</sup>

Es justamente este anhelo de revivir ya sea la película, o algunos momentos de ella, lo que también empuja al espectador de cine a adquirir la edición discográfica: La asociación de imágenes con la música que hace el espectador provoca, aunque a veces inconscientemente, una emoción ya sea placentera, melancólica, de tristeza o, en el peor de los casos, le puede molestar su presencia. Esto genera también un vínculo espectador-película que se aprecia de manera individual, debido a ello, las personas que de alguna manera se identifican con la película, con la música o con una canción, o gustan del conjunto audiovisual, suelen comprar el *soundtrack*. Lynn Fainchtein lo explica de la siguiente manera:

“Lo compra porque se siente identificado con alguna canción, con su letra, a que le gustó la música, le transmitió el mensaje o hizo que una imagen de la película se le volviera entrañable gracias a estos elementos”.<sup>131</sup>

Desde luego que también influye el tipo de selección musical, de ello están convencidos los productores de películas y de discos. Como se ha expuesto en los apartados anteriores, el público no suele prestar la misma atención a una partitura de Jerry Goldsmith o de Thomas Newman como a un grupo popular o a canciones conocidas. Incluso las músicas instrumentales pasan desapercibidas por la mayor parte del público, aun cuando éstas

---

<sup>130</sup> *ibid.*, p. 187

<sup>131</sup> Entrevista a Lynn Fainchtein, Anexo I, p. 183

ocasionaron cierto estado de ánimo en ellos o los transportaron a determinada época y situación. Brennan comenta al respecto que “la cultura musical del espectador promedio es de canciones no de música instrumental. Entonces jamás en la vida del mercado global va a vender más un soundtrack maravilloso de Jerry Goldsmith, que los tiene por docenas, que un soundtrack mediocre con canciones de Britney Spears. Nunca va a vender más Goldsmith que Spears, pero jamás en ningún contexto, en ningún ámbito estadístico comparativo. Sólo algunos soundtracks instrumentales, esporádicamente, con cuentagotas, llegan a marcar, por decirlo así, en la aguja del “exitómetro”, del hit parade”<sup>132</sup>.

Pero la situación de las bandas sonoras musicales de corte meramente instrumental dista mucho de ser trágica: Definitivamente no venderán igual que un *soundtrack* de compilaciones exitosas, pero tienen demanda y más cuando se trata de compositores renombrados, de películas clásicas, de culto, o estrenos de mucha expectativa.

Datos reveladores fueron publicados en estudios como *What Readers Want: Soundtrack Buying Habits (Lo que quieren los lectores: Hábitos de compra de soundtracks)* realizado por Lucas Kendall para la revista virtual *Film Score Monthly* <sup>133</sup> en 1998. En él, se pidió la opinión de los lectores (por el título de la revista se asume que son personas interesadas en la música de cine) sobre sus gustos y hábitos de compra cuando se trata de bandas sonoras musicales. Como lectores de esa publicación o algunas más en su tipo, no fue extraño el hecho de que la mayoría mencionara por lo menos un compositor de música de cine, que conociera su trabajo, y nombraran algunas de las compañías disqueras que los ponen a la venta. Las respuestas también revelan que la mayoría de los compradores se guían por el nombre del compositor para adquirir una o varias de sus obras. Si no lo conocen y no han visto la película, acostumbran revisar alguna o varias reseñas en publicaciones especializadas (lo que generalmente sucede con coleccionistas que suelen comprar la música antes de ver la película).

---

<sup>132</sup> Entrevista con Juan Arturo Brennan, p. 178

<sup>133</sup> Disponible en <http://www.filmscoremonthly.com/features/whatwant.asp>

También son muy bien recibidos y solicitados los lanzamientos de música de películas antiguas. Un usuario o lector de la revista Film Score, identificado como sharol <sharol@jps.net> escribió el siguiente comentario a la revista:

“Me dio gusto leer de la restauración de *Forever Amber*. Es bueno saber que esas partituras viejas han sido rescatadas y puestas a la venta. Hace como dos años encontré la música de Dimitri Tiomkin para *Gigante (Giant)* y fue un deleite. Cuando compré el *score* en los 50, era un LP y con el paso de los años se ha vuelto un desastre escucharlo por los ruidos de la aguja. Espero que todos los scores de Dimitri Tiomkin sean rescatados. Nunca he visto *Forever Amber* ni escuchado su música, pero la compraría si supiera que ayudaría a rescatar más partituras olvidadas”.<sup>134</sup>

Las posibilidades de compra-venta de *soundtracks* no se agotan ahí. No es suficiente que cada nueva película tenga su propio *soundtrack* (aunque muchas no lo necesiten) en los estantes de las tiendas de discos; adicionalmente existen las ediciones especiales, las ediciones de aniversario o las recopilaciones por tema, por autor musical o por director. Tan solo de *Star Wars* -el mejor ejemplo de mercadotecnia de una película- existen por lo menos ocho ediciones diferentes de discos: seis correspondientes a cada episodio, una más que es la música de toda la saga y otra que conjunta todos los temas de la primera trilogía. Faltaría mencionar las recopilaciones en donde aparece John Williams o alguna de sus composiciones.

---

<sup>134</sup>“ I enjoyed reading about the restoration of *Forever Amber* [Dirigida por Otto Preminger, 1947]. It is good to know that these old scores are being restored and released. About two years ago, I found Dimitri Tiomkin's *Giant* and was *delighted!* When I bought the score in the '50s, it was on an LP and through the years of playing, became quite a mess to listen to with the needle scratches. I would hope that all of Dimitri Tiomkin's scores are saved. [...] I have never seen *Forever Amber* or heard the score, but I would buy it if I knew that it would help to restore more forgotten scores.” , *ibid*

Los diseños de las ediciones especiales, ofrecen una presentación con arte e información distinta en las fotos en el papel y en las cajas que utilizan, por ende el precio se eleva considerablemente. Suelen ser ediciones limitadas dirigidas por lo general a los seguidores comprometidos con el compositor o la película, y a los coleccionistas. El porcentaje de los conocedores de música de cine e incluso de los interesados en ella, es bajo comparado con el público promedio que asiste a las salas cinematográficas, pero lo suficientemente representativo como para que, además de las ediciones especiales, existan publicaciones dedicadas al tema y para que las tiendas de discos (reales y virtuales) ofrezcan una sección específicamente de *soundtracks*.

Por hablar de un caso, en los Estados Unidos las películas generan la mayor cantidad de música que la gente escucha, de acuerdo con el artículo de Edwin Black, *Scores Vs. Songs: The Godzilla Syndrome*. México, al estar influenciado por el mercado norteamericano, presenta una situación si no idéntica parecida, debido a la estrategia de comercialización de las películas con todo y la música.

Tal proliferación en la venta de música de cine ha ocurrido en todos los países productores y distribuidores. El negocio está completamente abierto y dispuesto a seguir funcionando, pero ¿qué pasará cuando desaparezcan del ámbito cinematográfico aquellos compositores tan solicitados? ¿qué sucedería si se descuida la calidad de la música por conservar la cantidad de *soundtracks* que en la actualidad se producen?. Tal como se afirmó anteriormente, el cine tiene su público, pero es diverso. Hay audiencia para películas rigurosamente comerciales, películas sin un guión sólido y eficiente, con trabajo de dirección o de musicalización más bien inconsistente, etcétera. También habrá espectadores de los documentales, del cine japonés o nórdico, seguidores de grandes producciones de Hollywood, y de cine de autor... Asimismo, hay un público-escucha de música de cine para cada alternativa que se ofrece. El caso es que se busque, con cada banda sonora musical, enriquecer la película con un firme soporte dramático, así como la experiencia de cada espectador.

## CAPÍTULO 4. BANDAS SONORAS MUSICALES: ESTUDIOS DE CASO

A lo largo del presente estudio, se hace mención de los diversos tipos de bandas sonoras musicales por los que puede optar el director, el compositor o el supervisor musical de una película, así como de los diferentes objetivos y funciones que éstas pueden desempeñar. Hay ocasiones, en que la trama de una película suele basarse completamente en las letras de canciones, a veces se recurre a la música buscando apoyo para describir determinadas situaciones emocionales de los personajes, ubicar lugares o épocas, o también sucede en que la banda sonora musical es imprescindible en la narrativa visual. Para cualquiera de los casos, y en cuanto a bandas sonoras musicales se refiere, existen trabajos cinematográficos representativos a lo largo de la historia del cine.

Este capítulo aborda la década de los noventa a partir de distintas películas, cuyas bandas sonoras musicales son parte fundamental de la trama, de los personajes y de la memoria del espectador. También se consideraron algunos *soundtracks* que encabezaron las listas de popularidad tanto de la radio, como de las principales tiendas de discos, como Mix-Up o Amazon.

Ya que son diversas las formas de musicalizar una película, se optó por dividir a las bandas sonoras musicales, mejor conocidos en el mercado como *soundtracks*, en cuatro tipos:

- a) Aquellas cuya comercialización se basó en la promoción de una canción principal, que acompañaba por lo general al *score* original, o a otras canciones que aparecen en el filme.
- b) Aquellas composiciones originales (*original scores*) cuya ejecución, en su mayoría, es meramente instrumental, sólo en algunos casos llevan letra, o insertan una canción.
- c) Las que en su mayoría constan de canciones recopiladas, algunas pueden ser composiciones originales específicas para la película.
- d) Aquellas creadas a partir de una película musical.

En cada caso se especifica la ficha técnica de la película, su fecha de estreno, el nombre del autor o los autores de los temas musicales que contiene el disco,

su fecha de lanzamiento, la compañía discquera encargada de grabarlo, su duración y la lista de temas o canciones; también se consideraron las nominaciones y premios otorgados a la música y las ediciones especiales de los discos (en el caso de bandas sonoras musicales muy populares, que se reeditaron). Dicha información es brevemente analizada, considerando las funciones de la música en el cine, descritas con anterioridad en el segundo capítulo.



#### 4.1 UNA CANCIÓN PARA RECORDAR

Desde que el rock y el pop incursionaron en el cine, ya fuese como pretexto para filmar un relato de ficción, un documental o como música que soportaría narrativamente una escena, el fenómeno “canción en una película” se propagó en casi todas las producciones cinematográficas. La canción puede verse como un elemento específico o especial por ser una fusión de música y letra, por eso puede ser utilizada con mayor facilidad en el cine.

La canción también es protagonista en muchos momentos cinematográficos donde los diálogos de los personajes son substituidos con letras *ad hoc* que a veces, cuando no son específicamente escritas para la película, encajan perfectamente con la intención del director o de la escena.

Este apartado está así dedicado a las canciones memorables, mejor vendidas y más solicitadas en la radio de la década de los noventa, hasta los primeros años del siglo XXI. Se tomaron en cuenta aquellas ediciones discográficas de música de cine que vendieron más por una sola canción que por el resto de los temas musicales, que en su mayoría no tuvieron el efecto de remitir al espectador con la película. Ejemplos de ello, son el *score* de *Robin Hood: El príncipe de los ladrones* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, de Kevin Reynolds, 1994), la música original de *El guardaespaldas* (*The Bodyguard*, de Mick Jackson, 1992), que no el tema interpretado por Whitney Houston, el único tema de Howard Shore que se incluyó la banda sonora musical de *Filadelfia* (*Philadelphia*, de Jonathan Demme, 1993) e incluso algunos temas de Maurice Jarre en *Ghost* (de Jerry Zucker, 1990). La música de *Titanic* quizás pueda tener un poco más de atención por parte de los compradores, debido a que varios de los temas son una variante musical de las notas de la canción más escuchada de los últimos años, *My Heart Will Go On*, pero aun así, el disco no entra en la categoría de los *scores* más gustados; fue la canción la que en sí, generó las ventas del disco.

Sin lugar a dudas existen más películas de la década de los noventa que son memorables por su canción, pero el caso, se tomaron en cuenta las que

han encabezado las listas de popularidad tanto en la radio como en las tiendas de discos<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup>Las tiendas de discos, como Mix-Up o Tower Records tienen cada semana listas de popularidad semanales, de igual forma lo hacen las tiendas virtuales como Amazon.com, o mix-up.com.



***Ghost: La sombra del amor (Ghost)***

Dir. Jerry Zucker, Estados Unidos , 1990

Compañías Productoras: Paramount Pictures

Fecha de estreno en Estados Unidos: 13/Jul/1990

Música original de Maurice Jarre

Fecha de lanzamiento: 24/Jul/1990

Compañía disquera: Milan y Varese Records

Duración: 45 minutos

La música original de Maurice Jarre fue nominada en 1990 para obtener el Oscar por *Best Original Score*. Por su parte, *Unchained Melody* participó también en las nominaciones del Oscar para Mejor Canción, pero treinta y cinco años atrás, cuando fue escrita expresamente para la película *Unchained* en 1955. La música es de Alex Noth y la letra de Tim Rice.

No hay ediciones especiales de este disco, sin embargo el tema principal, *Unchained Melody*, y otros temas escritos por Jarre aparece en recopilaciones como *Romantic Movies Themes*, *The Classic Film Music of Maurice Jarre*, *Cinema Century*, *Films of the Century*, *Love in the Cinema*, *Movie Love Themes*, *Movie Memories*, entre otros de título similar.

***Temas musicales:***

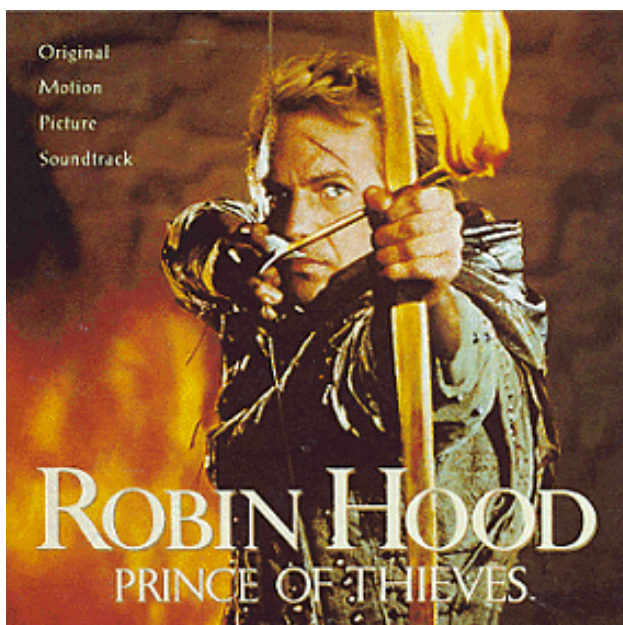
1. Unchained Melody –Righteous Brothers
2. Ghost
3. Sam
4. Ditto
5. Carl
6. Molly
7. Unchained Melody
8. End Credits
9. Fire Escape
10. Oda Mae & Carl

***Comentarios:***

*Ghost* no fue la primer película que abordó el romance entre una mortal y un fantasma, pero sí fue la primera en tener tanto éxito en taquilla y, posteriormente, en video. El crítico musical de la revista *Film Score Monthly*, Daniel Schweiger, sostiene que su éxito se debió en gran parte a los temas musicales de Maurice Jarre y al tema de amor cantado por los Righteous Brothers, *Unchained Melody*, que remite a la mayoría de la gente que vio la película, a la escena amorosa entre los personajes, Sam (Patrick Swayze) y Molly (Demi Moore), en el taller de cerámica.

El director de la película, Jerry Zucker declaró que la letra de la canción parecería haberse escrito específicamente para la película porque describe la sensación del fantasma que nunca más podrá tocar a su amor aunque lo deseé desesperadamente (*"Longing for your touch"* dice un fragmento de la canción).

Aun así, Zucker pidió a Maurice Jarre escribir un tema de amor diferente, pero igual de eficaz que la canción para definir a los personajes y su historia de amor imposible durante toda la película. Los temas musicales resultaron eficaces como apoyo narrativo y emocional pero no tuvieron la relevancia de la canción, que después de 15 años sigue asociándose con la película y con la historia de amor.



***Robin Hood: Príncipe de los ladrones (Robin Hood: Prince of the Thieves)***

Dir. Kevin Reynolds, Estados Unidos, 1991  
 Compañías Productoras: Morgan Creek Productions, Warner Bros.

Fecha de Estreno en Estados Unidos: 14/Jun/1991

Música original de Michael Kamen, Bryan Adams y Jeff Lynne  
 Ejecución a cargo de The Greater Los Angeles Orchestra, dirigida por Michael Kamen.  
 Fecha de lanzamiento: 02/Jul/1991  
 Compañía disquera: Morgan Creek  
 Duración: 63 min.

En 1991, la canción (*Everything I do*) *I do it for you*, interpretada por Bryan Adams (Música de Michael Kamen; Letra de Bryan Adams y Robert John Lange) estuvo nominada para el premio Oscar de mejor canción (Music. Original Song) que otorga la *Academy of Motion Picture, Arts and Science*. No ganó el Oscar.

No hay ediciones especiales de este disco, pero la canción *I do it for you* se incluye en compilaciones como *Chillin' at the Movies*, o *Música de las películas de Kevin Costner*.

**Temas musicales:**

1. Overture and Prisoner of the Crusades
2. Sir Guy of Gisborne and the Escape to Sherwood
3. Little John and the Band in the Forest
4. The Sheriff and his Witch
5. Maid Marian
6. Training / Robin Hood, Prince of Thieves
7. Marian at the Waterfall
8. The Abduction and the Final Battle at the Gallows
9. (Everything I Do) I Do It For You - Bryan Adams
10. Wild Times - Jeff Lynne

**Comentarios:**

El sencillo *I Do It For You* vendió, de acuerdo con la página de internet *Best Selling Records*, 8 millones de copias y es el número 10 de la lista de los "Sencillos mejor vendidos de todos los tiempos" en el mes de abril del año 2005.

Aunque la canción *I do it for you*, escrita e interpretada por Bryan Adams, fue compuesta específicamente para la película, es notorio el hecho de que no tiene nada que ver con el contexto de época que retrata, ni con el resto de los temas musicales compuestos por Michael Kamen, que con trompetas, fanfarrias y cuerdas nos remite al bosque de Sherwood y a las hazañas heroicas de los personajes. Sólo encaja con la historia de amor entre Robin (Kevin Costner) y Marian (Mary Elizabeth Mastrantonio) aunque en versión contemporánea.

Indudablemente el público que gustó de la película la asocia con la canción de Bryan Adams, que aparece en el videoclip promocional, después de los créditos finales cantando y tocando guitarras eléctricas en el mismo escenario medieval de Robin Hood.

*I do it for you* es otra de las canciones que aparece y aparecerá en compilaciones con títulos como "Grandes temas de amor" o "Las románticas de película".



#### **Temas musicales** (edición mexicana):

1. I Will Always Love You - Whitney Houston
2. I Have Nothing - Whitney Houston
3. I'm Every Woman - Whitney Houston
4. Run To You - Whitney Houston
5. Queen Of The Night - Whitney Houston
6. Jesus Loves Me - Whitney Houston
7. Even If My Heart Would Break - Kenny G/Aaron Neville
8. Someday (I'm Coming Back) - Lisa Stansfield
9. It's Gonna Be A Lovely Day - The S.O.U.L S.Y.S.T.E.M.
10. (What's So Funny 'Bout) Peace, Love And Understanding - Curtis Stigers
11. Waiting for you - Kenny G
12. Trust In Me - Joe Cocker/Sass Jordan \*
13. Theme From The Bodyguard - Alan Silvestri

\* El CD tiene la observación de que "esta melodía no está contenida en el film".

#### **El guardaespaldas (*The Bodyguard*)**

Dir. Mick Jackson, Estados Unidos, 1992  
Compañías Productoras: Kasdan Pictures, Tig Productions, Warner Bros.

Fecha de Estreno en Estados Unidos: 25/Nov/1992

Música original de David Foster, Jud Friedman, Allan Dennis Rich, Alan Silvestri y Linda Thompson  
Fecha de lanzamiento: 17/Nov/1992  
Compañía Disquera: Arista  
Duración: 52 min.

Para la 65ª entrega del Oscar, dos canciones fueron nominadas: *I Have Nothing* (música de David Foster; Letra de Linda Thompson) y *Run to You* (música de Jud Friedman; Letra de Tim Rice), ambas interpretadas por Whitney Houston. Ninguna obtuvo el Premio por mejor canción. Sin embargo el disco ganó el Grammy en 1993 por Mejor Album del Año.

La compañía de ventas por internet amazon.com vende una edición "especial" con 3 *tracks* adicionales que no se encuentran ni en la edición estadounidense ni en la edición mexicana:

1. *Waiting for You* –interpretada por Kenny G
2. Un remix de *I'm Every Woman* -Clivillés & Cole House Mix I (No aparece en la película)
3. Remix de *Queen of the Night* a cargo de CJ's Master Mix

#### **Comentarios:**

Destaca el dato de que la producción ejecutiva del *soundtrack* estuvo a cargo de Clive Davis y Whitney Houston, la protagonista de la película.

La edición mexicana especifica en la portada (para que no haya duda de que ESE es el disco que buscan los fans de la película o de la cantante) "CONTIENE LOS ÉXITOS" *I will always love you* y *I'm Every Woman*.

La canción *I Will Always...* vendió 10 millones de copias como sencillo sólo en Estados Unidos y está en el número siete de la lista de las 10 canciones más vendidas del mundo, según la página Best Selling Records hasta abril de 2005. También encabeza la lista de los 20 discos (no sólo soundtracks) más vendidos en amazon.com, lo cual es un grandioso número considerando que la película y el disco existen desde hace 12 años.

En general *The Bodyguard* fue un buen pretexto para revivir la carrera de Whitney Houston, al filmar una historia de amor (al estilo *videoclip*) entre una exitosa cantante y su guardaespaldas, interpretado por Kevin Costner. Las compañías de discos lograron alcanzar un récord en ventas con la venta de la banda sonora musical.



### ***Philadelphia***

Dir. Jonathan Demme, Estados Unidos, 1993  
 Compañías Productoras: Clinica Estetica Ltd., TriStar Pictures.

Fecha de estreno en Estados Unidos: 23/Dic/1993

Música original de Howard Shore  
 Fecha de lanzamiento: 04/Ene/1994  
 Compañía Disquera: Epic Soundtrax  
 Duración: 41 min.

Dos canciones de esta compilación fueron nominadas para Mejor Canción en los premios Oscar: *Philadelphia* (Música, letra e interpretación a cargo de Neil Young) y *Streets of Philadelphia* (Música, letra e interpretación de Bruce Springsteen). Esta última ganó en 1993 el Oscar en la categoría de *Music Original Song*.

De esta película se lanzaron dos ediciones diferentes: la compilación de varios artistas con las canciones, titulada *Philadelphia: Music of the Motion Picture*, y la música original que lleva por nombre *Philadelphia: Original Motion Picture Score*. Esta última salió al mercado norteamericano el 25 de enero de 1994, 21 días después que la primera edición, y contiene 16 temas compuestos por Howard Shore para la película.

### ***Temas musicales:***

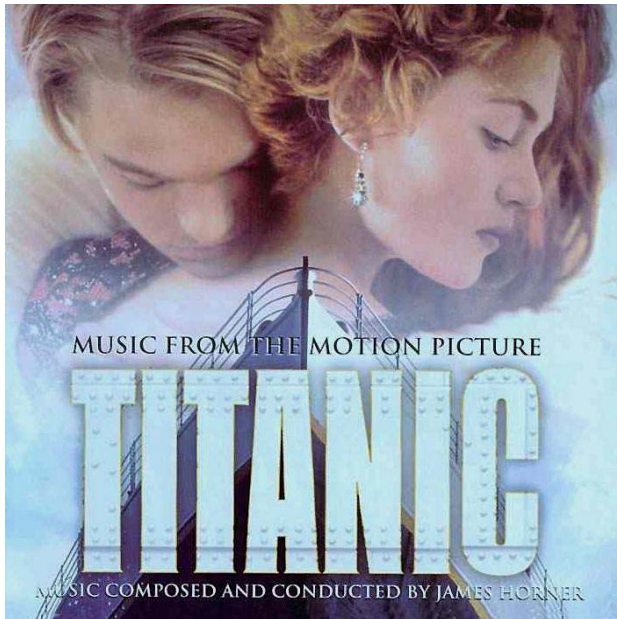
1. Streets Of Philadelphia - Bruce Springsteen
2. Lovetown - Peter Gabriel
3. It's In Your Eyes - Pajetta Washington
4. Ibo Lele (Dreams Come True) - Ram
5. Please Send Me Someone To Love - Sade
6. Have You Ever Seen The Rain? - Spin Doctors
7. I Don't Wanna Talk About It - Indigo Girls
8. La Mamma Morta - Maria Callas
9. Philadelphia - Neil Young
10. Precedent - Howard Shore

### ***Comentarios:***

Cuatro grandes músicos y compositores protagonizan la escena musical de este drama norteamericano dirigido por Demme: Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Neil Young y, por supuesto, Howard Shore. Cada uno (exceptuando Shore) compuso una canción para la película y el resultado fue un trabajo muy conmovedor apegado al discurso narrativo y la intención del director.

Este fue el primer *soundtrack* para el que Springsteen compuso un tema. Además de hacerse acreedor al premio Oscar, fue bien recibido por el público, que recuerda la canción *Streets of Philadelphia*, y a la película como una de las más emotivas de la década tanto por su temática como por su música.

Los seguidores del rock, además de los que gustaron de la película, seguramente adquirieron el *soundtrack* o por lo menos los sencillos de Springsteen y Young. Hay testimonios de los compradores (en amazon.com) que alegan que el premio de la Academia debió ser para este último compositor y no para el señor Springsteen, ya que la canción titulada *Philadelphia* envuelve perfectamente la esencia y la intención de la película. No obstante, *Streets of Philadelphia* es el tema más conocido que revive en los escuchas, la fatal historia del abogado Andrew Beckett, interpretado por Tom Hanks.



### **Titanic**

Dir. James Cameron, Estados Unidos, 1997  
 Compañías productoras: 20th Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment

Premiere en Gran Bretaña: 18/Nov/1997  
 Estreno en Estados Unidos: 19/Dic/1997  
 Estreno en México: 1/Jun/1998

Música original de James Horner  
 Fecha de lanzamiento: 18/Nov/1997  
 Compañía Disquera: Sonny Clasical  
 Duración: 72 min

La película ganó 11 premios Oscar, incluyendo mejor música original para película dramática (de James Horner), y Mejor Canción: *My Heart Will Go On* (música de James Horner, letra de Will Jennings) interpretada por Celine Dion.

Otra edición a la venta es *Back to Titanic* que salió al mercado el 25 de agosto de 1998, meses después del arrasador éxito de la primera edición.

*Back to Titanic* contiene una lista de temas completamente diferente al de la primera edición, y aunque incluye la canción *My Heart Will Go On*, ésta aparece con la leyenda "With the movie dialogue" (Con diálogo de la película). Los demás temas también fueron compuestos por James Horner y corresponden a distintos momentos de la película.

Mención aparte merecen otras dos ediciones: la primera es la re-edición del primer disco con sonido digital (*Digital Surround*) lanzado al mercado por DTS el 27 de marzo del año 2000, La segunda es

una recopilación de fragmentos musicales que James Horner escribió para distintas películas: *Titanic and other film scores by James Horner*. Esta edición incluye temas de películas como *Apollo 13*, *Corazón Valiente* (Braveheart), *Cocoon: El regreso*, entre otros.

### **Temas musicales:**

1. Never An Absolution
2. Distant Memories
3. Southampton
4. Rose
5. Leaving Port
6. Take Her To Sea, Mr. Murdoch
7. Hard To Starboard
8. Unable To Stay, Unwilling To Leave
9. The Sinking
10. Death Of Titanic
11. A Promise Kept
12. A Life So Changed
13. An Ocean Of Memories
14. My Heart Will Go On (Love Theme) - Celine Dion
15. Hymn To The Sea

### **Comentarios:**

Cuando el Estudio insistió en que Titanic debía incluir una canción, James Cameron rechazó la idea, le pareció inapropiada y objetó: "Would you use a song for Schindler's List?" ("¿Usarían una canción para La lista de Schindler?"). Sin embargo James Horner grabó la canción *My Heart Will Go On* con Celine Dion y se la puso a Cameron sin avisarle. Con eso ganó la aprobación del director y se incluyó el tema en los créditos finales de la película (momento en que la mayoría abandona la sala). Aun así, la canción ocupó los primeros lugares en ventas, encabezó las listas de hits en el radio, y continúa entre los tres primeros lugares de las listas de canciones popularizadas por una película a nivel mundial.

Aunque es la única canción contenida en el disco (casi todos son temas instrumentales de Horner), éste se vendió como ningún *soundtrack* lo había hecho desde *Star Wars* y encabezó las listas de popularidad y de ventas en varios países (México entre ellos).



### *Sexo, Pudor y Lágrimas*

Antonio Serrano, México, 1998  
 Compañías productoras: Argos Producciones, IMCINE, Producciones Titán, Tabasco Films.

Fecha de estreno en México: 18/Jun/1999

Música original de Aleks Syntek  
 Fecha de lanzamiento: 16/Nov/1999  
 Compañía disquera: EMI International  
 Duración: 59 min.

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, otorgó en el 2000 el Ariel a Aleks Syntek, en la categoría de Música Compuesta para cine.

No hay ediciones especiales de este disco.

### **Temas musicales:**

1. (Introducción) Ventanas en Movimiento - Aleks Syntek
2. Sexo, Pudor y Lágrimas - Aleks Syntek
3. Supermambo – La Portuaria
4. Cocktail de Jazz - Aleks Syntek
5. You Sexy Thing - Hot Chocolate
6. Café Para Ocho – Matatena
7. Iguana Wanna - Cita y sus Muñecas Rotas
8. Sinfonía Comercial - Aleks Syntek
9. Ruta – La Portuaria
10. No Te Extraño [Remix] – Litzzy
11. Color de la Infidelidad - Aleks Syntek
12. Planeta Sexual – Los Esquizitos
13. Cosecha de Mujeres - Carmen Rivero
14. Tragedia y Enfrentamiento - Aleks Syntek
15. Incidente en Calle Dakota - Lost Acapulco
16. Nostalgia Suicida - Aleks Syntek

### **Comentarios:**

La canción compuesta por Aleks Syntek que da título a la película, ha sido una de las más recordadas en los últimos años del cine mexicano. En general, la banda sonora musical ocupa un lugar relevante en la historia de las ventas de *soundtracks* hechos en México.

La canción *Sexo, pudor y lágrimas* ha sido de las pocas del cine nacional que el público mexicano y de habla hispana asocia con la película. Se mantuvo en los primeros lugares de las listas de popularidad de la radio, durante más de un mes y el disco entró entre los 10 vendidos en las tiendas *Mix-Up*. También tuvo un buen recibimiento en la página amazon.com, donde los usuarios que han comprado el disco y/o el DVD opinan que ya le hacía falta un *soundtrack* así al cine mexicano, y que es un buen ejemplo de la música contemporánea que se hace para cine. Aunque el *soundtrack* se estructuró al estilo norteamericano (3 o 4 temas musicales originales como soporte narrativo, algunas canciones populares y *la canción* principal) cabe reconocer su funcionalidad para con la película, y sobre todo reconocer la intención de hacer algo diferente en la música del cine mexicano. Desafortunadamente la tendencia de popularizar una canción en el cine nacional se ha convertido en una mera estrategia para vender películas estructuradas como videoclips de hora y media de duración, que a su vez promocionan el disco.

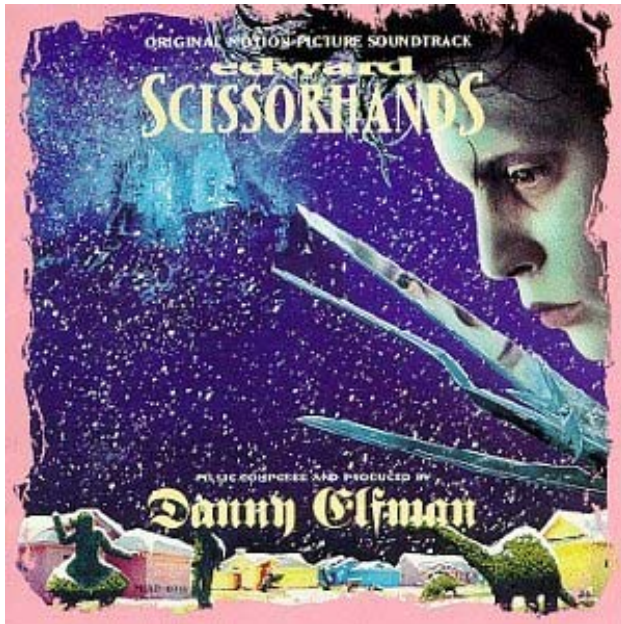


## 4.2 EL OFICIO DE COMPONER PARA LA IMAGEN

La composición de música para una película, es una labor que se mantiene viva a pesar de otras propuestas de bandas sonoras musicales basadas en la recopilación de canciones preexistentes y populares en su mayoría. El trabajo de componer para la imagen, implica un amplio conocimiento y dominio del lenguaje musical, cierto entendimiento con el realizador para lograr que el filme transmita al público la idea o el mensaje con el que fue concebido, y tener muy presente que se compone para la imagen, por lo tanto se está supeditado a lo que ésta solicite.

A lo largo del presente trabajo, se han citado numerosos ejemplos de partituras escritas expresamente para la película, que ahora ocupan la lista de temas clásicos o memorables en la historia del cine, y es probable que la selección que a continuación se presenta también forme parte de ella. Las nueve bandas sonoras musicales, están ordenadas cronológicamente y representan algunos de los mejores trabajos musicales de la pasada década en cuanto a funcionalidad con la imagen, y a sus aportaciones como lenguaje y soporte narrativo, aunque en casos como *El Piano (The Piano, Jane Campion, 1993)* es más un elemento protagónico.

La mayoría de los autores nombrados en este estudio, publicaron sus trabajos unos años antes del fin de milenio, de manera que no tuvieron la oportunidad de integrar en sus listas las composiciones originales correspondientes a ese periodo. Sin embargo, las últimas películas fueron elegidas a partir de algunos de los criterios establecidos en los libros y con base en las reseñas o críticas de especialistas publicadas en diarios y revistas de distribución mundial como el *New York Times*, *Washington Post* o la *Rolling Stone*. Además, las ediciones discográficas seleccionadas, fueron bien recibidas y solicitadas por los compradores del género, según las listas de popularidad de tiendas como mix-up o amazon.com.



### ***El joven manos de tijera (Edward Scissorhands)***

Dir. Tim Burton, Estados Unidos, 1990.  
Compañías Productoras: 20th Century Fox

Fecha de estreno en Estados Unidos: 13/Jul/1990

Música original de Danny Elfman  
Fecha de lanzamiento: 11/Dic/1990  
Compañía disquera: MCA  
Duración: 49 minutos

Premios: En 1992, Danny Elfman fue nominado al Grammy por la Mejor Composición Instrumental Escrita para una película o para televisión. La *Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films*, también lo nominó en la categoría de Mejor Música.

No hay ediciones especiales del disco, sólo se incluyen algunos de los temas que compuso Elfman en recopilaciones de música de cine, como The Fantasy Album, Cinema Choral Classics II, Music for a Darkened Theater Vol. 2 o Journey to the Stars. Estas salieron a la venta aproximadamente ocho y diez años después de la película a través de amazon.com.

### **Temas musicales:**

1. Edward meets the world: Introduction
2. Edward meets the world: Storytime
3. Edward meets the world: Castle On The Hill
4. Edward meets the world :Beautiful New World/ Home Sweet Home
5. Edward meets the world: The Cookie Factory
6. Edward meets the world: Ballet de Suburbia (suite)
7. Edward meets the world: Ice Dance
8. Edward meets the world: Etiquette Lesson
9. Edward meets the world: Edward the Barber
10. Poor Edward: Esmeralda
11. Poor Edward: Death
12. Poor Edward: The Tide Turns Suite
13. Poor Edward: The Final Confrontation
14. Poor Edward: Farewell...
15. Poor Edward: The Grand Finale
16. Poor Edward: The End
17. Poor Edward: With These Hands - Tom Jones

### **Comentarios:**

Después de haber colaborado con Danny Elfman, en *Batman*, *Beetlejuice* y *Pee-Wee's Big Adventure*, Burton invita nuevamente al compositor para escribir la música de *El joven manos de tijeras*, trabajo que demuestra su maestría para crear la atmósfera fantástica que el director le pide para cada ocasión.

Esta vez, retrató un suburbio que oscila entre lo acogedor y peligroso, definió personajes benévolos y encantadores como hadas madrinas, y a brujas que siempre arruinan el cuento. Pero todo esto lo narró desde la perspectiva musical del protagonista, Edward, interpretado por Johnny Depp. De hecho los títulos de los temas se dividen en: Edward conoce el mundo (*Edward meets the World*) y Pobre Edward (*Poor Edward*).

La partitura resulta muy conmovedora desde el inicio de la película, sobre todo por los coros infantiles que se incluyen en las escenas navideñas y en los momentos románticos entre los personajes Edward y Kim, interpretado por Wynona Ryder. El disco se puso a la venta a principios de diciembre de 1990, época que favoreció el recibimiento que le dieron los espectadores.



### ***Bajos Instintos (Basic Instinct)***

Dir. Paul Verhoeven, Estados Unidos, 1992.  
Compañías Productoras: Carolco Pictures Inc., Le Studio Canal+ , TriStar Pictures

Fecha de estreno en Estados Unidos: 20/Mar/1992

Música original de Jerry Goldsmith  
Ejecución a cargo de The National Philharmonic Orchestra  
Fecha de lanzamiento: 17/Marzo/1992  
Compañía disquera: Varese Sarabande (VSD)  
Duración: 44 minutos

Jerry Goldsmith fue nominado en varios festivales por la música que compuso para esta película incluyendo la 65ª entrega de los Academy Awards, los Golden Globes y el festival de Cannes. En 1993 ganó el BMI Film Music Award que otorgan los BMI Film & TV Awards.

El primero de mayo de 2004 salió a la venta *Basic Instinct Expanded* o completa, que contiene 16 temas más que la primera edición, todos escritos por Goldsmith; su duración es de 74 minutos, media hora más que la primer edición.

### ***Temas musicales*** (primera edición):

1. Main Title
2. Crossed Legs
3. Night Life
4. Kitchen Help
5. Pillow Talk
6. Morning After
7. The Games Are Over
8. Catherine's Sorrow
9. Roxy Loses
10. An Unending Story.

### ***Temas musicales*** de Basic Instinct (edición completa):

1. Main Title
2. First Victim
3. Catherine & Roxy
4. Shadows
5. Profile
6. Don't Smoke
7. Crossed Legs
8. Beth & Nick
9. Night Life
10. Home Visit
11. Your Wife Knew
12. Untitled
13. That's Real Music
14. One Shot
15. Kitchen Help
16. Pillow Talk
17. Morning After
18. Roxy Loses
19. Catherine's Sorrow
20. Wrong Name
21. She's Really Sick
22. It Won't Sell
23. Games Are Over
24. Evidence
25. Unending Story / End Credits
26. First Victim (alternate versions)

### **Comentarios:**

*Basic Instinct* fue la primera de tres colaboraciones entre Jerry Goldsmith y Paul Verhoeven, y aparentemente la mejor, específicamente por dos cosas: La música de Goldsmith retrata principalmente al seductor personaje de Sharon Stone, Catherine, y acompaña al espectador a lo largo del filme avivando el suspenso. No es una partitura complicada, se compone simplemente de variaciones tonales de unas cuantas notas ejecutadas con suaves cuerdas, harpas e instrumentos de viento, sin embargo logró la respuesta esperada del público. En segundo lugar, la banda sonora, desde su primera edición, vendió más que ningún otro *score* hecho para este género de películas. Los críticos del sitio web *Soundtrack Net The art of film and TV music*, opinan que la música elevó la calidad de la película e hizo la diferencia entre un *thriller* mediocre y un proyecto con clase.

Aunque la compañía disquera sacó a la venta el disco unos días antes del estreno de la película, no imaginó el éxito del *soundtrack* y sólo incluyó los 10 temas más "relevantes" a su parecer en la primera edición. Fue hasta 2004, en la Edición Especial cuando se incluyeron los 26 temas que Goldsmith compuso para la película.



#### **Temas musicales:**

1. To The Edge Of The Earth
2. Big My Secret
3. A Wild And Distant Shore
4. The Heart Asks Pleasure First
5. Here To There
6. The Promise
7. A Bed Of Ferns
8. The Fling
9. The Scent of Love
10. Deep Into The Forest
11. The Mood That Passes Through You
12. Lost And Found
13. The Embrace
14. Little Impulse
15. The Sacrifice
16. I Clipped Your Wing
17. The Wounded
18. All Imperfect Things
19. Dreams Of A Journey

#### ***El Piano (The Piano)***

Dir. Jane Campion, Australia/ Nueva Zelanda/ Francia, 1993. Compañías Productoras: Australian Film Commission / CiBy 2000 / New South Wales Film & Television Office

Fecha de estreno en Francia: 19/May/1993

Música original de Michael Nyman  
Ejecución a cargo de The Munich Philharmonic Orchestra  
Fecha de lanzamiento: 19/Oct/1993  
Compañía discográfica: Virgin Records  
Duración: 57 minutos

En 1993, el Australian Film Institute (AFI) otorgó 11 premios a la película, entre ellos al mejor director, mejor actriz y actor, mejor película y mejor partitura musical (Best Original Score) para Michel Nyman. Un año después en esta misma categoría, el compositor estuvo nominado en los BAFTA Awards y Golden Globes. Además de los 11 premios por parte del AFI, la película ganó otros 39 premios en festivales a nivel mundial (Cannes, Vancouver International Film Festival, London Critics Circle Film Awards, César Awards, entre otros).

El 18 de mayo de 2004 salió a la venta The Piano (Remastered) edición especial del décimo aniversario editada por Virgin Records que, además de mejorar la calidad del sonido, incluye un track adicional: *The Heart Asks Pleasure First / The Promise* (editada).

#### **Comentarios:**

Conocido por su trabajo con el director Peter Greenaway, en películas como *Una Zeta y dos Ceros*, *El contrato del dibujante* o *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, el compositor Michael Nyman cambió de línea musical y de género, al aceptar protagonizar con su música *The Piano*, que sería la voz del personaje de Ada, interpretado por Holly Hunter, durante toda la película. Los temas más sobresalientes son aquellos escritos para piano que Ada repite a lo largo del filme, ya que al ser el medio de comunicación con el mundo, están cargados de su sentir. Michael Nyman también definió el origen escocés de Ada en temas como *The Heart Asks Pleasure First* y *The Promise* y describió los momentos de romance en *Big my Secret* y *The Scene of Love*. De hecho Holly Hunter es quien interpreta los solos de piano que aparecen en la película aunque en las versiones del disco lo hace Nyman. Las críticas a la banda sonora musical coinciden en lo excesivo de su protagonismo y en que le sobran varios temas al disco, lo cual la hace inconsistente, no obstante las ventas del disco rebasaron los 3 millones de copias alrededor del mundo desde su aparición, y seguramente aumentarán las ventas con el lanzamiento de la edición especial remasterizada, que conmemoró el 10º aniversario de la película y el cumpleaños 60 del compositor.



### *La lista de Schindler (Schindler's List)*

Dir. Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993.  
Compañías Productoras: Amblin Entertainment / Universal Pictures

Fecha de estreno en Estados Unidos: 15/Dic/1993

Música original de John Williams  
Ejecución a cargo de The Boston Symphony Orchestra, dirigida por John Williams  
Fecha de lanzamiento: 2/Dic/1993  
Compañía disquera: MCA  
Duración: 64 min.

La lista de Schindler participó aproximadamente en 38 festivales y ganó un total de 64 premios en diferentes categorías, de los cuales 4 fueron para la música que compuso John Williams: Ganó el Grammy en 1995 en la categoría *Best Instrumental Composition Written For A Motion Picture or for Television*, un año antes también fue premiado por los *BMI Film & TV Awards*, por los *BAFTA Film Awards* y además ganó el Oscar en la categoría *Best Music-Original Score for a Dramatic Picture*.

No hay ediciones especiales de disco, sólo recopilaciones de la música de John Williams a lo largo de su carrera, compilaciones de los scores compuestos para las películas de Spielberg y recopilaciones de diferentes películas con títulos como *Beautiful Hollywood* o *I Salonisti Play Film Music*.

### **Temas musicales:**

1. Theme from Schindler's List
2. Jewish Town (Krakow Ghetto, Winter '41)
3. Immolation (With Our Lives, We Give Life)
4. Remembrances
5. Schindler's Workforce
6. OYF'N Pripetshok
7. Nacht Aktion
8. I Could Have Done More
9. Auschwitz- Birkenau
10. Stolen Memories
11. Making The List
12. Give Me Your Names
13. Yeroushalaim Chel Zahav
14. Remembrances - Itzhak Perlman
15. Theme from Schindler's List (Reprise)

### **Comentarios:**

*Schindler's List* fue la decimotercera colaboración del compositor John Williams con el director Steven Spielberg, una mancuerna que desde 1975 ha aportado otras visiones de la música de cine meramente instrumental. Tanto así que Williams ha sido premiado en múltiples ocasiones por los BMI Film & TV Awards desde 1988 y también multinominado para los premios Oscar, es como el compositor consentido de la Academia después de Alfred Newman, en cuanto a nominaciones al premio Oscar se refiere. Con este score, Williams demostró que además de musicalizar hábilmente el cine fantástico o de ciencia ficción, también puede escribir una partitura seria, muy triste en ocasiones (sentimiento acentuado con los solos de violín del músico Itzhac Perlman) y acorde con la época, la región y la situación de la gente.

Director y compositor lograron un gran trabajo cinematográfico en este género, tanto así que quisieron repetir la fórmula cinco años después en *Rescatando al soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998)*.

Los seguidores del compositor y del director seguramente adquirieron este disco, justo por ser un trabajo más solemne y apartado de la fantasía. De hecho salió a la venta antes del estreno de la película; las compañías disqueras y las tiendas no dudan de que la música de Williams se vende.



### *El paciente inglés (The English Patient)*

Dir. Anthony Minghella, Estados Unidos, 1996.  
Compañías Productoras: Miramax Films, J&M Entertainment, Tiger Moth Productions

Fecha de estreno en Estados Unidos: 15/Nov/1996

Música original de Gabriel Yared  
Ejecución a cargo de Academy of St. Martin-in-the-Fields, dirigida por Harry Rabinowitz  
Fecha de lanzamiento: 26/Nov/1996  
Compañía disquera: Fantasy  
Duración: 74 minutos

Gabriel Yared ganó en 1997 el Oscar en la categoría de *Best Music- Original Dramatic Score*, el premio Anthony Asquith en la categoría *Film Music* que otorgan los premios BAFTA, el Golden Globe en la categoría *Best Original Score- Motion Picture*, y el premio Golden Satellite para *Outstanding Original Score*. En 1998 recibió el Grammy en la categoría *Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for Television*. *El paciente inglés* recibió en total 49 premios en festivales de todo el mundo, incluyendo los ya mencionados que ganó Gabriel Yared por su música.

Ediciones especiales: *The English Patient And Other Art House Classics*, recopilación de varios temas de películas dividida en dos CDs.

### **Temas musicales:**

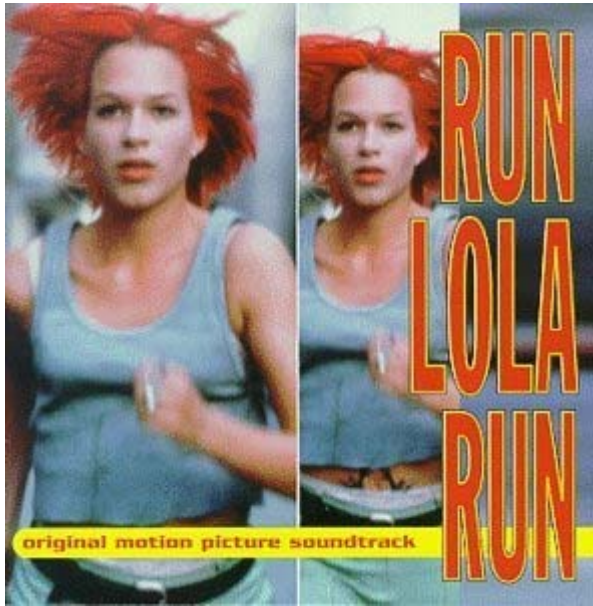
1. The English Patient 2. A Retreat 3. Rupert Beart 4. What Else Do You Love? 5. Why Picton? 6. Cheek To Cheek -Fred Astaire 7. Kip's Lights 8. Hana's Curse 9. I'll Always Back to that Church 10. Black Nights 11. Swoon, I'll Catch You 12. Am I K. In Your Book? 13. Let Me Come In! 14. Wang Wang Blues - Benny Goodman 15. Convento Di Sant'Anna 16. Herodotus 17. Szerelem, Szerelem-Muzsikas/Marta Sebestyen 18. Ask Your Saint Who He's Killed 19. One O'Clock Jump - Benny Goodman 20. I'll Be Back 21. Let Me Tell You About Winds 22. Read Me To Sleep 23. The Cave Of The Swimmers 24. Where Or When 25. Aria From The Goldberg Variations (J.S Bach)- Julie Steinberg 26. Cheek To Cheek - Ella Fitzgerald 27. As Far As Florence 28. En Csak Azt Csodalom (traditional) (Lullaby for Katherine)

### **Comentarios:**

Anthony Minghella tomó el riesgo de hacer una adaptación muy libre de la novela de Michael Ondaatje, *El paciente inglés*; la elaboración del guión le llevó casi tres años. El trabajo final valió la pena y Gabriel Yared, el compositor musical es cómplice del resultado.

Yared estuvo involucrado por muchos años con la estética del cine europeo y trabajó con directores como Jean-Luc Goddard o Jean-Jaques Annaud, de manera que el estilo musical de la partitura para *El Paciente Inglés* integra elementos de diferentes países y regiones, desde Toscana, pasando por el Cairo, hasta el desierto del norte de África. Probablemente la edición discográfica de esta banda sonora hubiera vendido poco de no ser por tantos premios que recibió el compositor y la película (que de alguna manera marcan el *top ten* en las tiendas de discos), pero independientemente de las ventas, la música y las imágenes dejan huella en el espectador atento, aún después de abandonar la sala.

En Junio de 1998 salió a la venta una compilación de los temas de películas que se hicieron famosos en los noventa titulada *The English Patient And Other Art House Classics* que incluye temas de *The Piano*, *Shine* -de Scott Hicks-, *The English Patient* y *Portrait of a Lady*.



### ***Corre Lola Corre (Lola Rennt)***

Dir. Tom Tykwer, Alemania, 1998.  
Compañías Productoras: X-Filme Creative Pool / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / arte

Fecha de estreno en Alemania: 20/Ago/1998

Música original de Tom Tykwer, Johnny Klimek y Reinhold Heil (Pale 3)  
Fecha de lanzamiento: 15/Jun/1999  
Compañía disquera: TVT Records  
Duración: 77 min

*Lola rennt* ganó 24 premios alrededor del mundo, sobre todo en la categoría de Mejor Película o Mejor película extranjera. Tom Tykwer se llevó 6 de los premios por la dirección y el guión, y fue nominado en los premios *Chicago Film Critics Association* en la categoría de mejor música original (*Best Original Score*).

La edición original alemana salió a la venta el 11 de agosto de 1998 y la compañía disquera que la lanzó fue BMG, de acuerdo con amazon.com. La diferencia entre la versión alemana y la norteamericana es el último track: *Rock me*, incluido en ésta última edición, que es la mejor vendida a nivel mundial.

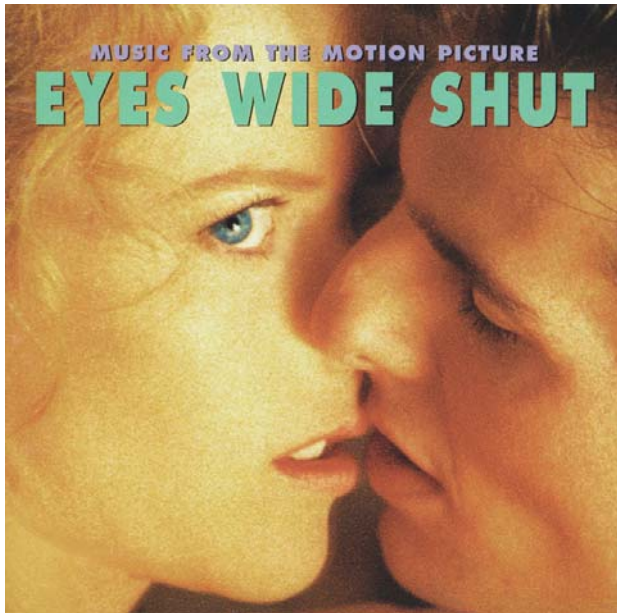
### **Temas musicales:**

1. Believe - Franka Potente
2. Introduction
3. Running One
4. Supermarket
5. Running Two
6. Running Three
7. Casino
8. Somebody Has To Pay - Susie van der Meer
9. Wish (Komm zu mir) - Franka Potente & Thomas D
10. Introduction (Remix) - Sun Electric
11. Supermarket (Super Clemek Remix)
12. Running One (Large Mix) Lee Spencer & Johnny Klirnek
13. Running Two (Remix) - Operation Phoenix
14. Casino (Solid State Remix) - Tommi Eckart
15. (Big) Wish - Franka Potente & Thomas D
16. Rock Me - Pills

### **Comentarios:**

La música original de *Lola Rennt* no tiene nada que ver con orquestas, solos de piano o música clásica instrumental. Es la banda sonora que comprarían hasta los que no vieron la película pero siguen de cerca las novedades en música electrónica, género con el que Tom Tykwer está muy involucrado. De principio a fin la originalidad de la historia atrapa al espectador, incluso al público no-cinéfilo que la ve por casualidad, ya que mantiene un ritmo veloz en las imágenes bien reforzado con la música. Es un trabajo cinematográfico refrescante y muy acertado en cuanto a las necesidades cinematográficas de las nuevas generaciones y es también una obra representativa del último período del siglo XX.

Tom Tykwer participó en la realización musical de su película (hizo lo mismo unos años después en *The Princess and the Warrior*) y aunque no fue premiado en esta categoría, *Lola Rennt* sí fue reconocida en muchos festivales de cine como Mejor Película. Ganó además numerosos seguidores entre el público joven que recomendaba esta cinta también por la música: ritmos hechos con sintetizadores, percusiones (es constante el *beat* todo el disco) mezclados con algunos diálogos de la actriz Franka Potente (Lola)



### *Ojos bien cerrados (Eyes Wide Shut)*

Dir. Stanley Kubrick, Estados Unidos / Gran Bretaña, 1999.  
Compañías productoras: Hobby Films, Pole Star, Warner Bros.

Fecha de estreno en Estados Unidos: 16/Jul/1999

Música original de Jocelyn Pook  
Canciones de Chris Isaak, Harvey Brough, Duke Ellington, Isham Jones, entre otros.  
Fecha de lanzamiento: 13/Jul/1999  
Compañía discográfica: Warner Bros.  
Duración: 58 minutos

La música original de Jocelyn Pook fue nominada en los Golden Globes, en los premios que otorga Chicago Film Critics Association y en los premios Online Film Critics Society Awards.  
Los premios que recibió *Eyes Wide Shut* fueron en las categorías de Mejor Película y Actriz Favorita.

Algunos temas de este disco (tracks 2, 4 y 11) también aparecen en compilaciones de música de las películas dirigidas por Stanley Kubrick.

### **Temas musicales:**

1. Musica Ricercata, II - Gyorgy Ligeti
2. Waltz #2 from Jazz Suite - Dmitri Shostakovich
3. Baby Did A Bad Thing - Chris Isaak
4. When I Fall In Love - The Victor Silvester Orchestra
5. I Got It Bad (And That Ain't Good) - The Oscar Peterson Trio
6. Naval Officer - Jocelyn Pook
7. The Dream - Jocelyn Pook
8. Masked Ball - Jocelyn Pook
9. Migrations - Jocelyn Pook and the Jocelyn Pook Ensemble
10. If I Had You - Roy Gerson
11. Strangers In The Night - Peter Hughes Orchestra
12. Blame It On My Youth - Brad Mehldau
13. Grey Clouds - Franz Liszt/Dominic Harlan, piano
14. Musica Ricercata, II (reprise) - Gyorgy Ligeti

### **Comentarios:**

Aunque Kubrick suele musicalizar casi todas sus películas recopilando temas de diversos géneros y épocas, en esta ocasión, invitó a la compositora Jocelyn Pook para crear la música original de su última película.

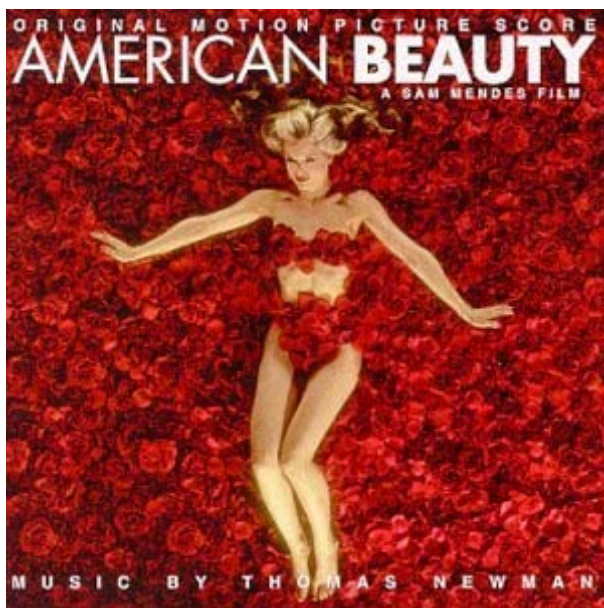
Los temas de Pook, sin embargo, parecen secundar el clima psicológico creado por las melodías de piano de Ligeti, aunque no dejan de ser innovadores y adecuados para la película, sobre todo el tétrico tema de *Masked Ball*, que separado del filme puede resultar más oscuro, incluso tenebroso.

Otras piezas que utilizó Kubrick para escenas como la de la gran fiesta, logran describir el entorno social y el clima psicológico por el que atraviesan los personajes; son funcionales tanto en la película como independientemente de ella, tal es el caso de *When I Fall in Love* o *Strangers in the Night*.

La versatilidad de Kubrick en la elección de las piezas musicales es más evidente con la canción de Chris Isaak, *Baby Did A Bad Thing*, en la que resuenan guitarras eléctricas, en vez de pianos y cuerdas suaves.

La banda sonora musical puede no ser tan consistente en su edición discográfica como en la película, pero es junto con ésta una referencia obligada del cine de autor, realizada en esta década.





**Temas musicales:**

1. Dead Already
2. Arose
3. Power of Denial
4. Lunch with the King
5. Mental Boy
6. Mr. Smarty Man
7. Root Beer
8. American Beauty
9. Bloodless Freak
10. Choking the Bishop
11. Weirdest Home Videos
12. Structure & Discipline
13. Spartanette
14. Angela Undress
15. Marine
16. Walk Home
17. Blood Red
18. Any Other Name
19. Still Dead

***Belleza Americana (American Beauty)***

Dir. Sam Mendes, Estados Unidos, 1999.  
 Compañías Productoras: DreamWorks SKG / Jinks-Cohen Company

Fecha de estreno en Estados Unidos: 15/Sep/1999

Música original de Tomas Newman  
 Fecha de lanzamiento: 11/Ene/2000  
 Compañía disquera: DreamWorks  
 Duración: 37 minutos

Por la música de ***American Beauty***, Thomas Newman fue nominado para el premio Oscar en la categoría de Best Music, Original Score; también fue nominado en el 2000 para el Globo de Oro en la categoría Best Original Score-Motion Picture; en el mismo año Las Vegas Film Critics Society Awards lo nominaron en la categoría de Mejor Score Original. Ganó el Anthony Asquit Award for Film Music en los premios británicos BAFTA.

DreamWorks lanzó unos meses antes la compilación de canciones de *Belleza Americana* junto con dos temas de Thomas Newman. Canciones de Elliott Smith, The Who, Free, The Folk Implosion, entre otros. Esta compilación fue nominada en los Brit Awards del 2001, y en el 2000 fue nominada para recibir el Grammy en la categoría *Best Soundtrack Album*.

Recibió el premio BMI Film Music Award que otorgan los BMI Film & TV Awards y el Grammy en la categoría Best Score Soundtrack Album for a Motion Picture, Television or other Visual Media

**Comentarios:**

American Beauty es un buen ejemplo de cómo los premios a una película o a un compositor influyen la venta del soundtrack. La estrategia fue un poco tramposa por parte de la productora DreamWorks y su compañía disquera. Primero salió al mercado la edición que seguramente vendería, la de canciones conocidas junto con sólo dos temas principales de Thomas Newman. Después, ya que habían pasado las nominaciones y premios importantes (donde el nombre de Newman fue muy sonado) sale a la venta el score original completo, ahora sí, con una leyenda en letras grandes: "MUSIC BY THOMAS NEWMAN".

La música de Newman demostró su calidad y bien pudo integrarse en la primera edición, aunque con una selección de por medio, ya que no todos los temas son tan sólidos y contundentes como *Dead Already* o *American Beauty*. El primero, cargado de rítmicas percusiones, es determinante en la descripción del personaje de Kevin Spacey y en su discurso inicial: "Antes de que muriera..." uno puede imaginarlo sonriendo con cierto cinismo en otro mundo.

Newman recurrió a solos de piano, algunas cuerdas y ciertos ritmos de guitarra para hacer de esta banda sonora musical un buen trabajo, reconocido entre sus seguidores, que va de la mano con los requerimientos de la película.



### ***Deseando Amar (Fa Yeung Nin Wa)***

Dir. Wong Kar Wai, Hong Kong/ Francia/ Tailandia, 2000.

Compañías Productoras: Block 2 Pictures Inc. / Jet Tone Production / Paradis Films

Fecha de estreno en Hong Kong: 29/Sep/2000

Música original de Mike Galasso y Umebayashi Shigeru

Fecha de lanzamiento: 10/Abril/2001

Compañía disquera: Higher Octave Music

Duración: 48 minutos

En 2002 fue nominada la música original en los premios *Chicago Film Critics Association*, el año anterior Hong Kong Film Awards nominó a Mike Galasso en la misma categoría.

*Deseando amar* recibió alrededor del mundo 28 premios en total, la mayoría fueron en la categoría de Mejor Película.

Existe, en algunas tiendas de discos (incluyendo las virtuales como amazon.com), la edición titulada *In the Mood For Love & More* [Importada] que salió a la venta unos días antes que la otra edición. La diferencia, es la compañía disquera que produce (que en este caso es Phantom) los 43 temas contenidos en esta edición especial y, obviamente, el precio.

### **Temas musicales:**

1. Yumeji's Theme 2. Mo-wan's dialogue  
 3. Angkor Wat Theme I 4. In The Mood For Love I 5."Aquellos Ojos Verdes" - Nat King Cole 6. "Shuang Shuang Yan" - Deng Bai Ying 7. In The Mood For Love II 8.Radio Zhou Xuan Announcement / "Hua Yang De Dian Hua" - Zhou Xuan 9."Quizas, Quizas, Quizas (Perhaps, Perhaps, Perhaps)" - Nat King Cole 10."Bengawan Solo" - Rebecca Pan 11. In The Mood For Love III 12. "Si Lang Tan Mu" - Tan Xin Pei 13. "Shuang Ma Hui" - Zhang Yun Xian and Hou Li Jun 14. Blue 15. "Hong Niang Hui Zhang Sheng" - Zheng Jun Mian and Li Hong 16. Li-zhen's dialogue / "Te Quiero Dijiste (Magic Is The Moonlight)" - Nat King Cole 17. Angkor Wat Theme II 18."Yue Er Wan Wan Zhao Jiu Zhou" - Chiu Wai Ping 19. Casanova's Flute 20. Yumeji's Theme / Lizhen's dialogue 21. Angkor Wat Theme Finale

### **Comentarios:**

La música de *Deseando Amar* es de aquellas que dejan huella en la memoria del espectador por ser la voz de él o los personajes principales y por repetirse constantemente a lo largo del filme. Es el caso de dos temas de Mike Galasso y Umebayashi Shigeru: *In the Mood for Love* y *Yumeji's Theme*, y de tres canciones interpretadas por Nat King Cole: *Quizás, Quizás, Quizás...*, *Te quiero dijiste* y *Aquellos ojos verdes*.

El tema de Yumeji, desde el momento de su aparición retrata la atmósfera de melancolía y soledad en la que está inmerso el personaje femenino, la acompaña a todos lados e involucra al espectador con la historia de amor, a través de un violín acompañado de otros instrumentos de cuerdas. El tema puede resultar reiterativo, pero al final, se deduce que es parte de la intención de Wong Kar Wai.

Para el personaje del señor Leung, nada mejor que el *Quizás, quizás, quizás* ("siempre que te pregunto que cómo cuando y donde..."), canción que para el público de habla hispana quedó como anillo al dedo, para retratar la situación que éste vive.

Junto con la película y sin ella, la música es un deleite, también incluye diálogos para los que gustan de recordar el filme mientras escuchan su música.



### ***Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain)***

Dir. Jean-Pierre Jeunet, Francia / Alemania, 2001  
 Productoras: Victoires Productions / Tapioca Films / France 3 Cinéma / MMC Independent GmbH / Canal + / Sofica Sofinergie 5 / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen

Fecha de estreno en Francia: 25/ Abril/ 2001

Música original de Yann Tiersen  
 Fecha de lanzamiento: 11/ Jun /2001  
 Compañía discográfica: Virgin Records  
 Duración: 54 minutos

Yann Tiersen fue nominado en 2002 para obtener el premio Anthony Asquit que otorgan los premios BAFTA. Ganó el premio que otorgan los premios César en Francia, en la categoría Mejor Música (*Meilleure Musique*), y el premio *World Soundtrack* en la categoría *Best Original Soundtrack of the Year* en 2001. La película recibió en total 49 premios a nivel mundial, la mayoría fueron en la categoría de Mejor Película.

Además de la edición francesa del disco titulada *Le fabuleux destin d' Amélie Poulain (Soun)*, salieron a la venta dos ediciones más, una titulada *Amélie: Original Soundtrack Recording* (idéntica a la edición francesa, excepto por el nombre) y la otra salió recientemente (2004) en amazon.com: *Amélie from Montmartre [IMPORTADO]*

### **Temas musicales:**

1. J'y Suis Jamais Alle
2. Les Jours Tristes (Instrumental)
3. La Valse D'Amélie
4. Comptine D'un Autre Ete: L'Après Midi
5. La Noyee
6. L'Autre Valse D'Amélie
7. Guilty
8. A Ouai
9. Le Moulin
10. Pas Si Simple
11. La Valse D'Amélie (Orchestra Version)
12. La Valse Des Vieux Os
13. La Dispute
14. Si Tu N'Etas Pas La (Frehel)
15. Soir De Fete
16. La Redecouverte
17. Sur Le Fil
18. Le Banquet
19. La Valse D'Amélie (Piano Version)
20. La Valse Des Monstres

### **Comentarios:**

Si existe algún score que cumpla con todas las funciones que se le exigen a la música del cine y que se trataron en este trabajo, el escrito para *Amélie* definitivamente, es uno de ellos.

Yann Tiersen escribió una bonita partitura para una historia igualmente simpática y conmovedora, que a su vez tiene cierto encanto visual.

Yann Tiersen es autor de casi toda la banda sonora musical y también toca todos los instrumentos, excepto en las piezas que requerían algunas cuerdas de orquesta o percusiones especiales.

El estilo musical que utilizó el compositor para esta cinta, es completamente francés, pero lejos de ser utilizado como un cliché o un estereotipo, funcionó como el espejo perfecto del mundo de Amélie y de su desarrollo emocional a lo largo del filme. Es el sonido tradicional de Francia, pero al insertarlo en la película suena muy auténtico, fresco y divertido, como el personaje de *Amélie de Montmartre*.

El que ve esta cinta o escucha el disco, no olvidará tan fácil temas como *La Valse D'Amélie*, o *Sur Le Fil*, tampoco podrá evitar alguna sonrisa después de esta experiencia audiovisual.

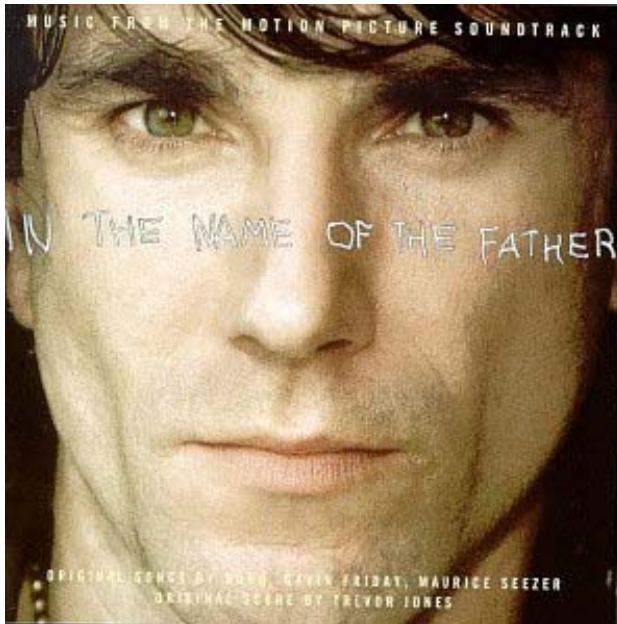
### 4.3 LA EXITOSA COMBINACIÓN DE ROCK, POP, Y CINE

En este apartado los *soundtracks* elegidos responden más a los gustos de los espectadores y compradores jóvenes, ya que la selección de temas está relacionada con los géneros musicales de rock y pop en su mayoría, y los intérpretes son cantantes y grupos relativamente actuales. El cine de los noventa llevó a la pantalla a grupos como *Nine Inch Nails*, *U2*, *Radiohead*, *Garbage*, *Pulp* y músicos como Iggy Pop, Tori Amos, Leonard Cohen, Paula Cole o Peter Gabriel... Su música, más que como apoyo narrativo, adoptó en ocasiones un papel protagónico junto con la escena o los personajes.

Las canciones de *U2*, por ejemplo, han sido temas principales en más de veinte películas. Entre ellas están *Las alas del deseo* (*Les Ailes du désir*, 1987), *Hasta el fin del mundo* (*Until the End of the World*, 1991), *Tan lejos tan cerca* (*Faraway So Close!* 1993) o *The Million Dollar Hotel* (todas de Wim Wenders), también han colaborado para producciones de Hollywood como *Un ángel enamorado* (*City of Angels*, Brad Silberling, 1998) *Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, de Martin Scorsese, 2002) o *Tomb Raider* (de Simon West, 2001).

La música de orquestas, la música de cámara, los solos de piano y de cuerdas de los grandes compositores, ceden el lugar a la música popular, al punk, al rock o a géneros llamados alternativos.

La fórmula de compilación de canciones de grupos *pop* (*popular*) fue utilizada repetidamente después de comprobar su eficacia, tanto para atraer audiencia a las salas cinematográficas como para las ventas en disco de la música. Películas como *Tres formas de amar* (*Threesome*, de Andrew Fleming, 1994), *La dura realidad* (*Reality Bites*, de Ben Stiller, 1994) o *El cuervo* (*The Crow*, de Alex Proyas, 1994), entre muchas otras, son ejemplos de ello. Sin embargo, estas películas y las citadas en este apartado no presentan rasgos propios del videoclip, a los que se recurrió con frecuencia a partir de finales de los años noventa; las canciones se acoplaron bien a la narrativa, a la temática de la película y al discurso del director.



### ***En el nombre del padre (In the Name of the Father)***

Dir. Jim Sheridan. Irlanda / Gran Bretaña, 1993  
 Compañías Productoras: Hell's Kitchen Films/  
 Universal Pictures

Fecha de estreno en Irlanda: 12/Dic/1993  
 Fecha de estreno en GB: 11/Feb/1994

Canciones originales de Bono, Gavin Friday, Sinéad O' Connor, Trevor Jones, Maurice Seezer y Phil Lynott.

Otras canciones de Bob Dylan, Jimi Hendrix, Bob Marley, Ray Davies

Fecha de lanzamiento: 25/Ene/1994

Compañía disquera: Island

Duración: 52 minutos

En la categoría de Best Original Song- Motion Picture, los Golden Globes nominaron a Bono y a Gavin Friday por la canción "You Made Me the Thief of Your Heart"

La película obtuvo en 1994 el Golden Berlin Bear en el Festival Internacional de Cine de Berlín y en 1995 el Evening Standard British Award, ambos en la categoría de mejor película.

No hay ediciones especiales de este disco.

### **Temas musicales:**

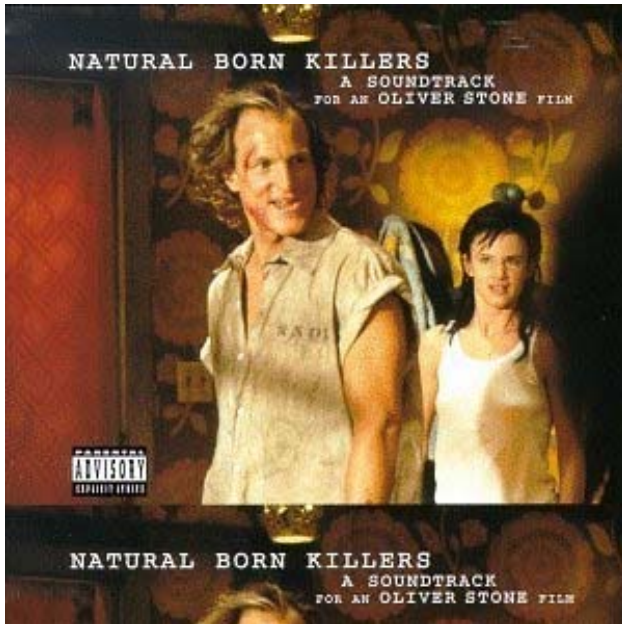
1. In the Name of the Father - Bono / Gavin Friday
2. Voodoo Child (Slight Return) - Jimi Hendrix
3. Billy Boola- Gavin Friday/Bono
4. Dedicated Follower of Fashion - Kinks
5. Interrogation - Trevor Jones
6. Is This Love - Bob Marley / The Wailers
7. Walking the Circle - Trevor Jones
8. Whiskey in the Jar - Thin Lizzy
9. Passage of Time - Trevor Jones
10. You Made Me the Thief of Your Heart - Sinéad O'Connor

### **Comentarios:**

Esta banda sonora es el resultado de una combinación de épocas y de músicas: Se recopilieron canciones de rock clásicas de los setenta que escuchaba la juventud en aquel momento y también se realizaron composiciones específicas para la película. Esta tarea se asignó a dos músicos irlandeses, uno de ellos muy conocido como estrella de *rock* y activista político: Bono, vocalista del grupo U2 y Gavin Friday. Ambos compusieron los temas principales de la película, y uno es interpretado por Sinéad O' Connor, cantante irlandesa, por el cual fueron nominados a recibir el *Golden Globe* a la mejor canción. Aun sin haberlo obtenido, el *soundtrack* demostró que las composiciones originales y los temas seleccionados pueden co-existir sin alterar de ninguna manera el guión o interferir con la narración, al contrario, ayudan a que el drama fluya aunque el espectador perciba la existencia de la música.

Fue muy atinado por parte del director, Jim Sheridan, invitar a Bono para componer la música original ya que es uno de los músicos más involucrados con la situación de Irlanda; su postura y la del grupo (U2) ha quedado muy clara en canciones como *Sunday Bloody Sunday* o *In the Name of Love*, y en los breves discursos a favor de la paz que suele dar en sus conciertos, como ocurrió en la gira Rattle and Hum.

Dejando de lado que la banda irlandesa tiene millones de seguidores en todo el mundo, y que suelen adquirir lo más que se pueda de ellos (*soundtrack*, sencillos, nuevo album, videos, conciertos...), el disco es adecuado para la película. No se recuperaron canciones conocidas de los setenta ni se llamó a dichos compositores sólo para que el disco vendiera. La música, al igual que la película, es un buen reflejo de la realidad Irlandesa.



### *Asesinos por naturaleza (Natural Born Killers)*

Dir. Oliver Stone, Estados Unidos, 1994  
 Compañías Productoras: Alcor Films, Ixtlan Productions, JD Productions, New Regency Pictures, Regency Enterprises, Warner Bros.

Fecha de estreno en Estados Unidos: 26/Ago/1994

Música y canciones originales de Toni C / Dr. Dre, Peter Gabriel/ Nusrat Fateh Ali Khan y Trent Reznor. Otras canciones de Nine Inch Nails, Leonard Cohen, L7, Dan Zanes, Patti Smith, Cowboy Junkies, Bob Dylan, Patsy Cline, entre otros.

Fecha de lanzamiento: 23 /Ago/ 1994  
 Compañía disquera: Interscope Records  
 Duración: 76 minutos

Los únicos dos premios que recibió la película fueron el Festival de Venecia. Uno a la Mejor actriz (Juliette Lewis) y el Special Jury Prize para Oliver Stone.

No hay ediciones especiales de este disco

### **Temas musicales:**

1. Waiting For The Miracle - Leonard Cohen
2. Shitlist - L7
3. Moon Over Greene County - Dan Zanes
4. Rock n' Roll Nigger - Patti Smith
5. Sweet Jane- Cowboy Junkies
6. You Belong To Me - Bob Dylan
7. The Trembler - Duane Eddy
8. Burn - Nine Inch Nails
9. Route 666 - Robert Downey/ Brian Berdan
10. Totally Hot
11. Back In Baby's Arms - Patsy Cline
12. Taboo - Peter Gabriel / Nusrat Fateh Ali Khan
13. Sex Is Violent
14. History (Repeats Itself) - A.O.S.
15. Something I Can Never Have - Nine Inch Nails
16. I Will Take You Home - Russel Means
17. Drums A Go-Go - Hollywood Persuaders
18. Hungry Ants
19. The Day The Niggaz Took Over - Dr. Dre
20. Born Bad - Juliette Lewis
21. Fall Of The Rebel Angels- Sergio Cervetti
22. Forkboy – Lard
23. Batonga In Batongaville
24. A Warm Place- Nine Inch Nails
25. Allah, Mohammed Char, Yaar
26. The Future - Leonard Cohen
27. What Would U Do? - Tha Dogg Pound

### **Comentarios:**

La banda sonora musical de *Natural Born Killers* no podía ser menos frenética que la historia y que los personajes Mickey and Mallory Knox, interpretados por así que nadie mejor que Trent Reznor (líder del grupo *Nine Inch Nails*) para producir el album y mezclar algunas canciones.

Es de las primeras bandas sonoras musicales que dejaron huella por haber reunido adecuadamente las canciones y grupos de rock con el contenido de la película.

En la misma línea musical, el album incluyó la canción de L7 *Shitlist* y *Rock n' roll Nigger* de Patti Smith, clásica representante del punk en los años ochenta. También Leonard Cohen participó en el *soundtrack* con el tema que bien resume, durante los créditos finales, el contenido de la película (*the future, the future it is murder...*). Los demás temas son igual de consistentes y acordes con la agresividad de la película.

No obstante de los escasos premios o nominaciones que recibió el filme, la música recopilada para *Natural Born Killers* se convirtió en una referencia básica para el público joven que, independientemente de sus conocimientos musicales o fílmicos, adquirieron la música y/o la película en función de su temática y por los intérpretes musicales que son representantes fundamentales de las corrientes punk y rock.



### ***Tiempos Violentos (Pulp Fiction)***

Dir. Quentin Tarantino, Estados Unidos, 1994  
 Compañías Productoras: A Band Apart, Jersey Films, Miramax Films

Fecha de estreno en Estados Unidos: 14/Oct/1994

Canciones de Dick Dale, Kool & The Gang, Al Green, Ricky Nelson, Urge Overkill, The Lively Ones, The Statler Brothers, The Centurians, Chuck Berry, entre otros.

Supervisión musical para MCA a cargo de Kathy Nelson / Karyn Rachtman

Fecha de lanzamiento: 27/Sept/94

Compañía disquera: MCA

Duración: 42 min

En 1995 recibió el premio Brit en la categoría de Mejor Soundtrack y la canción *Girl, You'll Be a Woman Soon* estuvo nominada para el MTV Movie Award en el mismo año.

La película, aproximadamente, recibió 43 premios en diferentes festivales. Los principales reconocimientos fueron en la categoría de Mejor Película, Mejores Actuaciones y Mejor Guión Original.

El 20 de Agosto del 2002 salió a la venta Pulp Fiction Collector's Edition: una elegante caja de vinil con 2 discos compactos. El primero, además de las canciones ya conocidas, ofrece cuatro tracks extras; el segundo disco contiene una entrevista con Quentin Tarantino.

### **Temas musicales:**

1. Pumpkin And Honey Bunny (dialogue)
2. Miserlou - Dick Dale
3. Royale With Cheese (dialogue)
4. Jungle Boogie - Kool & The Gang
5. Let's Stay Together - Al Green
6. Bustin' Surfboards - The Tornadoes
7. Lonesome Town - Ricky Nelson
8. Son Of A Preacher Man - Dusty Springfield
9. Zed's Dead, Baby (dialogue)
10. Bullwinkle (Part 2) - The Centurians
11. Jack Rabbit Slim's Twist Contest (dialogue)
12. You Never Can Tell - Chuck Berry
13. Girl, You'll Be a Woman Soon - Urge Overkill
14. If Love Is a Red Dress (Hang Me In Rags) - Maria McKee
15. Bring Out The Gimp (dialogue)
16. Comanche - The Revels
17. Flowers On The Wall - The Statler Brothers
18. Personality Goes A Long Way (dialogue)
19. Surf Rider - The Lively Ones
20. Ezekiel 25:17 (dialogue)

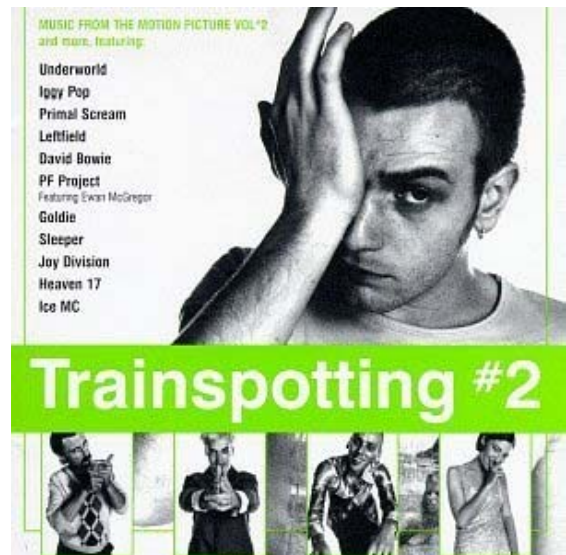
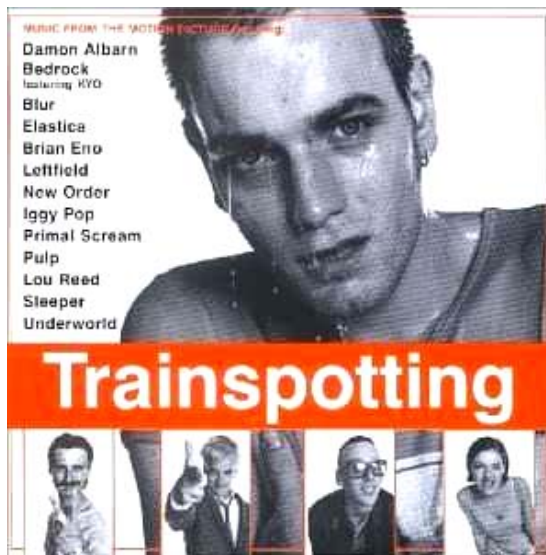
### **Comentarios:**

Pulp Fiction es una película ya clásica de la década de los noventa, una referencia cinematográfica obligada y uno de los trabajos más reconocidos del director.

Desde su primer largometraje, *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, Quentin Tarantino demostró su talento para contar historias en la pantalla grande, sobre todo la forma en que lo hace, en la cual es la música una de sus aliadas principales.

Para la banda sonora musical no fue preciso componer música original, ni recurrir a músicos representativos de la década de los noventa, en la cual se sitúan las historias. La selección de las canciones fue a partir del gusto del director por la música "vieja", los *oldies* setenteros, por el *surf* y algo de *twist* que encajaron como mandados a hacer para el filme.

El disco está ordenado de manera similar que la película y fue un acierto incluir algunos de los diálogos más representativos y memorables para los espectadores, como el inicial entre los personajes Pumpkin y Honey Bunny, que después de un momento meloso (*I love you Honey Bunny, I love You Pumpkin...*) asaltan una cafetería. El tema que de inmediato entra con los créditos iniciales es *Miserlou*, representativo del contenido de la película y de los que más recuerda el público, junto con el cover de *Urge Overkill* a la canción *Girl You'll Be a Woman Soon*.



### ***La vida en el abismo (Trainspotting)***

Fecha de estreno en GB: 23/ Feb/ 1996

Dir. Danny Boyle, Gran Bretaña, 1996  
 Compañías Productoras: Channel Four Films, Fegment Films, PolyGram Filmed Entertainment, the Noel Gay Motion Picture Company.

Canciones originales de Damon Albarn.  
 Otras canciones de Iggy Pop, Lou Reed, Pulp, Blur, New Order, David Bowie, Underworld, Brian Eno, Primal Scream, Elastica, entre otros.  
 Fecha de lanzamiento Vol. 1: 09/Jul/1996  
 Fecha de lanzamiento Vol. 2: 21/Oct/1997  
 Compañía disquera: Capitol Records  
 Duración: 76 minutos

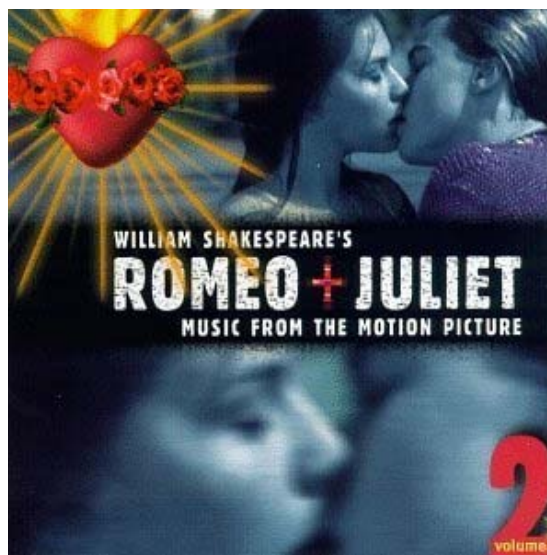
En 1997 recibe el premio BRIT en la categoría de Best Soundtrack.  
 La película consiguió 17 premios tanto en Gran Bretaña, y Europa como en algunos Festivales de Estados Unidos.

**Temas musicales** Vol. 1:  
 1. Lust For Life - Iggy Pop 2. Deep Blue Day - Brian Eno 3. Trainspotting - Primal Scream 4. Atomic - Sleeper 5. Temptation - New Order 6. Nightclubbing - Iggy Pop 7. Sing - Blur 8. Perfect Day - Lou Reed 9. Mile End - Pulp 10. For What You Dream Of - Bedrock / KYO 11. 21 - Elastica 12. A Final Hit - Leftfield 13. Born Slippy (Nuxx) - Underworld 14. Closet Romantic - Damon Albarn

**Temas musicales** Vol. 2:  
 1. Choose Life - PF Project 2. The Passenger - Iggy Pop 3. Dark And Long (Dark Train Mix) - Underworld 4. Habanera (from Carmen) 5. Statuesque - Sleeper 6. Golden Years - David Bowie 7. Think About The Way - Ice MC 8. A Final Hit - Leftfield 9. Temptation - Heaven 17 10. Nightclubbing (Baby Doc Remix) - Iggy Pop 11. Our Lips Are Sealed - Fun Boy Three 12. Come Together - Primal Scream 13. Atmosphere - Joy Division 14. Inner City Life - Goldie 15. Born Slippy / NUXX (Darren Price Mix) - Underworld

**Comentarios:**  
 Problemas de adicción a las drogas, cuestionamientos cotidianos de la llamada generación X, planteados con mucho humor negro, una buena dirección y mucha música, fueron elementos que hicieron de *Trainspotting* otra de las referencias obligadas para la juventud de los noventa. Fue de las películas que se dieron a conocer tanto por su contenido, su temática, como por la selección musical que mezcla a Iggy Pop cantando *Lust for Life*, como soporte del retrato inicial de los personajes, con temas de Brian Eno, *Pulp*, *Elastica*, David Bowie, *New Order* o Lou Reed y la canción *Perfect Day*, en una de las escenas mejor logradas en contenido dramático.  
 Trainspotting también fue uno de los fenómenos cinematográficos en donde los fans se interesaron en conseguir el *soundtrack*. La mezcla de rock y ritmos electrónicos captó la atención del público y en casos como el de esta historia, es el perfecto complemento musical adecuado.  
 El primer volumen vendió tan bien, que un año después se remezclaron algunas canciones y se agregaron otras para lanzar un segundo disco.





### ***Romeo y Julieta (William Shakespeare's Romeo + Juliet)***

Dir. Baz Luhrmann, Estados Unidos, 1996  
Compañías Productoras: 20th Century Fox / Bazmark Films.

Fecha de estreno en Canadá y EUA: 1/Nov/1996

Canciones y música original de Craig Armstrong, Marius De Vries, Nellee Hooper, Ed O' Brian, Johnny Greenwood, Colin Greenwood, Thom Yorke, Phil Selway.

Otras canciones: Garbage, Ever Clear, Mundy, Radiohead, The Cardigans, Des'ree, Gavin Friday, entre otros.

Fecha de lanzamiento: 29/Oct/1996

Fecha de lanzamiento Vol. 2: 08/Abril/1997

Compañía disquera: Capitol

Duración: 51 minutos

Duración Vol. 2: 66 minutos

Nominada en 1997 en los MTV Awards por la canción #1 Crush interpretada por Garbage, y en los Golden Satellite Awards en la categoría de Outstanding Original Song por *Kissing You*, interpretada por Des'ree.

En 1998 Nellee Hooper recibió el premio Anthony Asquit Award for Film Music.

#### ***Temas musicales:***

1. #1 Crush - Garbage 2. Local God - Everclear 3. Angel - Gavin Friday 4. Pretty Piece of Flesh - One Inch Punch 5. Kissing You (Love Theme From Romeo & Juliet) 6. Whatever (I Had a Dream) - Butthole Surfers 7. Lovefool - The Cardigans

8. Young Hearts Run Free - Kim Myzelle 9. Everybody Is Free (To Feel Good) - Quindon 10. To You I Bestow - Mundy 11. Talk Show Host - Radiohead 12. Little Star - Stina Nordenstam 13. You and Me Song - Wannadies

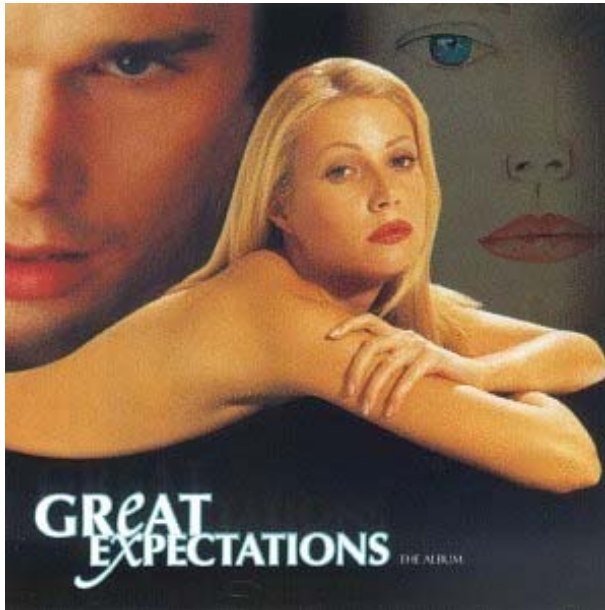
#### ***Temas musicales Vol. 2:***

1. Prologue 2. O Verona 3. The Montague 4. Gas Station Scene 5. O Verona (Reprise) 6. Introduction to Romeo 7. Queen Mab Interlude 8. Young Hearts Run Free 9. Kissing You (Love Theme) 10. Balcony Scene 11. When Doves Cry - Quindon 12. A Challenge 13. Tybalt Arrives - Butthole Surfers/Dust Brothers 14. Fight Scene 15. Mercutio's Death 16. Drive Of Death 17. Slow Movement 18. Morning Breaks 19. Juliet's Requiem 20. Mantua 21. Escape From Mantua - Mundy 22. Death Scene 23. Liebestod (Wagner's Tristan Und Isolde) 24. Epilogue

#### ***Comentarios:***

Al estilo de *Natural Born Killers*, *Pulp Fiction* y *Trainspotting*, la banda sonora musical de *Romeo + Juliet* es una recopilación de canciones pop y rock muy práctica para la adaptación contemporánea de Baz Luhrmann de la famosa historia de amor-odio entre los Montesco y los Capuleto.

Muchas de las canciones fueron composiciones originales, algunas de músicos poco conocidos, lo cual habla bien de la película, de su director y de los productores que no cayeron en la dinámica de musicalizar sólo con el fin de vender el disco. El *soundtrack* finalmente fue muy solicitado en las tiendas de discos, por eso salió el Volúmen 2 unos meses después, y las canciones de *Garbage* y *Radiohead* recuerdan al espectador escenas de la película, al igual que el tema *Kissing You*.



### *Grandes Esperanzas (Great Expectations)*

Dir. Alfonso Cuarón, Estados Unidos, 1997  
Compañías Productoras: 20th Century Fox

Fecha de estreno en Estados Unidos: 30/Ene/1998  
Fecha de estreno en México: 13/Mar/1998

Canciones originales de Tori Amos, Chris Cornell, Iggy Pop, Duncan Sheik, Patrick Doyle, Lauren Christy, Scott Weiland.

Otras canciones de David Bowie, Mono, Cesaria Evora, Pulp.

Fecha de lanzamiento: 6/ Ene/ 1998

Compañía disquera: Atlantic Records

Duración: 66 minutos

Great Expectations obtuvo únicamente el premio Golden Trailer que otorgan los premios del mismo nombre, en la categoría de Mejor Romance de 1999.

La edición "alternativa" de la música de Grandes Esperanzas salió a la venta el 6 de enero de 1998. Se titula **Great Expectations (The Score)**, que contiene 19 temas del compositor Patrick Doyle y tres temas adicionales de Cesaria Evora, Cyrus Chestnut y James Carter. Su duración es de 50 minutos

### **Temas musicales:**

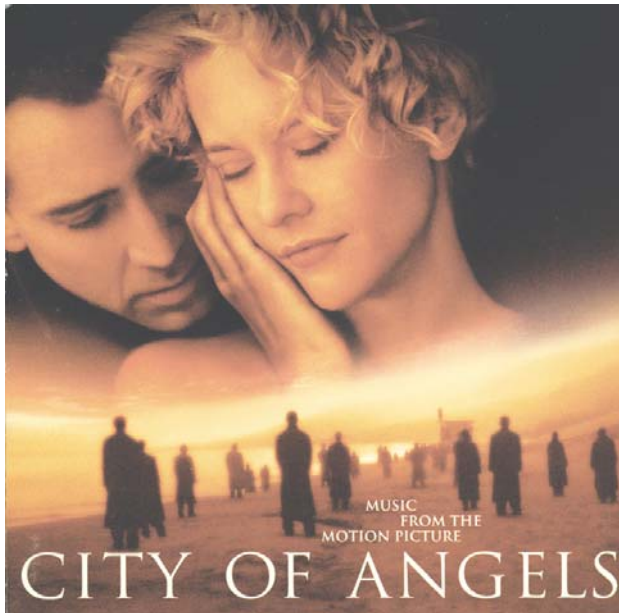
1. Finn (intro) - Tori Amos
2. Siren - Tori Amos
3. Life In Mono - Mono
4. SunShower - Chris Cornell
5. Resignation - Reef
6. Like A Friend - Pulp
7. Wishful Thinking - Duncan Sheik
8. Today - Poe
9. Lady, Your Roof Brings Me Down - Scott Weiland
10. Her Ornament - Verve Pipe
11. Walk This Earth Alone - Lauren Christy
12. Breakable - Fisher
13. Success - Iggy Pop
14. Slave - David Garza
15. Uncle John's Band - The Grateful Dead
16. Bésame Mucho - Cesaria Evora

### **Comentarios:**

Great Expectations se encuentra en la categoría de los *soundtracks* que compraron los melómanos curiosos, incluso sin haber visto la película, debido a la selección de músicos colaboradores y a algunos temas inéditos de grupos como Pulp (*Like a friend*) o Mono, con la canción *Life in Mono* (que bien puede considerarse como otra de las canciones que representan la película).

También fue el debut en música para cine del ex-vocalista de la agrupación *Soundgarden*, Chris Cornell, una de las voces más gustadas en la escena del rock del siglo XXI, con el tema *Sunshower*. Sus fans sólo pudieron escucharlo en la película y en este disco. Y algo parecido ocurrió con el antiguo líder de los *Stone Temple Pilots*, Scott Weiland y la canción *Lady, your roof brings me down*, y Tori Amos y con las dos canciones que compuso para el personaje de Finn, interpretado por Ethan Hawke.

La crítica no aclamó la película de Cuarón, apenas si la tomaron en cuenta para alguna nominación en premios pequeños. Sin embargo está al nivel de los clásicos romances del cine de Hollywood y vale la pena por su calidad visual, por la música original y por el tema de *Bésame Mucho* interpretado por Cesaria Évora.



### *Ciudad de Ángeles (City of Angels)*

Fecha de estreno en Estados Unidos: 10/Abr/1998  
 Dir. Brad Silberling, Alemania / Estados Unidos, 1998

Compañías Productoras: Atlas Entertainment, Monarchy Enterprises B.V., Regency Enterprises, Taurus Film, Warner Bros.

Música original de Gabriel Yared

Canciones originales de Jude Christodal, Peter Gabriel y Alanis Morissette.

Otras canciones de Paula Cole, U2, Jimi Hendrix, John Lee Hooker, Sarah McLachlan, Goo Goo Dolls.

Fecha de lanzamiento: 31/Mar/1998

Compañía discográfica: Warner Bros.

Duración: 72 minutos

En 1999 Alanis Morissette recibió el premio ASCAP por su canción Uninvited, en la categoría de Most Performed Songs from Motion Picture. Esta canción fue nominada también para obtener el Grammy y el Golden Globe por Mejor Canción. En esta entrega también se premió al compositor Gabriel Yared en la categoría Top Box Office Films.

El mismo año, el integrante del grupo Goo Goo Dolls, Johnny Rzeznik, recibió el premio BMI Film & TV por la canción Iris y fue nominado para los MTV Awards por la Mejor Canción.

El disco de City of Angels fue premiado como Mejor Soundtrack en los Blockbuster Entertainment Awards y por los Teen Choice Awards en 1999.

### **Temas musicales:**

1. If God Will Send His Angels -U2
2. Uninvited - Alanis Morissette
3. Red House - Jimi Hendrix
4. Fellin' Love - Paula Cole
5. Mama, You Got a Daughter - John Lee Hooker
6. Angel - Sarah McLachlan
7. Iris - Goo Goo Dolls
8. I Grieve - Peter Gabriel
9. I Know -Jude
10. Further Up On The Road - Eric Clapton
11. An Angel Falls
12. The Unfeeling Kiss
13. Spreading Wings
14. City of Angels

### **Comentarios:**

Una buena selección de autores y compositores, calidad en las canciones originales, un acierto en incluir a John Lee Hooker y Jimi Hendrix... pero un remake muy mediocre.

Wim Wenders llevó a la pantalla en 1987 *Las alas del deseo*, una película cuya premisa es la historia de un ángel que desea conocer la vida terrenal y no sólo contemplarla.

A partir de este guión, Brad Silberling hizo la adaptación norteamericana, idea que no fue muy aplaudida entre lo seguidores del director alemán Wim Wenders. Sin embargo, este *remake* tuvo más audiencia que la versión francoalemana, en parte por la popularidad del elenco, conformado principalmente por Nicholas Cage y Meg Ryan, que son más conocidos que Bruno Ganz y Solveig Dommartin. Además la banda sonora musical estaba dirigida al público joven que gusta de grupos y cantantes como U2, Alanis Morissette, Goo Goo Dolls, Peter Gabriel o a Sarah McLachlan.

Sin la calidad de los músicos invitados, probablemente el filme no hubiera recuperado su inversión o las ganancias hubieran sido mínimas, situación que probablemente pronosticaron los productores de Warner Bros., y por la cual lanzaron al mercado la banda sonora antes que la película.



#### Temas musicales disco 1:

1. Tema Amores Perros - Gustavo Santaolalla
2. Sí señor - Control Machete
3. Lucha De Gigantes - Nacha Pop
4. Afiche
5. La vida es un carnaval -Celia Cruz
6. Memorias
7. Corazón -Titán
8. Quiebre, fuego y revelación
9. Coolo - Illya Kuryaki and the Valderramas
10. Amor encontrado
11. Long Cool Woman (In a Black Dress) - The Hollies
12. Cumbia del garrote- Los del garrote
13. Chico Groove
14. Dame el poder
15. El apartamento
16. Pesada -Control Machete
17. Tema de amores perros + Alacama
18. Lucha de Gigantes - Fiebre

#### Amores perros

Dir. Alejandro González Iñárritu, México, 2000  
Compañías Productoras: Altavista Films, Zeta Films

Fecha de estreno en México: 16/Jun/2000

Música original de Gustavo Santaolalla  
Otras canciones de Control Machete, Nacha Pop, The Hollies, Banda Espuela de Oro, Illya Kuryaki, Celia Cruz, Julieta Venegas, Ely Guerra y Titán.  
Supervisión musical: Lynn Fainchtein  
Fecha de lanzamiento: 21/Nov/2000  
Compañía discográfica: Universal Latino

*Amores perros* participó en 35 festivales alrededor del mundo en los cuales obtuvo premios por Mejor Película Extranjera, Mejor Guión, Mejor Ópera Prima, Mejor director... Recibió en total 45 premios tanto de la crítica internacional como nacional.

No hay ediciones especiales del disco. Sin embargo, esta edición contiene un segundo disco titulado Tributo, en el cual los artistas convocados (Julieta Venegas, Café Tacuba, Ely Guerra, Fiebre, Moenia, entre otros) escribieron una canción relacionada con el título de la película aunque no aparecen en ésta. El disco 2 contiene 12 tracks como *Me van a matar* de Julieta Venegas, *Dime cuando* de Ely Guerra, *De perros amores* de Control Machete, *Aviéntame* de Café Tacuba o *Lado Animal* interpretada por Moenia.

#### Comentarios:

Esta fue una de las bandas sonoras musicales más vendidas en la historia del cine mexicano. Incluso superó a *Sexo, pudor y lágrimas* tanto en las listas de popularidad como en el dinero que recaudó. La diferencia está en que varias canciones (por lo menos cinco) elegidas para *Amores perros* sonaron como sencillos en la radio, no sólo una.

La más solicitada fue *Lucha de Gigantes* (utilizada durante la secuencia romántica entre Gael García y Vanessa Bauche), pero la canción de Celia Cruz no se quedó atrás, fue muy sonada a partir de esta película, aunque se compuso varios años antes. Y el éxito de *The Hollies* dejó de ser catalogado como 'pasado de moda' en pleno siglo XXI.

Como *Amores perros* está compuesta de tres historias diferentes, pues cada una tiene su tema o canción principal. Además, al mismo tiempo que se promocionó la película, se transmitieron canciones del segundo disco, como la de Julieta Venegas (*Me van a matar*) que nunca apareció en pantalla.

La selección musical, muy al estilo del *soundtrack* norteamericano, es funcional para algunas escenas, pero se vuelve protagonista en determinados momentos. El público mexicano dio un buen recibimiento al trabajo musical y cinematográfico.

#### 4.4 REVIVIENDO EL MUSICAL

La música no sólo fue un buen pretexto para filmar, sino que se inventaron numerosas historias alrededor de ella, tanto así, que el musical se consagró desde el Hollywood de los años treinta en un género cinematográfico con todo y categoría de premiación en los Premios de la Academia Norteamericana (Academy Awards).

El musical en Hollywood se caracterizó así por los fastuosos decorados, vestuarios llamativos, inversiones millonarias y sobre todo, por la pareja protagonista que ejecutaba coreografías complicadas mientras cantaban.

Entre los representantes del género están Fred Astaire, Gene Kelly con su paraguas amarillo cantando en medio del diluvio, Julie Garland multipremiada por su actuación en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, de Víctor Fleming, 1939).

El musical fue tan popular en Estados Unidos que los estudios produjeron películas dedicadas al género hasta la década de los cincuenta. La fiebre llegó hasta la Francia de los sesenta, donde Jaques Demy realizó dos de los musicales más taquilleros de la historia: *Los paraguas de Cherburgo* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) esterilizada por Catherine Deneuve; y con presupuesto norteamericano dirige *Las señoras de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967) protagonizada por Gene Nelly, Georges Chakiris y Catherine Deneuve.

Tanto musical desfilando por las salas cinematográficas llegó a cansar al público, dejó de ser popular en Norteamérica a principios de los sesenta. No obstante, tres décadas después varios directores reconocen la trascendencia del género y filman en homenaje al musical.



### ***El extraño mundo de Jack (The Nightmare Before Christmas)***

Dir. Henry Selick, Estados Unidos, 1993  
 Compañías productoras: Skellington Productions Inc., Touchstone Pictures.

Fecha de estreno en Estados Unidos: 29/Oct/1993

Música original de Danny Elfman  
 Fecha de lanzamiento: 12/Oct/1993  
 Compañía disquera: Walt Disney Records  
 Duración: 62 minutos

La Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films otorgó el Saturn Award en 1994 a Danny Elfman por la Mejor Música, además ganó en la categoría de Mejor Película.

Los Golden Globes nominaron también al compositor en la categoría de Best Original Score - Motion Picture en 1994.

### **Temas musicales:**

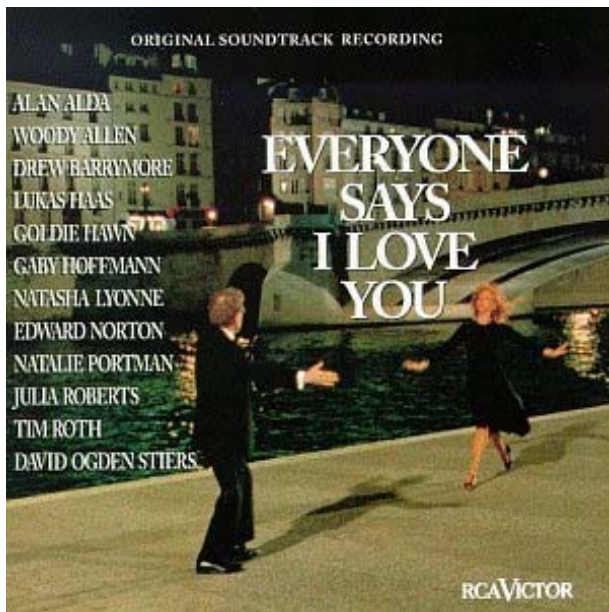
1. Overture -Orchestra
2. Opening - Patrick Stewart
3. This Is Halloween -Danny Elfman
4. Jack's Lament - cast of Halloween Town
5. Doctor Finklestein/In the Forest -D. Elfman
6. What's This? - P. Stewart
7. Town Meeting Song -D. Elfman
8. Jack & Sally Montage - D. Elfman
9. Jack's Obsession - P. Stewart
10. Kidnap the Sandy Claws - D. Elfman
11. Making Christmas - D. Elfman and Citizens of Halloween Town
12. Nabbed - P. Stewart & Halloween cast
13. Oogie Boogie's Song -Ken Page with Ed Ivory
14. Sally's Song - Catherine O'Hara
15. Christmas Eve Montage - P. Stewart & Halloween Cast
16. Poor Jack - D. Elfman
17. To The Rescue - P. Stewart & cast
18. Finale - Elfman, O'Hara & cast
19. Closing - P. Stewart
20. End Titles - P. Stewart & cast

### **Comentarios:**

Las películas de animación siempre han sido un buen escenario para las canciones, en general para la vitalidad de los personajes... aunque estén muertos, como es el caso de Jack Skellington, protagonista de *El extraño mundo de Jack (The Nightmare Before Christmas)*.

Lejos de las animaciones tradicionales de Disney, donde se componen 4 o 5 canciones para que los personajes describan con música alguna situación, esta película fue pensada como una gran canción, como un musical. Burton, como autor intelectual encargó esta tarea a su compositor de cabecera, Danny Elfman, quien además de la música escribió la letra de las canciones (basado en el guión de Burton) y prestó su voz para el personaje de Jack en las partes cantadas.

El resultado es un musical animado memorable, divertido, con diálogos originales (en este caso las letras de canciones), perspicaces y bien adecuados al perfil de cada personaje, que demuestran una vez más, el talento del compositor para transmitir correctamente la intención del director aun con personajes animados.



### ***Todos dicen que te amo (Everyone Says I Love You)***

Dir. Woody Allen, Estados Unidos, 1996  
Compañías productoras: Sweetland Films, Magnolia Productions, Buena Vista Pictures, Miramax Films

Fecha de estreno en Estados Unidos: 6/Dic/1996

Música original de Dick Hyman.  
Canciones de Lew Brown, Jesse Greer, Ray Henderson, William Jerome, Cole Porter, Harry Ruby, Ted Shapiro, entre otros.

Fecha de lanzamiento: 14/Ene/1997  
Compañía disquera: RCA

En 1997 la película estuvo nominada en los Golden Globes y en los Golden Satellite Awards en la categoría Best Motion Picture -Comedy/Musical. Los premios que ganó fueron, en su mayoría, para la actuación de Edward Norton.

### **Temas musicales:**

1. Just You, Just Me - Helen Miles Singers
2. My Baby Just Cares For Me - Natasha Lyonne
3. Recurrence -Olivia Hayman
4. I'm A Dreamer (Aren't We All?)- Haymann
5. Makin' Whoopee - Timothy Jerome
6. Venetian Scenes - Woody Allen
7. I'm Thru With Love -Woody Allen
8. All My Life - Julia Roberts
9. Just You, Just Me (Versión Salsa)
10. Cuddle Up A Little Closer - Billy Crudop
11. Looking At You - Alan Alda
12. Recurrence - Tim Roth
13. If I Had You - Tim Roth
14. Enjoy Yourself - Patrick Crenshaw
15. Chiquita Banana - Christy Carlson Romano
16. Hooray For Captain Spaulding- Helen Miles Singers
17. I'm Thru With Love - Goldie Hawn
18. Everyone Says I Love You - Helen Miles Singers

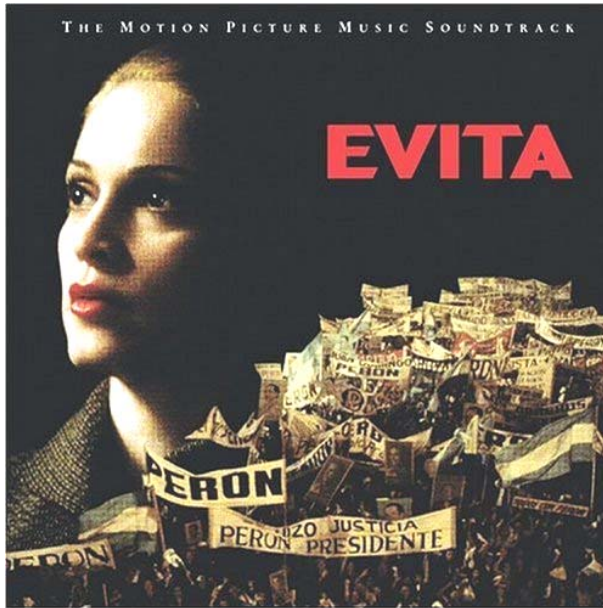
### **Comentarios:**

A estas alturas de la década de los noventa no era común que se filmaran musicales. Con excepción de los dibujos animados, las películas cantadas carecían de sentido, ya no estaban de moda y podían ser insultantes para el espectador contemporáneo. Aun así, Woody Allen le apostó al género como un buen pretexto para filmar y revivir el musical del Hollywood de los años treinta.

No fue necesaria la inversión de millones de dólares para producir fastuosos escenarios o números musicales -declaró Allen para el diario norteamericano *Chicago SunTimes*- bastó con aceptar y sentir que algunas cosas no pueden expresarse con palabras por lo tanto se requiere música y canciones para decirlas.

La historia cuenta los amores y desamores de una familia desde la perspectiva de la hija menor, y son las canciones la salida perfecta para expresar los sentimientos que aquejan a los personajes.

Además, es casi inevitable no sonreír al ver cantar a Tim Roth o a Julia Roberts como lo hacían los actores de los treinta, y mejor aún resulta ver bailar por los aires a Woody Allen con Goldie Hawn, escena que rinde un gran homenaje a un género clásico del cine mundial.



## *Evita*

Dir. Alan Parker, Estados Unidos, 1996  
 Compañías productoras: Cinergi Pictures Entertainment, Dirty Hands Productions, Hollywood Pictures, Summit Entertainment

Fecha de estreno: 10/ Ene/1997

Música original de Andrew Lloyd Webber  
 Canciones de Madonna y Tim Rice  
 Fecha de lanzamiento: 12/Nov/ 1996  
 Compañía disquera: Warner Bros.  
 Duración: 109 minutos

En 1997 Andrew Lloyd Webber y Tim Rice recibieron el Oscar a la mejor música en la categoría de Mejor Canción (*You Must Love Me*). El mismo año recibió el Golden Globe por Mejor Película Musical / Comedia, Mejor canción original y Mejor actuación (Madonna). También recibió el Golden Satellite Award en las categorías Best Motion Picture -Comedy / Musical, Best Motion Picture Custom Design, y Outstanding Original Song (*You Must Love Me*) para A. Lloyd Webber y Tim Rice. En 1998 ganó el Blockbuster Entertainment Award en la categoría de Canción favorita de una película (*Don't Cry For Me Argentina*).

El 29 de Julio de 1997 salió a la venta la edición de un CD, que contiene sólo 19 temas de la película. También está editada por Warner Bros.

### Disco 1

1. Cinema In Buenos Aires, 26 July 1952 2. Requiem For Evita 3. Oh What A Circus - Antonio Banderas 4. On This Night Of A Thousand Stars - Jimmy Nail 5. Eva And Magaldi/Eva Beware Of The City - Banderas 6. Buenos Aires - Madonna 7. Another Suitcase In Another Hall - Madonna 8. Goodnight And Thank You - A. Banderas 9. The Lady's Got Potential - A. Banderas 10. Charity Concert/The Art Of The Possible 11. I'd Be Surprisingly Good For You - Madonna 12. Hello And Goodbye - Andrea Corr 13. Peron's Latest Flame - A. Banderas 14. A New Argentina - A. Banderas

### Disco 2

1. On The Balcony Of The Casa Rosada 1 - Jonathan Pryce 2. Don't Cry For Me Argentina - Madonna 3. On The Balcony Of The Casa Rosada 2 - Madonna 4. High Flying, Adored - A. Banderas 5. Rainbow High - Madonna 6. Rainbow Tour - Gary Brooker 7. The Actress Hasn't Learned The Lines (You'd Like To Hear) - A. Banderas 8. And The Money Kept Rolling In (And Out) - A. Banderas 9. Partido Feminista - Madonna 10. She Is A Diamond - J. Pryce 11. Santa Evita 12. Waltz For Eva And Che - A. Banderas 13. Your Little Body's Slowly Breaking Down - Madonna 14. You Must Love Me - Madonna 15. Eva's Final Broadcast - Madonna 16. Latin Chant 17. Lament - A. Banderas

### Comentarios:

Con el objetivo de revivir y homenajear el musical de los años treinta, al estilo Woody Allen, se filmó la película de *Evita*, cuya historia narra la vida de un personaje emblemático para Argentina. Sin embargo no tuvo el éxito esperado entre los seguidores del género, no obstante los 60 millones de dólares que se invirtieron en la producción, los premios que recibió (le ganó a *Everyone Says I Love You* en la misma categoría) o que Madonna haya protagonizado el filme.

Los personajes principales cantan durante 134 minutos las letras de Tim Rice, al compás de la música de Andrew Lloyd Webber (experto en el género), pero en vez de provocar en la audiencia alguna emoción o cierto apego con la historia, parece que generaron una sensación de aturdimiento después de una hora.

La crítica la calificó como un musical vida, frío, que en lugar de acercar al público no-conocedor al género musical, lo puede aumentar irremediamente.

Pero por tratarse de "la reina del pop", y gracias a la inmensa campaña publicitaria en torno a la película, el disco se vendió. Aunque para hacer menos cansada la experiencia auditiva, lanzaron una edición especial con 19 temas y no 31.





### ***Bailando en la oscuridad (Dancer in the Dark)***

Dir. Lars von Trier, Dinamarca/ Alemania/ Holanda/ Estados Unidos/ Gran Bretaña/ Francia / Suecia/ Finlandia/ Islandia/ Noruega, 2000  
 Cías. productoras: Zentropa Entertainment/ Trust Film Svenska/ Film i Väst/ Liberator Productions/ Pain Unlimited GmbH FilmProduktion/ Cinematograph AS/ What Else? B.V. / The Icelandic Film Corp./ Blind Spot Pictures Oy / France 3 Cinéma/ Danmarks Radio/ arte France Cinéma/ SVT Drama/ arte

Fecha de estreno en Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia: 8/Sep/2000

Música original de Björk y Mark Bell  
 Letras de Lars von Trier, Sjón Sigurdsson y Björk  
 Fecha de lanzamiento: 19/Sep/2000  
 Compañía disquera: Elektra  
 Duración: 32 minutos

Además de los premios que recibió por su actuación en *Dancer in the Dark*, Björk fue premiada en los Golden Satellite Awards en la categoría de Mejor canción original por la canción *I've seen it all* junto con Lars von Trier y Sjón Sigurdsson.

En el Robert Festival ganó junto con Mark Bell en la categoría de Best Original Score.

El score original fue nominado en los Academy Awards, en los BRIT Awards, Chicago Film Critics Associations Awards, en los Golden Globes, entre otros.

### **Temas musicales:**

1. Overture
2. Cvalda - Björk & Catherine Deneuve
3. I've Seen It All - Björk & Thom Yorke
4. Scatter Heart
5. In The Musicals Part 1- Björk & Catherine Deneuve
6. In The Musicals Part 2 - Björk & Joel Grey
6. 107 Steps - Björk & Siobhan Fallon
7. New World - Björk

### **Comentarios:**

Una de las películas de Lars Von Trier que generó controversia fue *Dancer in the Dark*, una historia cargada de tragedias para un sólo personaje (Selma), el cual se explica la realidad a través de un musical.

Por absurdo que parezca, el personaje de Selma, interpretado por la cantante islandesa Björk, está muy conciente de su fatal destino, y para sobrellevar la vida cotidiana imagina que es la actriz protagonista de un musical clásico de Hollywood. Claro que en aquellos musicales nunca hubieran ocurrido las situaciones que Von Trier planeó para el personaje, ni Selma hubiera obtenido el estelar. Pero tal desarrollo de la trama fue necesario para justificar de alguna manera las canciones en medio de la historia.

Entre los grandes aciertos de esta película está el elenco: Björk y Catherine Deneuve, dos grandes divas, una de la música y otra del cine, cantando y bailando en el mismo escenario.

La cantante islandesa encajó muy bien en el personaje de Selma, le aportó la humanidad y vitalidad que el director requería. Logró conmovier a la audiencia como no pudo hacerlo Madonna, interpretando a Eva Perón.

La música y algunas letras de las canciones son de la autoría de Björk, junto con Mark Bell, que con sólo siete temas contundentes dieron vida a este musical imaginario.



### ***Amor en rojo (Moulin Rouge!)***

Dir. Baz Luhrmann, Australia/ Estados Unidos, 2001. Compañías productoras: Bazmark Films

Fecha de estreno en EUA: 16/ May/ 2001

Música original de Craig Armstrong, David Baerwald, Marius De Vries, Chris Elliot, Baz Luhrmann, Craig Pearce, Steve Sharples

Otras canciones de: David Bowie, Brian Eno, Nirvana, Phil Collins, Bob Crewe, Elton John, John Lennon, Paul McCartney, Queen, Sting y otros.

Productores musicales: Craig Armstrong, Beck, Bono, Marius De Vries, Gavin Friday, Patrick Leonard, Anton Monsted, Baz Luhrmann, Fatboy Slim, entre otros.

Fecha de lanzamiento: 8/ May/ 2001

Compañía disquera: Interscope

Duración: 57 minutos

Craig Armstrong fue premiado en 2002 como Mejor compositor con el AFI Film Award. El mismo año, junto con Marius De Vries recibió el Anthony Asquit Award for Film Music que otorgan los premios BAFTA. Los Golden Globes y los Golden Satellite Awards también premiaron a Armstrong en la categoría de Best Original Score -Motion Picture, además Moulin Rouge ganó en otras categorías como la de Best Picture Comedy/ Musical. Los World Soundtrack Awards también entregaron dos premios: uno a Armstrong por Descubrimiento del año y otro a Luhrmann, De Vries y Armstrong en la categoría Most Creative Use of Existing Material on a Soundtrack. En total, la película recibió 63 premios alrededor del mundo.

### **Temas musicales:**

1. Nature Boy - David Bowie
2. Lady Marmalade - C. Aguilera/ Lil' Kim / Mya / Pink
3. Because We Can - Fatboy Slim
4. Sparkling Diamonds- Kidman/Broadbent / O'Connor / Mendoza / Mulcahy
5. Rhythm Of The Night - Valeria
6. Your Song - McGregor/ Safina
7. Children Of The Revolution- Bono/ Gavin Friday / M. Seezer
8. One Day I'll Fly Away - Nicole Kidman
9. Diamond Dogs - Beck
10. Elephant Love Medley- Nicole Kidman/ McGregor / Jamie Allen
11. Come What May- Kidman / McGregor
12. El Tango de Roxanne- McGregor / Jose Feliciano/ Jacek Koman
13. Complainte De La Butte - R.Wainwright
14. Hindi Sad Diamonds- Nicole Kidman / John Leguizamo / Alka Yagnik
15. Nature Boy - Bowie/ Massive Attack

### **Comentarios:**

*Moulin Rouge* fue llamado por muchos críticos de cine el mejor musical contemporáneo. El género se caracteriza porque los personajes cantan sus diálogos (como si vivieran en otro mundo donde el hablar puede resultar ridículo), bailan y ejecutan coreografías muy complicadas para la mayoría de los mortales. Todo esto lo hacen en escenarios majestuosos, coloridos y con un gran presupuesto de por medio. Pero la diferencia entre *Moulin Rouge* y un musical clásico de los treinta la hacen las canciones y los protagonistas: Ewan MacGregor y Nicole Kidman. Luhrmann utilizó canciones de distintas épocas y con un gran equipo de músicos las adaptó al mundo de *Moulin Rouge*, de manera que puede convivir perfectamente *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana con un can-can remezclado por Fat Boy Slim y con *Nature Boy*, un éxito de los 50 cantado por Nat King Cole. El disco fue exitoso, al igual que la película, así que en febrero de 2002, salió a la venta el segundo volumen. Dos meses después la tienda virtual, amazon.com, puso a la venta una edición titulada *Moulin Rouge Collector's Edition* que reunió (como era de esperarse) los 2 volúmenes originales e incluye un *bonus track*, o canción extra.



### *8 mujeres (8 Femmes)*

Dir. Francois Ozon, Francia/ Italia, 2001  
 Compañías Productoras: BIM, Centre National de la Cinematographie (CNC), Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Gimages 5, Le Studio Canal +, Local Films, Mars Films.

Fecha de estreno en Francia: 6/Feb/2002

Música original de Krishna Levy  
 Otras canciones de Edmond Bacri, Michel Berger, George Brassens, Daniel Fauré, Jil, Gene Kelly, Michel Mallory, Hugo Peretti, Jean-Louis d'Onofrio.

Fecha de lanzamiento: 17/Dic/2002  
 Compañía disquera: Rhino Records

La película ganó en 2002 el Oso de Plata y el Reader Jury of the "Berliner Morgenpost" en el Festival de Berlín, el primero por la elección de elenco y el segundo para el director. El elenco de actrices también fue premiado en el European Films Awards. Krishna Levy estuvo nominado en los premios César por la música original de la película.

### **Temas musicales:**

1. 8 Femmes 8 Fleurs
2. Papa T'Es Plus Dans l'Coup
3. Message Personnel
4. Quoi Sert de Vivre Libre - Fanny Ardant
5. Mon Amour Mon Ami -Virginie Ledoyen
6. Pour Ne Pas Vivre Seul
7. A pile Ou Face -Emmanuelle Béart
8. Toi Jamais - Catherine Deneuve
9. N'Y a Pas d'Amour Heureux - Danielle Darrieux
10. Thème 8 Femmes (Générique de Fin)
11. Fenêtre
12. Confession de Suzon
13. Augustine S'Évanouit
14. Pierrette Seule
15. Augustine Seule
16. Portrait de Gaby
17. Envie d'Être Belle
18. Complicité Féminine
19. Baiser
20. Machination
21. Fin

### **Comentarios:**

La reunión de ocho reconocidas actrices que representan el cine de ayer y hoy en Francia fue un buen pretexto para filmar, pero no cualquier guión ni de una forma efímera. Este elenco merecía algo grande como una superproducción hollywoodense, donde cada actriz tuviera su momento estelar, su entrada triunfal. La mejor opción fue realizar esta película como un musical, mejor aun, como un reconocimiento a un género cinematográfico casi olvidado, interpretado por actrices inolvidables. Películas como *8 Femmes* están filmadas por y para amantes del cine, para espectadores que si bien no son seguidores del género, sí aprecian o conocen alguna de las clásicas películas cantadas y bailadas. Pero resultará mejor la experiencia si el espectador conoce el trabajo fílmico de Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Isabelle Hupert o Virginie Ledoyen, para disfrutar sus actuaciones, canciones y coreografías, para recrear un gran musical, en una escenografía casi teatral.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el planteamiento inicial y el análisis histórico de la música en el cine (derivado de los objetivos de este estudio) es posible exponer que la música ha estado ligada a la cinematografía prácticamente desde sus inicios, y en cada etapa de su evolución fue utilizada con diferentes propósitos: en un principio, cuando el cine aún no era considerado como un gran espectáculo, sino un invento pasajero, fungía como acompañante de las imágenes en movimiento, o para atraer público. Posteriormente, justo por su condición de lenguaje, fue posible conjugarla con las diversas historias contadas con imágenes para crear así otro discurso. Algunos realizadores visualizaron a la música como un elemento con posibilidades expresivas, es decir, como un lenguaje que apoyaría la narración cinematográfica; a partir de entonces, cumple determinadas funciones:

- a) Destacar la expresividad de las imágenes proyectadas.
- b) Auxiliar en la especificación del lugar, el tipo de gente que se retrata, o el tiempo en que se ubica el filme.
- c) Relacionarse con la acción de la cinta.
- d) Procurar que despierte emociones.
- e) Actuar como elemento estructural de la imagen al aportarle ritmo o modificar la percepción de éste.
- f) La música no debe inventar nada que no esté en el guión, sino servir como filtro para que el espectador reciba nítidamente, de entre todas las posibles lecturas que la imagen ofrece, sólo aquella que buscan los creadores de la película.
- g) Sustituir diálogos innecesarios.
- h) Aportar información sin resultar redundante.

}

Tales lineamientos se obtuvieron a partir de las distintas disertaciones de autores, compositores y profesionales en el ámbito musical y cinematográfico, a lo largo de los años de la historia del cine, y de acuerdo con

ellos, la presencia de la música en una película se justifica si cumple con alguno o varios de los cometidos anteriores.

El análisis de las funciones de la música en el cine, también nos permite dilucidar por qué algunas bandas sonoras musicales trascienden el espacio de exhibición de la película, hasta convertirse en un elemento independiente con posibilidades comerciales. Es fundamental que se cumplan tales funciones, porque además de justificar la existencia de música en una película, ésta logra involucrar al espectador de manera natural con la historia y puede enriquecer la experiencia audiovisual. Sin embargo en términos mercantiles, no suele ser prioritario el cumplimiento de dichos cometidos, ya que la industria cinematográfica atiende determinadas prioridades económicas. Por esta razón, fue necesario abordar al cine como industria en el segundo capítulo.

El cine es una industria de gran valor para los países desarrollados, que se mueve como cualquier negocio o empresa exitosa de la actualidad: requiere de mucha mano de obra, ingenio, creatividad y materias primas para realizar un producto cuyo destino final es la venta. La industria cinematográfica norteamericana –particularmente- supo vender eficazmente sus películas, así como la reputación de sus directores, guionistas y músicos, la imagen de los actores y actrices, etc., por lo mismo, a la música y las canciones que sobresalieron en el cine pronto se les puso precio.

Con base en que las ganancias son el motor principal de la industria, y con la experiencia de que hay películas que trascienden el espacio de las salas cinematográficas, es comprensible que se venda por separado cualquier objeto relacionado con el filme para satisfacer la demanda de los consumidores. A partir de esta idea, se puede deducir de manera muy sencilla, que las compañías productoras junto con los departamentos de mercadotecnia, deciden las campañas publicitarias para cada una de las películas que se estrenan, así como las mercancías que se pondrán a la venta a la par del estreno o posteriormente, incluyendo las bandas sonoras musicales en su edición discográfica.

Con el fin de exponer lo anterior, se abordaron ejemplos en los que la industria cinematográfica suele recurrir a fórmulas probadas que se saben eficaces de antemano y difícilmente dejan lugar a la experimentación. Si el cine, es entonces considerado y manejado como una mercancía, destinada sólo a obtener una ganancia, el perfil artístico que pudiera tener se ve limitado y subordinado a los dictámenes de la industria del entretenimiento. Esto implica también comercializar cualquier banda sonora musical sin una selección de por medio, es decir, que no sólo se editan aquellas que hicieron de la película una obra memorable, especial o trascendente en la historia del cine, sino todas las que puedan atraer ganancias a la industria.

Más no toda la música del cine tiene demanda, de hecho, el público que realmente gusta de comprar las bandas sonoras musicales es mínimo si se compara con el número de espectadores que vio X o Z película. Sin embargo, hay ocasiones en que este sector cinéfilo coincide con otros espectadores no tan aficionados, al comprar determinado *soundtrack*, cuando se trata -por lo general- de bandas sonoras realizadas a partir de una recopilación de músicos y cantantes famosos o constituidas por canciones populares, ya que no venderán igual las bandas sonoras completamente musicales o de autores poco reconocidos.

Fue necesario retomar varios momentos significativos en la historia del cine, desde sus inicios, con el objetivo de exponer la evolución de la música, que lo ha acompañado por muchos años y en distintos países, así como a los directores y compositores que han impulsado la convivencia de ambos lenguajes. Con tal recuento histórico, también se pretendió ofrecer un panorama general de las bandas sonoras musicales que sobresalieron internacionalmente, de las tendencias cinematográficas y musicales de cada década y de cómo influyeron éstas en las producciones actuales. No obstante, dicho repaso no se estima como suficiente para profundizar en la producción cinematográfica y su evolución detallada en cada país mencionado. Para lograrlo sería necesario dedicar por lo menos un capítulo a las cinematografías más sobresalientes y algunos más al imperio norteamericano. Sin embargo, se consideró necesario dedicar un apartado a la música en el cine mexicano, ya

que muchos directores y compositores nacionales, están retomando el oficio de componer para imagen así como cierta tradición musical que en algún momento tuvo nuestra cinematografía y le otorgó prestigio a nivel internacional. Esta tendencia además, parece ser bienvenida entre los espectadores y aficionados a los *soundtracks*, pues se refleja en el incremento de las ventas de bandas sonoras musicales mexicanas, dos de ellas comentadas en el capítulo cuatro.

En cuanto a la relación entre la música de cine en su edición discográfica y el espectador que la adquiere, cabe deducir que ésta ya no sólo comienza dentro de las salas de exhibición, ya que el espectador puede tener contacto con la música de una película aún antes de que ésta se estrene, debido a las campañas de promoción y a los medios de difusión y comunicación que se han multiplicado. Pero la experiencia es distinta cuando se aprecia la película con su música, como unidad. De esta manera fue posible exponer determinados casos, en los que se considera que la venta de las bandas sonoras musicales es viable si:

- a) El espectador reconoce en pantalla alguna de las canciones o a los músicos que la ejecutan.
- b) El espectador se identifica con alguna canción, con la letra o con la melodía.
- c) El discurso audiovisual (música-imagen) despierta alguna emoción en el espectador.
- d) El compositor es reconocido a nivel mundial por anteriores trabajos.
- e) Los temas o las canciones principales de la película se promueven en la radio, o en televisión a través del *videoclip*.

A partir de este breve listado, también se concluye que no está desligada la calidad musical y su funcionamiento satisfactorio en la película, de la demanda del público. Es cierto que las composiciones originales, sobre todo si son obras sinfónicas, corales o meramente instrumentales, no son tan solicitadas como las canciones conocidas, pero los casos que se analizaron en

el cuarto capítulo, dejan ver que una película puede ser un vehículo para dar a conocer temas nuevos o recordar los clásicos, que harán memorable una escena, algún personaje o toda la película.



**A N E X O I.**

**ENTREVISTAS**

**ENTREVISTA CON JUAN ARTURO BRENNAN**  
**Miércoles 9 de Febrero de 2005**  
**Cineteca Nacional**

**Brenda Ibáñez Toledo:** *¿Cuáles consideras las principales funciones de la música de cine?*

**Juan Arturo Brennan:** Aquí te podría decir cuál es mi opinión y la de los teóricos. Ves que los teóricos a veces se meten en honduras excesivas?. Yo pienso fundamentalmente que la música de cine sí es un ornamento. Puede ser un ornamento muy importante, puede ser un accesorio fundamental pero estrictamente, y eso te lo dice un melómano furioso, estrictamente secundario. Puede llegar a tener una importancia capital. A lo que me refiero con todo esto es a - te lo volteo- no es indispensable. Cuando doy mis clases de cine y de música me gusta tentar un poco a mis alumnos con buscapiés y les pregunto, en algún momento después de haberles dado algunos [...] y venderles la idea, ¿cuál es la primera decisión que se toma cuando uno tiene la idea cine-película estamos en esto, producción, realización, ¿cuál es la primera decisión que se toma respecto a la música? Y lo que me contestan es qué tipo de música, quién la va a componer, para qué instrumentos es, de qué estilo... Y no es cierto. La primera decisión que se toma es llevar música este filme o no lleva música. Porque hoy en día, prácticamente nadie considera la posibilidad de, por alguna razón extraña, es decir históricamente comprensible, pero estrictamente extraña, se asume automáticamente que cualquier producto audiovisual, hablemos de cine, lleva música. Y hay pocos, pero los hay pero los hay, ejemplos señalados, en que no hay música. Los analistas tienden a mencionar uno que es conocido, porque es digamos de la gran fábrica hollywoodense de cine que es *El síndrome de China*, que es una película perfectamente efectiva por sí misma y que no tiene una nota de música, porque fue una decisión consciente de quienes la hicieron. Entonces, en este entendido, bajo este supuesto de que no es un elemento indispensable, la música de manera general es un ornamento, un accesorio, un añadido a la imagen. Y las funciones específicas que puede realizar es:

Complementar el contenido dramático de la imagen por analogía y de manera muy interesante, complementarlo y/o contradecirlo por contraste: Kubrick y la obertura de “*La urraca ladrona*” durante la secuencia de la violación y la golpiza en *Naranja*

*mecánica*, es el contraste. O ahí mismo “*Cantando bajo la lluvia*” durante la otra violación y golpiza.

Entonces puede ser por analogía o por contraste y en cuanto a analogía se trata fundamentalmente que el compositor define para sí mismo cuales son las características, primero, narrativas, cual es el contenido narrativo y después cuales son las características de estilo de lo que se está narrando y procede a escribir una música que vaya por analogía con el contenido narrativo y por analogía también con las características de estilo de la narración, de lo visual y de todos los elementos que conforman lo visual; lo visual en general y los elementos de fotografía, de vestuario decoración, consideraciones cromáticas, tendencias de color, etcétera ¿no?. Es eso: complemento dramático, complemento narrativo ayuda, grasa para lubricar por decirlo así, la apreciación posible de lo que el público está viendo en la pantalla.

Sobre *10 (de Abbas Kiarostami)* que no tiene nada de música: Ahí tienes otro ejemplo, y estoy seguro de que en mucho cine moderno probablemente, mucho cine de esa región por una razón muy sencilla: fuera del contexto ritual-religioso, hay ciertas culturas en que la música como que no se acostumbra escuchar de manera tan abarata y tan constante y tan como de relleno, como la nuestra. Y probablemente un cineasta como Kiarostami le sería fácil concebir una película sin música.

**BIT:** *De todos modos la mayoría de los directores usan música para su película, entonces, a la hora que ya saben que van a hacer una BSM, ¿parte del director la idea, parte del músico? O ¿a quién se le da la responsabilidad?*

**Brennan:** Eso varía. Si estamos pensando en un sistema de producción clásico, tradicional, incluso el director no mete las manos, estoy hablando del Hollywood tradicional, salvo excepciones, la idea como casi todo lo que se hacía en esa época era que todos los hilos, el manejo de todos los hilos de la producción, excepto la realización de las tomas están en manos del productor. Está por allá el director fajándose con el desierto y las grúas y los actores y las tormentas, etc., y el productor con su gran puro sentado en su oficinota en Hollywood, estaba revisando listas de compositores y

llamando a fulano y diciendo: “vas a hacer esta música para esta película”. Y en muchos casos el director simplemente no tenía nada que hacer. Quizá se acercaba a la hora de la edición para ver cómo y dónde quedaba puesta la música, etcétera, etcétera... Por supuesto cuando deja de tener tanta vigencia el formato tradicional de Hollywood, es decir, el cine de Productor y empieza a ser más importante el cine de realizador, no necesariamente de autor pero sí de realizador, entonces el director de la película empieza a tener voz y voto mucho más importantes en la elección de su compositor y en este sentido hay otras 2 vertientes: hay estas dos y dentro de esta hay otras dos: El director que elige a su compositor porque lo conoce, porque sabe de él, porque ha trabajado previamente con él, porque le han recomendado, porque su estilo sonoro le ha interesado... lo elige, le enseña el guión, quizá le enseña la película en determinado grado de avance, le encarga la pista sonora y se entiende; esto es un caso. El otro caso: el del autor, el del cine- realizador melómano y conocedor, que consigue a su compositor, discute exhaustivamente el contenido dramático de la película, que discute con él exhaustivamente el contenido visual de la película y llegan a ciertos acuerdos, ciertos acuerdos sugeridos por el director como conocedor de música que el compositor transformará específicamente en música y después el director muy probablemente, si es melómano realmente profundo, estará presente quizá incluso, perdón... si es un melómano realmente profundo quizá revise la partitura y quizá sea un director lo suficientemente versado en el lenguaje musical, que de la lectura de la partitura pueda entender y comentar, etcétera. Si no, el siguiente paso es que esté presente en las escenas de grabación y que dé opiniones, que sugiera, que solicite, que pida que tuerza un poco el brazo del compositor para acá y para allá. Y por supuesto, una vez que la música esté lista, que supervise directamente y con derecho de veto absoluto, dónde va y qué trozo de música, de dónde a donde, a qué nivel, a qué volumen, con que características etcétera. Ese es, digamos el caso ideal y después sería el caso extremo: pienso en Mike Leigh, por ejemplo, pienso en John Carpenter, por ejemplo... con todas las diferencias enormes que hay por supuesto, directores que además componen, y además son intérpretes. No tocan toda la música, bueno, en el caso de Carpenter sí porque es electrónica, en el caso de Mike Leigh toca algunos instrumentos y hace contribuciones muy importantes, muy interesantes a su película en el sentido musical... otro con K... Kusturica, Emir Kusturica, que además es un rockero, está en el movimiento punk-heavy metalero de los Balcanes, y en ese sentido es evidente, que, yo me atrevería a decir, que el cine de Kusturica en general es cine de autor, ¿estaríamos de

acuerdo? En dos sentidos, es cine de autor como cine y es cine de autor como músico, que es muy interesante.

**BIT:** *Ahora, ya se hizo la música para la película, decidieron sacar una Banda Sonora Musical, etc. ¿Qué tan relevante es para ti que exista una música que se ponga a la venta, que a la gente le guste y que la compre? Y otra, ¿cuál sería para tí la definición de Banda Sonora Musical ideal?*

**JAB:** Primera respuesta: me parece indispensable. Quizá mi respuesta es un poco interesada puesto que yo habito cotidianamente un mundo, es decir, habito a horcajadas entre ambos mundos: el de la imagen y el del sonido, como cineasta de profesión y melómano furioso de pasión, afición me interesa, mucho esta simbiosis, esta interfase entre la música y el producto audiovisual, particularmente el cine. Yo creo que es tan relevante la existencia de soundtracks que se puedan adquirir, que puedan formar parte de una memoria colectiva, más allá de lo comercial o no del cine como la publicación de guiones, la publicación de reseñas de las películas, de hecho, como la edición hoy en día de películas en video y DVD. Me parece prácticamente tan importante que quede una memoria del trabajo musical como de la película misma. Quizá haya algunos puristas que dirían que en la medida que existe la película con su música puesta ahí donde va, con todos accesorios de sonido que lleva: con las incidentales del momento, los efectos del momento, los diálogos del momento, incluso los niveles: sube música, baja música, desaparece música, que eso no está en general en los discos que se editan. A pesar de lo que dicen los puristas en ese sentido, yo creo que el tener como un producto aparte la música para que pueda ser analizada como tal por sus valores estrictamente individuales. No al margen de porque fue compuesta para la película, sino separada momentáneamente de, se puede hacer un análisis distinto. No sé si más completo, menos completo, tendría que pensarlo, pero distinto y sobre todo muy individualizado. De aquí surge esta idea, que es interesante, que en la medida en que existen los soundtracks, bandas sonoras musicales, en forma de disco que se puede adquirir o que por lo menos existe, no pensemos en lo comercial que eso quizá sea parte de otra pregunta (no sé si me vas a preguntar sobre mercado... o no?... ok) La existencia de soundtracks, aunque fuera simplemente una enorme biblioteca con discos compactos con todos los soundtracks de cada estudio guardada en sus estudios pero susceptible de

consulta. Aunque sólo fuera eso yo creo que sería un acervo sonoro de una riqueza enorme básicamente por esto: por la capacidad que da en ese sentido de que el estudioso, el analista, el cinéfilo profundo, pudiera tener acceso a estos materiales de hacer un análisis separado más no totalmente dissociado de la música frente a la película a la que sirve. Me parece que es un análisis que vale mucho la pena hacer.

**BIT:** *Y a eso viene lo de la Definición, o sea ¿cuáles son las bandas sonoras que sí funcionan? Porque justamente ahorita que acabas de mencionar lo de “términos comerciales” se hacen muchas bandas sonoras que en términos narrativos la música no funciona en la película pero sí se vende fuera de...*

**JAB:** Ahí estaríamos hablando... nos estaríamos desviando hacia una cuestión que definiría como una cuestión genérica de la banda sonora. Es decir, la concepción tradicional de la banda sonora y aquí si uso el término tradicional no de manera peyorativa, aquí si la uso de manera halagüeña, es que hay un compositor con un entrenamiento muy específico en la composición de música a diferencia de la composición de canciones, voy un poco para ese lado: composición de música instrumental, no necesariamente de corte sinfónico, pero música instrumental abstracta que no necesita la voz humana ni las canciones...

**BIT:** *Los que llaman por lo general original scores, ¿no?*

**JAB:** Exactamente, original scores. El trabajo de este tipo de compositores representa para mí una gran diferencia, y una gran diferencia a favor de ellos, de una tendencia que a mí me parece desafortunadísima en la mayor parte de los casos –aunque hay algunos casos en los que funciona- pero en general una tendencia muy desafortunada de pensar no solamente en retacar la banda sonora musical de una película con éxitos del momento en función de su comercialización futura y no necesariamente en función de su utilidad como comentario musical. O incluso el extremo, que en nuestro medio además se ha dado varias veces de que casi, casi se concibe un soundtrack, como un disco con éxitos de uno o varios grupos o cantantes comerciales para venderlo aun antes de concebir y tener la película terminada. Cosa que es... ¡me parece absolutamente

aberrante desde el punto de vista estético! Por más que tenga sentido comercial para ellos.

Entonces, una de las cosas que ocurre cuando se plantea la creación de una pista sonora cinematográfica, una pista musical cinematográfica a partir de canciones de éxitos del momento es que, como las canciones son un producto preexistente la mayor parte de las veces, es decir, con excepciones contadísimas los ídolos de la canción popular de la música pop y/o del rock no escriben específicamente para películas. Se toma de sus acervos, de sus discos, de su producción, para poner en la pantalla y después venderla reciclada de otra manera y eso es muy interesante porque resulta que ese tipo de soundtracks son auténticamente productos de reciclaje, porque el soundtrack de la película X que tiene 25 éxitos a cargo de 8 grupos distintos, uno puede conseguir esa música en 12 o 13 discos que agrupan todo ese material en las ediciones originales con sus canciones-acompañamientos originales. Entonces eso es muy extraño, porque es una duplicación es una especie como de resumir en el soundtrack de esa película un montón de piezas inconexas, de artistas inconexos y no necesariamente bueno siempre, con las excepciones del caso, que ya preexisten en el mercado. Es reciclar para otro mercado, que es específicamente el de los consumidores de música de cine, productos preexistentes. En general a mí me parece que eso no funciona. Mi opinión es que eso ha degradado muchísimo el quehacer de la composición de música original para cine, en el entendido de que la música original, insisto, puede ser una delicadísima música de cámara, una macro-cefálica partitura sinfónica o buenas canciones de lo que llamamos *pop* o de lo que llamamos *rock* pero compuestas específicamente para la película de manera que su contenido musical, y en el caso de canciones, su letra (eso es muy importante porque estamos hablando del significado explícito, específico de la palabra) vaya con, tengan que ver con lo que nos está contando la película. La otra tendencia me parece absolutamente aberrante. Sé que ha tenido un cierto éxito comercial pero desde el punto de vista de la estética y del progreso del cine como producto audio, AUDIO-visual, me parece que ha sido un retroceso notable.

**BIT:** *Entonces, para ti lo ideal es que ¿es que se componga específicamente para la película...?*

**JAB:** En el género y en el estilo que sean. Si hay que componer rock, Rock; si la película exige heavy metal, vamos poniéndole Heavy Metal sin tapujos. Pero qué mejor que sea compuesta específicamente porque hay toda una serie de cuestiones, insisto no solamente las expresivas que acabo de mencionar, de estilo de texto, etc. Sino las duraciones mismas. Qué mejor que se componga ya pensando en duraciones específicas de ciertos trozos musicales para ciertos capítulos visuales de la película. Porque luego algo que ocurre y esto lo vemos con mucha frecuencia es, una de dos cosas: Está editada la película (caso A) y ya se decidió por cuestiones meramente monetarias y mercantiles, que el soundtrack va a ser “Éxitos del momento”. Se toman el éxito A, el éxito B, el éxito C, el éxito D y va para allá a la hora de la edición. Si la película ya está editada ocurren dos cosas: Se pone la canción ahí donde dicen que se ponga, y va a ser muy difícil que la secuencia dure lo mismo que dura la canción, la probabilidad de que eso ocurra es mínima. Entonces en la mayor parte de los casos son trozos selectos de canciones que de por sí son breves y efímeras, lo cual degrada a las propias canciones o piezas populares.

Caso B: se decide hacer el soundtrack de este estilo y se decide, para que se venda mejor, dejar las canciones completas. Entonces se edita, la secuencia X o la secuencia Y para que dure lo mismo que la canción, lo cual por supuesto, manda a volar el ritmo interno que le es natural o que le sería natural a esa secuencia por dejar la canción completa; entonces se arruina todo, se arruina la canción... Esta tendencia yo creo que sí ha pervertido mucho el trabajo de hacer y/o poner música al cine. Hay casos contadísimos en los que funciona pero yo insisto, creo que ha degradado y empobrecido el oficio.

**BIT:** *En ese sentido, lo que estás hablando, de cómo se trata una BSM, yo encuentro muchas diferencias entre el trabajo que se hace en México en cuanto a compilaciones u original scores y que se ha hecho en otros países. En el caso de 2 BSM específicamente que son recopilaciones: Pulp Fiction Y Trainspotting, creo que funcionaron y que aportan a la película.*

**JAB:** Claro, ahí hay una cosa fundamental: está la sensibilidad del director que conoce ese género de música y que intuye que ese género de música va de acuerdo con lo que está contando en la pantalla y sabe qué hacer con aquello que elige, pero en efecto son



excepciones. Hay más pero esas son básicamente excepcionales. Insisto: no es cosa de satanizar las recopilaciones, ni tampoco es cosa de satanizar el pop, el rock o el heavy metal, ningún género musical, porque yo creo de hecho que el cine puede ser genéricamente tan variado como la música, es decir, es posible crear películas que necesiten de prácticamente cualquiera de los géneros musicales que ya existen, géneros y estilos, que son cientos y por contra me parece perfectamente factible crear cine que imite, digamos, que vaya de acuerdo con cuales quiera de los géneros y estilos musicales que ya existen sean populares o de conciertos o vernáculos o folclóricos o electrónicos, lo que tu quieras... ahí creo que la variedad genérica es amplísima, no me gustaría usar la palabra infinita, pero es amplísima tanto en un caso como en el otro. Si te lo digo de una manera más escueta es: creo que es perfectamente posible concebir una película a la que le puedas poner cualquier tipo de música como concebir cualquier tipo de música a partir de la cual puedas generar una narración cinematográfica que vaya con ese estilo.

**BIT:** *Ahora pláticame de lo que haz hecho en cine. En LÍMITE, tú compusiste la música, eso fue en 1977...*

**JAB:** Tendría que explicarte un breve antecedente de por qué mi música para mis pequeñas películas escolares y porqué he trabajado en esté ámbito ya en lo profesional. En el periodo en el que pasé la gran duda vocacional (de hecho me equivoqué de carrera una vez, me metí a estudiar ingeniería electrónica erróneamente) después de corregir ese error busqué cual era mi línea verdadera de vocación y fue tan sencillo –o tan difícil, según lo quieras ver, como esto de darme cuenta que dos de las cosas que más me gustaban incluso desde adolescente eran la fotografía y la música y un buen día se me prendió el foco: qué puedo yo encontrar donde pueda combinar la fotografía y la música, pero evidentemente o hacer audiovisual o meterme a estudiar cine entonces en buena parte mi decisión vocacional de estudiar cine, después de ese error vocacional primero, fue, básicamente (es más yo no era un buen cinéfilo) antes de serlo incluso me metí a la carrera y en la carrera me convertí en un buen cinéfilo a diferencia de muchos otros que son buenos cinéfilo antes, yo no. Yo el día que entré al CCC era un cinéfilo de quinta o de sexta pero se me quitó muy inmediatamente, a base de consumir cine en cantidades industriales mañana tarde, moda y noche. Una vez entrando ahí me di cuenta de que, en efecto, era un medio ideal para las cosas que yo quería explorar, expresar,

investigar, hacer. Y por supuesto desde mis primeros trabajos escolares me importó mucho qué hacer con la música porque ese gusano si lo traía bastante claro en mi ser. Y la primera película para la que hice música fue precisamente para la segunda película que hice en el CCC, porque la primera no era sonora, la sonorice a posteriori, mucho después en un ejercicio mudo que sonorice con trocitos sonoros musicales de otras fuentes, pero mi película del segundo año de la carrera fue ese documental titulado *Límite* fue la primera vez que yo le puse música mía, original a un producto cinematográfico mío. En ese sentido fue importante como hito en mi carrera. *Límite* es una película documental - en el segundo año teníamos que hacer un documental, era requisito de la carrera- y mi tema fue el trabajo del grabador holandés Maurice Escher. La película era en blanco y negro y aunque Escher sí realizó algunos grabados en color, yo diría que el 90 % o más de su trabajo es un grabado en blanco y negro con las técnicas tradicionales del grabado. Entonces de entrada me di cuenta de que, A) En ese momento en el que muchos de mis compañeros lloraron porque no pudieron hacer su documental en color, a mi me cayó de perlas que fuera en blanco y negro porque además todas las obras de Escher que incluí en el documental no tiene otra imagen más que obras de Escher con las que construí toda una narración, todas las originales eran en blanco y negro. Y automáticamente, mientras escribía el guión, mientras, filmaba., mientras editaba, pensaba en la música y me dije “claro, Escher blanco y negro, mi película en blanco y negro, la música tiene que ser en blanco y negro”. Es decir, procedí a crear una pista de música que en términos del que hacer musical podríamos llamar monocromática: es una música basada en un solo acorde de notas blancas en un piano, mezcladas de hecho a dos pistas, con unos toques de percusiones totalmente invariable, no hay cambios armónicos, no hay melodías estrictamente son básicamente acordes acumulados, notas separadas que se van fundiendo en acordes y es una misma tonalidad. Es decir, es un mismo acorde a lo largo de todo el piano. Es música en blanco y negro monocromática, para mi documental en blanco y negro para un artista que básicamente trabaja en blanco y negro. Esa fue mi primera experiencia, digamos en tratar de reunir realmente el concepto de la música con el concepto de la imagen. Y en el modestísimo ámbito de una película de segundo año de la escuela de cine creo que funcionó muy bien. Veo con frecuencia la película, claro, con la poca distancia, que puedo tener puesto que es mía, porque adoro el trabajo de Escher y porque fue mi primera película

relativamente decente que filmé, me sigue pareciendo que la música, que es sencillísima demás, funciona pero funciona muy bien a la imagen y a lo que la imagen, y el texto narrado, el texto hablado están contando. Y a partir de ahí se dan una serie de experimentos tanto en mis películas escolares como en algunos trabajos profesionales a los que fui llamado a colaborar en cuestiones de musicalización, y traté siempre de seguir esta idea de que la música no fuera simplemente una reflexión de mi gusto – que no es del todo deleznable, por supuesto que el cineasta, el hacedor de productos audiovisuales cuando musicaliza tiene el derecho y el placer de poner allá arriba en la pantalla música que le gusta, eso no es malo, lo que es importante es que además que sea música que le guste a él sea música que le sirva al producto audiovisual. De hecho una de las cosas que discutimos muy a fondo mis compañeros y yo en aquellos lejanos tiempos del CCC es que veíamos en las proyecciones colectivas en las que nos poníamos todos en el “banquillo de los acusados” por decirlo así es que la mayor parte de las películas que escogían de ahí estaban pésimamente mal musicalizadas y cuando le rascábamos un poco porque nos interesaba saber por qué no funcionaba es que el “culpable”, el responsable en cuestión, le decían “oye pero ¿por qué esa música si no le va?” “es que me gusta, es que a mí me encanta esta pieza” “- pero no tiene nada que ver con tu narración”... “es que a mí me gusta” Estaba perfectamente justificado pero no era útil. Entonces ahí hay una dicotomía importante, por supuesto el cineasta puede o debe darse el gusto de poner en pantalla música que le gusta, sea original, sea tomada de fuentes anteriores, etcétera. Pero antes que ese gusto o de manera simultánea con ese gusto está su funcionalidad en cuanto a los términos narrativos y visuales de esa película.

**BIT:** *¿Cómo, a partir de que surge el videoclip, uno tiene esa afición por ver y escuchar, por asociar lo que se escucha con lo que se ve? ¿Cómo influyó el video clip en el consumo de soundtracks?*

**JAB:** Yo iría más a fondo que esto. Efectivamente, el video clip ha sido una influencia cultural fundamental en la forma en como se aprecia el cine hoy en día. Creo que por sí mismo, el video clip es un gran invento. Esta idea de asociar la música con imágenes de entrada finalmente es parte del oficio de componer música para cine. Pero en el ámbito específico del video clip, la canción corta, autocontenida en sí misma, independiente de cualquier otra cosa que se ilustra con imágenes me parece que ha producido algunos

eventos audiovisuales realmente fascinantes. De hecho el video clip, el concepto de video clip ha permitido avances muy notables en el lenguaje visual y por reflejo en el lenguaje sonoro también. Eso es la parte buena. A mí me parece que el video clip es, Sí, una forma de arte muy importante del siglo XX, con sus propias características, con sus propias cualidades, su propio nicho en el espacio de la cultura y por supuesto en el espacio del mercado que es importantísimo el caso del video clip.

El lado flaco que yo le veo es que la cultura del video clip, por que existe - yo estoy absolutamente convencido de que hoy existe una gran cultura del video clip para bien o para mal, yo creo que en buena medida es para mal- se generan dos cosas, primero, se genera una perversión del lenguaje cinematográfico mismo puesto que muchísimas películas modernas -incluso ya los críticos de cine manejan el término *videoclipero* de manera peyorativa- tienen el aspecto de un gigantesco videoclip de hora y media o de dos horas en vez de ser una película. Por ende, y acorde con ello, están musicalizados como un enorme videoclip con la diferencia de que no están musicalizados con una gran canción, están musicalizados fragmentariamente con 20 canciones que pescaron de aquí, de allá de acullá y que han sido elegidas por su potencial de ventas a partir de las preventas de sus versiones en los discos originales, bla,bla,bla.... Entonces, sí creo que a lo que yo llamo la cultura del video clip ha afectado negativamente en general al cine. Ahora, como decía, que para todo hay, yo creo que hay películas a las cuales el estilo visual del video clip les queda perfecto. Son películas digamos, de estas corrientes que pudieramos englobar sin meternos en discusiones semánticas muy profundas, en el postmodernismo, películas de narración muy nerviosa y muy hiperactiva, hiperquinética porque así lo requiere el guión y el estilo que se está contando, qué bueno. El problema es que hay tantísimas películas por ahí circulando que parecen video clips y que no lo justifican, cuyo contenido narrativo no lo justifica, eso por una parte. Tu pregunta específica: por supuesto, como decía antes, una parte importante de la concepción de una banda sonora musical en la actualidad a partir de éxitos populares del momento está pensada clarísimamente en términos de mercado. Es decir, anuncios de radio, anuncios de TV, carteleras en los medios, las propias carteleras en los cines, más los famosos *trailers* o cortos, en muchas ocasiones en alguna parte de sus formatos, de sus distintos formatos, contiene la información: “Con la música de...” o con “La exitosa canción fulana del grupo mengano o de la diva perengana...” desde ese momento, desde la publicidad misma de la película se está empujando comercialmente de manera simultánea el *soundtrack* a partir de utilizar el nombre de tal o cual famoso popero,

rockero, metalero, newagero o lo que sea para empujar a la película en el entendido de que suponen los publicistas, los mercadólogos que un cierto segmento de la población va a ir a ver la película nada más por el gusto de oír en pantalla, digo bien “DE OIR EN PANTALLA” su música favorita del momento y B) para que una parte sustancial de ese mismo segmento salga emocionado de esa película por haber oído en pantalla esa música y si ya es conocedor de esa música vaya y consiga el *soundtrack* porque no conoce el resto de las canciones de la película, o simplemente vaya y compre de nuevo es decir, compre el *soundtrack*, aunque ya tenga los *tracks* en otros discos, porque aquí ya está acoplados, aquí están todos juntitos los grandes éxitos que fueron a dar a ese *soundtrack*. Por supuesto la vertiente comercial del concepto videoclip-soundtrack-pop-aglomerados de canciones, es importantísima y creo que hoy en día rebasa por mucho las consideraciones estéticas salvo casos muy, muy aislados.

**BIT:** *¿El boom de los soundtracks cuando empieza? ¿A partir de cuando consideras que empieza este fenómeno hasta de poner en los créditos “banda sonora disponible en X...”*

**JAB:** Cronológicamente no te lo podría decir, pero sí te podría decir que – y esto también lo puedes encontrar en historias de la música de cine- ocurrió esto: En determinado momento después de que ya había pasado un lapso de tiempo significativo en que el proceso era el tradicional, contrataron (...) que compone una gran partitura sinfónica para la película en cuestión contratado por el productor, por supuesto. En un momento dado a alguien se le ocurrió que el concepto canción podría ser interesante. Y lo que empezó a ocurrir primero fue que se componía una pista sonora al viejo estilo sinfónico grandilocuente de Hollywood tradicional que era el 99 % del contenido musical de la película y se componía una canción: “the HEAD song”, pero ¡UNA! y era algo así como la cereza que coronaba el pastel musical. Y así fue primero. Una canción nada más al interior de una partitura sinfónica. Y a veces la canción era acompañada con la misma gran orquesta sinfónica pero tenía una voz casi siempre de un cantante o una cantante de éxito del momento y además la canción era compuesta sobre un texto

A) que tenía que ver estricta y perfectamente con lo que estaba narrando la película y  
B) El estilo de esa canción el estilo musical de esa canción iba perfectamente de acuerdo con el resto del soundtrack, no era un pegote, era orgánico. Así empezó: una canción éxito, un “head song”, para un soundtrack y después fueron 2 y luego 3 y después fueron todas. La cronología no la sé. Lo que si es evidente es que la vertiente comercial de la circulación comercial del soundtrack empezó prácticamente con la comercialización ya masiva, no la primera comercialización tentativa, sino la comercialización masiva de los discos, de los discos LP. Sobre todo existe mucho el concepto del soundtrack en el viejo LP al que por cierto, muy interesante, le cabe menos música que a un CD y el sencillo de 45 con las 2 canciones más importantes de la película, entonces circularon cientos: de un lado una canción de la película y del otro, otra canción de la película, ese era un caso. El otro caso es el viejo LP que tenía el soundtrack “completo”, aquí entra otra cosa que te podría comentar: De por qué es deseable, según yo, la existencia de soundtracks aparte - entre otros casos por esto: porque en la mayor parte de los casos yo me atrevería a apostar, en más del 90%, el contenido del soundtrack como producto comercial: disco, LP o CD, no es exactamente idéntico a la música de la película. A veces, el soundtrack trae más, a veces menos, y a veces el soundtrack trae más en el sentido de que piensas que en la película quedaban cortadas por cuestiones de tiempo, están completas en el soundtrack y, de hecho, hay unos soundtracks que contienen música que nunca apareció en la película. ¿Por qué? porque se concibe el soundtrack al mismo tiempo que se concibe la película y la música con música de película (en ese momento ya estamos pensando en soundtrack) y se empieza a producir simultáneamente. El compositor, que en el mejor de los casos, él mismo dirige cuando se trata de música sinfónica, música instrumental, dirige los conjuntos que graban las músicas, ya está pensando con el hemisferio de este lado “música para la película” y con el hemisferio de este lado “soundtrack para el comercio”, y en ese sentido es la actividad de grabar, producir, editar, etc, etc., y ocurre en muchas ocasiones que se graba la música y se graban los tracks master a la izquierda, y la izquierda empieza a darle duro porque es muy importante que salga al mismo tiempo el soundtrack que la película. Pero resulta que mientras la izquierda está por allá produciendo, por acá en el cuarto de edición el señor director (que por fortuna todavía en la mayoría de los casos tiene capacidad de decisión) ve su película y dice “esto está

largo, esto está confuso, esto no es propio. Estas dos secuencias, me van a perdonando pero van a la basura” Y con ellas la música que les correspondía, pero la música ya está en el soundtrack, entonces, nunca va a estar en la película, pero va a estar en el soundtrack.

Y la otra es que en ocasiones el soundtrack trae más que la película por el famoso truco comercial del *bonus track*: te doy el soundtrack y como aparece por ahí la voz de tal cantante famoso, te doy un track extra que no tiene nada que ver con la película pero que es otro regalito del famoso cantante que está en el track 4 pero te lo pongo en el último en el 22, para que me lo compres con más gusto. O sea, la estrategia de comercialización del soundtrack es compleja es muy variada, es fundamentalmente una cuestión de mercadotecnia, pero tiene todas esas vertientes: o en el soundtrack hay más o hay menos o hay distinto... están incluso casos muy señalados, en mi opinión una espléndida música que compuso Vangelis para *Blade Runner*. Bueno, durante muchísimos años circuló abiertamente, porque no era un disco pirata, la versión de la música de Vangelis claramente señalada como arreglos de fulano y mengano porque Vangelis tuvo un problema legal con su disquera de derechos, me parece incluso que Vangelis quería cambio de que sacaran ese disco, que en la línea sería de la disquera le sacaran algo de su música como de concierto, la disquera no quiso, Vangelis se rehusó a dar derecho, etcétera, etcétera... y por alguna truculencia técnica legal pudieron utilizar su música pero no la versión original . Entonces, fácil 10 años o más circuló en el mercado abiertamente como arreglos de sobre la música original de Vangelis hasta que finalmente ese problema legal desapareció y salió al mercado ahora sí el soundtrack original de Vangelis para Blade Runner y la audición comparativa de los 2 es un experimento absolutamente fascinante. Las 2 son buenas, vale mucho más por supuesto la original, pero los arreglos de la primera que salió no eran malos, eran bastante respetuosos de la original y bastante en el estilo, pero eran arreglos. O sea incluso podía uno tener un soundtrack de la música que no era la original por razones tan específicas como esta.

**BIT:** *De estos soundtracks, me estas diciendo que funciona por una parte la compilación. Pero por otro lado hay original scores, sin ninguna voz, ninguna canción, es sólo la música y creo que aun así funcionan. ¿A que se debe?*

Brennan: Ahí yo haría un pequeño comentario: es mi experiencia que en el mercado, estamos hablando del mercado del soundtrack, venden muchísimo más los soundtracks con canciones. El soundtrack de música instrumental pura vende muchísimo menos y eso ya es una cuestión que tiene que ver de manera vastísima con la cultura. La cultura musical del espectador promedio es de canciones no de música instrumental. Entonces jamás en la vida en el mercado global va a vender más un soundtrack maravilloso de Jerry Goldsmith que los tiene por docenas, porque era absolutamente genial de música estrictamente instrumental, que un soundtrack mediocre con canciones de Britney Spears. Nunca va a vender más Goldsmith que Spears, pero jamás, en ningún contexto, en ningún ámbito estadístico comparativo. Y la música de Goldsmith es tantísimas veces mejor que cualquier cosa que pueda cantar la Britney Spears. Ahí sí es un fenómeno cultural, es decir, algunos soundtracks meramente instrumentales esporádicamente, con cuentagotas llegan a marcar, por decirlo así, en la aguja del “exitómetro”, del hit parade. Pienso en Morricone con *La Misión*, pero este soundtrack tiene números vocales, no de canción popular sino estos himnos cantados en guaraní y latín por los indígenas guaraníes que de pronto son tan bellos que llamaron mucho la atención, y el resto de la música es una música sinfónica rica, sabrosa, compuesta a la manera tradicional con los toques del moderno Morricone, pero son casos realmente, muy, muy aislados. En general el concepto de soundtrack vende muchísimo más cuando es cantado y vende muchísimo más cuando es cantado por artistas de éxito del momento que el soundtrack de música puramente instrumental, sea sinfónica, o de cámara o para un solo instrumento. Y en mi opinión es ahí donde está lo mejor de la música de cine, en la música instrumental, en la música sinfónica, tanto en la anterior como en la actual. Es decir hablemos de Miklós Rozsá , Dimitri Tiomkin, Bernard Herrmann (¡genial!) como el propio Morricone o como Luis Bacalov... en fin, te podría mencionar también a Jerry Goldsmith como Elmer Bernstein, como Eleni Karaindrou, vamos... y además en todo el mundo. Hubo un tiempo en que, curiosamente, la gran tradición de la música de cine era la gran tradición de Hollywood con lo interesante de que la mayor cantidad de compositores eran refugiados europeos, la mayor parte. Hoy por fortuna está muy distribuido en el ámbito internacional, muy distribuida geográficamente en el ámbito internacional, la creación de buena música de



cine. Y de hecho muchas de las cinematografías nuevas que están emergiendo, en ocasiones traen aparejadas sorpresas musicales muy interesante.

**BIT:** *Te mencioné esto de los original scores que funcionan muy bien porque tengo como referencia el soundtrack que hizo Peter Gabriel para Scorsese, el Passion. También The Piano de Michael Nyman, Star Wars de John Williams...*

**JAB:** ... Que son completamente distintos. Estas hablando de tres lenguajes musicales que fueron muy exitosos.

En el caso que mencionaste de Star Wars ese sí se ha vendido como pan caliente. Ahí sí ha habido fenómenos de mercadotecnia muy interesantes pero aquí estamos hablando de otra cosa: Resulta que la serie completa de Star Wars, las 3 primeras y las siguientes fueron concebidas desde el primer momento en que Lucas, en que George Lucas abrió un ojo y dijo “Ah... Star Wars” y empezó a concebirla, desde ese momento hasta el último fueron concebidas simultáneamente con toda la mega campaña de comercialización de basura: muñequitos, loncheritas jueguitos de video, juegos de Star Wars, etcétera, etcétera... y por supuesto, los soundtracks. Aquí lo que redime el asunto es que John Williams es un gran compositor de música de cine, eso lo justifica. Pero el fenómeno específico del soundtrack de Star Wars tiene que ver de manera secundaria con la gran calidad de John Williams como compositor, pero de manera primaria importantísima con una campaña de mercadotecnia. Entonces todo mundo o cualquier crítico te puede decir: George Lucas es un cineasta muy mediocre pero es un comerciante absolutamente genial. O sea, los millones que tiene ahorita metidos en su ranchote y en su compañía de efectos especiales no le llegaron tanto por ingresos de la película, que sí fueron monumentales, le han llegado por la mercancía entre la cual se cuentan los soundtrack de las 6 películas.

**BIT:** *Ya para terminar, quisiera tu opinión de cuales consideras (sé que son muchos, pero de lo que te acuerdes...) de los mejores soundtracks que han salido de los 90 para acá y eso incluye compilaciones y original scores.*

**JAB:** Te puedo mencionar 10 Blade Runner que es música original, aunque una pieza está cantada, de los 40's.

Ahora de los 90's para acá:

-*La misión* de Morricone

-*Bajos instintos* de Jerry Goldsmith que es una pista sonora absolutamente sensacional

De los 70's: -*Carros de fuego* de Vangelis

Del 81: -*Heavy Metal*, que esa sí es concebida de manera consustancial con las piezas de rock y ahí funciona porque la concepción es simultánea. Si me parece un gran soundtrack y la parte visual me parece muy interesante, más la primera que la segunda.

La banda sonora de *El último Emperador*, David Byrne, Cong Su y Ryuichi Sakamoto los compositores. Me parece muy inteligente porque la película trata de un emperador chino invadido por los japoneses y hostigado por los occidentales y los compositores son un chino, un japonés y un occidental. La pista sonora es una delicia, es una gran pista sonora.

Qué mas... ¡es que hay tantas!... Ah sí, la pista sonora de [Shinichirô Ikebe](#) para *Kagemusha* (Akira Kurosawa, Japón 1980) y la pista sonora de Toru Takemitsu para *RAN* (1985) dos películas de Kurosawa con una música realmente buena.

Recientemente la música de Tan Dun para *Héroe* (Zhang Yimou, 2004)... en fin, tendría que regresarme a mis ficheros... Las que te dije se me ocurre porque han sido efectivas y además su valor musical es importante.

El caso de México sería una cosa muy complicada habría que hablarlo aparte por cuestiones de comercio, por cuestiones de facilidad, por cuestiones de presupuesto ya se compone poca música original para orquesta grande, en fin... Lo que priva es la comedia light o las películas de Sariñana que son como videoclips, es o la musiquita tipo light New Age, ligerita o paladeable o el video clip y la música estridente del estilo video clip, Entonces el caso de México es mucho más complicado de discutir...

¿Cuántos soundtracks crees tu que haya editados de cine mexicano en CD que no sean compilaciones de música pop? Pero música original compuesta desde cero completa

para cine, ¿cuantos soundtracks de esos hay editados en México en disco compacto o el LP? Bueno, en LP es mucho menos. Si hay 10 o 5 me extrañaría muchísimo. Es más yo no te podría decir que soundtracks mexicanos están editados en LP...

**BIT:** Puedo mencionar a Agustín Lara como compositor para cine y...

**Brennan:** Bueno pero eran cantantes. Es decir, si Pedro Infante y Jorge Negrete salían en la película, cantaban 25 canciones que no necesariamente habían sido compuestas para la película, eran canciones que se metían con calzador dentro de... o sea construir el guión de la película a partir de la continuidad de las canciones que es más, empezó con la primera gran película musical en México, "*Allá en el rancho grande*". Construimos la película alrededor de la canción. Y en el cine se da mucho, cuántas películas no han surgido alrededor de la canción. Entonces el caso del cine mexicano es peculiar.

**Entrevista telefónica con Lynn Fainchtein**  
**Viernes 11 de febrero de 2005**

**BIT:** *¿Cuáles consideras las principales funciones de la música hecha para cine?*

**Lynn Fainchtein:** Darle color, emoción, personalidad, lugar a toda la historia.

**BIT:** *¿Qué tan relevante es para ti el papel de una banda sonora musical, lo que actualmente conocemos como soundtrack?*

**LF:** Relevante porque hace la diferencia entre una película y otra dependiendo de la canción que le pongas, la parte de canción que pongas, en dónde la pones, contra qué la pones, puede cambiar la emoción completamente de una actuación, de una escena, puede cambiar la interpretación, puede cambiar el mensaje; es la que define mucho la emoción.

**BIT:** *Entonces cómo defines tú la Banda sonora ideal, la perfecta, ¿Qué función debe cumplir la banda sonora ideal?*

**LF:** La que logra que se comunique el mensaje que el director tenía cuando escribió su guión y pensó en su película.

**BIT:** *¿Qué elementos se toman en cuenta para construir una Banda Sonora Musical? Tomando en cuenta tu experiencia con Iñárritu. Háblame primero de tu trabajo en Amores Perros*

**LF:** Lo que el director necesita y que lo marque su guión.

**BIT:** *¿Y en Voces inocentes?*

**LF:** Se partió básicamente de una investigación musical de El Salvador de la época en la que la película se lleva a cabo.

**BIT:** *¿Encuentras alguna diferencia entre las bandas sonoras musicales que se hacen para el cine mexicano y las que se hacen para otras cinematografías a nivel mundial?*

**LF:** Hay una enorme diferencia porque normalmente para el cine mexicano, ya cuando la película está terminada, cuando se ha pasado de presupuesto y cuando estamos en 3 semanas de la mezcla no hay dinero no hay tiempo y nunca hubo un trabajo previo. Algunos directores, entre ellos Carlos Bolado, “El negro” o Luis Mandoki lo hacen pensando desde el guión. No muchos lo hacen y ahí es donde siempre llegas como al último y ya no hay dinero ni presupuesto.

**BIT:** *¿A qué atribuyes tú el hecho de que un espectador salga de la película y compre la Banda Sonora Musical?*

**LF:** A que se siente identificado con alguna canción, con su letra, a que le gustó la música, le transmitió el mensaje o hizo que una imagen de la película se le volviera entrañable gracias a estos elementos.

**BIT:** *Ya por último, Lynn, una lista o un recuento de los que tú consideres soundtracks más relevantes de la última década.*

**LF:** Músicos... yo creo que hay músicos como Gabriel Yared, Thomas Newman...

**BIT:** *Y de alguna en específico hablando de discos, que recuerdes como memorables bandas sonoras...*

**LF:** *Paris-Texas, Down By Law... creo que American Beauty es un buen ejemplo de una gran música para cine.*

## **Entrevista con José Antonio Valdés Peña**

**Investigador en Cineteca Nacional**

**Viernes 11 de febrero de 2005**

**Cineteca Nacional**

**Brenda Ibáñez Toledo:** *¿Cuáles consideras tú las principales funciones de la música hecha para cine?*

**José Antonio Valdés:** En primer lugar yo creo que es un acompañamiento a la narración y una herramienta, o sea, como que para mí la música de cine funciona como una herramienta a lo que el director, los actores y el guión no te pueden decir realmente como con las palabras o con la imagen, que debería ser lo óptimo pero en algunos casos pues cuando hay un buen entendimiento entre compositor y director de cine creo que hay una especie de respeto mutuo entre que una labor no se coma a la otra ¿no? Entonces es una herramienta más que nada dentro de todo lo que es el cine para transmitirte las intenciones de los creadores.

**BIT:** *¿Qué tan relevante es para ti el papel de una Banda Sonora Musical?*

**JAV:** Pues depende la película porque eso es una decisión absolutamente personal de quienes están detrás. Puede haber bandas sonoras que son mejores que la película misma o al revés que dices “no tiene caso esta música de la película, a lo mejor sin ninguna especie de acompañamiento podría haber funcionado igual” O casos como el de Bernard Herrmann en *Los pájaros* que pues no hay música pero la orquestación de los sonidos y la atmósfera que logra con los sonidos pues ahí estaba... Es importante, te digo que depende de la película y depende de los casos más en específico, si sirve o no sirve, si tenía caso o si no.

Por ejemplo en el cine mexicano tenías que tener músico porque el sindicato te obligaba a llevarte un músico, y pues bueno los directores que se fueron depurando cada vez más en el oficio tipo Buñuel, pues llegaron a un momento en que no necesitaron la música. En cambio habrá unos como Fellini, como Hitchcock, como Kubrick que siempre el acompañamiento musical... o Scorsese que por ejemplo mete mucha música más contemporánea, rara vez llega a usar una banda sonora original pues son digamos, las opciones de los creadores y el músico depende del carácter, la relación, el respeto que

tenga con el director pues es como puede funcionar. A lo mejor el mismo músico recopila y arma la banda sonora o a lo mejor simple y sencillamente se mantiene al margen.

**BIT:** *¿Cuál crees tú que sería la banda sonora ideal?*

**JAV:** Híjole... pues es que van a salir las “consen”... Por ejemplo, una diría yo: *Taxi Driver* de Bernanrd Herrmann, donde tienes todo este saxofón melancólico que va muy en el tono con el personaje de Travis, y que curiosamente en ningún momento, salvo en la escena de la masacre como que sí entran de repente ciertos giros violentos pero toda la música es como que muy para crear la atmósfera. Esa es una... yo pondría también desde luego *ET el extraterrestre* de John Williams donde inclusive la película está editada al ritmo de la música, que sí es un caso interesante porque en las escenas según cuenta Steven Spielberg brevemente, pues contaba que no le quedaba, que era demasiado rápido o demasiado lento el movimiento por ejemplo de las bicicletas. John Williams no podía escribir la música porque no sabía el ritmo que iba a tener entonces la opción fue que Williams escribiera la música y que sobre la música editara Spielberg. Entonces también, por ejemplo John Williams, que para mí es el “consen” en mi caso, es quien ha podido darle voz a diferentes personajes ¿no? Desde *Tiburón*, *ET*, *Star Wars* por ejemplo, o sea va creando... como que cada personaje tiene su voz: el tema de Darth Vader, el tema de Luke, el tema de... así ¿no? Y bueno también es un compositor mucho más clásico formado en la ópera, formado en todo lo que es la tradición clásica de música.

Vangelis, por ejemplo, aunque hace poca música de cine pues también son bastante memorables... Déjame ver algún otro caso... ¡Jerry Goldsmith! También, inclusive Jerry Goldsmith también se mueve mucho de cosas como *China Town*, que es cine negro, otra vez el jazz otra vez ese tipo de música, a música de *El planeta de los simios*, que usa huesitos y un sintetizador. Te digo, más que nada no tanto por las partituras, sino por autores... Morricone, Rota, Herrmann, Williams, Jerry Goldsmith... y de los nuevos pues también hay varios interesantes como Howard Shore que todo mundo lo está ahorita redescubriendo, pues lleva 20 años en el negocio, pero bueno...

**BIT:** *¿Qué diferencias encuentras entre las bandas sonoras que se hacen para el cine mexicano y las bandas sonoras que se hacen en otras cinematografías?*

**JAV:** Bueno, que el cine mexicano tiene una tradición que se rompió a partir de los años 70 prácticamente, de hacer bandas sonoras, porque sí existían. Si tu revisas la filmografía mexicana pues había un Antonio Díaz Conde, Raúl Lavista y son hasta cierto punto conforme vas viendo películas sí los vas identificando, pero después se pierden. Entonces, salvo Joaquín Gutiérrez y Leonardo Velásquez y todo, pues la película se va perdiendo. Ahora, qué música va a necesitar *Los plomeros y las ficheras...* pues no Bernard Herrmann ¿no? Está Chico-Che, está Rigo Tovar... Y como que todo ese cine populachero en los ochenta toma lo que era el hit parade de la época: Juan Gabriel y este de “toda la vida” que sí hay una película del “Güero” Castro que se llama *Toda la vida...* ¡Franco! Ese tipo de cosas... Y por el otro lado, hubo un terrible descuido de la mercadotecnia, o sea nunca se quiso vender una banda sonora del cine mexicano y sí existían y pues absolutamente nadie... Entonces la última oleada que ha sido más o menos interesante son o recopilaciones de música tipo *Amores Perros* o *Temporada de Patos* o intentos serios de gente profesional tipo Aleks Syntek que tú oyes el disco de *Sexo, Pudor y Lágrimas* y dices “bueno, el cuate no tiene a la Royal Philharmonic” pero con un sintetizador va creando música interesante. Yo diría que no hay cultura del soundtrack en el cine mexicano. O se recurre a la recopilación a lo bruto de música o se recurre a bandas sonoras muy deslucidas o por ejemplo (y sería interesante que pudieras consultar algo de él) Antonio Avitia, el que ha hecho la música de las películas rancheras de Juanito de la Riva que ahí hay una mancuerna de director - compositor y aunque son corridos y música de allá de por Durango pues sí hay una relación muy cercana y es un caso. De Ripstein... bueno, lo que pasa es que Ripstein ha cambiado mucho de Lucía Álvarez a Daniel.. eh ¿cómo se llama? El de las últimas películas... pero ha cambiado mucho pero también no hay la cultura de que puedas conseguir tú el soundtrack y es prácticamente inexistente el cine mexicano como soundtrack ahorita.

**BIT:** *¿A qué atribuyes el hecho (y esto también porque eres comprador de soundtracks) de que una persona salga de una película y quiera adquirir la banda sonora musical?*



**JAV:** Bueno, la respuesta más estúpida sería porque le gustó, pero... digamos la más pretenciosa sería que te gusta de alguna manera recordar la película, yo creo que es eso: Cuando tienes tu cajón lleno de soundtracks y tomas uno, lo pones, lo escuchas es como que volver a recordar esos momentos ¿no? Hay gente que como por ejemplo, Juan Arturo Brennan, que compran cosas más o menos en general o sea una cultura musical mucho más impresionante. Pero tenemos quienes por ejemplo, en mi caso es muy notorio, yo no escucho más que soundtracks o sea rara vez compro alguna otra cosa, y vas recordando la película, a lo mejor también te gusta un compositor entonces a John Williams lo vas tratando de tener lo más completo posible. Pero hay casos y hay casos... Hay casos donde sales del cine corriendo a comprar el soundtrack o casos en donde inclusive ves el disco antes de ver la película y te lo llevas porque sabes que te va a gustar. De alguna manera con estas ventas, ya en la intimidad de tu casa, que puedes tener el DVD, el VHS, el guión, las fotos, etcétera, pues el soundtrack es una parte importante sobre todo para investigadores, para la gente que le gusta el cine porque es como tener el paquete completo. Ya hasta hay DVD's portátiles pero a lo mejor es muy latoso andarlo cargando, entonces si es una película que te gusta, con la música puedes ir la reelaborando y manteniéndola como viva. Más que nada eso: la mantienes viva en tu ánimo y pueden pasar los años y la sigues oyendo y te sigue trayendo esas imágenes.

**BIT:** *Ahora que estabas hablando de compilaciones ¿Cómo crees que influye la llamada cultura del video clip en la compra-venta específicamente de compilaciones?*

**JAV:** Para mal, yo creo que para mal porque en muchos casos es a lo bruto. No hay lo que hacen personas como Martin Scorsese o Dick Hyman el que le recopilaba la música a Woody Allen por ponerte dos casos en específico. Son gente que saben que está pasando en la película que supuestamente leen el guión, bueno las canciones... Kubrick también lo hacía y los temas musicales se van acomodando a los momentos dramáticos de la película. En *Amores Perros*, en *Piedras Verdes*, en todas esas películas mexicanas recientes, si entra Chico-Che o si entra La Ley no importa un caramba. Entonces es una falta no nada más de respeto a película sino a ti como espectador. Si al tipo le gustan las canciones qué bueno pero que por lo menos tenga una mínima justificación. Por ejemplo el soundtrack de *Temporada de patos*, no sé si lo conoces... pues es un soundtrack imaginario, o sea en la película sólo escuchas la canción de Natalia

Lafurcade, la canción del [...] ¡y párale de contar! Entonces cuando ves un soundtrack así que dices “Esta la escuchaba la chavita con su nana y no se que” bueno pues es un intento por hacer algo un poquito diferente -que en la película no estaba; eso es cuando llegas al soundtrack, pero llegan a ser muy aturdidoras, completamente sin personalidad. En cambio cuando ves una recopilación de una música no compuesta para la película como puede ser *El aviador*, por ejemplo, la banda sonora es espléndida porque no nada más es la época. La “tal” música entra en “tal” momento, entonces tiene un peso dramático la canción. La música debe ir de acuerdo con la película, no en contra ni queriéndosela comer... tiene que haber ese respeto. En algunos casos lo hay y en algunos casos... pues bueno digo González Iñárritu que es una personalidad muy extraña... se nota que trabajó en WFM, y de repente tiene ese criterio y la música de *Amores Perros* es estridente, estridente, nunca logras identificar nada, en ese sentido no ha funcionado muy bien. Y sí el video clip se nota muchísimo, muchísimo... Estos DJ's que de repente meten en las películas.... si es algo tipo Zurdok pues ok, va de acuerdo pero cuando no ¡es realmente patético!

**BIT:** *¿Cuándo consideras tú que empieza bien fuerte todo esto del soundtrack, de la venta, la compra a nivel internacional?*

**JAV:** Eso también ha cambiado muchísimo. La cultura empezó más que nada por fenómenos tipo *Star Wars*, o sea películas que llegaron a mucha gente que mucha gente las pudo ver y que las compañías disqueras reaccionaron. Por ejemplo un caso también es el de Kubrick, *2001 Odisea del Espacio* que todo mundo se refritea “Así Hablaba Zaratustra” (el tema musical), pues salió esa película y a las compañías les fue cayendo el veinte de “vamos a vender el soundtrack de la película” Y eso empezó prácticamente desde los incios pero donde siento que se suelta mucho es en los setenta y coincide: Es *2001 Odisea del espacio*, *Naranja mecánica*, desde luego *Star Wars* que creo que sigue siendo la banda sonora más vendida hasta la fecha y ya de ahí en adelante hay la “cultura de la música de cine” que nos llegó muy tarde. Yo todavía me acuerdo en los ochenta que había uno o 2 discos por ahí, ahora hay toda una sección donde puedes encontrar los soundtracks (que realmente es una maravilla) Pero yo creo que sí es a partir de los setentas, a partir de que empieza a haber esa especie como de mal gusto por

la gente por coleccionar la música. Y bueno, es un fenómeno interesante, es un fenómeno millonario hasta donde se sabe y un fenómeno pues sabroso: querer mantener viva la película por medio de la audición, que puedas revivir las escenas yo creo que eso es lo más sabroso. Pero sí el caso de *Star Wars*, de 2001..., de *Naranja Mecánica* 60's 70's yo creo que es donde ya surge con toda la fuerza.

**BIT:** Ya por último ... ¿Cuál es tu lista de las mejores bandas sonoras de los últimos 10 años?

**JAV:** 10 años... hójole... ¡que mala! A ver: 95-2005... *El Paciente Inglés* de Gabriel Yared (la música) Sería también algún John Williams... *Inteligencia Artificial*, de Jerry Goldsmith yo pondría a *Mulan* que la música realmente es fabulosa, de esas cosas raras que nadie se da cuenta pero ahí está. La banda sonora de *Ojos bien cerrados*, que es de mucha gente. Pondría... hójole... la trilogía de *El señor de los anillos* que esa es una sola. Eh... *La joven con el arete de perla* de Alexander Desplat que me gusta mucho.... Algún Michael Nyman por ahí que ya casi no trabaja con Greenaway como que se desapareció...

97, 98, 99, 2000... Fíjate que es difícil... ya juntando... Bueno el soundtrack de *Pulp Fiction* que creo que a toda nuestra generación le tocó, lo sigo escuchando.. Y ¡ya no sé! Digo, las últimas 3 ya son muy veleidosas porque no hay recientemente nada así tan fuerte....

**BIT:** ¿Y del 90 al 95?

**JAV:** Ahí sí, *La lista de Schindler*... Podría ser *El piano* de Michael Nyman y algunas otras cosas por ahí... Danny Elfman todavía cuando era buen músico en *El joven manos de tijera*, es fabulosa la partitura.... Pero sí como que noventas a 2000 es una época bajona. El gran auge yo siento que fue 70, 80's... El último Nino Rota, *Star Wars*, Herrmann, Morricone. Morricone tiene mucho que no hace nada, *Malena* es muy bonita pero... ah, *La misión* pero eso fue hace 20 años... Sí es un tema interesante pero sí hay una crisis, se nota... ¡no juntas 10! ¿de dónde los saco? Pues no es tan posible....

## FUENTES DE CONSULTA

### *Metodológicas*

- Baena, Guillermina, dra. ***Instrumentos de investigación. Tesis profesionales y trabajos académicos***, México 1994, Editores Mexicanos Unidos, 15ª reimpresión
- González Reyna, Susana. ***Manual de redacción e investigación documental***, México 1994, editorial Trillas, segunda reimpresión
- Hernández Sampieri, Roberto; Baptista Lucio, Pilar; Fernández Collado Carlos. ***Metodología de la Investigación***, México 1991, Mc Graw Hill

### *Generales*

- Adorno, Theodor W. ***El cine y la música***, trad. Fernando Montes, Madrid 1981, Fundamentos.
- Anderson, Gillian B. ***Music for Silent Films 1894-1929***, Washington 1988, Library of Congress.
- Brennan, Juan Arturo. ***La música cinematográfica en México***. Ensayo incluido en el CD ROM ***Cien años de cine mexicano 1896-1996***. México 1999, CONACULTA-IMCINE y la Universidad de Colima.
- Calderón González, Jorge. ***Nosotros, la música y el cine***, Jalapa, Veracruz, México, 1997, Universidad Veracruzana.
- Chion, Michel. ***La música en el cine***, trad. Manuel Frau, España 1997, Paidós Ibérica, 1ª edición en castellano
- Chion, Michel. ***La audiovisión. Introducción a un conjunto de la imagen y el sonido***, trad. Antonio López Ruiz, España 1998, Paidós Ibérica.
- Chion, Michel. ***El sonido***, trad. Enrique Folch González, España 1999, Paidós Ibérica.
- Ciuk, Perla. ***Diccionario de directores del cine mexicano***, México 2000, CONACULTA-Cineteca Nacional.

- Fofi, Goffredo. **Música -Historia y Crítica- Siglo XX**, México 1997, Siglo XXI Editores.
- Fonte, Disney. **Walt Disney: el universo animado de los largometrajes**, Madrid 2000, T & B Editores.
- García Tsao, Leonardo. **Cómo acercarse al cine**, México 1997, CONACULTA, Gobierno del Estado de Querétaro, Limusa.
- Gubern, Roman. **El eros electrónico**, México 2000, Taurus, 1ª edición.
- Gubern, Roman. **Historia del cine**, Barcelona, 2003, Lumen, 4ª edición.
- Hirschhorn, Clive. **The Hollywood Musical: Every Hollywood musical from 1927 to the present day**, New York 1981, Crown Publishers.
- Kobal, John. **A history of movie musicals: gotta sing, gotta dance**, London 1983, Hamlyn.
- Meléndez Crespo, Ana. **La TV no es como la pintan**. México 2001, Trillas.
- Monsalvo C., Sergio. **Cine y jazz**, México 1996, Nitrato de plata.
- Nieto, José. **Música para la imagen: la influencia secreta**, Madrid 1996, Sociedad General de Autores y Editores.
- Ortega, Héctor. **Los géneros televisivos. Una aproximación al estudio de los formatos de la televisión Mexicana**, Tesis de licenciatura, México, 1996, UNAM.
- Pérez Turrent, Tomás. **La repercusión del cine mexicano en el extranjero**. Ensayo incluido en el CD ROM **Cien años de cine mexicano 1896-1996**. México 1999, CONACULTA-IMCINE y la Universidad de Colima.
- Quiroz, Alberto. **Nociones de estética cinematográfica (con ejemplos mexicanos)**, México, 1942, Imprenta J.J. Nava.
- Rojas Báez, José. **El cine por dentro**, México 2000, Universidad Iberoamericana plantel Golfo Centro; Universidad Veracruzana.
- Sadoul, George. **Historia del cine mundial**, México 1998, Siglo XXI Editores, 16ª edición.

- Sadoul, George. **El cine**, México 1952, FCE, 2ª edición.
- Taibo, Paco Ignacio I, **La música de Agustín Lara en el cine**, México 1984, Filmoteca de la UNAM.
- Vázquez Palacios, Angélica, **La música en el cine mexicano**, investigación realizada en la Fonoteca del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, introducción de Aureliano Reyes, México 1982, UNAM.
- Xalabarder, Conrado. **Enciclopedia de las bandas sonoras**, Barcelona, España 1997, Grupo Zeta.
- Zavala, Lauro. **Permanencia voluntaria. El cine y su espectador**, Xalapa, Ver., México 2000, Universidad Veracruzana.
- **El musical en el cine**, México 1975, Cineteca Nacional.
- **The variety book movie list**, compilación Fred Lombardi, Gran Bretaña 1994, Hamlyn.
- **Wonderful inventions: motion pictures, broadcasting and recorded sound at the Library of Congress**, editado por Iris Newsom, Washington 1985, Library of Congress.

### *Artículos de Revistas*

- Aguilera, José Manuel. **La sociedad de los poetas muertos**, La Revista, 29 de Noviembre al 5 de diciembre de 2004, No. 40, El Universal Multimedia.
- **Música de cine**, Revista Fundación Municipal de Cine, Octubre/Diciembre 1993, número 10, Valencia: A.M.D.E.C.I., p. 3- 50.
- Tovar, Luis y Muñoz Soto, Gerardo, **Cantando, la vida es mejor cantando**, *Cinemanía*, Abril de 2000.
- Kendall, Lucas. **What Readers Want: Soundtrack Buying Habits**, Film Score Monthly, 1998. [En red]. Disponible en: <http://www.filmscoremonthly.com/features/whatwant.asp>

- Watkins, Stanley ***Madam, Will You Talk?***, compilado por Steven E. Schoenherr (1999), Bell Laboratories Record. [En red]. Disponible en: <http://history.acusd.edu/gen/recording/ar169.html>
- Kaul, Vatsala. ***Eat Movies Drink Music***, India-Today / Teens Today, 1998. Disponible en: <http://www.india-today.com/today/101998/boom.html>
- Vallely, Alan. ***The Functions of Film Music***, Film Score Monthly, 1998. Disponible en: <http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp>
- Vallely, Alan. ***The Last Twenty Years: The Film Music (Re) Evolution***, Film Score Monthly, 1998. [En red]. Disponible en: <http://www.filmscoremonthly.com/features/revolution.asp>
- Josep Lluís i Falco. ***Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica***, D'Art, 1995. [En red]. Disponible en: <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html>
- Téllez, Enrique. ***El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico***, ESPECULO, 1996. [En red]. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/e\\_tellez.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/e_tellez.htm)
- Téllez, Enrique. ***La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica***, ESPECULO, 1996. [En red]. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cine\\_mus.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm).
- Steven E. Schoenherr. ***Motion Picture Sound 1910-1929***, 1999. Disponible en: <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture1.html>
- Steven E. Schoenherr ***Motion Picture Sound 1930-1989***, 1999, Disponible en: <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture.html>
- Steven E. Schoenherr. ***Digital Film Sound Formats***, 1999. Disponible en: <http://history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture3.html>

#### Otros sitios Web:

- ***Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas ARIEL*** disponible en: <http://www.academiamexicana.com/>
- ***BEANOS-BNEWS-007***, 2001, Disponible en: <http://www.beanos.co.uk/bnews/007/soundtrack.php>
- ***Beatles Films***,: <http://www.beatlemoney.com/films.htm>

- **Internet Movie Database**, disponible en: <http://www.imdb.com>
- **MovieMusic dot com Home of the Most Popular Soundtracks in the Planet**, disponible en: <http://www.moviemusic.com/>
- **SoundtrackNet The art of Film and Television Music**, disponible en: <http://www.soundtrack.net/>
- **Sound and Music. The Power to Enhance the Story. Music Score**, disponible en: [www.oscars.org/teachersguide/sound/activity4.htm](http://www.oscars.org/teachersguide/sound/activity4.htm)
- **The FCC History Project: Historical Periods in Television Technology**, disponible en: [www.fcc.gov/omd/history/tv/1930-1959.htm](http://www.fcc.gov/omd/history/tv/1930-1959.htm)