



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL PAPEL Y LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA
EN EL CINE DE TERROR Y SUSPENSO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

PRESENTA:

EDWIN JONATHAN LICONA LAZCANO



MÉXICO, D.F.

2010



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 mi madre y padre

María Imelda

A mi madre y tía

María Josefina

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. La música en el cine	6
I.I La música en el cine: Un recorrido histórico.....	6
I.II La música en el cine: Interacción y relación entre música e imagen visual.....	10
I.III La música en el cine: Independencia musical y visual.....	14
I.IV La música en el cine: Las funciones y los métodos.....	16
I.V La música en el cine: Diagnóstico para el arranque.....	20
CAPÍTULO II. Hablemos claro	23
II.I Hablemos claro...De lo general.....	23
II.II Hablemos claro...Nunca gato por liebre.....	27
II.III Hablemos claro...De lo particular.....	29
CAPÍTULO III. Un referente obligado	30
CAPÍTULO IV. La música en el cine de terror y suspenso	35
IV.I Las armas propias del asesino.....	40
IV.II Un monstruo con personalidad múltiple.....	46
La música es el asesino.....	46
La música es el rastro del asesino.....	57
Un matiz.....	61
Un espacio más para las funciones.....	64
Otro matiz.....	65
La música es el interior de los personajes.....	67
Otro espacio para las funciones.....	79
La música fuera de su lugar (pero no fuera de lugar).....	81
La música es la evolución del entorno y de los propios personajes.....	85
El caso particular.....	85
El caso general.....	87
Sobre los casos particular y general.....	88

Más sobre las funciones.....	89
Un paréntesis obligado. La huella del paso del tiempo.....	90
La música no es la evolución de un entorno. Es el entorno mismo.....	95
Otro paréntesis obligado. Depende el <i>hecho en</i>	98
El primer caso.....	99
El segundo caso.....	108
El cierre de un gran capítulo.....	117
CAPÍTULO V. El otro lado de la moneda. El papel y la importancia de la música en el cine (que abarca al terror y al suspenso) para...el espectador.....	118
Tres propuestas de respuesta.....	124
La perspectiva teórica de la comunicación.....	127
CAPÍTULO VI. Conclusiones.....	130
FILMOGRAFÍA CONSULTADA	132
BIBLIOGRAFÍA	139

PRÓLOGO

Razones y límites; alcances y justificaciones; aspiraciones y hasta requisitos; todo lo que usted necesita saber para comprender y perdonar el estudio presente, en los siguientes párrafos.

El estudio lleva por nombre el de *El papel y la importancia de la música en el cine de terror y suspenso*. Partiremos de este hecho para desglosar los puntos perseguidos en este prólogo, los cuales se tratan de un vistazo al contenido del trabajo.

El papel... Como parte de un objetivo muy personal, la exploración de los roles que puede desempeñar la música en la constitución de una cinta atiende a la negativa ante la creencia de que el arte de los sonidos debe permanecer como simple fondo u ornamento. La posibilidad de una música-personaje, de una que narra, de una que señala, falsea, etc. es parte esencial de este estudio. Por otro lado, existe, sin velación alguna, la intención de mostrar a aquel ser que desee musicalizar un material audiovisual el hecho de que su trabajo puede, y debe, trascender los límites del segundo plano; es decir, sin el afán de ofrecer un manual metódico y esquemático, una meta vital de este trabajo es la de hacer evidente todas y cada una de las capacidades expresivas de los tonos, las escalas, los timbres y los ritmos.

...y la importancia... Por supuesto, todo el estudio pretende sacar a la luz el mérito de la música en las películas que acompañan nuestra vida diaria; sin embargo, más allá de defender una idea fanática derivada de una melomanía crónica que reside en el autor, el objetivo es reflexionar acerca de la importancia que se le da, desde el punto de la expectación y de la producción, a la expresión artística que trata sobre las melodías y las armonías. Por lo tanto, un recorrido histórico, acompañado de un amplio muestreo de momentos clave para la música en cintas recientes (y relativamente recientes), y un análisis de los resultados obtenidos tras la aplicación de un ejercicio en el cual se intentó medir la atención prestada por el público a la música de algunas escenas, serán oportunos y pertinentes.

... de la música en el cine... Innegable resulta que por cuestiones de necesidades y objetivos de producción, la música en el cine está sujeta a un proceso más elaborado. De hecho, las grandes producciones cuentan siempre con música propia y original, concebida de tal forma que pueda ser, en sí misma, un objeto digno de venta y generador de ingresos extra. Pongámoslo en esta sencilla pregunta: ¿Cuántos *soundtracks* de programas de televisión y radio ha visto usted en tiendas, en comparación con aquellos que contienen la música hecha especialmente para los éxitos taquilleros de temporada?

...de terror y suspenso. El cine es la vida o la representación de la vida, musicalizada, los dramas de amor, todos los vivimos; los romances y los momentos cómicos, también; hasta es posible decir que la acción y la aventura pueden formar parte de nuestros días en algunas ocasiones. Sin embargo, existen experiencias a las que sólo podemos acceder, así como soportar, a través de una pantalla y con la conciencia de la existencia de una salida de emergencia en algún sitio de la sala. La tensión de una decisión de vida o muerte, el horror de ser acechados por un ser que se regocija en infligir dolor, el peligro, el misterio, la paranoia, la demencia y en general todo lo que nadie quiere sentir en carne propia, lo podemos vivir a través del cine. Por lo tanto, resultó muy atractiva la posibilidad de estudiar la música que específicamente aparece en los momentos que nos estremecen sin darnos cuenta, que nos hacen reír por nervosismo o que nos obligan a cubrirnos los ojos, siempre con la seguridad de que la luz será encendida y alguien romperá todo el encanto diciendo: “Favor de desalojar la sala por la salida de emergencia”.

El papel y la importancia de la música en el cine de terror y suspenso es un inventario de funciones y de momentos en que la música destaca tanto como la imagen visual en un filme. Empero, jamás queda de lado la eterna constante del mecanismo interpretativo del público (ese que se ve marcado por las experiencias de cada individuo y que está permeado por cuestiones culturales) y, por ello, existen consideraciones de género (expectativas preestablecidas socialmente para cada película) y de nacionalidad, por ejemplo, que marcan severamente el desarrollo de la música en cada caso.

Léase entonces este escrito con un solo requisito: Compréndase como un vistazo a funciones, roles y aplicaciones, de la música, descritas por un intento de musicalizador que busca fundamentar su motivación profesional y sus objetivos personales y que se regocija en el miedo y la tensión de sus películas favoritas (así de subjetivo con el perdón de la academia).

INTRODUCCIÓN

Llega hasta sus manos un trabajo relacionado con las funciones y relevancia que puede llegar a tener la música en el cine y, más específicamente, en el cine de terror y suspenso.

Se trata de un trabajo que va desde un planteamiento teórico de los roles que pueden adoptar las melodías y las armonías con relación a la imagen visual, hasta un sondeo de la situación actual del nivel de percepción en el que se encuentra el elemento musical de un filme.

La idea, ¿por qué no decirlo?, es destacar la presencia de la música en el cine comercial al que día tras día nos enfrentamos. Y abrir los ojos a aquello que *siempre* es más atractivo (los actores, los directores, los personajes), *no siempre* es el único elemento capaz de producir sensaciones y sentido dentro de la narración de una historia.

Usted está ante un estudio de la música de dos géneros cuyas notas y compases han tensado su cuerpo, tal vez, sin que usted se percatara de ello. Primero, sus ojos, por raro que parezca, se enfrentarán a una pieza de generalidades, con un compás lento pero seguro, firme, donde analizará la partitura de la obra de la historia, los acordes de las funciones, las escalas de las interacciones y las melodías de un diagnóstico que servirá como punto de arranque. Luego, su pentagrama esbozará lo referente a un grupo de cuerdas (violines y violoncelos) que interpretarán puntualizaciones que harán mucho más fluida y coherente la lectura de esta ópera, para luego entrar a un movimiento agitado a cargo de un piano y digno de un maestro, de un prodigio, de un referente que para los géneros de cine que se abordan, no se puede dejar a un lado. Y cuando este movimiento se acabe, comenzará usted con la interpretación de un *crecendo* lento, sentido, meditado, que poco a poco se irá nutriendo de instrumentos, de elementos que crearán la parte medular de este concierto y que forman precisamente su momento cumbre. Luego, cerca del final, usted se escuchará a sí mismo, si es que ha ido al cine o visto una

película; el autor de la obra le arrancará su ser ante la música del cine y lo plasmará aquí, con la intención de que otros compositores se sientan intrigados y pudieran retomar su esfuerzo. Finalmente, un *morendo*, una salida breve, posiblemente abrupta, pero sin duda alguna justa en proporción; poco a poco se callarán las cuerdas, saldrán las percusiones y hasta el piano tocará sus últimas notas. Por ahora.

Esto es lo que usted encontrará en esta partitura...quise decir...en este estudio. Disculpe tanta metáfora.

Capítulo I. La música en el cine

I.1 La música en el cine: Un recorrido histórico

Comienza este estudio con la intención de situar en la historia, de forma breve y concisa, el momento en que surge la música como elemento del cine. La idea es llegar a la siguiente conclusión: la música que atañe a este análisis, la del cine de terror y suspenso de las últimas tres décadas, es el resultado de un desarrollo, una evolución, que bien puede ser un factor que explique su estado actual.

Nace el cine a finales del siglo XIX y lo hace mudo en sí. Además, llega a este mundo perturbado por verdaderos estruendos externos a su esencia, pero propios de los medios para su proyección y de la inevitable reacción de un público cuya atención podía fugarse después de un tiempo frente a figuras humanas y acciones sin sonido.

La carencia de *cuerdas vocales* del cine se extiende por aproximadamente tres décadas; treinta años en los que el cine mudo echa mano de la música (de ese miembro de las bellas artes que posee ritmo, armonía, melodía y que está organizada en el tiempo para ubicarse en cualquier espacio) para disfrazar algunos aspectos que podrían ponerlo en jaque como nueva forma de entretenimiento, como nuevo negocio o como nueva expresión artística.

Y es que la música en los inicios del cine fue más un distractor que un elemento dramático. En primer lugar, su uso estaba limitado a cubrir el estruendo generado por la maquinaria necesaria para las proyecciones¹; en

¹ De acuerdo con Kurt London en *Film Music* según Rafael Beltrán Moner en *Ambientación Musical*. IORTV. Segunda edición. España. 1991. pp. 15 y según Lack Russell en *La música en el cine*. Cátedra. Madrid. 1999. pp 13-14

segundo, estaba destinada a disimular las escapatorias al tedio (murmullos, por ejemplo) generadas por el público como consecuencia de las cintas sin sonido.

Por supuesto, esta música tenía su origen en intérpretes *en vivo* que empleaban sus talentos para hacer de la función cinematográfica un evento con la menor cantidad posible de distractores.

Se trataba de música para disfrazar y para tratar de concentrar la atención del público. Para detrimento de su empleo rigurosamente expresivo y artístico, esta era la realidad.

Pero eso no es todo, el arte musical también estaba presente para ocultar errores de filmación, equivocaciones inherentes a la realización del filme y, sin duda alguna, servía para llenar ese vacío de sentido que producía en el público la expectación de acciones que deberían producir un sonido en la vida real.

Recordemos que una de las concepciones del cine es que éste se trata de una reproducción de la realidad. Por lo tanto, es lógico pensar que, bajo ese esquema, el vacío sonoro (que genera un vacío de verosimilitud) era algo que con premura debía ser suprimido.

Música como hipnotizante, es decir, catalizador de atención; música como distractor; música como relleno; francamente unos inicios un poco ingratos con una de las bellas artes.

Y a estas circunstancias hay que sumarle lo siguiente: la improvisación. En el origen no existía un trabajo de musicalización que se encargara de crear el hoy comercial y reconocido *soundtrack*. En ese entonces, la realidad orillaba al músico o músicos encomendados de acompañar las cintas a adaptarse una y otra vez de forma distinta a la evolución de la trama. Después, en un intento por estandarizar las cosas, fue posible utilizar obras ya reconocidas de grandes clásicos con ligeras variantes, provocando así un poco de estabilidad musical,

a la vez que se producían nuevas fugas de atención en el público ante el reconocimiento de tal o cual pieza.

Luego vendría el que podemos llamar un primer esfuerzo por musicalizar a conciencia una cinta: la creación de una partitura propia para la película, un primer paso hacia la madurez de la relación imagen-música, que aún debía enfrentarse a la, en ocasiones, inestable y asincrónica necesidad de músicos *en vivo*.

Aproximadamente treinta años de cine mudo hubo en la historia de la humanidad hasta que, en 1926, el *Don Juan* de Alan Crosland y posteriormente, en 1927, *The jazz Singer (El cantante de jazz)* de la Warner, rompieron el silencio y dieron paso a la música grabada y sincronizada mediante mecanismos inertes.

Así fue como la música, un arte de miles de años de historia se encontró con el naciente séptimo arte; con todas las intenciones, menos las que precisamente podríamos llamar artísticas, expresivas o estéticas

“La aparición de los primeros filmes sonoros sólo se explica por determinantes económicas (en particular, la necesidad de un efecto de *relanzamiento* comercial del cine, en el momento en que la gran crisis de la preguerra amenazaba con alejar al público)”². “La música fue, en su origen más un ingrediente de las representaciones fílmicas que un elemento del film mismo”³

Con la llegada del cine sonoro y el avance tecnológico, algunas cuestiones como la improvisación y las distracciones fueron atenuados. Sin embargo, algunos vicios como la utilización de obras muy reconocidas o la incipiente calidad de las grabaciones y sus reproducciones fueron elementos

² Aumont, J, A. Bergala y otros. *Estética del cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración y Lenguaje*. Paidós. España, 1993. pp 44

³ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós. España. 1989. pp 177

que aún mermaban el desarrollo del potencial expresivo de la música. Así se llegó a una estandarización que, basada en un aparente *sentido común industrial*⁴, estancó a la musicalización en clichés que llegaron a ser la única respuesta para distintas situaciones.

Los años treinta estuvieron marcados por el *leitmotiv*, un método expresivo musical que Wagner llevaría a la cúspide de sus capacidades simbólicas para que luego el cine lo redujera en ocasiones a una especie de marca registrada que representaba personajes o lugares en el plano de lo concreto.

Luego los años cincuenta; la ruptura. Partituras que combinaban el predominante esquema sinfónico con elementos de jazz, hicieron posible la concentración en la conformación de atmósferas musicales más allá de la simple ilustración o la correspondencia visual (elementos que trataremos en otro apartado).

Posteriormente los sesenta; el fortalecimiento de los intereses comerciales. En este periodo encontramos la inserción de *la canción tema*⁵, la que sonará en distintos momentos del filme sin que exista forzosamente una intención o potencial expresivo; la idea es (al estilo utópico del esquema hipodérmico) dejar grabada la tonada en el público para que como consecuencia sobrevenga un consumo masivo de discos (*soundtrack*).

Y de esta forma llegamos a los años setenta, donde existe un periodo de transición a una musicalización más integrada a la intención dramática y expresiva, donde existe un intento de reivindicación de la presencia de esta bella arte en el séptimo de su especie.

⁴ Una concepción considerada por Theodore Adorno y Hans Eisler en *El cine y la música*. Fundamentos. España. 1976. pp 17

⁵ Beltrán Moner, Rafael. *La ambientación Musical*. IORTV. Segunda Edición. Madrid.1991. pp 16

I.II La música en el cine: Interacción y relación entre música e imagen visual.

¿Música al servicio de la imagen o imagen al servicio de la música? Esta es la primera relación que debe quedar clara al momento de analizar la musicalización de una cinta. En un musical, por ejemplo, la relación será simple y sencillamente la segunda, como en el caso de *Across the Universe* (Julie Taymor, 2007) en la que toda la trama se teje a partir de canciones de *The Beatles*; mientras que en otros casos, como *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), la música se rinde en función de la trama y se hace totalmente ausente.

Se trata entonces de una relación que define las categorías de protagónico y secundario. ¿Será impensable la existencia de una cinta en la que ambas partes compartan el rol principal?

Otro tipo de relación es la marcada por la presencia o la ausencia de una fuente sonora bien definida dentro de la imagen visual. Se trata de la presencia diegética o incidental de la música en la escena. Pensemos esta situación de la siguiente forma. Tenemos una escena de amor en un lujoso hotel, en el área del bar; la cristalería más fina sirve de recipiente para las bebidas y los destellos de los muebles barnizados, así como los de cada ornamento debidamente pulido, hacen del lugar una constelación de elegantísima categoría. Entonces, la escena se desarrolla: dos enamorados enemistados a muerte se reencuentran y superan los malos entendidos entregándose en un beso efímero en su esencia física, pero eterno en su huella emocional. Una melodía comienza con una tímida sucesión de notas en un violín. Luego un piano; agudo y con la cadencia de una lluvia abrazadora; de una infinidad de delicadas gotas que caen sobre el amor, que lo bañan y lo purifican a pesar de cualquier mancha que haya opacado su grandeza. Acto seguido, vemos a un violinista y a un pianista ejecutando lo que escuchamos en un rincón del bar a media luz.

En este caso la música es diegética; es decir, su fuente emisora está claramente definida en la escena; visualmente podemos determinar de dónde son emanados los elementos musicales.

Un caso incidental puede ser el siguiente: nuestro protagonista está en medio de un tortuoso desafío, en una encrucijada. Él ha escapado de las garras de la muerte al huir de un peligroso asesino serial. Sin embargo, al reintegrarse a sus escenarios cotidianos, al ir en busca de sus seres queridos, se entera de que su precavido acosador ha capturado a la mujer que ama. Él sabe que no se trata de un intercambio (ella por él) sino que es cuestión de poco tiempo para que la joven perezca sometida a los cruentos métodos del asesino. Los ojos de nuestro protagonista se llenan de ira y miedo y una tonada sobria, grave y áspera se eleva en un *crescendo* escalofriante y a la vez inspirador. Es el momento de la decisión, regresar al infierno por la joven o permanecer a salvo en un cielo sin la mujer que ama. Luego el viaje, acompañado de fraseos largos que indican distancia y, en los momentos de acción, musicalizado con golpes de orquesta y piano que acentúan cada esfuerzo y hazaña, para culminar con otro *crescendo* mucho más agudo, incisivo, que muere al mismo tiempo que nuestro héroe acaba con la vida del asesino, justo antes de que éste aseste el golpe final al aliento de la mujer en peligro.

Por supuesto, en este caso la fuente musical no está ilustrada en las imágenes visuales; en realidad se trata de arreglos musicales que ensalzan los momentos a modo de una especie de tonada interna e inherente a los ánimos del héroe, a sus motivos, sus anhelos, sus miedos. La idea, posiblemente, es que ni siquiera el héroe escucha la música como tal pues sería difícil, aunque no imposible, pensar que en todo momento hubo algo o alguien haciendo sonar la música a lo largo del tortuoso camino del protagonista.

La relación diegética o incidental de la imagen y la música se alterna todo el tiempo; es decir, no podemos hablar de música incidental y cine de terror como combinación exclusiva; es más, ni siquiera de música diegética y

cine musical, por ejemplo. En realidad, las combinaciones de estas categorías pueden ser tan alternativas como la verosimilitud del filme lo permita. Ejemplo: En el caso de la mencionada cinta *Across the Universe* es posible hablar de cantos diegéticos (pues podemos ver que los personajes literalmente cantan); sin embargo, en la mayoría de las veces lo instrumental de la música es incidental pues no vemos las guitarras, la batería, etc. a cuadro. Otro ejemplo: en la película *Jeepers Creepers (El demonio, Víctor Salva, 2001)* podemos observar, literalmente, a cuadro un par de reproductores que hacen sonar el tema de cinta, mientras que en otros momentos la música se escucha en las escenas sin que exista una fuente de sonido definido.

El siguiente modo de relación entre música e imagen visual es la interacción semántica, en este caso tratamos de términos como convergencia emotiva, física y cultural, así como de divergencia con respecto a las mismas categorías. Sin dar más rodeos, la idea es qué tan acorde se manifiesta la melodía y la armonía con respecto a lo que vemos en pantalla. En el caso de lo físico, ¿convergen una secuencia de trabajos forzados en una prisión con una tonada de acentuados inicios de compases de cuatro cuartos en un tiempo semilento?; en el caso de lo emotivo, ¿convergen o divergen lo escalofriante de una situación de necrofilia (*Nekromantik, Jörg Buttgereit, 1987*) con una tonada romántica, dulce, armónica de cuerdas y piano?; en el caso de lo cultural, ¿conducen el Zócalo Capitalino de la Ciudad de México con una pieza de mariachi?⁶

Más allá de la obviedad, la interacción semántica de contraste o concordancia (convergencia o divergencia) están determinadas en algunos casos por la percepción del espectador y no siempre por las intenciones originales del director y el productor musical.

⁶ Estas cuestiones de interacción semántica son equivalentes a los que Siegfried Kracauer, en su obra ya citada llama paralelismo y contrapunto diciendo con respecto al primero que “La música a modo de comentario paralelo vuelve a exponer, en su lenguaje propio, ciertos estados de ánimo, intenciones y significados de las imágenes que acompaña” (pp. 184) y con relación al segundo que la música puede seguir los caminos que desee, aunque no converja necesariamente con intención o emoción de la imagen visual.

Otra categoría de interacción es la que nos ofrece las clasificaciones de convergencia o divergencia sintácticas. En este caso se trata de cuestiones de correspondencia en forma y no en contenido. El punto aquí es determinar si los cortes y el ritmo del montaje del filme van en congruencia o no con la evolución de los fraseos y los movimientos de la música destinada para la película.

Muy similar a la convergencia emotiva (derivaba de la interacción semántica) está la categoría de *direccionalidad emotiva*, la cual involucra el uso deliberado y manipulante de estilos musicales ya muy trabajados y estandarizados para generar emociones muy precisas. Ejemplo: Nos encontramos en un paraje solitario al lado de una carretera. Un par de amantes han hecho una parada para entregarse el uno al otro en el atrayente aunque incómodo espacio del asiento trasero del automóvil. Súbitamente, entra en juego una tonada macabra en lugar de una erótica. En este momento podemos hablar de una divergencia físico-emotiva; sin embargo, la estandarización de esta combinación de imagen y música nos lleva a una situación de tensión en la que de antemano sabemos que uno de los dos amantes (sino es que ambos) morirá.

El matiz entre convergencia emotiva y la *direccionalidad emotiva* se da por el grado de anticipación que pueden tener los espectadores, fruto de la experiencia, con respecto a lo que sucederá en el filme o en la evolución de su música y con relación a lo que van a sentir.

En el penúltimo sitio de estas categorías de relación y combinación de música e imagen está la que toma en cuenta los momentos en los que la música está presente en función del montaje de la cinta. Es posible distinguir la música de créditos finales e iniciales, la que acompaña total o parcialmente las secuencias y la que suena durante las transiciones. Ejemplo: En el caso de *Rec* el único momento de musicalización corresponde al de créditos.

A manera de categoría final existe una consideración sumamente importante que debemos hacer a nivel plenamente auditivo. Entendamos que, en el filme, la música no sólo interactúa con la imagen, sino con los efectos sonoros y los diálogos. De aquí que tengamos que tomar en cuenta el plano que ocupa el arreglo musical dentro de la banda sonora total del material fílmico (primer plano, segundo plano o fondeo).⁷

Todas estas categorías de relación e interacción entre música e imagen son de vital importancia para este estudio pues serán de extrema utilidad al momento de describir la música de los filmes de terror y suspenso que se abordarán en su momento.

I.III La música en el cine: Independencia musical y visual

Parte de la importancia de la música dentro de un filme reside en su independencia comunicativa. La magnitud del valor de su trabajo aumenta cuando la comprendemos como un mensaje completo que interactúa con otro igual (de las formas arriba descritas) para lograr una síntesis mucho más rica que la de dos (o más) elementos que separados se ven incompletos.

La posesión de un lenguaje es vital dentro de lo que define a la comunicación humana. La presencia de intencionalidad, el rasgo de ser instrumental y el hecho de ser un sistema abierto, dinámico y progresivo, son otras características también contempladas en el inventario de dicho concepto.⁸ Luego, algo que logre reunir esas características puede ser descrito como un proceso comunicativo independiente. ¿La música lo logra?

Si bien un filme, visto de forma global, es un mensaje completo, dentro de él existen procesos comunicativos que en sí mismos son codificaciones completas cargadas de todo lo necesario para ser interpretadas por separado.

⁷ Estas categorías de relación y niveles de interacción pueden ser ampliadas para la comprensión del lector en el artículo de Octavo José Sánchez, *Música e imagen* en <http://prodmusical.unsl.edu.ar/apuntes/La%20musica%20en%20el%20cine.pdf>

⁸ Gallardo Cano, Alejandro. *Curso de teorías de la comunicación*. Cromocolor. México. 2002. pp 29

La imagen visual, la palabra y la música son lenguajes independientes el uno del otro, y detonan procesos propios a su naturaleza que permiten al individuo extraer de ellos conclusiones de forma separada y conjunta.

El lenguaje de la palabra no parece requerir de mucha explicación en este trabajo. Las letras, sílabas, palabras, la sintaxis, la semántica, etc. Es más que evidente su independencia.

El lenguaje visual, el que contempla tomas, encuadres, ritmo entre cortes, disolvencias, movimientos de cámara, efectos visuales, etc., tiene lo necesario para transmitir sentimientos, emociones y sensaciones (un rasgo fundamental de lo que llamamos comunicación).

Finalmente, y más importante para nosotros, la música, la que tiene a su disposición las notas, los acordes, los fraseos, las escalas, los instrumentos, los tiempos y todo el sistema que sirve para darle forma y, por supuesto, para fundamentarla como un fenómeno comunicativo independiente.

Cada elemento del audiovisual posee su propio lenguaje; la música, inclusive, tiene su propio sistema de escritura, la partitura, en la cual podemos encontrar todo lo necesario para interpretar una melodía con cierta intención. Por otro lado, la música efectivamente posee sus propios medios e instrumentos de comunicación (esto incluye obviamente al instrumento musical y hasta las ondas sonoras que se desplazan por el aire y activan nuestro apartado auditivo). Además, el arte que nos atañe se erige como un sistema abierto a la influencia de otros (como el de lo visual, por ejemplo) y se manifiesta como un proceso dinámico y progresivo pues sus posibilidades de variación rítmica, tonal y hasta intencional, son infinitas.

Así es como se puede llegar a la existencia de un *soundtrack* que se vende por separado (sin lo visual) y que puede construir en el espectador sensaciones afines al filme o completamente nuevas.

A continuación, un cuadro que pretende clarificar lo arriba dicho:

Lenguaje hablado	Lenguaje visual	Lenguaje musical
Letra	Toma fija	Nota pura
Sílaba	Toma en movimiento	Nota o notas (melódicas y armónicas) dentro de un tiempo.
Palabra	Secuencia	Compás melódico y armónico de notas (varios tiempos dependiendo de los rasgos del compás)
Enunciado	Escena	Fraseo completo (varios compases)
Método de transmisión gráfica: Escritura	Método de transmisión gráfica: Story board	Método de transmisión gráfica: Partitura

I.III La música en el cine: Las funciones y los métodos

De acuerdo con Octavio José Sánchez en su texto *Música e imagen*, los siguientes son algunos de los fines que Conrado Xalabarder en su *Enciclopedia de las Bandas Sonoras* describe para la música en un filme:

1. Ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción.
2. Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles.
3. Sustituir diálogos que sean innecesarios.

4. Activar y dinamizar el ritmo, o hacerlo más lento.
5. Definir personajes y estados de ánimo (*leitmotiv*).
6. Aportar información al espectador.
7. Implicar emocionalmente al espectador.

Por otro lado, el mismo Octavio José Sánchez, sintetiza la contribución de Lack Russell a esta lista con los siguientes matices y aportaciones. Para Russell, según Sánchez, la música desempeña las funciones de:

- *Acceder a nuestra experiencia del paso del tiempo.
- *Dar cuenta no sólo de la psicología de los personajes, sino también del tejido social de las comunidades culturales particulares.
- *Focalizar el tiempo y el espacio.
- *Sustentar la narrativa. Estructurar y enfocar la acción dramática
- *Poner una marca de familiaridad a entornos visualmente extraños o acentuar el extrañamiento.
- *Impactar dramáticamente, incluso por ausencia.
- *Desencadenar respuestas emocionales.
- *Producir asociaciones.
- *Acentuar el estilo básico de las escenas.
- *Trazar a gran escala el ambiente de una escena.
- *Traducir o simplificar la complejidad del laberinto de imágenes.
- *Servir de eje en los saltos temporales.

Una referencia más con respecto a funciones de la música es la que nos ofrecen Theodor W. Adorno y Hanns Eisler en su texto *El cine y la música*⁹ al mencionar que la música puede traer a la representación lo invisible y puede

⁹ Adorno, Theodore y Hans Eisler. *El cine y la música*. Fundamentos. España. 1976.

crear sensaciones que están más allá de lo que vemos en pantalla de forma concreta.

Pero superando la idea de hacer un listado de funciones propuestas por autores es conveniente señalar la forma en que la música logra estos fines. Si bien ya se ha tocado este punto en las relaciones y formas de interacción entre música e imagen, es importante precisar algunos aspectos técnicos netamente musicales que son usados para lograr ciertos efectos.

Vale la pena usar como ejemplo la función musical que tiene relación con el definir personajes y estados de ánimo. En este caso el proceder musical que comúnmente se emplea es el del *leitmotiv*, es decir, el de la repetición de cierto fraseo y melodía cada vez que aparece un personaje o en cada ocasión que se pretende resaltar una emoción.

El *leitmotiv* es una técnica que fue explotada por el mismísimo Wagner en sus óperas para invocar estancias abstractas, como la grandeza y la omnipotencia, llegando más allá de lo que podríamos considerar como la simple distinción de algunos personajes (esta crítica al *leit motive* del cine está expresada con claridad y precisión por Adorno y Eisler en el ya citado texto *El cine y la música*).¹⁰

De acuerdo a los fines que persiga la música en un filme, ésta puede ser clasificada como:

Música objetiva: Íntimamente relacionada con la cuestión diegética, puede incluir funciones como acompañar imágenes y secuencias haciéndolas más claras y accesibles, sustituir diálogos que sean innecesarios, aportar información al espectador, acentuar el estilo básico de las escenas,...

¹⁰ Más adelante un tratamiento más profundo de las cuestiones técnicas de las cuales echa mano la música para lograr sus fines.

Música subjetiva: generalmente incidental e inclinada a lo anímico. Entre las funciones que puede desempeñar están la de definir precisamente estados de ánimo, implicar emocionalmente al espectador, impactar dramáticamente aún por ausencia,...

Música descriptiva: Es la que debido a su estructura y armonía puede darnos la idea de un efecto o situación natural. Entre sus funciones más comunes están el situar espacial y temporalmente las acciones, el definir personajes,...

¹¹

Los puntos suspensivos después de cada párrafo son intencionales y pretenden resaltar que cada categoría no es exclusiva y que las funciones pueden ir de una a otra de acuerdo a la creatividad y el discurso tejido por el musicalizador del filme.

A manera de temprana conclusión, es posible decir que la música puede describir lugares y personajes (sentido imitativo) y puede generar emociones y situaciones (sentido anímico de la música). A nivel de narrativa podría ser detonante y narrador.

Pero ¿cómo es que la música puede usar los sonidos para lograr estos fines? Esta es una cuestión de timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento orquestación y ritmo, elementos que se combinan para generar ideas como bondad, maldad, grandeza, aflicción, excitación, ironía, cuando se trata de emociones, o vivacidad, quietud, esfuerzo, magnitud, elegancia, irrealidad, cuando se trata de descripciones.

A grandes rasgos, y por ejemplo, las armonías mayores suelen remitir a la claridad, la grandeza y la estabilidad, la menores, por otro lado resaltan la tristeza, la pesadumbre y la melancolía.

¹²

¹¹ Estas tres categorías se encuentran propuestas en *Ambientación Musical* de Rafael Beltrán Moner, pp. 31

¹² Para un estudio profundo de las cualidades de timbre, tesitura, armonía, fraseo, etc. consultar *Ambientación Musical* de Rafael Beltrán Moner, un texto eje para el venidero análisis de la música en

I.IV La música en el cine: Diagnóstico para el arranque

La despedida de este primer capítulo, que pretende ser sintético en relación a lo que sobre la música en el cine¹³ algunos han dicho, postulado y definido, corre por cuenta de las consideraciones que Theodor Adorno y Hanns Eisler destacan en el primer capítulo de su texto *El cine y la música*, las cuales hacen énfasis en los posibles *prejuicios y malas costumbres*¹⁴ que pueden tener lugar en la musicalización de una cinta.

Partimos del rebajamiento de los objetivos básicos del *leitmotiv*. Para los autores de *El cine y la música*, existe una pérdida, en aras de la industrialización, del valor verdadero que compositores como Wagner le habían dado a esta técnica. El *leitmotiv* pasó de representar cuestiones metafísicas e inexpresables con imágenes o palabras a ser un accesorio distintivo más de un sitio o una persona.

Por otra parte, Adorno y Eisler señalan que generalmente la imagen grabada es arrítmica, asimétrica e irregular. Está en prosa y no en verso como la música. Este hecho resalta la imperante actitud de que la música está al servicio de la imagen pues el esfuerzo titánico (cuando bien se hacen las cosas) lo realiza el musicalizador para que su música tenga alguna coherencia, por lo menos sintáctica, con lo visual. Por supuesto, hay que admitir algunas excepciones como las ubicadas en los musicales.

Otra situación detectada por Adorno y Eisler es la de la paradoja referente a que la música se pone en un filme para luego ser desplazada por los diálogos y los efectos sonoros hasta casi hacerse inaudible. Se trata de un

cintas de terror y suspenso de este trabajo. Por supuesto, el desglose necesario de términos y técnicas se realizará mientras avance el análisis.

¹³ Para luego pasar de lleno a nuestro primer objeto de estudio específico: *La música en el cine de terror y suspenso*

¹⁴ Según el título del capítulo

manejo errático de las intenciones musicales y de los planos que para lograr sus objetivos debe ocupar la música.

El cine, en este tenor, se reduce a la palabra, al diálogo cotidiano, a lo obvio. La tendencia industrial realiza su magia desplazando lo abstracto y lo rico en interpretaciones por lo concreto y lo unívoco en significados.

Apartados antes ha quedado mencionada la existencia de la musicalización diegética¹⁵. Pues bien, Adorno y Eisler la abordan como un vicio cuando se cae en el exceso; cuando a toda costa se pretende mostrar la fuente musical en aras del realismo, olvidando que el cine es tanto una ventana a la realidad como lo es a la fantasía; es decir, a un mundo musicalizado como por encantamiento que, con melodías y armonías, hace de la *realidad* de los personajes en pantalla algo artístico, dramático y, por qué no decirlo, hermoso.¹⁶

Otra “mala costumbre”, como los autores ya mencionados llaman a estas cuestiones, es la de considerar a la música como una capa más de lo mismo. Es decir, como *incapaz* de contradecir lo que el discurso visual expresa; *incapaz* de echar mano de la divergencia cultural, física y/o emotiva. Pero eso sí, obligada y *capaz* de aplicar rigurosamente la *direccionabilidad emotiva*. Se trata de la estandarización que va desde la utilización de música de stock, de copias con variantes y hasta de limitaciones en la composición y la interpretación en pro de una fácil digestión de lo que la música pretende expresar (aunque esto sea una redundancia total de lo que vemos en pantalla).¹⁷

¹⁵ En la segunda categoría del apartado I.II

¹⁶ Me permito este adjetivo pues si somos realistas no creo que nunca haya pasado por la mente de alguien que cierta melodía podría hacer de su algo vida más disfrutable; lamentablemente no siempre se puede tener un reproductor con la melodía deseada.

¹⁷ Con respecto a la redundancia y al uso diegético excesivo de la música, Aumont, J, A. Bergala y otros, señalan en su obra ya citada: “Todo el trabajo del cine clásico y de sus sub-productos, hoy dominantes, ha tendido a *espacializar* los elementos sonoros, ofreciéndoles una correspondencia con la imagen y, por tanto, a asegurar entre imagen y sonido una relación bi-unívoca, podríamos decir *redundante*”. pp 48. El término *espacializar* se refiere a la tendencia de desear atribuirle a lo sonoro el carácter de espacial que tiene lo visual. ¿Un sonido ocupa un lugar en el espacio o dura cierto lapso de tiempo?

Adorno y Eisler detectaron esto en el cine y lo hicieron desde el análisis de la producción. Hoy pretendo averiguar si es que las cosas han cambiado o siguen igual a partir de quien las hace (para ello el análisis de las películas de los géneros de terror y suspenso) y si es que el público está listo para un cambio, o solapa condiciones que hacen de la música en el cine algo más que integrado a la dinámica del consumo y la producción industrial.

Finalmente, la excusa para el científico social:

“Entre las características a las que el cine, en su forma actual, nos tiene acostumbrados, la reproducción de sonido (*añado y puntualizo: la reproducción de música*) es sin duda una de las que parecen más naturales y, quizá por esta razón, la teoría y la estética se han preocupado relativamente poco de ella”¹⁸.

¹⁸ Ídem. pp 42

Capítulo II. Hablemos claro...

II.I Hablemos claro...: De lo general

Géneros cinematográficos: Son guías de comportamiento y de reconocimiento que ayudan al espectador a entender el material fílmico que atestigua al mismo tiempo que generan cierto tipo de expectativas en él.

Mediante los géneros cinematográficos es posible identificar los objetos, temas, situaciones, espacios, íconos y sonidos que son propios de los distintos tipos de películas que es posible encontrar.

Los géneros, por lo tanto, exigen un juego de reiteración y diferencia para admitir en su seno a una u otra película. Es decir, demandan que una cinta tenga elementos semejantes a otras ya aceptadas dentro de la clasificación, mientras que están al tanto de que la misma cinta presente diferencias que la excluyan de su pertenencia a otro género.

Mas los géneros, a pesar de ser guías y clasificaciones, no permanecen estáticos ni son ejemplos de rigidez militar. En realidad, es esa constante repetición de elementos y esa actitud excluyente la que permite las rupturas y variantes que llevan al género a niveles siempre insospechados.

Por último, los géneros cinematográficos presentan cuatro criterios básicos de clasificación para las películas:

- a) *De acuerdo a las expectativas que generan.* Una película que promete asustar es de...terror; una que promete hacer reír es...comedia (lo logren o no).

- b) *De acuerdo con la época que retratan.* Históricas (si tratan del pasado), actual (si trata del hoy), futuristas (si tratan del mañana).
- c) *De acuerdo con sus temas.* Si una película trata el tema de la guerra entonces será *bélica*; si nos sitúa en el salvaje oeste será un *western*.
- d) *De acuerdo con su tratamiento.* Por ejemplo: una película que usa el marco del terror para burlarse del mismo (dígase *Scary Movie*) puede dar contenido al rubro del género de *Comedia y Parodia*.

¿Y todo esto para qué? Para situar al terror y al suspenso en el universo de los géneros cinematográficos y, por supuesto, para comenzar a distinguir las diferencias que existen entre ellos. Dígase de una vez que el criterio de más peso para ubicar las cintas de estos géneros es el primero, el de las expectativas que generan en el espectador.

El terror (género cinematográfico): Es el que pretende generar miedo o angustia en el espectador. El miedo debemos entenderlo como una sensación desagradable ante lo desconocido o incierto de una situación peligrosa, sea esta real o imaginaria. “El miedo generalmente es empleado para referirse a la anticipación y la evitación del daño que pueda ocurrir”.¹⁹

Las películas de terror, dice María Teresa Forero, retratan “todo aquello que remite a lo desconocido y se organiza en torno a ciertas figuras monstruosas o en el interior de la mente trastornada”²⁰.

La idea es sacar al espectador de todo lo que conoce y sumergirlo, de forma digamos *clásica*, en el mundo de los hombres lobo, los vampiros, los zombis o las muestras más acentuadas de la crueldad y la demencia humanas.

¹⁹ De Catanzaro, Denys. *Motivación y emoción*. Pearson. México. 2001. pp 126

²⁰ Forero, María Teresa. *Escribir para televisión*. Paidós. México. 2002. pp 185.

Pero si el cine de terror es el que retrata todo aquello que nos aterra y nos hace pasarla mal por las noches solos en nuestra habitación, ¿Por qué funciona y cautiva? Al respecto Forero dice al referirse a *Drácula* (un ícono del cine de terror de todos los tiempos): “Drácula seduce al público porque realiza lo prohibido, domina a los otros seres, sigue su instinto ciegamente. Tiene la fascinación de todo aquello que reprimimos, todo lo que nos causa placer pero ocultamos, aun a nosotros mismos, pues está identificado con el mal”²¹.

Freud ya lo había advertido²². En nosotros existe una pulsión (algo distinto a un instinto) de muerte que está constantemente buscando disolver nexos, reducir lo orgánico al nivel de lo inorgánico. Sin embargo, dicha pulsión se ve reprimida mediante fuerzas externas (la moral social, la ética, etc.) y se aloja en el inconsciente, de donde en cada sesión terrorífica de cine emerge para que dejemos siempre un paso de luz entre nuestros dedos cuando cubrimos con ellos nuestro rostro y en especial nuestros ojos.

Luego, el terror como género ostenta una serie de elementos que juegan a repetirse para darle identidad a la clasificación. Estos son, entre otros:

- Estética sombría e irregular (una constante herencia del expresionismo alemán).
- Lugares comunes como bosques, panteones, sitios desolados (carreteras, pueblos), etc.
- Una cámara inquieta, ángulos específicos (como el denominado holandés).
- Música que acentúe el miedo
- Etc., etc., etc.,...

La interrupción en el listado y los etcéteras son a propósito. A propósito del objetivo de este estudio. A propósito de haber llegado al rasgo del cine de

²¹ Forero, María Teresa. *Op. Cit.* pp. 187

²² *Esquema del Psicoanálisis en Obras completas.* Amorrortu, Barcelona, 1998. Capítulo II

terror que mediante un detenido análisis de películas del género será ultrajado, diseccionado, descuartizado (usando terminología *ad hoc*) en aras de su comprensión y entendimiento científico.

Baste por ahora de cine de terror.

El suspenso (género cinematográfico): En el caso de este género hablamos de intrigas criminales que involucran una amenaza de muerte. La expectativa que estas películas generan no es la de miedo, sino la de incertidumbre, tensión, duda. Un sinónimo para este género es el *Thriller*.

En el cine de suspenso cada elemento de la trama está dispuesto para que la intriga se nutra minuto a minuto. Siempre hay algo o alguien escondido, amenazando cual contador de bomba que se detiene a un segundo de la detonación.

Generalmente, el espectador juega el rol de detective; se enfrenta a un enigma que debe resolver mediante las pistas que el director siembra en la trama y que usualmente son las mismas que el protagonista del *thriller* utiliza para sobrevivir o para evitar la amenaza de muerte que pende sobre alguien más.

Algunos de los elementos repetitivos más comunes de las cintas de suspenso son:

- Las tramas policiacas.
- La amenaza de muerte evitada justo en el último segundo.
- La existencia de un protagonista inteligente que se bate a duelo en contra de un antagonista que, además de tener una inteligencia también destacada, cuenta con ventajas como el factor sorpresa y el anonimato.
- Música que acentúe el suspenso.
- Etc., etc., etc.,...

Una vez más una interrupción más que a propósito.

Baste por ahora de cine de suspenso.

II.II Hablemos claro...: Nunca gato por liebre.

The Shining (*El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980), ¿terror o suspenso?; *Seven* (David Fincher, 1995), ¿terror o suspenso?; *It* (*Eso*, Tommy Lee Wallace, 1990), ¿terror o suspenso?; *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes*, Jonathan Demme, 1991), ¿terror o suspenso?

The Shining. Jack es un hombre contratado para cuidar un lujoso hotel durante un largo y crudo invierno. Él, junto con su esposa e hijo, deben permanecer aislados mientras dura la fría estación. Sin embargo, antes de llegar al cumplimiento del contrato Jack enloquece, por influencia del aislamiento y de la presencia fantasmal de las huellas de un trágico suceso ocurrido en el hotel, e intenta (fallidamente) asesinar a su familia. En el proceso mata a un cocinero que intenta ayudar a Danny (su hijo).

Esta cinta, considerada como todo un clásico del cine, es un ejemplo muy útil para diferenciar el suspenso del terror. En ella está la presencia de una tensión creciente que se ve suspendida, que llega a un clímax en el que se da un giro inesperado (la confirmación de la existencia de fantasmas y la frenética cacería emprendida por Jack) y en el que la amenaza de muerte que pende sobre los personajes se ve evitada al último momento por la intervención de la astucia de un personaje acechado en desventaja.

Jack no logra su objetivo y, aunque existen fantasmas y hay una escena de asesinato bastante gráfica, el ambiente de la película y la emoción que predominan es la de la intriga y la tensión; lo que ubica perfectamente al filme en el rubro del suspenso.

Seven. Una película en la que dos detectives (uno a punto de retirarse y uno novato) deben enfrentarse a un asesino serial que utiliza como motivo para sus crímenes la materialización de los siete pecados capitales. Suspenso puro.

Sí, hay sangre y ambientes sombríos. Sin embargo la trama gira en torno a la investigación y al final, para bien o para mal, el asesino encuentra un fatal destino que él mismo y su inteligencia habían previsto.

It. Terror, y del bueno. A ver: presencia de un ser monstruoso y siempre desconocido, lugares comunes como cementerios, zonas boscosas y sombrías (como las cloacas), mutilaciones, entre muchas otras cosas más. Sin duda alguna, una cinta de terror imposible de confundir.

The silence of the Lambs. Un caso muy interesante. ¿Hay sangre, dolor y mutilación? Sí. ¿Hay demencia? Sí, mucha. ¿Es de terror? No. ¿Es de suspenso? Si. ¿Por qué? Porque se trata de la carrera para que un asesino serial no acumule una víctima más.

Clarice Starling aún no se gradúa como agente del FBI, es una estudiante destacada y es puesta en contacto con el Doctor Hannibal Lecter para que éste le ayude a detener al sádico Buffalo Bill. El tiempo corre, la tensión aumenta. ¿Clarice será capaz de penetrar en la mente de Hannibal el Canibal para evitar la muerte de la hija de una importante funcionaria de su país? ¿Buffalo Bill se saldrá con la suya tomando ventaja de su anonimato, su factor sorpresa y su falta de escrúpulos?

¿Y la conclusión? Buena pregunta. En este punto parece correcto atreverse a decir que el matiz entre el suspenso y el terror es delicado, sutil. Sin embargo, todo depende de qué elemento dramático es el que pesa más y cuál llega a ser el desenlace de las historias. Una trama en la que sean más importantes la premura por descifrar un enigma, el intelecto, la urgencia de huir, la astucia, la necesidad de encontrar ayuda y los laberintos de la mente será partidaria del suspenso o *thriller*. Una película cuyo nivel de violencia y

dolor sean muy gráficos o en la que se materialicen los monstruos que han dejado sin dormir al hombre por lo menos una noche a lo largo de su historia, tendrá inclinación hacia el terror.

II.III Hablemos claro...: De lo particular

¿Y la música? ¿Qué vela tiene en este entierro? Ninguna. La pregunta más bien es: Lo escrito hasta ahora en este capítulo II, ¿qué función desempeña en el presente estudio?

Sin perder de vista nuestro objetivo, hay que mencionar que el distinguir la macro-estructura en la que está inserta la música que nos interesa, resulta de vital importancia. Conocer las características del cine de suspenso y terror servirá, sin duda, para establecer las funciones y la importancia de la música en los mencionados géneros. Así lector, este capítulo no fue leído, ni escrito, gratuitamente; sino que dichas acciones obedecen a la necesidad de establecer importantes reglas para el juego: las que defienden al suspenso como género y a su música como digna de estudio, y las que caracterizan al terror y preparan el terreno para una mejor comprensión de sus tonos, arreglos, fraseos, melodías, etc.

Capítulo III. Un referente obligado

“(...) Hitchcock afirmaba: <Cuando acabo el montaje de un filme, dicto siempre a una secretaria un verdadero guión de efectos sonoros. Visionamos el filme y voy dictando todo lo que quiero escuchar.>”²³

Alfred Hitchcock es el amo y el maestro del terror y el suspenso. A lo largo de su carrera, básicamente durante los años 50, 60 y 70, fue siempre en constante crecimiento en su exploración y aplicación de aquellos elementos que podían generar miedo y tensión en los espectadores.

Con Hitchcock podemos asistir a un desfile de motivos para tener miedo. La paranoia y la sospecha, así como la impotencia para ayudar a un ser querido (*Rear window*, 1954); la confrontación con una fobia y la réplica de una muerte derivada de un engaño al corazón (*Vertigo*, 1958); la homicida personalidad escindida de un atormentado hijo que anhela jamás perder a su madre (*Psycho*, 1960); la rabia de la naturaleza que utiliza un elemento generalmente inofensivo para asesinar y sembrar miedo en poblaciones completas de seres humanos (*The Birds*, 1963); la maldad y el corazón frío de un par de secuestradores y el ingenuo camino de dos personas hasta las garras de los plagiarios (*Family plot*, 1976); todo esto como parte de la obra de un orquestador que tocó los más profundos miedos del hombre y que, por supuesto, algo tuvo que haber hecho bien para ser considerado el maestro del thriller y el terror. Desde luego, ese algo bien hecho tuvo que ser global, abarcando el trabajo de sus temas, la preparación de sus actores, sus locaciones, sus sonidos y efectos especiales y, por supuesto, su música.

²³ Fernández Pérez, Federico y José Martínez Abadía. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós. Barcelona, España. 1999. pp 209

Antes de entrar de lleno en el estudio de la música en el cine de terror y suspenso, vamos a hablar un poco de la musicalización de este director, Alfred Hitchcock, para fijar el inicio de nuestro estudio justo en la década siguiente a la que vio nacer a la última cinta del amo y señor de los géneros que nos interesan. ¿Por qué? Porque vale la pena partir de un maestro para sondear el papel y la importancia de un elemento en un todo que sin duda quedó marcado por dicho gurú.

La música fue sin duda un elemento que estuvo presente en la mente del Hitchcock más allá de la concepción de necesaria *per se*. En realidad algunas decisiones que podemos apreciar en sus cintas nos pueden llevar a la conclusión de que en verdad solía meditar cuál sería el papel de los instrumentos musicales en sus obras. La partitura general de Hitchcock podía contener muchas sorpresas.

¿Cuándo realmente tomamos algo en cuenta? Cuando somos realmente críticos en su función, presencia o ausencia. ¿Hitchcock era capaz de hacer eso? Sí, al grado de que, por ejemplo, su cinta *The Birds (Los pájaros)*, carece de musicalización²⁴ (a excepción de dos momentos de corta duración en los que la música se presenta como elemento circunstancial o casual; un coro de niños en la escuela, por ejemplo).

The Birds, la cinta en la que las aves se rebelan en contra del género humano, es una obra sin notas, sin instrumentos musicales, sin tonadas macabras. Hitchcock en esta ocasión, decide dejar que el sonido natural de las aves sea lo que destaque, lo que detone respuestas emocionales. Los aleteos y graznidos, sin ritmo, sin armonía, hablan de un desorden más allá del que una persona puede manejar o soportar; después de todo, en esta cinta las aves son un *objeto masivo*, el mismo que Slavoj Žižek define en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a*

²⁴ Aunque no de musicalizador, quien resulta ser Bernard Herrmann, a quien también debemos la música de *Psycho* y *Vertigo*.

*Hitchcock*²⁵ en la tercera categoría de objetos hitchcockianos y que está dotado de una presencia opresora que da cuerpo al goce imposible²⁶ que escapa a cualquier representación; inclusive a la sonora.

En contraste está la cinta *Rear window (La ventana indiscreta)* en la que la música²⁷ juega un rol presencial de alcance considerable. En esta película podemos apreciar música diegética o incidental (con fuente definida en escena o sin ella) que resulta ser la música de los observados. ¿Cómo? Expliquemos esto con detenimiento.

La trama de *Rear window* es la de un hombre con una pierna rota que, a través de su ventana, presencia sucesos de carácter extraño en su vecindario y, a manera de fisgón, decide llegar más a fondo en estos asuntos hasta el grado en que involucra a su novia y a su enfermera en sus investigaciones (las cuales al principio parecen descabelladas y sin fundamentos y al final resultan ser más acertadas que los mismísimos diagnósticos de un investigador privado).

En este filme, la música sirve para adornar y matizar la puesta en escena que se da dentro de la trama. El personaje principal es un observador, al cual observamos; es decir, *nosotros miramos lo que ese hombre mira* y nos permeamos de sus conclusiones, jugamos lo mismo que él²⁸. La música, entonces, es la de los que son mirados, es la que nos trasmite su cotidianidad, su sensación de frustración, su alegría, sus conflictos; es la música que está *allá*, a un nivel más lejano del que comúnmente conocemos; a un segundo plano. Es la melodía de los que vemos que son vistos por un observador que también vemos (por extraño que esto suene).

²⁵ Slavoj Zizek (Compilador) *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial. Argentina. 2008. pp 12 y13

²⁶ El que da rienda suelta a lo más profundo del ser humano.

²⁷ Obra de Franz Waxman

²⁸ "Vemos todo lo que puede verse desde el cuarto (*de Stewart, el hombre de la pierna rota*); quien quiera que esté en el cuarto, está ahora, por así decirlo, en la audiencia, y en este sentido es como si hubiéramos entrado al cuarto" Bozovic, Miran. *El hombre detrás de su propia retina en Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. pp. 119

Por otro lado, Hitchcock también conocía el *leitmotiv*, y lo explotó de forma muy cuidada en *Family plot (La trama)*²⁹; en especial en el caso de los secuestradores amantes de los diamantes.

En esta obra, su última, por cierto, Alfred Hitchcock se da a la tarea de relatar la historia de una pareja joven que explota los supuestos poderes psíquicos de la figura femenina para timar a algunas personas. Lo interesante es que en una ocasión se encuentran con una mujer rica que les pide ayuda para encontrar a su único heredero a cambio de una atractiva suma de dinero; lo que los timadores no saben es que el heredero es un secuestrador sin escrúpulos que posee una mente criminal muy avanzada.

El maestro del terror y el suspenso crea en esta película a unos personajes muy bien definidos. Los *psíquicos* son un apareja soñadora que lucha contra una realidad un tanto precaria. La pareja de secuestradores vive con plenitud, clase y abundancia. Pues bien, hasta la música que usa el director sirve para delinear estos aspectos.

Más allá de asustar o tensar, la música de *Family Plot* nos permite conocer de forma instantánea y sin rodeos el contexto y la mentalidad de los personajes. En este caso, su importancia radica en lograr evitar diálogos o situaciones que saquen a la luz la personalidad de los personajes.

Por otro lado, en *Psycho (Psicosis)*, Hitchcock da pie a todo un clásico melódico y armónico del cine terror: el incisivo y constante ritmo de una tonada aguda de violines que aderezan el ataque con un cuchillo y las tonadas graves que señalan precisamente la gravedad de las consecuencias de dicho ataque.

Psycho es la historia de un hombre con doble personalidad que alberga en su mente a su madre como la cara opuesta a sí mismo. Este problema lo

²⁹ Mediante al genio de John Williams, por supuesto.

lleva a cometer asesinatos en contra de cualquier mujer que le resulte atractiva. Después de todo él mismo es su celosa y necesitada madre.

El director, en esta ocasión, utiliza tonadas hipnóticas que nos hablan de culpas, obsesiones y miedos; específicamente, de los mareos generados por esas sensaciones. Además, su orquestación nos refiere a las características palpables de lo que musicaliza: el filo de un cuchillo, la rutina de un viaje largo, la agitación ante el peligro, etc.; rasgo que películas posteriores comparten y que adelante analizaremos a fondo.

Por último, *Vertigo (Vértigo)*, una cinta de traición, amor y fobia; una película en la que un ex policía es utilizado para fundamentar un homicidio. En *Vertigo*, Hitchcock se abre a la música de acción y de amor, dejando claro que esos dos elementos pueden acentuar el temor o la tensión. No todo es malo en la vida, de ser así lo malo pasaría a ser lo correcto, en realidad existen elementos que generan el contraste necesario para que lo malo pueda ser peor.

La música que Alfred Hitchcock utiliza nos prepara para muchos de los roles que deseamos proponer en este estudio para el arte de las notas y las escalas. La música como *leitmotiv*, como acento de contraste entre emociones, como metáfora de objetos, como secuencia hipnótica, etc., son rasgos que fundamentan su existencia, sus usos, su papel y su importancia. El ya haberlos visto, aunque sea de forma rápida, presentes en la obra del maestro del género que aterriza y tensa, debe llevarnos a la conclusión de que son destacables y dignos de estudio.

Capítulo IV. La música en el cine de terror y suspenso

¿Qué puede haber más subjetivo que las emociones y las sensaciones?³⁰ “Las emociones se dan en situaciones de relación con otros sujetos u objetos, de manera que tienen condiciones, antecedentes o causales, donde el individuo sentirá una u otra emoción, dependiendo de la evaluación e interpretación que haga de su entorno, así como del foco de atención al que se dirija durante la situación o episodio emocional”³¹. Definir la alegría, la melancolía, la euforia, la tristeza, etc., siempre es complicado pues cada persona las puede expresar con calificativos distintos acordes a su experiencia. Ahora bien, si describirlas se torna complejo, ¿qué se puede comentar con respecto a generarlas? Y más aún, ¿qué se puede esperar cuando las emociones y sensaciones que se pretenden despertar son las propias de los géneros de suspenso y de terror, el miedo, la desesperación, la tensión, entre otras?

Se trata de mostrar sonoramente, musicalmente, la existencia y los rasgos de las emociones y las sensaciones. La idea no es sólo reforzar la imagen sino complementarla; llegar a esos rincones de lo abstracto donde lo visual puede alcanzar el calificativo de carente de sentido. El objetivo es que se sienta el miedo, por tomar un ejemplo, mediante vibraciones que viajan a través del aire y que poseen una armonía, una melodía y un ritmo.

Beltran Moner en *Ambientación Musical* (1991) es muy esquemático al respecto; para generar sensaciones se pueden seguir ciertos patrones ya establecidos que con cierta seguridad ofrecerán la idea buscada. En el caso de este estudio nos interesan las emociones que tienen que ver con el miedo, la maldad, el terror, la desesperación, la exaltación, la tensión, la angustia.

³⁰ El cómo me siento y lo que siento.

³¹ Reidl Martínez, Lucy María. *Celos y envidia: emociones humanas*. UNAM. México. 2005. pp 16

Las ideas o sensaciones que deseamos **producir**, como **productores** audiovisuales, son agrupables dentro del sentido anímico de la música y dentro del sentido imitativo.

Moner, con respecto al sentido anímico, nos ofrece las siguientes características que debe poseer la música para desencadenar las nociones de maldad, excitación y aflicción (entre otras), dentro de las cuales encontramos varios rubros.

Maldad:	Excitación:	Aflicción:
Irreverencia	Desasosiego	Melancolía
Ingratitud	Exaltación	Desesperanza
Vileza	Violencia	Turbación
Envidia	Vehemencia	Pena
Celos	Ira	Arrepentimiento
Crueldad	Temor	Desaliento
Desprecio	Horror
.....	Desorden mental	
	

Ahora las características requeridas:

Para **maldad**:

Timbre: Áspero u opaco. Proveniente de instrumentos como el oboe, el fagot, el saxofón, la guitarra eléctrica con distorsionador, la trompeta con sordina, entre otros, para el áspero, y de instrumentos de cuerda con sordina, flauta y clarinete en tesitura grave, violoncelo, contrabajo, etc., para el opaco.

Tesitura: Media o grave.

Armonía: Modo menor o atonal. La armonía en modo menor “nos marca un sentimiento de tristeza, pesadumbre o melancolía”.³² La armonía en modo atonal se caracteriza por su desasosiego, inestabilidad, sonidos sin resolución ni reposo; como algo incoherente y, en ocasiones, irritante”³³.

Fraseo: Repetición irregular; definido como “aquel canto constituido por frases aisladas, entrecortadas, que aún siendo independientes, forman, de alguna manera, un discurrir melódico coherente, aunque inestable”³⁴. Impredecible.

Movimiento: Lento. Con notas de larga duración o con amplios espacios silenciosos entre cada una.

Orquestación: Simple. Con pocos instrumentos en la interpretación.

Ritmo: Irregular. Variado en velocidad y tipo. Por ejemplo, que la pieza pase de un ritmo de cuatro cuartos a uno de tres cuartos o de dos cuartos, y luego evolucione a otros sin previo aviso.

Para **Excitación:**

Timbre: Claro o incisivo. Procedente de instrumentos como la flauta, el flautín, el clarinete o la celesta, entre otros, para el claro, y de instrumentos de metal, xilófono, piano, etc., para el incisivo.

Tesitura: Media, aguda o grave.

Armonía: Atonal.

Fraseo: Irregular.

Movimiento: Irregular.

Orquestación: Compleja. Es decir. Con varios instrumentos realizando figuras distintas a la vez o trabajando al unísono sobre la misma línea melódica y con sonidos de difícil definición.

Ritmo: Marcado irregular. Enérgico y definido (claro al oído) pero impredecible, errático.

³² Rafael Beltrán Moner, *Op. Cit.* pp. 26

³³ Íbidem.

³⁴ Ídem. pp. 25

Para **Aflicción**:

Timbre: Opaco o cálido. Para este último se pueden utilizar la trompa, la guitarra eléctrica, el arpa en tesitura media grave, el vibráfono y los instrumentos de cuerda. Los referentes al timbre opaco ya se han mencionado.

Tesitura: Grave o subgrave. Entendamos por subgrave aquellas tonalidades que se encuentran por debajo del nivel grave común, por lo que resultan ser aún más graves (valga la redundancia).

Armonía: Modo menor o atonal.

Fraseo: Irregular o regular.

Movimiento: Lento o reposado.

Orquestación: Simple.

Ritmo: Irregular.³⁵

Después de revisar este inventario es posible establecer parámetros que nos ayuden a entender en sí mismas a las emociones que persiguen las cintas de terror y suspenso. Se trata de emociones indefinidas (de ritmo irregular), impredecibles, que suben, bajan, que se quedan o se marchan (que integran más instrumentos, que suprimen otros, que realizan un *crescendo*³⁶, que se funden en el silencio), que son pesadas, sombrías, tristes en sí mismas (de armonías en modo menor y atonal), que se sienten como el filo de un metal, punzante, incisivo, o cual golpe contra un muro, denso, amplio (de tesitura aguda o grave, todo depende si se trata de excitación para que sean agudas o de maldad para que sean graves), que pueden ser generadas por un fantasma, un temor, un sólo agente causal (de orquestación simple) o por el mundo entero sobre nuestros hombros (orquestación compleja). En fin, son sensaciones por definición inestables, siniestras, metafóricamente hablando, como lo son las características de la música que las acompañan.

³⁵ Estas características son retomadas de forma textual de *Ambientación Musical* de Rafael Beltrán Moner, pp. 22-23.

³⁶ Definido como "aumento gradual de la sonoridad" por Miroslava Sheptak en *Diccionario de términos musicales*. UNAM. México. 2007. pp. 52

Bajo esta dinámica, definamos a cada uno de los tres estados anímicos para entender un poco más cómo es que opera su musicalización.

Maldad: *Sensación opaca y áspera, ajena al brillo y al destello de la luz así como propia de lo rasposo y lo agresivo al tacto. Se trata de una emoción grave, visceral y sigilosa, oscura. La maldad se dirige a la tristeza, a la soledad, al aislamiento, al mal humor y al remordimiento y al rencor pesados que generan malestar y resentimiento. Su actuar es pausado, metódico, lento, el malvado sabe que la naturaleza de su comportamiento no es socialmente aceptada y ejecuta sus planes con un impredecible y sorpresivo proceder, aunque no por ello frenético o desenfrenado.*

Excitación: *Sensación impredecible, dominada por la adrenalina. Es punzante y definida como la taquicardia que sobreviene con su presencia. La excitación es clara, luminosa, sin tiempo para moverse entre las sombras. Su naturaleza agitada la convierte en una potencia incontenible e inestable, capaz de reaccionar de las formas más diversas; se mueve rápido, como las vibraciones de alta frecuencia. Este mismo proceder eufórico la convierte en una sensación con matices de difícil definición, confusos y desconcertantes. Se mueve demasiado rápido como para distinguir con precisión cada uno de los elementos que conforman su evolución, su suceder en tiempo y espacio.*

Aflicción: *Propia de la depresión, es decir, de los estados más bajos del ánimo. Franca enemiga del destello luminoso; propia de las sombras y del proceder sigiloso, semejante a lo estático. Es el desgane, la falta de voluntad para la actividad, el reposo deseado como permanente. Es pesadumbre y tristeza. También es impredecible, engañosa e indefinida. Por su carácter escasamente dinámico pertenece al ámbito de la sorpresa nula, de la sencillez en su constitución.*

Por supuesto, al momento de intentar crear sensaciones mediante la música en un filme de terror o suspenso, es posible combinar las técnicas para producir sensaciones complejas, es decir, más allá de lo que sería una

emoción unívoca. Mediante la variedad de instrumentos y de voces que estos pueden generar bien pueden ser creadas piezas que remitan a la maldad combinada con la aflicción, a la demencia combinada con la nostalgia, a la ira con el arrepentimiento, entre otras.

IV.I Las armas propias del asesino

La primera escena de *Scream (Grita antes morir, Wes Craven, 1996)*:

Una chica espera a su novio mientras se encuentra sola en casa y realiza todo tipo de preparativos para mirar una película. Súbitamente, el teléfono suena y, por la línea, un hombre de voz áspera que parece querer bromear (pues pregunta a dónde llama y con quién habla) se comunica con la joven, quien termina la llamada sin la más mínima complicación. Inmediatamente, el teléfono suena una vez más. La chica contesta y se encuentra con que en esta ocasión su anterior interlocutor se muestra ofendido; sin embargo, ella lo evade de nuevo y cuelga tras tratarlo como a un pervertido. Posteriormente, una tercera llamada se toma lugar en la escena y ahora el hombre se manifiesta violento, amenazante, lo cual exalta a la adolescente quien amenaza al agresor con la posibilidad de que su novio llegue en cualquier momento. Entonces, el enfadado participante de la conversación hace notar que precisamente el propuesto como salvador de la situación se halla atado a una silla en la terraza de la casa. En este punto, el presente vía telefónica propone un juego a la ahora sollozante mujer: algunas preguntas referentes a películas de terror serán planteadas y si ella responde correctamente salvará su vida y la de su poco útil pareja. Tras dos aciertos y un error por parte de la participante, el hombre al teléfono se revela como un asesino disfrazado que usa un cuchillo para matar al atado en la terraza y para herir a la chica en la garganta tras una frenética persecución dentro la casa y fuera de ella. De repente, los padres de la joven llegan al pórtico de la vivienda y entran en ella; la muchacha no puede articular palabra alguna para comunicarse con ellos y es asesinada. Finalmente, papá y mamá encuentran a su hija colgada de un árbol con las vísceras expuestas.

La primera escena de *Scream* musicalizada:

(*Silencio*). Una chica espera a su novio mientras se encuentra sola en casa y realiza todo tipo de preparativos para mirar una película. Súbitamente, el teléfono suena y, por la línea, un hombre de voz áspera que parece querer bromear (pues pregunta a dónde llama y con quién habla) se comunica con la joven, quien termina la llamada sin la más mínima complicación. Inmediatamente (*crescendo musical de cuerdas*), el teléfono suena una vez más. (*Silencio*). La chica contesta y se encuentra con que en esta ocasión su anterior interlocutor se muestra ofendido; sin embargo, ella lo evade de nuevo y cuelga tras tratarlo como a un pervertido. Posteriormente, una tercera llamada toma lugar en la escena (*golpes musicales al compás de las palabras*) y ahora el hombre se manifiesta violento, amenazante, lo cual exalta a la adolescente quien amenaza al agresor con la posibilidad de que su novio llegue en cualquier momento. Entonces (*crescendo de cuerdas*), el enfadado participante de la conversación hace notar que precisamente el propuesto como salvador de la situación se halla atado a una silla (*golpe musical*) en la terraza de la casa. En este punto, el presente vía telefónica propone un juego a la ahora sollozante mujer: algunas preguntas referentes a películas de terror serán planteadas y si ella responde correctamente salvará su vida y la de su poco útil pareja. (*Lento crescendo musical de cuerdas, tonos agudos*). Tras dos aciertos y un error (*golpe musical*) por parte de la participante, el hombre al teléfono se revela como un asesino (*música frenética, arrítmica, de volumen alto, acento con cuerdas en las agresiones*) disfrazado que usa un cuchillo para matar al atado en la terraza y para herir a la chica en la garganta tras una frenética persecución dentro la casa y fuera de ella. De repente (*silencio*), los padres de la joven llegan al pórtico de la vivienda y entran en ella; la muchacha (*sonido ensordecido*) no puede articular palabra alguna para comunicarse con ellos y es asesinada (*cuerdas al ritmo de las cuchilladas*). Finalmente, papá y mamá encuentran a su hija (*rápido crescendo atonal de cuerdas que culmina con un golpe musical sin reverberación o eco*) colgada de un árbol con las vísceras expuestas.

Esta primera escena de la película *Scream* se presta de manera ejemplar para abrir este apartado en el cual se realizará una lista de los recursos musicales que son utilizados reiteradamente en las cintas de terror y suspenso con fines expresivos y dramáticos.

Entremos de lleno en materia:

Golpe musical: Se trata de un recurso que involucra la abrupta interrupción del silencio o de una base sutil de sonido. La idea es que los instrumentos entren súbitamente en un momento y en uno sólo, sin permanencia de notas, en *staccato*³⁷.

En la escena arriba citada este recurso es utilizado recurrentemente para hacer notar los sobresaltos emocionales que experimentan los personajes. La meta es acentuar los momentos de exaltación, generar un brinco en el espectador. El *golpe musical* es un ataque por sorpresa, siempre rodeado de un somnoliento silencio o de una arrulladora o feliz tonada. Por supuesto, también se trata, en la mayoría de los casos, de la culminación de un *crescendo*.

Echemos mano de otra película para ejemplificar este elemento. A *Nightmare on Elm Street (Pesadilla en la calle del infierno, Wes Craven, 1984)*. En esta cinta, es recurrente que cuando su legendario personaje Freddy Krueger aparece en escena, lo haga con un salto o un movimiento brusco, acompañado, por supuesto de un golpe musical. La idea es reforzar la capacidad de este personaje de aparecer en cualquier momento, inclusive durante un parpadeo (exactamente lo que puede durar un golpe).

³⁷ El *staccato* es un término musical que se refiere al punteo de notas; es decir, a su sonorización sólo por un momento, como si se tratara de la duración de un golpe en un instrumento de percusión. ***Ejercicio:*** golpee sobre cualquier superficie que se encuentre cercana a usted, siempre y cuando esta sea firme y sólida (como la de un escritorio), notará que el sonido de los golpes no dura más allá de un momento. Es posible decir que hacer sonar esos golpes sucesivamente corresponde a las características del *Staccato*. Miroslava Sheptak lo define en su obra ya citada como “tocar destacado, separado” (pp 164)

¿Y qué tal la escena en la que el cuerpo quemado de otra leyenda del terror, Chucky (*Child's play*, Tom Holland, 1988), irrumpe por un ducto de ventilación para atacar al incrédulo policía que se burla de los sobrevivientes hacia el final de la cinta? Simple y sencillamente, un golpe musical acompaña la aparición del desmembrado juguete poseído y desata una melodía frenética que dura hasta que por fin es eliminado.

Crescendo: Este concepto se refiere a la capacidad de los instrumentos musicales y sus intérpretes de generar un incremento constante en el volumen y la intensidad de las notas en un lapso de tiempo, generalmente partiendo del silencio hasta un punto cumbre que desemboca en otro silencio o en el desencadenamiento de una melodía (abrupta, suave, heroica, etc.). En el caso de la cinta *Scream*, y de la escena que hemos citado, el crescendo sirve, en el fragmento de la trivía de vida o muerte, para incrementar la tensión, para generar expectación y hacer notar que algo impactante se acerca. Digno de mención es el hecho de que básicamente el crescendo se ejecuta con instrumentos de cuerda, que por su naturaleza física son instrumentos que funcionan mediante la tensión (de sus cuerdas) y el aumento (de sus tonos) de forma lineal. Tal pareciese que las características físicas fueran una metáfora de las capacidades y usos de las “voces” del instrumento, y viceversa.

Aceleración de tiempo: Este recurso consiste en elevar el número de beats por minuto de una melodía. Su objetivo es generar vértigo, emoción, sensación de peligro y movimiento. Para ejemplificar este elemento basta echar un vistazo a las escenas en que Henry Bowers, en *It*, emprende alguna de sus persecuciones en contra de los protagonistas.

Halos: Un halo por definición es algo que envuelve, que rodea; en el caso de este estudio, es un sonido que crea una atmosfera densa, misteriosa, de penumbra o, metafóricamente, de neblina. Los halos, son sonidos generados por instrumentos de viento (como si se tratara de halo = aliento).

Un ejemplo claro del uso de este recurso lo encontramos en *It* cuando las víctimas del monstruo, envueltas en telarañas, descienden lentamente por la cueva-hogar del payaso. En esta escena la música crea una atmósfera de penumbra.

Secuencias hipnóticas: Nombraremos *secuencias hipnóticas* a las melodías que dentro de su estructura dan la noción de ciclo; es decir, de un círculo que nunca termina, que renace de sí mismo y que muere de la misma forma. Se trata de melodías básicamente generadas por el piano. En el plano de la metáfora, podríamos decir que nos remiten a la noción de viaje, de demencia, de *actividades en la cuerda floja*.

Inclusión de instrumentos: *Suena una base de piano, se une un tonada de cuerdas (violines, luego un chelo y una viola), se anexan metales (una trompeta tal vez) y al final un platillo cierra la melodía.* El incluir instrumentos consiste en enriquecer la armonía de una melodía conforme ésta va evolucionando con las “voces” de instrumentos variados que contribuyen a incrementar volumen, densidad y tensión. Principalmente este recurso se utiliza para las escenas de descubrimiento: conforme la verdad sale a la luz, los instrumentos (la música) emergen del silencio y se suman unos a otros para crear una atmósfera de urgencia ante la falsedad o el misterio destruidos.

Fin de golpe: Una melodía interrumpida de forma súbita, aunque no necesariamente con un golpe musical. Este recurso es muy explotado en películas como *A Nightmare on Elm Street* en las escenas en que las pesadillas de los personajes terminan abruptamente.

Música alegre: Por extraño que esto suene, la música alegre y tranquila es un elemento recurrente en las películas de terror y suspenso. La idea es que se construya un contexto jovial y relajado que facilite la aterradora llegada de los elementos trasgresores. Se trata de distractores, de edificadores de burbujas que el espectador lamenta ver destruidas por el monstruo, el asesino o la situación trágica.

Ejemplos:

Friday, the 13th (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1980): Los protagonistas se desplazan en una camioneta por el bosque. Una tonada *country*, acelerada y jovial, los define como alegres, despreocupados y entusiastas. El contraste perfecto para que la brutalidad de la madre de Jason haga pedazos los nervios del espectador.

Más de esta cinta. Son los primeros segundos de la película. La noche ya ha desplazado al día y los jóvenes que ocupan el campamento de *Crystal Lake* entonan canciones, acompañados por una guitarra, junto al fuego. Acto seguido, sucede el primer asesinato del filme.

It. “*It’s all right*” dice la canción que acompaña la escena en que los niños protagonistas de la película construyen de forma entusiasta un dique. “*It’s all right*” dice la canción cuando los ya adultos miembros del Club de los Perdedores comen juntos de forma amena después de mucho tiempo de no verse. “*It’s all right*” son las palabras que poco después se verán destrozadas por Pennywise, el payaso (asesino) bailarín.

Melodías desafiantes: Estas son las que suenan para enmarcar un momento crucial en la cinta. Ya no es sólo miedo lo que hay que despertar, sino también la sensación de reto, de enfrentamiento, de necesidad de coraje para sobrevivir. Estas tonadas son las que denotan la cercanía del bien triunfal, del mal abatido.

Cuando Eso, en *It*, emerge en su modalidad de araña gigante, una tonada desafiante suena para revelar que se trata del momento de la verdad, del punto de no retorno, del momento de vida o muerte en el que los protagonistas deberán enfrentarse al mal y al miedo mismos.

Sin pretender agotar el inventario de recursos musicales, pues seguramente la percepción de alguien más puede detectar más herramientas o matices de las ya mencionadas, se cierra este apartado esperando que haya sido un crescendo, con inclusión de instrumentos, momentos alegres, desastrosos y desafiantes y con un final de golpe que termina con la pesadilla para pasar a las caras (roles) que la música puede adoptar en una película.

IV.II Un monstruo con personalidad múltiple

¿La música puede tener distintos propósitos dentro de una película? ¿Qué funciones puede desempeñar? ¿Qué caras puede mostrar? ¿Será acaso que la música puede ser un personaje? ¿De qué tipo? ¿La música puede construir un mundo? ¿De qué forma? ¿La música puede dotar de dinamismo a un montaje visual de naturaleza lenta? ¿Cómo puede hacer esto? (Cambio de párrafo).

¿La música puede ser sacada de contexto para crear sensaciones completamente opuestas a las que originalmente perseguía? ¿Dónde se ha visto algo así? ¿Acaso la música puede velar y falsear? ¿Puede burlarse del espectador? ¿Las melodías y las armonías pueden salirse de la tradicional orquesta y hacer de lo moderno un elemento ilustrativo para sus fines? (Otro cambio de párrafo)

¿Puede todo eso la música en el cine? Y más aún, ¿puede todo esto la música en el cine de terror y suspenso? Sí, sí puede; y de eso y más se trata este apartado.

La música es el asesino

Friday, the 13th es el título de una película estrenada en 1980. Con cierto exceso de confianza es posible mencionar que el nombre de *Jason* y su trágica historia forman parte de la conciencia de numerosas personas.

La trama es sencilla, de justificación sin complicaciones. En el campamento Crystal Lake ha sucedido algo terrible: un niño se ha ahogado en las aguas del lago que da su nombre al lugar. El infante se llamaba Jason y nadie acudió en su auxilio pues los responsables del campamento, una pareja, se encontraban involucrados en un momento de pasión difícil de interrumpir. Por supuesto, tras el suceso el campamento es abandonado. Algo siniestro ha impregnado su existencia.

Años después el sitio es reabierto, o por lo menos ese es el plan, y un grupo de jóvenes asisten a Crystal Lake con la finalidad de apoyar mediante su trabajo al nuevo dueño del lugar. Sin embargo, *poco a poco* los jóvenes son asesinados de forma brutal; *poco a poco* la madre de Jason cobra venganza en contra de inocentes por la muerte de su adorado hijo. A esta matanza, sólo una chica sobrevive y termina con la vida del demente asesino. (Para asombro de algunos, es hasta la secuela de la cinta cuando sale a la luz el famoso personaje de la máscara de Hockey).

Y así se resume hora y media de película, por supuesto, sin los detalles sanguinarios y sin las particularidades que hacen que el espectador brinque en su asiento o se cubra los ojos. Sin mencionar las muertes mediante flecha, hacha o cuchillo.

Friday, the 13th inicia haciendo uso de la música para generar un contraste entre lo relajado y la potencia de destrucción y muerte. En su primera escena es posible apreciar una noche muy oscura en el campamento aderezada por la alegre música generada por una guitarra y la voz de unos alegres campistas. La canción dice lo siguiente, mientras la imagen nos muestra el cielo de noche y la fachada del campamento:

“Angels in heaven
know I love you
Know I love you, dear
Know I love you

Angels in heaven...³⁸

Luego continúa mientras la toma enfoca a los jóvenes que cantan de espaldas a la cámara. Son alrededor de ocho campistas frente a una chimenea que hace gala de un fuego vivo, ardiente:

“...know I love you”³⁹

La toma cambia, ahora la imagen revela otra parte del exterior del campamento y la letra de la canción sigue su línea:

“Down in the valley
Valley so low”⁴⁰

Comienza la transición. La toma se centra ahora en una puerta de madera que tiene un letrero rojo que dice “Fox” y que tiene dibujado un tache con dos flechas que apuntan hacia arriba. Un sonido de cuerdas, indefinido, crece y desplaza lentamente a la melodía feliz y amorosa. La toma es subjetiva; sin duda alguna el ser que ostenta esa mirada no es del todo amigable. El chillido de la puerta mientras es abierta por el enigmático personaje ahoga por completo a la melodía de los campistas y finalmente es revelada la cara musical del asesino de la película: “Ki, ki, ki, ki, ki, ki, mo, mo, mo, mo, mo, mo, mo”⁴¹. Luego, varios sonidos generados por instrumentos de cuerda se suman con tonadas agudas que matizan la base grave; también es posible advertir la presencia de un piano; sí, un piano que realiza figuras cortas que resultan un tanto disonantes. La imagen es la de lo que el personaje ve: otro grupo de campistas que duermen plácidamente en sus camas. *El*

³⁸ Según los subtítulos de la cinta:

*Los ángeles en el cielo/ que sepan que te amo/
que sepan que te amo, querido/que sepan que te amo/
los ángeles en el cielo...*

³⁹ ...que sepan que te amo

⁴⁰ *Abajo en el valle/ en el valle tan profundo*

⁴¹ De acuerdo con lo expresado por del musicalizador de la cinta – Harry Manfredini –, la idea fue usar las primeras sílabas de las palabras que forman la frase “kill her, mommy”, la cual es una de las líneas de la madre de Jason en la película.

personaje es esta música, es ese sonido (el de “Ki, ki, ki, ki, ki, ki, mo, mo, mo, mo, mo, mo”), sólo al final de la película lo veremos en tercera persona y su música será más fuerte, más agitada. Por ahora está contenida, la música es sigilosa, disonante, errática, errónea (si partimos de juzgarla desde los parámetros de “lo normal” y “lo correcto”). Como era de esperarse, está presente el *crescendo* y un acento en las tonalidades agudas cuando parece que el personaje está por centrar su atención en alguien; y más todavía cuando llega al final de la habitación y cruza una puerta para llegar a otro espacio. Corte.

Volvemos con los alegres campistas cantores, regresamos a verlos por la espalda. Una nueva lírica emerge de sus seres y el ritmo en esta ocasión es más alegre:

“The river of Jordan
is deep and wide
Hallelujah...”⁴²

La última palabra recibe un tiempo considerable en cuestión de cómo es cantada y permite a la cámara hacer un corte para mostrarnos el rostro de la chica que toca la guitarra. Ella es rubia, de tez blanca y posee un par de ojos que, enamorados, miran fijamente a alguien que está frente a ella. La canción no se detiene:

“Milk and honey on the other side”⁴³

Ahora vemos al receptor del amor de la chica: un joven también de tez blanca que responde con una mirada aún más enamorada mientras continúa cantando:

⁴² *El río de Jordán/ es ancho y profundo /*

Aleluya

⁴³ *Leche y miel al otro lado*

“Hallelujah”⁴⁴

Lento fin de la canción.

Los campistas aplauden, ríen y realizan expresiones de júbilo. Los que no dejaban de mirarse siguen haciéndolo y parece que sólo existen ellos dos en el mundo. Entonces se deshace el grupo y los dos amantes se alejan de la chimenea tomados de la mano. No hay música o mejor dicho, existe un espacio para un silencio que pronto es superado por una nueva canción. Los campistas que se quedan frente a la chimenea cantan con renovados bríos mientras observamos que en la oscuridad lejana al fuego, los dos enamorados se besan:

“Hang down your head, Tom Dooley”⁴⁵

La toma cambia y regresa al exterior; apunta al cielo y captura de nuevo la luna llena. Los campistas no cesan:

“Hang down your head and cry
Hang down your head, Tom Dooley”⁴⁶

La canción no es triste en armonía y ritmo, pero la letra habla de llanto. Es decir, preludia, por coincidencia o destino, un momento difícil.

Ya no se distingue la letra de la canción. Se ha ido a fondo y ha cedido su lugar para que escuchemos lo que los dos amantes dicen mientras se preparan y encuentran un lugar discreto para dar rienda suelta a sus deseos. Grillos y viento sonorizan la escena.

Entonces, cuando los chicos encuentran su nido de amor, comienza a ascender una música idéntica a la que estuvo en medio de las dos canciones

⁴⁴ *Aleluya*

⁴⁵ *Inclina tu cabeza, Tom Dooley*

⁴⁶ *Inclina tu cabeza y llora*

alegres del principio. Es él, no hay duda, es el asesino. *La música es su rostro* y la toma subjetiva es su movimiento corporal. Los susurros de los amantes, acechados sin que ellos lo imaginen, se entretajan con las cuerdas, el piano y ese sonido indefinido que describimos con sucesivas “ki” y “mo”.

La música crece en agudos cuando la mirada del asesino alcanza las piernas de los campistas que yacen sobre el piso abrazándose y besándose. Luego, se estaciona en un halo agudo mientras el asesino detiene su avance para únicamente mirar. Los jóvenes advierten la presencia del personaje y tratan de reacomodar sus ropas rápidamente, un sonido de violín destaca y realiza una figura aguda. Hasta ahora las notas han sido largas. El chico trata de excusarse ante la figura del asesino pero es atacado. La música se estremece, sube de volumen y su ritmo se altera (pasa de misterioso a frenético demencial), son cuerdas básicamente. Podrían ser cuatro notas por tiempo o dos, cuestión de enfoques. Cuando el chico cae herido, existe una disminución en la velocidad y tres notas acompañan con precisión sintáctica el desplome del campista. Luego, el asesino va tras la chica y las cuerdas una vez más aceleran su interpretación. Se trata de dos compases completos, ocho notas, para tonalidades agudas y para graves, alternados de forma no estable o definida. Posteriormente, cuando la imagen experimenta un efecto de reducción de velocidad, el piano marca una pausa para que entre un ritmo espaciado con cortes de instrumentos de cuerda y el sonido característico del asesino, su *leitmotiv*. Al final de la escena, la imagen se congela con un grito de la joven y su expresión de terror; la música se queda en una base aguda de instrumentos de cuerda y cortes firmes y graves con instrumentos de viento (tuba y trompeta posiblemente). La imagen se disuelve a la pantalla del título de la cinta: el cual emerge desde el fondo y llega al frente generando un efecto visual y sonoro del quebrantamiento de un cristal. Tras este efecto, la base aguda de cuerdas se ve remplazada por una orquestación errática que acompaña los créditos iniciales e incluye distintas tonalidades alternadas en extremo contrastantes, el sonido del asesino y sonidos que se asemejan a chillidos, a rasguños sobre metal. La música se funde en el silencio mientras la imagen pasa de los créditos a la fachada de una casa en un día soleado.

¿Qué tenemos aquí?

Tenemos un caso de música utilizada con distintos fines, en distintos momentos y con una técnica tal que en cinco minutos de cinta ha planteado el ritmo y la situación de la misma.

Vamos por partes.

En esta secuencia existe música de carácter de personaje principal. ¿Dónde? En los espacios en que el asesino hace acto de presencia. Está pero no lo vemos, y eso es lo interesante. ¿Sabemos de él por lo que hace? No hasta el final de la secuencia. ¿Sabemos de él por lo que dice? No habla. ¿Cómo sabemos de él? ¿Cómo sabemos que no es un personaje amable, protector y cariñoso, sino un ser misterioso, de cuidado y mal intencionado? Por cómo suena; por cómo es *su* música; por cómo es él musicalmente. Atención a estas últimas tres palabras: *es él musicalmente*.

En este caso podríamos hablar de la existencia de *leitmotiv*. Sin embargo, este momento de la música va más allá. No se trata de la música característica de cuando aparece el personaje; se trata de la música del personaje cuando está presente pero no lo vemos. Es su armonía y su melodía. Es su disonancia y lo errático de su ser con respecto a lo "normal". La música es el asesino, es su vibrar en el universo de la película. Lo que su gesto hace sentir al ser visto y la forma en que se mueve su cuerpo.

Seamos más esquemáticos. A continuación un análisis más detallado de la secuencia.

Existe música diegética cuando los campistas cantan, cuando su voz y la guitarra ocupan el primer plano de la sonorización de la película. La música incidental hace acto de presencia cuando suenan los compases de la música-asesino.

La convergencia sintáctica es muy fuerte entre lo que vemos y lo que escuchamos. Tomas subjetivas del asesino, *su música*. Tomas de los campistas o los lugares cercanos a ellos, *su música propia*. Tomas de los amantes que se alejan de la fuente sonora diegética de la cinta, *silencio*. Tomas de los enamorados siendo observados y asesinados, *música asesino* (acentuando más la convergencia sintáctica cuando el joven cae herido al piso en tres movimientos).

Por otro lado, la convergencia semántica también hace acto de presencia, en sus modalidades física, emotiva y cultural, en estas escenas. Música alegre y relajada para los felices campistas; música oscura, arrítmica, disonante, para la mirada del asesino; esto con respecto a la segunda modalidad. En la cuestión física: música predominante de cuerdas agudas al momento del asesinato de los jóvenes. *Explicación*: El arma homicida debe ser punzo cortante (conclusión obtenida tras la observación de la herida que resulta mortal para el joven); entonces, si realizamos una analogía entre el arma y los instrumentos de cuerda podemos notar algunas similitudes. Número uno. El arco de un violín, un chelo o una viola, por ejemplo, se sujeta como si tomáramos un cuchillo por el mango y con la hoja hacia arriba. Número dos. Al ejecutar una obra en dichos instrumentos pareciese que se *cortan* las cuerdas. (*Cortar* es el verbo favorito de las armas punzo cortantes). Y número tres. La tonalidad aguda es un referente a lo *puntiagudo*; lo filoso y sus efectos.

Por último, existe un alto grado de congruencia cultural cuando consideramos que los campistas interpretan música acústica, de ritmo alegre, de letras sencillas y de esfuerzo vocal moderado; algo estandarizado para lugares como un campamento. Hablaríamos de una divergencia cultural si en el campamento Crystal Lake, situado en los Estados Unidos, los campistas escucharan música ska o de tendencias africanas.

La música en esta secuencia se encuentra casi todo el tiempo en primer plano, con excepción de los momentos en que las tomas son de exteriores

(cuando pasa a segundo) o de los amantes alejándose de la chimenea (momento en que llega a fondo y luego desaparece). Básicamente, la música en los primeros momentos de *Friday, the 13th* realiza funciones en su sentido imitativo (arma homicida) y descriptivo (de emociones, intenciones y formas de ser). La música es el asesino. Durante la película completa no veremos al ser que comete los asesinatos; sólo escucharemos su esencia y, de vez en cuando, observaremos el arma homicida que es metafóricamente descrita por la música. Ejemplo: cuando el arma es un hacha, los tonos resultan ser más graves de lo normal, lo que remite a mayor peso y rudeza en el objeto.

Finalmente en este apartado, un desglose de las funciones, en especial de las que Conrado Xalabarder describe en *Enciclopedia de las Bandas Sonoras* (según Octavio José Sánchez), que cumple la música en esta ya tan analizada primera secuencia de *Friday, the 13th*, con el afán de verificar lo aplicables que son los listados que figuran en el segmento **I.III** de este escrito.

¿La música ambienta el lugar en que se desarrolla la acción? Sí, nos habla de un lugar rodeado de naturaleza. La letra de una de las canciones habla sobre un valle profundo, sobre un río, etc. Lo acústico del instrumento que suena, la guitarra, nos habla de lo sencillo y natural, lo alejado de lo artificial, y las tonadas y estilos nos sitúan en un campamento y no en otro sitio.

¿La música acompaña las imágenes y secuencias haciéndolas más claras y accesibles? Sí, en el caso del punto de vista del asesino, sería difícil comprender la intención de la escena si la música fuera una canción de cuna, en la primera aparición, pues la idea sería más de ternura y paz que de tensión, peligro o muerte (el objetivo de la escena).

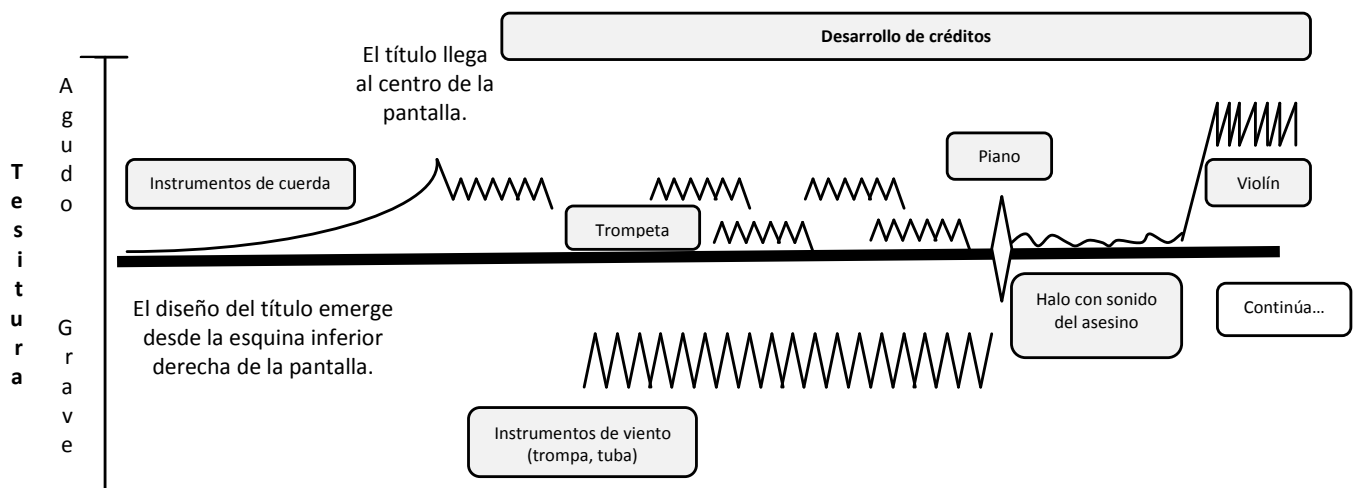
¿La música sustituye diálogos innecesarios? Sí. Los amantes se declaran todo su cariño cantando la primera canción, no hay necesidad de decirlo literalmente con un diálogo, la canción es más que clara y suficiente. Por otro lado, el asesino no tiene que hablar para definir su carácter o

intenciones, bastan las tonadas que lo acompañan para que sepamos cuáles son sus metas.

¿La música activa o dinamiza el ritmo de la cinta? Sí. Al final de la secuencia, cuando el asesino va contra la chica, el ritmo de la imagen es lento, casi estático, sin cortes y con poco movimiento por parte de la víctima (que es el sujeto a cuadro); entonces, la música frenética, rápida y errática en tiempos, es la que dota de una fluidez y un dinamismo agitado a la escena. Del otro lado de la moneda: la música da la pauta para el efecto que sobre la imagen se produce en los últimos segundos de la secuencia, el cual reduce paulatinamente la velocidad de lo que vemos; el repentino piano que detiene el desmesurado ritmo es el parteaguas de la evolución audiovisual.

Un ejemplo más. La música que tiene lugar cuando se revela el título de la cinta y que acompaña los créditos iniciales es de una esencia tal que hace del texto fijo, el cual aparece y desaparece en *fades in* y *fades out*, todo un viaje vertiginoso, aterrador y escalofriante pues sus notas y su rítmica son inestables e impredecibles.

Observemos un esfuerzo por llevar al plano gráfico el ritmo de la música que reviste a los créditos iniciales de la cinta:



La representación gráfica de los sonidos emitidos por los instrumentos bien puede remitirnos a los trazos que realizan los aparatos que miden la intensidad sísmica del planeta; es decir, al sacudimiento, a la inestabilidad, la intranquilidad, la excitación. Luego, si echamos un vistazo a los cuadros que realiza Rafael Beltrán Moner en *Ambientación Musical* encontraremos que para la música que pretende despertar estados anímicos de maldad, lo requerido (o acostumbrado) es un timbre áspero u opaco, tesitura media o grave, armonía atonal, fraseo en repetición irregular, movimiento lento y ritmo irregular; características que los instrumentos de viento (trompa o tuba) en sus tonalidades más graves, como son usados en la pista de audio de los créditos iniciales de la cinta en cuestión, pueden lograr en buena medida. Posteriormente, cuando en los mismos cuadros de Moner atendemos a lo que señala con respecto a lo necesario para generar sensaciones de excitación (violencia, exaltación, ira, demencia, horror, desorden mental) hallamos que el piano, los violines y la trompeta ayudan a producir el timbre claro e incisivo requerido, así como las tonalidades medias y agudas y la orquestación compleja que se enlistan como algunos de los elementos útiles para llegar a dichas sensaciones. Así, la música es más que eficaz, suena a maldad, a demencia y a todo lo que se encuentra en la trama de la película; por supuesto, todo esto vertido en un espacio visual que contiene letras blancas sobre un fondo negro.

¿La música define personajes y estados de ánimo? Sí. No hay más que decir al respecto.

¿La música aporta información al espectador? Sí. Define al asesino, delinea el carácter de las víctimas, describe el lugar en que todo se desarrolla, informa del ataque a los jóvenes (aunque una agresión clara no aparezca a cuadro), etc.

¿La música implica emocionalmente al espectador? Sí. Se hablará de esto más adelante.

Por ahora es suficiente de *Friday, the 13th*, con otra cinta verificaremos las funciones que define Lack Russell. Por supuesto, en líneas futuras habrá más detalles de esta cinta para otros momentos de este estudio.

La música es el rastro del asesino.

Seven. Un hombre de increíble intelecto y cultura comienza una campaña para lanzar un mensaje al mundo: *Hace falta justicia y la costumbre ha hecho que los peores crímenes sean pasados por alto*. Su método: llevar al plano de los hechos a los siete pecados capitales; asesinar a siete personas en el nombre de la gula, la avaricia, la pereza, la lujuria, la soberbia, la envidia y la ira. Sus detractores: dos detectives, uno a punto de retirarse y otro en su primer caso; uno que está cansado del mundo y otro que será el séptimo pecado.

Seven. La historia que concluye cuando el asesino se entrega y culmina su obra al hacerse asesinar por el detective Mills, el investigador primerizo que ve perdida la vida de su mujer y del hijo que ella llevaba dentro.

Seven. La cinta en la que la música es el rastro del asesino. La película de suspenso que usa la música para describir totalmente al detective que está por retirarse (Sumerset). El filme en el que la música es el retrato de uno y la huella del otro.

Hagamos un desglose al respecto.

La cinta inicia con una mirada a la vida cotidiana del detective William Sumerset. La escena es detallada en efectos sonoros pero muda en cuestión musical. Comienza el concierto de *Seven* con un silencio prolongado.

Sumerset sale a trabajar y asiste a una escena de crimen. El silencio no cesa, no hay música en alguna parte. Luego aparece el detective Mills y vemos cómo ambos salen a la calle; está lloviendo. Entonces, se da la primera conversación entre estos dos personajes. Aún no hay música.

Regresamos a casa de Somerset, a su santuario de obsesión regido por un metrónomo; al final de la secuencia suena un trueno y la imagen parte a negro. Comienzan los créditos iniciales de la cinta y con ellos se desarrolla la entrada triunfal de nuestro objeto de estudio. Se trata de una tonada bizarra a ritmo de cuatro cuartos; es decir, compases de cuatro tiempos cada uno: rock básicamente; con sonidos indefinidos.

Luego regresa el silencio. Vemos a Mills en el comienzo de un lunes cualquiera en su casa, con su esposa. En la escena siguiente finalmente justificaremos los cuatro párrafos anteriores a éste. Mills espera bajo la lluvia, fuera de una casa. Al lugar llega Somerset y juntos se encaminan a una nueva escena de crimen.

La diferencia en esta ocasión es la siguiente: desde que esta escena comienza existe una base de cuerdas en tono medio que tenuemente revelan el rastro, la obra, del asesino que será la pesadilla de los detectives. Luego, conforme los detectives se acercan la casa que les incumbe, la música crece en intensidad y se nutre en instrumentos mientras otro policía les plantea la situación. El rastro ahora es cada vez más fuerte.

Somerset y Mills entran a la casa y la recorren. La música sigue creciendo y se manifiesta clara y firme al fin. Son sonidos de cuerdas e instrumentos de viento que elevan sus voces y las bajan, formando algo similar a arcos que van del silencio a un sonido moderado y que regresan al silencio para surgir de nuevo. El sonido es reverberado, como si fuera generado en un lugar cerrado, amplio, vacío y, por lo tanto, frío. Por otro lado, un sonido agudo, indefinido, como si se tratara de un chillido de fricción entre metales, surge y permanece para evitar que el silencio domine una fracción de segundo más.

Finalmente vemos el cadáver del hombre que ha sido elegido para ejemplificar la gula y al mismo tiempo entra un halo grave semejante al soplar del viento que remite a una respiración. ¡Eso es! El ritmo de la escena es el de

una respiración; el de inhalaciones profundas y exhalaciones largas. Pero, ¿de quién es esa respiración? Del asesino. Es su rastro, es la esencia de su obra, su huella. En *Seven*, esta música se manifiesta en aquello que tenga alguna relación con el asesino, en especial en lugares. Esta música *respirante* funciona para reforzar cuando visualmente un sitio es revelado como campo de acción del asesino. *Ejemplo:* En la escena en la que el detective Mills llega a la oficina en que se comete el segundo asesinato (el referente a la avaricia) la música se mantiene oculta hasta que finalmente la toma muestra que ese espacio es donde dicho crimen fue ejecutado.

Posteriormente, la música entra en casa de Mills cuando los detectives se reúnen para deliberar sobre su asesino serial y miran las fotografías de su obra. La música es sutil, de baja intensidad; el rastro del asesino que traspasa las fotografías es poco.

Más tarde cuando los detectives regresan a la escena del segundo crimen, la música emerge de nuevo. En este caso la huella es vívida, y la música evoluciona un poco; ya no es como una respiración, ahora las notas son más alargadas y ceden ante el silencio cuando llega un especialista para analizar huellas dactilares. ¡¡Huellas dactilares!! Las mismas que al ser completamente reveladas desatan de nuevo la música rastro del asesino que perdura durante el tiempo de espera que los detectives deben superar mientras el análisis de la nueva evidencia, del nuevo rastro, es completado.

Minutos después, tras un inflado tema de heroísmo policiaco, el que podríamos llamar *leitmotiv de la presencia ausente del asesino* regresa con variantes sutiles pero con la misma esencia e intensidad de antes. Por supuesto, cuando el recientemente encontrado personaje que encarna a la pereza en la película da señales de no estar muerto, la música crece considerablemente, después de todo, el rastro está más vivo que nunca hasta ese momento. Como la tierra asentada en el fondo de un recipiente de agua es levantada por un movimiento brusco; el rastro del asesino revuela en el aire

cuando el aparente cadáver se manifiesta vivo y la música no puede quedarse atrás (aumenta en agudos de instrumentos de viento y en percusiones).

¿Y qué decir del momento en que los detectives están a punto de capturar al responsable de los crímenes? En este momento la música es potente, agitada y respetuosa del carácter de las melodías anteriores. Como es lógico, no solamente la melodía y el ritmo se aceleran y la armonía crece por los disparos o la persecución; en realidad el rastro del asesino es fuerte, es el aroma que despide él mismo y no el que ha dejado impregnado en los sitios en los que ha desarrollado su obra. No es él mismo, pues no está plenamente a cuadro y los oficiales no lo tienen en su poder, aún hay distancia, ausencia.

Luego viene la exploración del sitio en el que moraba el asesino. La música se presenta de nuevo y crece conforme a la exploración y el descubrimiento de la cercanía que los oficiales tuvieron una vez con el hombre que buscan.

En escenas posteriores vemos el interrogatorio que se le hace a la persona-arma homicida para el caso de la lujuria y con esas imágenes una vez más es posible escuchar los halos, las cuerdas y el ritmo inhalatorio y exhalatorio al que ya estamos acostumbrados. El mismo hecho es observable cuando aparece la víctima de la soberbia y, finalmente, con mayor intensidad cuando el asesino se entrega, cuando permite que su rastro sea finalmente seguido hasta su persona, cuando su huella es anulada por su presencia física. *Silencio.*

Hasta este punto, en la trama de la cinta, quedan pendientes dos pecados (envidia e ira), lo que significa que ese *silencio* no puede durar mucho. Y así es. Cuando el asesino plantea que existen dos huellas más ocultas de su obra, la música entra para aderezar los preparativos de los oficiales y el trayecto que deben seguir para que el orquestador de los asesinatos les revele el final de su trabajo.

Al final, la música desaparece cuando los siete pecados son llevados a lo concreto, cuando el asesino gana y muere; cuando su obra maestra es concluida.

Desarrollemos mejor estas ideas. La música en la cinta entra hasta que aparece el asesino (sus manos y su trabajo ilustran los créditos iniciales). Luego cada elemento que él impregnó con su actuar queda marcado con la tonada misteriosa que ya hemos descrito. La melodía *no es él, ni siquiera es cuando él está presente* a cuadro. En realidad, se trata de la huella que él deja, es su crimen; y si suena cuando él está a cuadro es porque su plan lo contempla a él mismo (bajo el rol de envidia) y, por lo tanto, lo ha marcado como al hombre gordo (gula), al abogado (avaricia), al narcotraficante (pereza), a la prostituta y su victimario (lujuria), a la mujer bonita (soberbia) y al detective Mills (ira).

En este caso la música es el *leitmotiv* de la presencia ausente de un personaje: el asesino.

Un matiz

Friday, the 13th es una película de terror. *Seven* es una de suspenso. ¿La música es usada de la misma forma en ambos filmes? No.

Ahora la explicación al respecto.

Si nos ceñimos a las emociones y sensaciones que ambas películas pretenden despertar, podemos encontrar diferencias genéricas que bien pueden fungir como el detonante de un fundamento para las variantes que existen en el uso de la música entre los géneros de terror y suspenso.

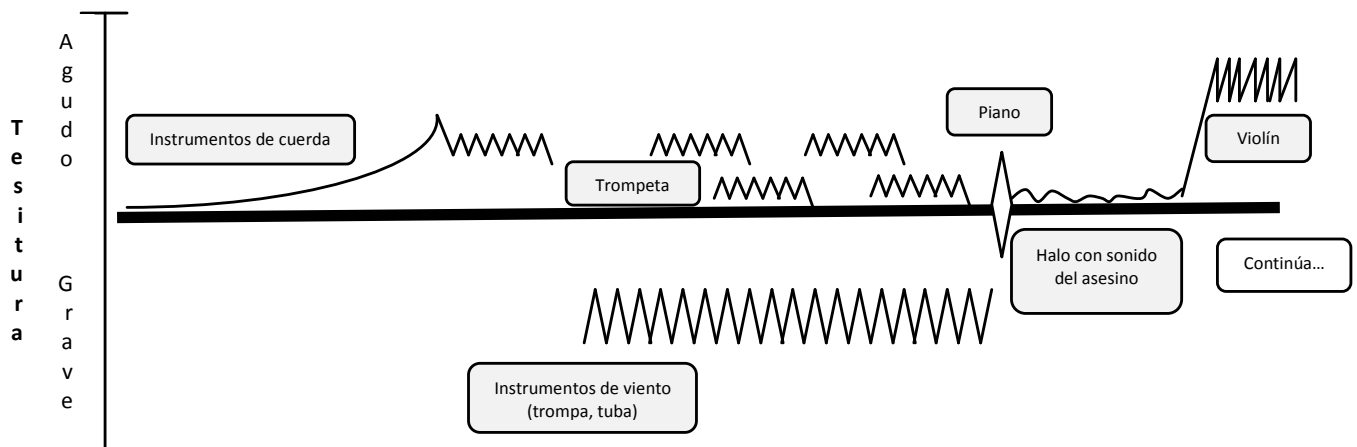
En *Friday, the 13th* se busca primordialmente (pues no podemos negar que todas las cintas pueden tener distintos momentos y distintos fines) provocar algunas de las emociones que Moner encasilla en la clasificación de

la *exaltación*: la violencia, la vehemencia, la ira, el temor, el horror y, por supuesto, el desorden mental.

En *Seven* los estados anímicos que se persiguen con mayor ahínco son los que pertenecen al orden de la *maldad*: la vileza, la envidia, la crueldad, el desprecio. Y de la mano de estos están los que corresponden al orden de la *Aflicción*: la desesperanza, la turbación, la pena y el arrepentimiento.

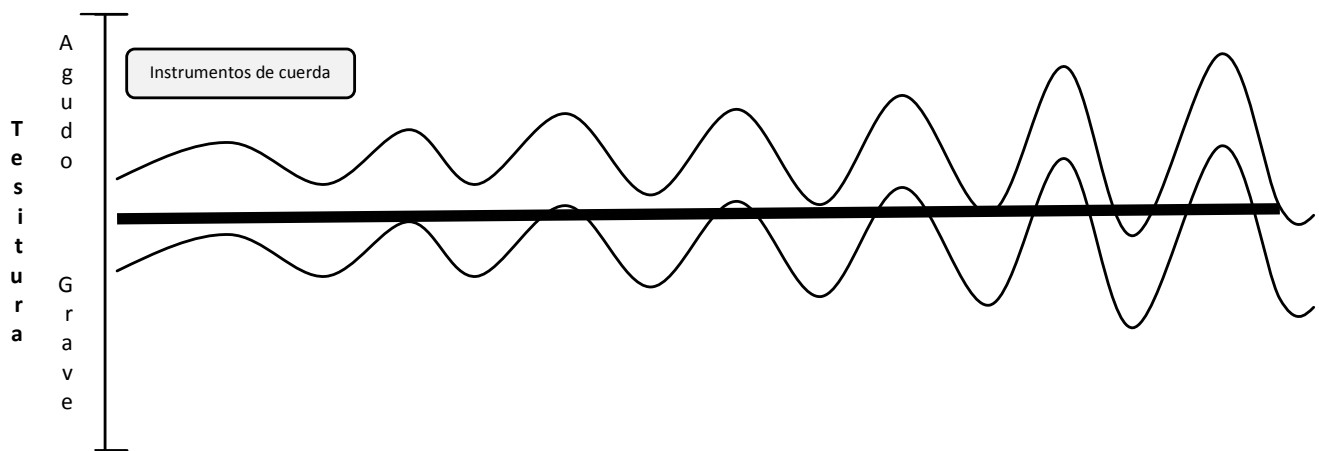
En este momento ya hay una diferencia. Las películas de terror despiertan emociones y sensaciones resueltas, activas, punzantes; las películas de suspenso avivan emociones suspendidas precisamente; es decir las que no necesariamente llegan a una resolución activa, fáctica.

Retomemos el anterior esquema de la estructura de la pista musical que reviste los créditos de *Friday, the 13th...*



.. .y comparémoslo con este otro que es el de una típica escena de *Seven* en la que existe el rastro del asesino⁴⁷...

⁴⁷ En estos diagramas encontramos dos datos básicamente. El primero es el que nos ofrece la ubicación de las líneas en el plano vertical., su ubicación nos habla de lo agudas (arriba), lo medias (al centro) o lo graves (abajo) que son sólo a un nivel aproximado. El segundo es el comportamiento que tiene la onda a lo largo del tiempo de la pista, en especial en la cuestión de la imagen que podría dibujar la sucesión de notas y su ritmo. Las variaciones en la cuestión del tamaño de los trazos nos habla de las variaciones en el volumen de la pista musical en sí misma, y no en comparación con otras.



¿Cuáles podrían ser las conclusiones tras un breve análisis de ambos esquemas?

¿Cómo son los trazos en el primer esquema? Son puntiagudos, son rectos en diagonal hacia arriba y hacia abajo. Son abruptos, con puntas definidas. ¡¡Con puntas!! (Énfasis intencional). Además, presentan una orquestación mucho más compleja al incluir halos y sonidos indefinidos como el que hemos denominado “del asesino”.

¿Cómo son en el diagrama de *Seven*? Curvas, sin puntas definidas. Son notas de larga duración. Por otro lado, la orquestación es simple. Se trata de cuerdas que suben y bajan, de un sinuoso camino que enmarca una situación desconcertante con un pujante ir y venir entre la intensidad y el casi silencio.

Y es que aquí se encuentra una de las diferencias más significativas en el uso de la música entre estos dos géneros del cine. El cine de terror, demanda tonalidades más agudas y ritmos más acelerados. Se trata de una sacudida a la conciencia, al espectador. El cine de suspenso, por su parte, exige crear expectativa y sensación de elevación dramática con una conclusión casi inalcanzable. Hablamos en este punto de una música que se resuelve, que recorre un camino hacia arriba o hacia debajo de forma tajante (terror), y de

otra que no deja claro el momento del declive hasta que ya se está en él (suspenso).

La música de suspenso, en un intento por generalizar, es la grave, la de las ondas anchas y largas. Por otro lado, la del terror es la música aguda, la de las notas *taquicárdicas*, cortas y punzantes.

Ahora hagamos un análisis más, uno que sea capaz de hacer a un lado las posibles objeciones que resulten de manifestar que la comparación hecha en los últimos párrafos es dudosa (pues en un caso se trata de música de créditos y en otro música de escena).

Rápidamente tomemos en cuenta la música de los créditos iniciales de *Hide and Seek (Mente siniestra, John Polson, 2005)* y de *The Shining*, dos cintas de suspenso que servirán para dejar clara la naturaleza curvilínea de la música del género. La situación es la siguiente: en ambas cintas la música acompaña los créditos iniciales superpuestos en imágenes de viaje en automóvil por sinuosas carreteras en los Estados Unidos. Vemos curvas y escuchamos curvas. En *Hide and Seek*, de hecho, existe una delicada, suave y aguda voz humana que tararea una tonada de cuna que ilustra sonoramente, a la perfección, la curva del suspenso: la subida que parece dejarnos pendiendo por un largo tiempo antes de descender.

En el caso de *The Shining* nos encontramos con una gran simpleza orquestal. Cuerdas graves, profundas, delinean el trayecto de Jack hacia el Overlook Hotel y nos ofrecen uno de los ejemplos más claros y contundentes (analizable en apartados posteriores) de que la música basta para ser el único elemento de suspenso o terror en escena.

Un espacio más para las funciones de la música

Retomemos a *Seven* para hacer algunas de las últimas observaciones con respecto a su contenido musical. De forma casi obsesiva, llegó la hora de

darnos a la tarea de verificar algunas de las funciones que, para la música, reserva Lack Russell.

Del repertorio que Russell propone, la música de *Seven* bien puede desempeñar las funciones siguientes:

**Sustentar la narrativa. Estructurar y enfocar la acción dramática.* La música en la cinta tiene *su espacio definido*, lo cual le da un sentido a su existencia y le da ritmo a la narración. Por supuesto, el hecho de que se presente en momentos tan específicos con características claras hace que sea útil al momento de enfocar, de subrayar, el dramatismo de las escenas de los crímenes y de todo aquello que ha sido impregnado por la *malvada* presencia del asesino.

**Producir asociaciones.* Como espectadores sabemos que, en *Seven*, los descubrimientos cumbre de la trama sucederán cuando la música se revele como más intensa, pues este hecho es apreciable en el filme. Por lo tanto, asociamos la presencia de música con la revelación de información importante.

**Acentuar el estilo básico de las escenas.* El estilo de la cinta es silencioso, meditabundo, es un duelo de mentes. De hecho, el proceder del mismo asesino es metódico, planeado, trazado con precisión milimétrica. Por ello, la música acentúa el estilo de las escenas cuando se manifiesta como sutil, con movimiento de va-y-ven, presente sin la necesidad de distraer, pero no reducida al mero fondo. La música de *Seven* se asemeja a la respiración de alguien que medita un plan, que investiga, en pocas palabras, que hace lo que los protagonistas y el antagonista de la historia.

Otro matiz

Dracula (Drácula, Francis Ford Coppola, 1992). Una película basada en la famosa novela de vampiros de Bram Stoker, una película de terror y un pretexto perfecto para hablar de otra distinción entre el uso de la música en los

géneros que atañen en este estudio. El porqué de estas palabras se encuentra vertido en los siguientes párrafos.

Hemos dicho (ahora ya hasta el cansancio) que la música de *Seven* es en sí misma el rastro, la huella, del asesino que ejecuta los crímenes. Pues bien, para cualquiera que diera por hecho que la música se utiliza de la misma forma en los géneros de terror y suspenso, gran parte de la música que se utiliza en la cinta *Dracula* podría ser clasificada de la misma forma. Sin embargo, bajo los lineamientos de este estudio, esa observación sería más que errónea.

Para comprender la música de un filme hay que ser conscientes de la historia contada, de las capacidades de sus personajes y del género mismo al que pertenece. Una vez que hacemos esto podemos abrir los ojos a que la ya mencionada *gran parte de la música de **Dracula es la sombra del personaje central.***

“¿¿¿¿¿¿?????” debe ser la representación gráfica de lo que usted lector debe estar pensando. Por ello, he aquí una descripción de la razón de la oración en negritas.

La historia de *Dracula* es la del famoso Conde vampiro que vive en Transilvania, bebe sangre y se encuentra en una cruzada eterna para recuperar al amor de su vida después de que, según él, Dios mismo se lo arrebató injustamente.

Centremos nuestra atención en el Conde y en sus capacidades. Este vampiro es un ser que desafía al tiempo y es inmune a los efectos letales de la vejez. Además, no es regido por las leyes gravitacionales, controla el clima y posee poderes mágicos, de hechicería, que pueden surtir efecto más allá de cualquier barrera espacial... *Pausa. Rewind. Pausa. Play...* y posee poderes mágicos, de hechicería, que pueden surtir efecto más allá de cualquier barrera espacial. Como si se tratasen de una extensión de sí mismo (lo cual queda de

manifiesto cuando su sombra o su imagen aparecen en sitios donde él no se encuentra corpóreamente), sus influencias llegan, literalmente, a donde él lo desee.

Ahora mencionemos de una vez que en las escenas en las que podemos apreciar las artes oscuras del Conde, la música emerge siniestramente en *crescendos* que fundamentan esos poderes sobrenaturales que dotan a Drácula de una letalidad avasalladora. Sin embargo, no es la huella de Drácula la que se ilustra musicalmente en esas escenas. En realidad se trata de la presencia misma del ente maligno en una de sus modalidades. Es Drácula mismo o, si lo queremos ver de otra forma, es su densa sombra (la misma que se mueve independiente a él y que tiene efectos palpables sobre el mundo material), la cual está viva como la de Peter Pan, aunque se encuentre muy alejada de ser traviesa y simpática, como lo es la del siempre niño personaje infantil.

Así, la música en *Seven* está para gritarnos “¡aquí estuvo el asesino!”; mientras que en *Dracula* nos dice “¡aquí está el monstruo!”.

La música es el interior de los personajes

No hablaremos más de la música como el personaje en sí o como la huella del mismo. En este momento llegó la hora de ir a algo un poco más abstracto: a la música como el interior hecho externo de aquellas personalidades que se desarrollan frente a nosotros en la pantalla.

La música, en este apartado, es el sistema nervioso del personaje, es su estado de ánimo, es la traducción de aquello que en muchas ocasiones es imposible de expresar en imagen visual o palabra, es la a veces inexpresable respuesta a la pregunta: ¿Qué se siente?

Procedamos con la explicación práctica:

La película es *Child's play*. El género es terror. El interior de los personajes que la música expresa es el de Chucky (el muñeco diabólico) y el de su primera víctima en la cinta, la amiga de la madre de Andy.

Ahora la situación. Tía Maggie (como la familia Barclay llama a la mejor amiga de la matriarca) se ha quedado a cargo de Andy pues su madre debe cubrir doble turno en el trabajo. Chucky, el muñeco que ha sido poseído por el alma del estrangulador Charles Lee Ray ya ha sido entregado al niño y es ahora el juguete favorito del pequeño. Al llegar la hora de dormir, Tía Maggie indica a Andy que debe prepararse y terminar sus juegos con Chucky; sin embargo, el muñeco poseído manifiesta al niño que desea mirar las noticias, lo cual es un deseo no satisfecho pues Tía Maggie no lo toma en serio y procede a obligar a Andy a ir a la cama (aunque éste pregonara y defiende la voluntad del muñeco). Momentos después, cuando Andy duerme plácidamente con Chucky, el muñeco deja la habitación para comenzar su primer ataque y para regalarnos la primera escena que utilizaremos con el fin de ejemplificar el rol de la música en el cine que la ubicará en el plano de la expresión de lo que sucede de forma interna en las emociones y sensaciones de los personajes.

A continuación el desarrollo de la escena:

Descripción de la escena	Música	Emoción que se transmite
Vemos, desde el exterior, el edificio donde se encuentra el departamento de los Barclay. Partimos desde la base del edificio hasta	La escena inicia con un silencio que se ve superado por sonidos indefinidos que duran cuatro tiempos y se suman unos a otros.	La quietud alerta de Tía Maggie.

<p>la cima en un movimiento de <i>tilt up</i>⁴⁸.</p>		
<p>Vemos a Tía Maggie leyendo un libro en la sala de los Barclay. Todo está a media luz. La mujer se levanta, cierra una ventana y regresa a su lectura.</p>	<p>Los sonidos indefinidos se hacen tenues. También suenan instrumentos de cuerda con notas graves de larga duración. Se trata de una base lúgubre. Al final de esta toma, la música desaparece.</p>	<p>La quietud alerta de Tía Maggie y su relajamiento total.</p>
<p>Vemos la puerta de la habitación de Andy, la cual es abierta sin que miremos quién lo hace. Luego, de forma subjetiva miramos como Chucky sale del cuarto y avanza corriendo hasta observar a Tía Maggie, hace una pausa y luego se mueve más rápido para no ser visto aunque llama la atención de la mujer.</p>	<p>La música crece de nuevo. Cuando la puerta es abierta se escucha un sonido indefinido agudo, como de pequeños metales chocando entre sí; la música se acelera e incluye más sonidos indefinidos mientras la cámara subjetiva corre. Cuando Chucky ve a Tía Maggie, los instrumentos de cuerda suben y bajan bruscamente en agudos. Luego, la música crece y se acelera cuando el muñeco se mueve más</p>	<p>Agitación de Chucky, su adrenalina.</p>

⁴⁸ El Tilt Up es un movimiento de cámara que consiste en moverla hacia arriba sin alterar su posición en el espacio. Imaginemos que la cámara es nuestra cabeza, un Tilt up consiste en voltear hacia arriba flexionando únicamente nuestro cuello.

	<p>rápido para no llamar la atención. La música sube y baja de golpe cuando Tía Maggie se percata del movimiento.</p>	
<p>La mujer se tranquiliza, ignora lo sucedido. Entonces Chucky mueve una silla y genera ruido. Tía Maggie se sobresalta de nuevo y desde su punto de vista admiramos la quietud de la casa.</p>	<p>La música se mantiene tenue, sutil; crece de golpe cuando Chucky mueve la silla y luego se detiene también de golpe con un remate de percusión reverberada cuando vemos la quietud de la casa.</p>	<p>Cautela de Chucky, sustos de Tía Maggie.</p>
<p>Tía Maggie se levanta de la sala, avanza por la casa. Mira al cuarto de Andy y ve que está abierto, se desconcierta. Avanza de nuevo y mira que hay una silla junto a la puerta de entrada, la cual se encuentra cerrada. De repente, un fuerte ruido en la cocina llama su atención. Tía Maggie grita y avanza hacia dicha zona del departamento.</p>	<p>La base de cuerdas en tono grave surge de nuevo sutilmente y crece mientras la mujer avanza. En cada hallazgo que ella hace entra un sonido indefinido y las cuerdas suben momentáneamente para bajar de nuevo. Cuando la mujer escucha el sonido en la cocina todo se intensifica y de inmediato la música cae al silencio para renacer mientras Tía Maggie se acerca a dicho espacio</p>	<p>Miedo en la mujer. Extrañeza, susto, sospecha, nerviosismo.</p>

	del lugar.	
<p>Tía Maggie enciende la luz de la cocina y observa. Todo se ve normal; sin embargo, un bote tirado llama su atención. El teléfono suena inesperadamente y la mujer se sobresalta. Cuando contesta se percata de que quien llama es la madre de Andy. Las señoras hablan y Tía Maggie trata de controlar sus nervios.</p>	<p>La música sigue creciendo. Cuando suena el teléfono se genera otro golpe musical. Durante la llamada suenan cuerdas graves con notas de larga duración.</p>	<p>Sospecha, temor, sobresalto, nerviosismo. Aunque Maggie sonrío para fingir con la madre de Andy, la música refleja su intranquilidad.</p>
<p>De forma subjetiva vemos que Chucky toma un martillo de entre los juguetes de Andy.</p>	<p>Música indefinida, de orquestación compleja, de corta duración e intensidad considerable.</p>	<p>Adrenalina de Chucky.</p>
<p>Tía Maggie limpia en la cocina el contenido del bote que llamó antes su atención; luego concentra su atención en unas macetas; se les acerca, las mueve, y nota que fue falsa alarma; se relaja</p>	<p><i>Crescendo</i> de cuerdas inclinándose por las tonalidades agudas. Final de golpe sin remate y luego silencio.</p>	<p>Sospecha, temor, desafío. Calma.</p>
<p>La mujer es golpeada con el martillo por Chucky y cae por la</p>	<p>Irrupción de golpe de la música en tonalidades agudas de cuerdas.</p>	<p>Miedo, sobresalto, desesperación. Muerte.</p>

ventana. Muere al finalizar su descenso sobre una camioneta en la calle.	Durante la caída la música es hipnotizante y frenética. El silencio se adueña de todo lo musical cuando la mujer cae sobre la camioneta.	
--	--	--

En esta escena resalta la convergencia sintáctica de la imagen y los arreglos musicales. Golpes musicales, crescendos, manejo de tonalidades agudas y graves, sonidos indefinidos, todo se conjuga en sincronía perfecta con lo visual para revelar los sobresaltos, la tensión, el miedo, la desesperación y la adrenalina de los personajes. No es música de fondo pues no podemos hablar de que exista una pieza típicamente congruente. En realidad la música cobra un amplio sentido cuando los personajes *sienten algo* pues, en sí misma, *es lo que sienten*. No se trata de que la imagen o la música sean prescindibles o imprescindibles; la idea es entender que se trata de una simbiosis que explotada de forma meditada crea momentos como los que se desarrollan en esta escena de *Child's play*.

Dicho sea de una vez: el llevar al extremo el modo de interacción de convergencia sintáctica entre la música y la imagen, haciendo que una sea el trazo exacto de la otra (ya sea el trazo sonoro de lo que vemos o el trazo visual de lo que escuchamos) abre las puertas a la posibilidad de explorar las emociones en sí mismas y no mediante su representación y/o detonante.

¿Su representación y/o detonante? ¿Las emociones en sí mismas?
Arrojemos algo de luz sobre estas palabras.

¿Qué es el miedo? La sensación de angustia ante lo impredecible y/o desconocido de una situación. Eso parece quedar claro. Ahora un ejercicio. Escoja usted, lector, un objeto que sea la definición tal cual del miedo; es decir,

elija aquello que es “la sensación de angustia ante lo que impredecible y/o lo desconocido...”. Claro que esta elección le será difícil, y al final imposible. ¿Por qué? Por el simple hecho de que no existe un objeto concreto que sea definido como “el miedo”. Existe lo que *produce el miedo* y lo que *el miedo provoca* pero no podemos tomar *algo* y mostrarlo para decir *esto es el miedo*.

Realicemos ahora un pequeño inventario:

- Un muñeco asesino (produce el miedo)
- Un payaso con afilados dientes (produce el miedo)
- Un hombre quemado con garras que asesina a la gente mientras duerme (produce el miedo)
- Una horda de zombis (produce miedo)
- Una niña lacerada y pálida que mata a quienes ven un video (produce miedo)
- Un vampiro (produce miedo)

Ahora para el suspenso:

- Una persecución a través de un laberinto (produce tensión)
- Una investigación policiaca en la que los oficiales intentan detener a un asesino serial (produce suspenso)
- El constante ocultamiento de la identidad de un amigo imaginario (produce suspenso)
- Un duelo de astucia entre unos asaltantes y sus víctimas (produce suspenso).

Ahora el otro lado:

- Un gesto desencajado (es lo que miedo provoca)
- Una huida frenética (es lo que el miedo provoca)
- Un espasmo o sacudida corporal (es lo que miedo provoca)
- Un paro cardíaco (es lo que el miedo provoca)

Y el otro lado del suspenso:

- Sudor frío (es lo que el suspenso provoca)
- Contracción involuntaria de los músculos (es lo que el suspenso provoca)
- Movimientos sigilosos (es lo que el suspenso provoca)
- Retención de la respiración (es lo que el suspenso provoca)
- Cierta paranoia (es lo que el suspenso provoca)

Ahora bien, ¿en este inventario está presente lo que se encuentra en medio? Entre la causa y el efecto; es decir, el proceso, la sensación.

¿Que hay entre este extremo de la línea -----
----- y este otro?

Sencillo, entre la causa del miedo y el efecto de éste, por ejemplo, se halla el miedo mismo; el que podemos hacer nuestro, cuando lo ejerce un personaje, al momento en que la música y la imagen se mueven al mismo tiempo, cuando convergen sintácticamente de forma exacta. Se trata entonces, de la música interior del personaje, de su miedo, tensión o estado de ánimo arrojado al exterior por ese ente musical *abstracto* capaz de definir lo que es *abstracto* en sí mismo.

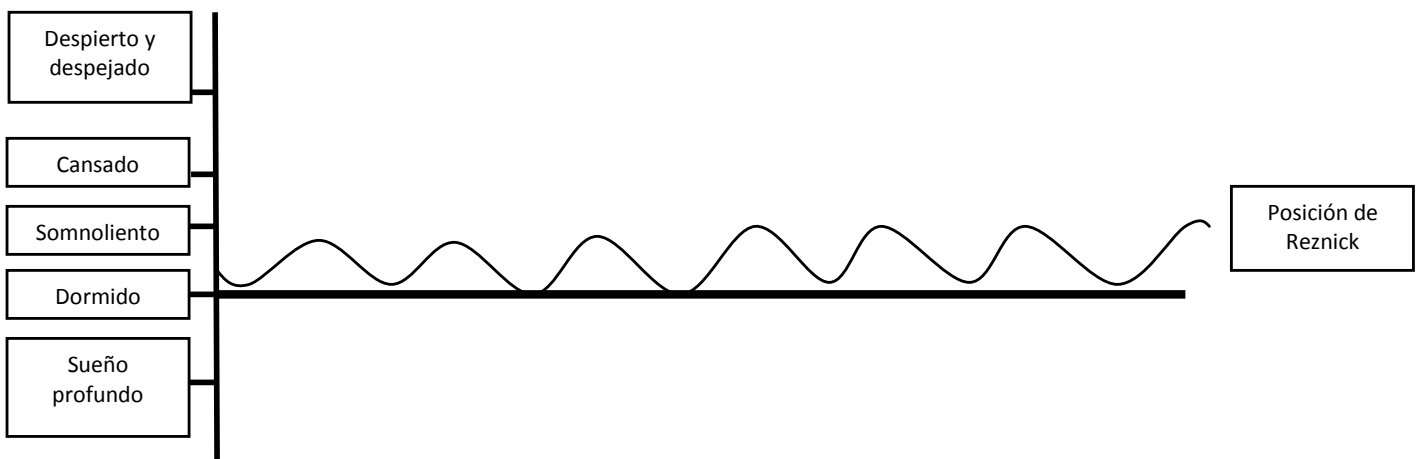
Pero la música en el cine de terror y suspenso posee otra forma de interactuar que puede sacar a la luz el estado de ánimo y las emociones de un personaje. Esta nueva ventana a la sensación es la convergencia semántica y su opuesto (la divergencia). Echemos mano de un ejemplo fílmico para este nuevo punto: *The Machinist (El maquinista, Brad Anderson, 2004)*.

Trevor Reznick es un hombre que trabaja en una fábrica. Su labor es operar y mantener funcionando de forma adecuada un sinnúmero de máquinas. Su ambiente es gris, opaco, oscuro. Su cuerpo es lánguido, esquelético, sus

ojos son pozos (cristalinos en el fondo, sumidos y oscuros) rodeados por unas manchas ya permanentes que fungen como ojeras (burtonianos); por supuesto, son unos ojos producto de un largo no dormir a razón de la culpa por haber atropellado a un niño y haber huido sin miramiento alguno.

Ese es Reznick; un ser frágil, agotado, incapaz de una melodía de orquestación llena; pues él mismo está vacío; imposible de ser relacionado con un ritmo regular y alegre, sino fácilmente asociable con un andar arratico, pesado, sutil y pleno en desgano. Ese es Reznick; el hombre que parece resumir sus esfuerzos en sobrevivir, motivo por el cual la música que lo acompaña es sutil (como su vida), cercana al silencio (como su existencia), aguda (como su figura), graficable en ondas de escasa intensidad (como su respiración), fría, lenta, sin cúspides y con la permanente tendencia a desaparecer (como su estado de ánimo). Ese es Trevor Reznick y esa es su música.

En *The Machinist* la música funge como un somnífero que a propósito fracasa, o mejor dicho, su labor es la de sacar a la luz la somnolencia del personaje principal. No basta con las ojeras o lo demacrado de su físico, esos son los efectos del insomnio, en la cinta existe el elemento musical que nos expresa el estado en que se encuentra Reznick: El de no dormir, por impedimento, aunque se esté siempre a un milímetro del umbral; situación que bien puede corresponder a la siguiente noción gráfica:



Hágase notar que esta noción gráfica de la música que se encuentra presente en la historia de Reznick es similar, por no decir idéntica, a la representación que anteriormente trazamos con relación a la forma de la música del género de suspenso en general. Las curvas, los ir y venir, se erigen de nuevo como dominantes en el género.

En el caso de *The Machinist* la convergencia sintáctica es poca, más la semántica es absoluta. Los colores, las acciones y los sentimientos que expresa Trevor son los que su música trasmite. Mediante melodías lentas, agotadas, lánguidas y sin mayor afán que subir, ser, bajar y desaparecer, queda representada la vida de Trevor, en la cual él a duras penas es y en la que tras una acción cualquiera regresa al punto en el que, por agotamiento, casi *deja de ser*.

Pero no pensemos que para lograr exteriorizar el interior de un personaje siempre se debe recurrir a analogía fieles sintáctica o semánticamente. No. En realidad existen recursos como la divergencia semántica que pueden lograr el mismo efecto de forma interesante. Retomemos una escena de la cinta *Panic Room (La habitación del pánico, David Fincher, 2002)* para profundizar al respecto:

Meg Altman, una mujer recién separada de su esposo, ha adquirido una excelente casa en Manhattan, la cual destaca por poseer un *cuarto de pánico* (una verdadera fortaleza en caso de emergencias). Meg (cuando observamos sus acciones concretas) se encuentra desempacando y mientras lo hace bebe una copa de vino. Del interior de una caja saca una foto de su hija, la mira y la coloca en el piso. (Corte). La señora Altman conecta el cargador de su teléfono celular y podemos ver más imágenes fotográficas de su hija mientras realiza dicha acción. (Corte). Meg cambia de actividad y ahora la miramos mientras tiende sábanas sobre su nueva cama. (Corte). Al final de la secuencia vemos, mediante un largo desplazamiento de la cámara, el cuarto de pánico, la habitación de Meg, un pasillo y un baño de la casa, todos estos lugares están ocupados por maletas y el desorden natural del primer día en una nueva casa.

En este momento entendemos la razón por la cual durante todas las imágenes anteriores estuvo sonando una melodía grave, lenta, cruda, sombría, pausada, triste, sutil, propia de un gráfico de arcos, pues vemos que Meg llora en la bañera mientras bebe vino.

¿Por qué esta escena se ha ganado media página de descripción en este trabajo? Por el hecho de que la música, sin la necesidad de converger sintáctica o semánticamente de forma rigurosa, logra transmitirnos el mundo interno de Meg; consigue que sepamos del pesar que la acompaña y de la magnitud de su fuerza para hacer que su estado de ánimo parezca neutral y no depresivo.

Tender una cama, desempacar, conectar un cargador de teléfono móvil, todas estas son acciones cotidianas y, si les sumamos la neutralidad del rostro de Meg mientras las realiza, simple y sencillamente resulta casi vano que las veamos consumiendo tiempo en una película. Sin embargo, la música que las acompaña las dota de sentido al final de la secuencia. Es la música la que nos indica que hay algo especial en las acciones de Meg y en cómo es que ella las ejecuta. La melodía y la armonía nos indican que la cotidianidad de esas imágenes no prevalece en lo que vemos. Y luego, el final, Meg llorando en la bañera; Meg quebrantada mientras su música (ininterrumpida desde que la veíamos desempacar como si nada sucediera) por fin converge semánticamente con la imagen y revela que la vida de la señora Altman está marcada por la pesadez, aún cuando parece que todo está equilibrado en su estado de ánimo.

¿Y todo esto qué tiene que ver con el suspenso en la película? ¿Qué relación tiene la música de Reznick en *The Machinist* y la de Meg en *Panic Room*? ¿Podemos decir que la música de este género no siempre tiene que remitir a peligro y que puede echar mano de otras sensaciones para establecer un ambiente tenso? ¿Es posible postular que parte del suspenso en una cinta puede estar construido a partir de los estados de ánimo negativos de un personaje? ¿Se puede afirmar que la consciencia de esos estados de ánimo

negativos es capaz de tensar al espectador al hacer que se cuestione sobre cómo una persona que no se encuentra anímicamente bien puede salir adelante de una situación que deberá sumirle aún más en la depresión, la somnolencia, el miedo, la tristeza, la duda, etc.? A todo lo anterior, un rotundo sí. ¿Por qué? Imaginemos lo siguiente, una escena de ficción ficticia⁴⁹:

Una bomba va a explotar en un minuto y el único hombre capaz de desactivarla está a veinte metros de ella. En desarmarla, el hombre se tardará diez segundos, ya sabe qué cable cortar y tiene la herramienta para hacerlo justo en sus manos. Todo parece pan comido. El hombre inicia el recorrido hacia la bomba, avanza cinco metros y es alcanzado por una bala (proveniente de un rifle de francotirador) que se impacta en su pierna derecha; el herido no cae al piso pero cojea; pierde diez segundos. Arrastrando su pierna lastimada avanza cinco metros más y es alcanzado por otra bala, la cual ahora se aloja en su pierna izquierda. El hombre cae al piso, se duele y pierde quince segundos; comienza a arrastrarse para alcanzar la bomba, su motor son sus brazos. El hombre continúa, valiente y comprometido, y cuando ha avanzado cinco metros más es impactado por otra bala, ahora en su brazo derecho. En esta ocasión pierde veinte segundos pues en la mano derecha traía su herramienta y la suelta cuando es herido. Entonces en lo que se repone del dolor y recupera su navaja con la mano izquierda pasa el tiempo mencionado. El hombre continúa arrastrándose, aunque ahora con un solo brazo, avanza los cinco metros que lo separaban de la bomba, se escucha otro disparo y...

...entonces ahora entendemos cómo es que la conciencia de los obstáculos que enfrenta un personaje para superar los problemas que le plantea la trama de una cinta, ayuda a crear un ambiente de suspenso, de tensión. En el caso de este ejemplo, los obstáculos son la pérdida del apoyo de las extremidades del personaje; en el caso de Meg y Reznick sus obstáculos son el cansancio, el desgano, la depresión, la culpa, etc., estados de ánimo

⁴⁹ Que no es forzosamente la de una película (de ficción) existente, quiero decir.

que para nada les ayudan a enfrentar tramas psicológicas que serían más sencillas si ellos estuvieran al ciento por ciento despejados, alerta y motivados.

Otro espacio para las funciones


Continuemos ahora con la ejemplificación de las funciones que reserva Lack Russell para la música en el cine. En este apartado, la cinta *Panic Room* servirá como prueba tangible de las siguientes dos formulaciones:

- 1.- La música traza a gran escala el ambiente de la escena y
- 2.- la música sirve de eje en saltos temporales.

El fragmento de la cinta que será utilizado para los fines y propósitos de este pequeño segmento de nuestro estudio es el mismo que ha sido ya ampliamente descrito en párrafos posteriores; se trata de la escena en que Meg Altman desempaca, prepara su cama y luego se revela víctima de la tristeza en su bañera. Dicho lo anterior, llega el momento de la explicación de las funciones.

En esta escena la música tiene dos objetivos. Por un lado se encarga de *trazar el ambiente dominante en las escenas*; es decir, de esbozar la atmósfera de pesadumbre y tristeza. De hecho, haciendo alusión a las posibilidades metafóricas de la música, la orquestación simple de la melodía nos remite a la soledad. Luego, la música dibuja un ambiente, un entorno emocional, y *saca a lo cotidiano de lo cotidiano* para sumergirlo en lo singular de la depresión y en lo agotador de la vida cuando ésta pesa más de lo normal.

Por el otro lado, la música en esta secuencia es lo único que se mantiene continuo. Es decir, *es el eje que mantiene unidas, de forma coherente*, a una serie de imágenes relativas a actividades que suceden después de cortos saltos temporales. Veámoslo de la siguiente forma:

Acción	Música
Meg Altman desempaca, mira una foto enmarcada de su hija y la coloca en el piso.	De tono grave, generada por cuerdas, de ritmo lento, de intensidad baja y con constantes altibajos. 
<p align="center">(Salto temporal)</p> <p align="center"><i>Realizado mediante un rápido corte</i></p>	
Meg conecta su cargador a un contacto eléctrico que se encuentra bajo su cama. Se levanta y mientras coloca su móvil para que su batería se recargue vemos más fotografías de su hija (entre ellas está la que vimos en la imagen anterior)	
<p align="center">(Salto temporal)</p> <p align="center"><i>Realizado mediante un rápido corte</i></p>	
La señora Altman tiende sábanas sobre su nueva cama.	
<p align="center">(Salto temporal)</p> <p align="center"><i>Realizado mediante un rápido corte</i></p>	
Vemos la habitación de pánico, el cuarto de Meg, un pasillo y un baño en el que encontramos a Meg llorando mientras se halla en la bañera; bebe vino.	

Con este cuadro, es posible apreciar de mejor manera que las distintas escenas, separadas entre sí en tiempo y espacio, son unificadas por una música constante a través de ellas. La función de la *música como eje en saltos temporales* queda validada y es apreciable en este ejemplo.

La música fuera de su lugar (pero no fuera de lugar).

El orden es productor de estabilidad. La estabilidad genera calma. La calma es todo aquello que los géneros de terror y suspenso en el cine pretenden revertir. Por lo tanto, para acabar con la calma es preciso dar fin la estabilidad mediante algún desorden. Los asesinos seriales bien pueden ser incluidos dentro del desorden mental. Los monstruos pueden calificar dentro del desorden natural. ¿Y qué tal si pensáramos en un desorden musical como parte de una estrategia para generar tensión y miedo a raíz de un audiovisual?

It, *Hide and Seek* (*Mente siniestra*, John Polson, 2005) y *A Nightmare on Elm Street* son las cintas que proporcionarán los elementos necesarios para mostrar lo que sucede cuando la música o los elementos que la componen no están donde comúnmente los solemos encontrar.

Música de circo (alegre música de circo): Se trata de una tonada de velocidad moderada, de tonos agudos, destellantes. Es la música que acompaña a la caravana de color que anuncia la llegada de una compañía circense a algún lugar. Su compás, típico del vals, de tres tiempos, sirve de metrónomo para el avance de los animales, los magos, los acróbatas y los payasos,...¡los payasos!

La escena: un grupo de niños, siete infantes para ser exactos, miran un álbum fotográfico que contiene imágenes referentes al pueblo en el que viven. De repente, una imagen llama su atención. ¿Por qué? Porque sus elementos cobran vida; porque de la nada (o de los poderes de cierto monstruo espacial) emana una música circense que anuncia el terror y la amenaza que *Eso (It)* ha llegado a desatar.

En la fotografía están presentes una carreta que es tirada por un caballo, gente, un malabarista, un hombre en zancos, algunos globos y, al fondo, podemos apreciar a Pennywise, el payaso bailarín, acercándose mientras realiza una serie de piruetas.

Poco a poco la fotografía pasa de blanco y negro a color y la tonada circense se vuelve hipnótica, en especial cuando *It* se encuentra en primer plano amenazando a los jóvenes (a los cuales ya ha atormentado personalmente para este momento de la cinta); en este momento la melodía se nutre de tonos ligeramente graves que no pierden la esencia del circo; de hecho, al final, cuando la mano del payaso emerge de la fotografía, no existe un golpe musical sino únicamente se distingue un brusco aumento en el volumen de la melodía ya presente en la escena. Luego, la música sale abruptamente cuando el álbum de fotos es cerrado y lanzado al piso.

Esta escena bien pudo obedecer a las características estándares de la música de terror. Pudieron haber varios instrumentos de cuerda en un *crescendo* de tonos graves mientras el payaso se acercaba a los jóvenes para luego asestar un susto “de muerte” con un golpe musical cuando el mencionado personaje comenzara su discurso amenazador, para rematar con la inclusión de algunos tonos agudos de ritmo irregular por parte de las cuerdas que diera fin a la pieza con otro golpe musical. Sin embargo, esto no fue así. Se eligió la música de circo para esta escena, para este vistazo en primer plano del payaso asesino; se utilizó una música alegre⁵⁰ para un momento de terror; se recurrió al desorden, al hecho de sacar de su contexto anímico original a una melodía que todos bien podemos traer ya asimilada hasta en el inconsciente. La música en este caso estuvo fuera de su lugar emocional, pero no fuera de lugar emocionalmente.

Siguiente ejemplo:

Emily, en *Hide and Seek*, es una niña marcada por el aparente suicidio de su madre y por el desarrollo de una doble personalidad en su padre. La niña es llevada a vivir a un ambiente contrario al de la ciudad, por recomendaciones de su figura paterna, quien es un reconocido psicólogo. En su nuevo hogar

⁵⁰ Y hasta una atmósfera completamente alegre como refuerzo: el desfile del circo.

Emily se ve acechada por su nuevo mejor amigo *Charlie*, el alter ego de su padre que se culpa a sí mismo por la muerte de su esposa.

Dos son los momentos clave en la película para los fines de esta parte del estudio. El primer momento, básico para comprender el segundo, es cuando Emily, en su nueva casa recibe la visita de una colega-ex alumna de su padre. Mientras la niña y la mujer hablan sobre *Charlie* se escucha una melodía que tímidamente surge de una caja musical. Es una canción de cuna para niños ampliamente conocida, la cual es dulce, inocente y, por ello, escalofriante al momento en que reviste una conversación sobre un ser siniestro cuyo objetivo, como lo dice Emily en su voz de niña, es: “Molestar a papá”.

El segundo momento es cercano al final de la cinta. Se trata de la escena en que Emily se esconde de su padre en fase *Charlie* en una caverna que se encuentra perdida en el bosque que rodea la casa. *Charlie* la sigue con la intención de lastimarla y cuando nota que Emily ha entrado en la caverna y se decide a seguirla al interior de ella misma, él canta: “Y si el anillo de diamantes se oxida, papá te comprará un regalo”, es la letra de la canción infantil de cuna que surgía de la caja musical; luego, *Charlie* encuentra precisamente esa caja y la hace sonar mientras la posa sobre un trozo de tronco que la lleva flotando a través del agua estancada en la caverna. De este modo, esa inocente y tierna canción de cuna se vuelve un arma psicológica, un escalofriante himno a la demencia que por estar fuera de su contexto original (un cuarto infantil en un momento de apacible alistamiento para dormir) y por estar dentro de una ambiente sombrío (húmedo, oscuro amenazante) invierte sus intenciones y se presta para también fundamentar lo que cierto desorden musical puede lograr en una película.

La idea es ubicar melodías o estilos fuera de su contexto original, y entre más divergente sea la semántica de la imagen y la música, parece que mayor es el efecto que se produce. Al parecer la intensidad, dentro de los géneros que nos atañen, es tomar las cosas más dulces y colocarlas en medio de las más aberrantes. Tomar una canción de cuna y colocarla en el momento cumbre de

la demencia de un hombre. Tomar la melodía de un alegre circo y usarla para aderezar las amenazas de muerte que un payaso asesino vierte sobre un grupo de asustados niños. Tomar la voz de un coro de pequeñas niñas para darle contenido de condena al tema musical propio de uno de los monstruos más famosos del celuloide: Freddy Krugger.

A Nightmare on Elm Street:

One, two, Freddy's coming for you
Three, four, better lock your door
Five, six, grab your crucifix
Seven, eight, gonna stay up late
Nine, ten, never sleep again.⁵¹

El propósito: que la inocencia multiplique la crueldad del personaje de Freddy. En este caso la letra no es precisamente tierna; sin embargo, el tono de las niñas, el ritmo de la canción (suave, lento, somnoliento) y la presencia en imagen de las infantiles jugando a brincar la cuerda (además de que las interpretas encajan con el perfil de víctimas del asesino) hacen de esta canción una perfecta tarjeta de presentación para alguien monstruoso.

La meta es causar miedo, tensión, escalofrío; en este caso, el medio es el contraste, lo más inocente para revestir lo más demencial, sanguinario y cruel. Después de todo, aquello que llega al extremo se invierte, y el extremo de la inocencia, al final, es lógico que se transforme en maldad. Descritos quedan aquí los efectos de la divergencia semántica acentuada.

⁵¹ Uno, dos, Ya viene por ti
Tres, cuatro, cierra bien la puerta
Cinco, seis, toma el crucifijo
Siete, ocho, no duermas aún
Nueve, diez, nunca dormirás

La música es la evolución del entorno y de los propios personajes.

En este momento un producto más de la síntesis de convergencia semántica y sintáctica. *Ahora con ustedes* la música que evoluciona con la trama o los personajes en un caso particular y uno general.

El caso particular.

Ben, el “chico obeso” de la película *It*, se encuentra en las tierras baldías de Derry; de repente, la voz de su padre muerto lo llama. Ben se ve confundido, pero aún así se aproxima al origen del llamado. Cuando por fin llega a él, el niño se sorprende al ver que efectivamente su padre es quien le habla. En este momento la música es de ritmo errático, básicamente proveniente de instrumentos de cuerda y viento, los tonos son medios y graves. Es únicamente una melodía que semánticamente encaja con el misterio. ¿Y luego? Luego llega la convergencia sintáctica.

El padre de Ben era un piloto de la fuerza aérea de los Estados Unidos, lo cual queda claro cuando en su aparición viste su uniforme azul de gala y sostiene su sombrero militar con la mano izquierda.

Ahora que hemos planteado la escena, analicemos con mayor detenimiento su evolución.

Descripción de la escena	Música de la escena
Ben mira sorprendido a su padre.	Música de cuerdas y viento, ritmo errático, tonalidades medias. Orquestación simple.
El padre de Ben lo saluda inocentemente con la mano derecha.	Golpe musical, silencio y crescendo de un sutil tono agudo originado en cuerdas.
Ben mira sorprendido.	Sigue la insinuación aguda.

El padre de Ben le habla de su “nueva casa”.	Sigue la insinuación aguda.
Ben mira sorprendido.	Sigue la insinuación aguda.
El padre de Ben aparece con seis globos de distintos colores que flotan, los sujeta con la mano derecha. En su traje, los botones se vuelven de color naranja y se hacen grandes y de textura aterciopelada.	Entra el sonido agudo de unas campanas o de botellas de cristal golpeadas rápidamente a modo de percusión y también se escucha el estruendo de un platillo.
Ben mira sorprendido.	Sólo continúa la insinuación aguda.
El padre de Ben, con los cambios mencionados, invita a su hijo a que se acerque.	Se reincorporan los sonidos de botellas o campanas con un “platillazo”
Ben mira confundido.	La música conserva únicamente la base sutil aguda y emerge una melodía circense atonal y de ritmo irregular.
El padre de Ben es ahora Pennywise, el payaso.	La tonada circense continúa.
Ben observa y retrocede.	La tonada circense continúa.
Pennywise sonríe y señala a Ben. Luego desaparece.	La tonada circense continúa y desaparece a la par que el payaso.
Ben observa.	Silencio

Lo que resulta rescatable de esta escena es que la música se transforma al igual que el padre de Ben; es decir, evoluciona conforme Pennywise se revela y rompe con su disfraz. La idea es que la convergencia sintáctica y semántica de la imagen, el sonido y la música (pues debemos mencionar que la voz del militar va también cambiando hacia la del payaso) brillan por ser un trabajo que va más allá del simple acompañamiento o el relleno. En realidad, los tres elementos cooperan de forma equilibrada para lograr un momento mágico, misterioso y macabro.

La música, en este caso, es parte equilibrada de un todo, no es protagonista ni personaje incidental; realmente se cumple la noción de que una película es un material audiovisual.

El caso general

La película es *Interview with the vampire* (*Entrevista con el vampiro*, Neil Jordan, 1994); la adaptación cinematográfica de la obra homónima de Anne Rice; el fragmento de la cinta que nos interesa para este estudio es...la película completa.

Pero no pensemos que por el hecho arriba mencionado este espacio tiene que ser forzosamente amplio. En realidad el ejemplo se reduce a algo muy sencillo y breve.

La historia de la cinta es la de un vampiro que relata su vida desde siglos atrás hasta la actualidad (en 1994). Se trata de un recorrido histórico-biográfico. Por lo tanto, todo (la estética de los escenarios, la manera de hablar de los personajes, su forma de vestir y hasta la música que los revistiera) tenía que cambiar, evolucionar en pro de una trama de una longitud temporal considerable.

1791 es el momento en que comienza la historia. El año en que Louis es transformado en vampiro. En ese entonces, la música responde a la en ocasiones erróneamente llamada música clásica. Predominan los instrumentos de orquesta, al estilo de la música de cámara y existen escenas de bailes con valeses y hasta *leitmotive* que remiten a una época pasada, lejana.

1994 es el año en que termina la historia. Es el momento del tiempo desde el que se cuenta todo lo pasado, es el último espacio temporal en el que vemos moverse a los personajes. Ahora seamos atentos: ¿qué música suena en la escena final de la cinta, cuando el relato de Louis logra alcanzar al

presente? La respuesta es...Rock. Así es, *Sympathy for the devil* de *The Rolling Stones*, interpretada por *Guns n´ Roses* es el tema que despide la cinta.

La película pasa por música orquestal, percusiva y ritual de esclavos africanos, por ritmos de tres cuartos de vals y culmina con un rock a cuatro cuartos. La música en *Interview with the vampire* es tomada en cuenta como parte de la evolución de las épocas, como pieza de la verisimilitud y, si miramos más de cerca y con más paciencia, como la virtud que los vampiros de la cinta pretenden obtener y que sólo Louis posee: la adaptación.

Louis resulta ser, para los de su especie, un vampiro fenomenal, hermoso y único. Sus emociones humanas lo hacen ir más allá y comprender con claridad cómo es que evoluciona el mundo de los mortales. Luego, Louis se adapta, encaja, se desenvuelve en un mundo que entiende.

Los otros vampiros, por el contrario, son seres que consciente o inconscientemente se ven rezagados; su eternidad y su deshumanización les impide evolucionar y hace cada vez más difícil su existencia.

La música, muchas veces diegética en esta cinta (como al final cuando la canción original de *The Rolling Stones* en voz de Axel Rose emerge de una cinta que Lestat, uno de los vampiros principales, coloca en una auto-estéreo), representa la capacidad que requieren los vampiros, simboliza a Louis y evoluciona en estilo conforme la sociedad lo hace también.

Sobre los casos particular y general

En el primer caso (*el particular*) la música responde al género de terror y mientras el personaje monstruoso evoluciona, la música lo hace también y se hace más cruda, oscura y afín a las emociones de maldad y demencia. En el segundo caso (*el general*), la música está relacionada con el género del suspenso y, con mayor cercanía, con el desarrollo y madurez de una trama que abarca un lapso de por lo menos dos siglos. Así, el papel de la música no

tiene que estar ceñido al estándar de crescendos, golpes musicales y ritmos completamente irregulares; en realidad puede jugar papeles de escenografía o de fundamento para la verosimilitud sin que por esto su rol sea secundario.

Al final, la música, que se desarrolla en un tiempo, bien puede ser la muestra de que este último pasa y de que algo cambia cuando lo hace.

Más sobre las funciones

Mientras avanzamos en el desarrollo de los roles que puede desempeñar la música en el cine, justo es que nos dediquemos a seguir aplicando las funciones que postula Russell para la misma. En este nuevo apartado retomaremos la cinta *Interview with the vampire* (y específicamente un rasgo de ella que ya se ha mencionado) para dar respaldo a dos funciones más.

Las funciones son las siguientes. La música en una película puede...

- Acceder a nuestra experiencia del paso del tiempo.
- Dar cuenta no sólo de la psicología de los personajes, sino también del tejido social de las comunidades culturales particulares.

El rasgo ya mencionado es...

- La tremenda (por decirlo de alguna forma) longitud temporal de la trama de la cinta y la música que se adapta a las distintas épocas que se ven ilustradas.

La primera función es explicada por el párrafo anterior. La música, al adaptarse a las distintas épocas que vemos en la cinta, nos deja claro que el tiempo ha pasado, que entre los hechos que apreciamos puede estar presente un salto temporal de varios años o décadas. De hecho, el momento cumbre de

este énfasis en el paso del tiempo es el final del filme cuando la música se torna rock; cuando las tonadas orquestales que nos remitían a una época de antaño se ven desplazadas por un estilo que nos dice “hemos llegado a nuestros días”.

El hecho de *acceder a nuestra experiencia del paso del tiempo* se logra al entender que no sólo debe cambiar el vestuario, los escenarios o la forma en que hablan los personajes. En realidad también debe cambiar la forma en que suena el mundo y la forma en que éste se manifiesta musicalmente.

La segunda función a verificar en estas líneas (la de *dar cuenta no sólo de la psicología de los personajes, sino también del tejido social de las comunidades culturales particulares*) va de la mano de las siguientes preguntas y respuestas: ¿De qué nos habla la música de cámara o los valeses que acompañan a Louis y a Lestat mientras son jóvenes vampiros del siglo XVIII? *De la aristocracia, de las clases altas y refinadas, de una sociedad pomposa y pudiente, de una Europa en constante desarrollo.* ¿De qué nos habla la música de esclavos que suena cuando los sirvientes de Louis perciben que su amo es un vampiro? *Del esclavismo propio de la época, de las creencias religiosas del grupo social oprimido, de su dinamismo y, por supuesto, de sus orígenes geográficos que resultan ser propios de algún lugar en un continente vecino al europeo.* Por último, ¿de qué nos habla la música de rock al final de la cinta? De los tiempos modernos, de la desmitificación de las figuras alguna vez protagonistas de un tabú (después de todo la canción se llama *Compasión por el diablo*), del nuevo ritmo de la sociedad (apresurada, con ciudades estridentes) y de un escenario distinto al del principio: Norteamérica.

Un paréntesis obligado. La huella del paso del tiempo.

Como todo en este mundo, el cine está sujeto al paso del tiempo. Al estar inserto en la esfera de la cultura, lo cual nos remite a lo social, sus productos y sus elementos constitutivos evolucionan, se adaptan al mercado y

las nuevas necesidades⁵² que determinan sus presentaciones y aplicaciones (respectivamente).

En el caso de la música en el cine y, específicamente, de la que se aplica a los géneros de terror y suspenso, es apreciable una tendencia que bien puede ser equiparada con los efectos y necesidades de la globalización.

La explicación al respecto:

La música característica de los géneros de terror y suspenso, ya descrita para este momento, se trata de la poseedora de una melodía y una armonía propias de la orquesta en la cual las cuerdas en tonalidades agudas (para el terror) y en surcos medios y graves (para el suspenso) destacan por encima de los demás instrumentos. Estas podrían ser algunas características del *género puro*, si es que lo podemos decir así. Sin embargo, con el paso del tiempo, uno de los dos géneros experimentó una hibridación en aras de englobar elementos para hacerse más atractivo. Ese género fue el del terror. Hoy en día, la clasificación genérica del cine con fines de miedo resulta un tanto compleja pues comúnmente se ve mezclado con el propio thriller, la acción, la ciencia ficción, etc., lo cual no sólo repercute en las tramas, sino también en el uso de la música propia del género. Empero, el suspenso (como género) se ha visto un tanto aislado de este fenómeno. Vayamos a los extremos para ejemplificar esto.

Primero con el suspenso:

1980. *The Shining*, una cinta de suspenso que respeta todos los lineamientos históricamente establecidos para la musicalización de una cinta sobria, para jóvenes adultos y adultos (su clasificación C nos habla de ello). La orquesta es lo que domina en su música. Ahí están los violines, las tonadas

⁵² Lo afirmativo de estos enunciados se debe a la innegable potencia económica del cine como industria, la cual queda demostrada al considerar que la producción cinematográfica es uno de los pilares de la nación estadounidense.

hipnóticas, los golpes musicales, las violas. Todo se ubica en su lugar y se encuentra funcionando como debe para su época (la inmediatamente posterior a Hitchcock).

2002. *Panic Room*. A pesar de que estamos hablando en este momento de una cinta de suspenso del siglo XXI, su música respeta los ritmos, las tonadas y los instrumentos propios del género.

Ahora con el terror:

1980. *Friday The 13th*. De regreso a los ochentas, en este filme encontramos lo mismo que Hitchcock usaba para su terror: tonadas agudas, incisivas, ritmos irregulares y con tendencia al *staccato*. Después de todo, el maestro del suspenso y el terror acababa de culminar su obra, por lo tanto no es extraño que el mismo estilo musical esté presente en la primera cinta de la saga de Jason.

2002. Volvamos al siglo XXI con una cinta de terror que hace gala de tratar un tema digno de un estudio independiente: los zombis. La película es *Resident Evil (El huésped maldito, Paul W.S. Anderson)* y su música rompe con lo clásico del género. Nuevos ritmos y novedosos instrumentos sirven para fundamentar que el paso del tiempo ha golpeado con mayor fuerza a la música del género de terror.

Profundicemos con respecto a esta cinta.

Resident Evil es, por varias razones, significativa para un estudio del cine de terror:

- Es la adaptación cinematográfica de un videojuego, lo cual nos habla del ascenso de otra industria (la del entretenimiento virtual) a niveles posiblemente insospechados.

- Es una adaptación cinematográfica de un material previo de tipo virtual que hace uso de actores de carne y hueso para su realización (esto en comparación con otras películas nacidas de videojuegos que usan animaciones digitales).
- Al ir dirigida a un público joven, no menor a los 15 años de edad, hace uso de música que debe cautivar a una generación amante de lo virtual y en la que géneros como el rock pesado (el *new metal*, por ejemplo) es muy bien recibido.
- De su realización se desprenden no sólo copias de la película en DVD y VHS, juguetes, posters, etc. sino también un videoclip que se integra a la oferta que hace atractiva a la película.

Centremos nuestra atención en los últimos dos comentarios. Los que precisamente tienen que ver con nuestro estudio de la música en el cine de terror y suspenso.

Sobre el penúltimo comentario:

En este momento abrimos el paso para un elemento que hasta ahora no habíamos considerado como determinante para la utilización de la música en tal o cual película: El público objetivo del filme.

Está claro que el *miedo puro* puede ser algo con lo que sólo los adultos pueden jugar; es decir, algo con lo que únicamente los maduros, los que poseen una conciencia clara de la línea que divide lo que vemos en la pantalla grande y lo que vivimos a diario, pueden lidiar. Por ello, la música de las cintas que lo contienen - o que aparentan contenerlo - (las de clasificación C) suele ser cruda. ¿Pero qué pasa cuando el terror se fusiona con un género como el de la acción, uno cuyo público meta es un poco más joven? En este caso (el de *Resident Evil*) se ponen en juego nuevas metas, nuevos públicos y nuevas estrategias. El rock entra en juego a *beats* altos. El metal, como música estridente, acelerada y generadora de adrenalina, no puede faltar y un grupo

como *Slipknot*, en el que todos sus integrantes portan máscaras con diseños escalofriantes, o un hombre como *Marylin Manson*, se prestan, sin duda alguna, al juego del híbrido genérico. Las cuerdas, en esta ocasión, se ven prácticamente olvidadas. La trama, futurista de la película basada en el juego de CAPCOM⁵³ exige sonidos electrónicos y eléctricos, sintetizadores o guitarras distorsionadas. La historia demanda un *beat* acelerado y un ritmo capaz de acentuar la cadencia de una huida desenfrenada.

A manera de cierre para este punto, digamos que en *Resident Evil* podemos apreciar algo de la tendencia globalizadora que rige al mundo en estos días. Estamos frente a un filme que reúne a la industria del videojuego con la cinematográfica y que se une a aquellos que rompen con el estándar musical para incluir nuevos ritmos a un género fácilmente definido por su música tradicional. Se trata de un cine que abraza (que engloba) elementos de otros espacios para enriquecer a una clasificación que bien puede a veces parecer sobre estandarizada.

¿Verdad que *el hoy* ha impactado de distinto modo a distintos géneros cinematográficos?

Sobre el último comentario

Ahora el siguiente punto que nos atañe. Una industria que crece acostumbra incluir en su repertorio un número mayor de productos para ofrecer. El cine no escapa a esta tendencia y cuando el género de terror se encuentra con un público que puede consumir un poco más, no duda en lanzar el soundtrack, el videoclip o la edición especial.

El videoclip y el *soundtrack* son lo que nos interesa en este momento. La música del cine puede no quedarse sólo en la sala, sino es capaz de saltar al disco (*soundtrack*), al DVD o la televisión (el videoclip) con el afán de ofrecer

⁵³ Empresa desarrolladora de videojuegos.

más y más recursos de consumo para los seguidores de tal o cual película. En el caso de *Residente Evil*, el grupo *Slipknot* protagoniza el video de la canción *My plague*, el estandarte musical de una trama en la que, efectivamente, una plaga resulta ser el detonante de la aventura.

¿Y todo esto de qué nos habla?

Respuestas:

- *De la música en el cine de terror y suspenso;*
- de otros factores determinantes para su uso y aplicación en una cinta (su hibridación genérica y su público objetivo);
- de sus posibles presentaciones y aplicaciones en el mundo de la creciente industria (el soundtrack y el videoclip) y...
- de que el género de terror resulta ser muy maleable al momento de mezclarse con otros géneros; atrayendo así a públicos que pueden interesarse por la mixtura o por el elemento que dota de un nuevo sabor al miedo (la acción, por ejemplo).

Fin del paréntesis obligado.

La música no es la evolución de un entorno. Es el entorno mismo.

Estamos en el umbral del último rol que definiremos en este estudio para la música dentro de un filme. En este nuevo espacio retomaremos dos películas de suspenso que se prestan para decir que la música puede ser el entorno mismo que rodea a los personajes, así como el elemento que da credibilidad a un entorno que podría ser inverosímil por varios motivos.

Comencemos por el segundo punto mencionado al final del párrafo anterior. Planteemos entonces la situación de la cinta *The Number 23* (*El número 23*, Joel Schumacher, 2007):

Walter Sparrow es un hombre aparentemente normal que se dedica al control animal en la ciudad donde vive. Sin embargo, un día, su esposa, por azares del destino, le ayuda a llegar hasta un libro que parece ser el relato de su propia vida. El libro narra las aventuras de un detective que ve marcados su trabajo y su vida por el misterio del número 23. Al final, Walter descubre que él mismo es el autor del libro y que éste no es más que una metáfora de los hechos reales que marcaron criminalmente su pasado.

Walter Sparrow es interpretado por Jim Carrey, un actor que generalmente es reconocido por trabajar en cintas de comedia y que en esta ocasión se embarca en una aventura a través del mundo del género del suspenso. El primer reto para esta cinta es lograr que la concepción que se tiene de este actor, la de cómico, no diluya la seriedad requerida para el género.

Luego, un segundo obstáculo para la realización es el de variar la estética y la personalidad de los personajes al dividir la narración en dos planos muy bien definidos. El primero es el de la vida cotidiana, el de la existencia presente de Walter Sparrow; el segundo es el mundo de Fingerling, el detective que se mueve en un universo sombrío, lleno de personajes retadores, perfilados a la demencia y a la típica esencia del cine negro (detective, mujer fatal, etc.).

De este modo, la película se mueve entre dos caras distintas que se ven unificadas por lo que tienen de metáfora la una de la otra. Pero, ¿cómo hacer verosímil un mundo que contrasta completamente con el que es planteado como cotidiano desde el principio y cómo lograr que la presencia de Jim Carrey pueda ser retadora, sombría e imponente cuando generalmente es cómica, ligera y hasta retraída?

Por supuesto, para salir airosos del reto se debe echar mano, primero, del aspecto de los personajes; luego del de los escenarios; posteriormente de los diálogos y de las situaciones; y finalmente, de la música. Todos estos elementos recrudescidos cuando nos adentramos en el relato de la vida de Fingerling y suavizados cuando Walter Sparrow aparece en pantalla.

Y es que en este caso queda claro que el cine no sólo se trata de imagen o sonido, sino de un buen balance entre ambos elementos. En *The number 23*, ningún elemento por sí solo lograría el objetivo de crear dos mundos que resultan ser el positivo y el negativo entre ellos.

¿Pero cómo funciona la música en este filme? La atmósfera de Fingerling es la ya descrita (la de un entorno siempre de vida o muerte, siempre extremo y al límite) y al estilo musical al que recurre apunta al rock, a ese género que comúnmente es asociado con sexo y drogas, sumado a una intención retadora, airosa, que expresa la naturaleza del detective que no teme a la muerte y que hasta convive con ella.

La música dentro del libro usa instrumentos propios de las corrientes modernas de lo electrónico; la música de la vida cotidiana de Walter es tradicional del género de suspenso. La música de Fingerling nos habla de su entorno, de lo bizarro de sus personajes y, en general, refuerza y justifica los diálogos ingeniosos desafiantes; así como las actuaciones sobresaturadas de actitud. Se trata de la música que rompe con lo cotidiano, que inspira a la aventura y que abre las puertas a sucesos poco comunes; es decir, que construye todo un entorno anímico para tolerar ciertas acciones y personalidades que en lo cotidiano podrían resultar ser poco creíbles.

Quede dicho todo sobre la música como elemento forjador de verosimilitud.

Ahora hablemos de lo referente a la capacidad de la música para ser el entorno mismo que rodea a los personajes. Escriba (yo) y lea (usted) sobre la película *1408* (Mikael Hafstrom, 2007), la adaptación cinematográfica de una de las novelas de Stephen King en la que una habitación maldita se encarga de sembrar el pánico en todos aquellos que se hospedan en ella hasta el punto de llevarlos al suicidio.

En este caso, el cuarto (el 1408 del Hotel Dolphin), además de ser el contexto del protagonista, es un personaje en sí mismo; por lo tanto, la música que se manifiesta cuando éste ataca, es la música del entorno, la que anuncia su poder y sus posibles efectos.

La música es la del cuarto, de hecho, pareciese generada por él. La radio se enciende sola para dejar sonar una tonada feliz que, mediante un mecanismo ya descrito, funciona de maravilla para crear tensión. Cada detalle importante del cuarto se anuncia con un golpe musical o con una tonada hipnótica (de cuerdas o de piano), y el colmo del colmo es que en ocasiones se escuchan, rítmicamente añadidos a la música, sonidos propios de una habitación como rechinos de puerta o madera crujiente cuando no hay puertas abriéndose ni presión sobre las estructuras de madera de la habitación.

Así, la música de *1408* es parte indisoluble del contexto físico, es la sinfonía del actuar del cuarto, como si fuera el caso de la música interior de un personaje, sólo que en esta ocasión el personaje es el entorno mismo.

Otro paréntesis obligado. Depende del *hecho en...*

Lector, ¿alguna vez ha usted escuchado la expresión “...eso es *aquí y en China*”, refiriéndose a algún hecho que no sea alterable por ninguna circunstancia, ni siquiera de índole geográfica o cultural? Pues bien, para leer este *paréntesis obligado* deberá olvidarse de dicha frase pues para la música y sus funciones en el cine de terror y suspenso simple y sencillamente no aplica.

Así es, tras realizar una observación minuciosa a *un par de casos* particulares de cintas que tienen una versión occidental y una oriental, fue posible llegar a la conclusión de que existe un factor que puede determinar o influir en la forma en que se realiza la musicalización de dichos filmes. El lugar de origen de la cinta es algo que nunca debemos dejar de considerar.

El primer caso

Las cintas para este caso son las siguientes: *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) y *The Ring (El Aro)*, Gore Verbinski, 2002), la primera de procedencia oriental y la segunda de origen occidental.

Ambas películas tratan el mismo tema⁵⁴: la existencia de un video que al ser visto deja caer sobre su espectador una sentencia que, en siete días, se cumplirá acabando con su vida mediante las artes malignas de una niña fantasmal que encuentra cierto deleite al infligir daño a la gente. En la cinta oriental la niña se llama Sadako; mientras que en la protagonizada por Naomi Watts se llama Samara.

La trama en ambas películas presenta pocas variaciones, la versión occidental se va claramente *inspirada* por la obra de Nakata. Sin embargo, las diferencias se presentan (a nivel obvio) en el idioma, la nacionalidad de los actores y, por supuesto, en la musicalización.

Usemos tres momentos de las películas que retratan de forma clara lo que se está mencionando.

⁵⁴ Gracias al fenómeno del *remake*.

Momento 1:

Primer ataque de Sadako/Samara			
Ringu		The Ring	
En una habitación juvenil, dos chicas jóvenes hablan sobre cierto video. El tono de la plática pasa varias veces de lo serio a lo bromista.	Entra golpe musical, seco, de instrumentación indefinida. Silencio.	En una habitación juvenil, dos chicas jóvenes hablan sobre cierto video. El tono de la plática pasa varias veces de lo serio a lo bromista.	Silencio
El teléfono suena de repente, se enfatiza la hora en un reloj, y las dos chicas entran de nuevo en tono serio y asustado.	Silencio.	El teléfono suena de repente, se enfatiza la hora en un reloj, y las dos chicas entran de nuevo en tono serio y asustado.	Silencio Halo en <i>crescendo</i> . Semejante a un movimiento de viento grave.
Las chicas salen de la habitación y una contesta el teléfono. De nuevo todo se relaja. La llamada es inofensiva.	Silencio.	Las chicas salen de la habitación y una contesta el teléfono. De nuevo todo se relaja. La llamada es inofensiva	Silencio

<p>Una de las chicas va de nuevo a la habitación, la otra va a la cocina y es sorprendida por un televisor que se enciende por sí solo.</p>	<p>Silencio.</p>	<p>Una de las chicas va de nuevo a la habitación, la otra va a la cocina y es sorprendida por un televisor que se enciende por sí solo.</p>	<p>Silencio</p>
<p>La chica lo apaga y regresa a la cocina. Comienza a sentirse observada y cuando mira a sus espaldas es atacada. La imagen se congela y se torna gris de golpe.</p>	<p>Silencio. Golpe musical. Instrumentación simple e indefinida, crescendo rápido y final súbito.</p>	<p>La chica lo apaga y regresa a la cocina. El televisor se enciende de nuevo y la chica se vuelve para observarlo. La chica va hasta el aparato y lo desconecta; luego, a través de un reflejo en la pantalla ve que algo se mueve tras ella.</p>	<p>Silencio Halo de gran intensidad; de ascenso y descenso rápidos. En su salida se queda un leve eco de su tono grave.</p>
		<p>La chica se incorpora y avanza de nuevo a la cocina, encuentra su</p>	

		refrigerador abierto. Lo cierra y mira hacia la ruta a su cuarto.	Leve halo en tono medio.
		La chica se mueve de regreso a su cuarto y al llegar a su puerta ve que sale agua del mismo. Se acerca lentamente, abre la puerta y es atacada.	Silencio Crescendo de efectos de sonido de televisor con estática y rechinos (no musicalización forzosamente).

Momento 2:

Visita a la casa de la primera víctima (Tomoko/Katie)			
Ringu		The Ring	
Yoichi y su madre llegan a casa de	Silencio	Aidan y Rachel llegan por la	Base de cuerdas melancólicas,

El papel y la importancia de la música
en el cine de terror y suspenso

Tomoko caminando por la calle.		acera a casa de Katie. Visten de negro	triste, tonos medio y agudos. Ritmo lento.
Dentro de la casa vemos a mucha gente de luto por Tomoko. Yoichi mira una foto de ella.	Silencio	Dentro de la casa vemos a mucha gente de luto por Katie. Vemos a Aidan en primer plano con una flor blanca, la cual es colocada frente a una imagen de la difunta.	Permanece la base. Entra un piano en tonalidad aguda con notas espaciadas entre sí. Refuerza lo triste del momento.
La madre de Yoichi va a la cocina a platicar con una mujer que le habla de la extraña muerte de la joven	Silencio	Rachel habla con algunos de los presentes y con los padres de Katie.	Permanece la base.
Vemos a Yoichi camino al cuarto de Tomoko.	Un halo de viento con golpes reverberados de origen indefinido emerge.	Rachel va a la cocina con la madre de Katie.	Silencio
Yoichi llega al cuarto de la chica.	El halo continúa y se intensifica; es errático.	Vemos un <i>Flash back</i> del hallazgo del cadáver de Katie.	Golpe musical. Halo de rápido ascenso y descenso con chillido metálico.
La madre de Yoichi llega al	El halo decrece en intensidad.	Rachel va a hablar con	Silencio

cuarto.	Sale.	algunos amigos de Katie.	
Ambos salen del cuarto y la madre de Yoichi recibe una llamada; se marcha de la casa.	Silencio	Vemos a Aidan camino al cuarto de Katie. Cuando llega, entra y observa todo. En la pantalla de un televisor ve algo que se mueve tras él. Su madre llega y lo saca del cuarto.	Halo grave, sutil. Aderezado por débiles golpes reverberantes de tono también grave. Halo de viento que sube y baja rápidamente.
		Rachel encuentra un álbum con imágenes de mujeres con el rostro rayado.	Suben cuerdas, y entra un piano hipnótico de ritmo acelerado que denota sorpresa y misterio.

Momento 3:

Último ataque de Sadako/Samara en contra del padre de Yoichi/Aidan			
Ringu		The Ring	
El padre de Yoichi está en su	Silencio	El padre de Aidan está trabajando	Silencio

<p>casa; realiza trabajo de escritorio.</p>		<p>en su casa mirando unas fotografías.</p>	
<p>De repente, su televisor se enciende y muestra la imagen de un pozo del cual emerge Sadako.</p>	<p>Se escuchan, de forma errática y espaciada, sonidos indefinidos, como de fricción entre metales.</p>	<p>De repente su televisor se enciende. Él se acerca al aparato y lo apaga.</p>	<p>Silencio</p>
<p>El teléfono suena y el padre de Yoichi trata de contestar.</p>	<p>Continúa lo anterior.</p>	<p>El hombre intenta regresar a su trabajo pero el televisor se enciende de nuevo y muestra un pozo.</p>	<p>Una tonada de cuerdas, suave y en tono medio emerge sutilmente.</p>
<p>Sadako sale del televisor.</p>	<p>Una tonada grave (un bajeo cíclico) en ritmo de cuatro cuartos rompe el parcial silencio.</p>	<p>Suena el teléfono.</p>	<p>Halo de rápido ascenso y descenso.</p>
<p>El hombre mira aterrado a Sadako, la cual se arrastra hacia él.</p>	<p>Instrumentos agudos de cuerda se unen a lo anterior.</p>	<p>Rachel llama al hombre (Noah), por teléfono</p>	<p>La música baja casi al silencio, luego sube en un crescendo rápido y sale.</p>
<p>Todo termina cuando Sadako se pone de pie, y se acerca al hombre.</p>	<p>Sigue lo anterior</p>	<p>Noah se acerca al televisor, ignora el teléfono. Mira el pozo fijamente y observa cómo</p>	<p>Silencio. Aparecen halos y una creciente y sutil presencia de</p>

**El papel y la importancia de la música
en el cine de terror y suspenso**

	<p>El rimo se pierde y una tonada de origen indefinido, aguda, que permanece con una cadencia de altas y rápidas vibraciones. Salida de golpe tras un sonido de ráfaga.</p>	<p>Samara comienza a salir de él.</p>	<p>cuerdas graves en el primer tiempo de un compás de tres cuartos.</p>
		<p>Samara se acerca a Noah (aún dentro del televisor).</p>	<p>Un grupo de cuerdas constantes, en tono medio y agudo crece por encima del punteo grave.</p>
		<p>Vemos Rachel salir en auto hacia donde Noah.</p>	<p>Silencio súbito.</p>
		<p>Noah mira el televisor y Samara comienza a salir de él. La niña avanza hacia Noah arrastrándose, se pone de pie y lo mira.</p>	<p>Una vez más está presente el sutil y grave marcaje de los primeros tiempos de los compases. La orquesta entra de golpe con cuerdas agudas en ritmo errático;</p>

			baja de intensidad y crece en los puntos clave.
		La imagen muestra estática.	Silencio abrupto.

Además de las notorias, pero contadas, variaciones en estructura narrativa de las escenas, son por lo menos dos los detalles importantes que podemos rescatar de esta comparación.

- El uso del silencio
- El uso de los distintos tipos de orquestación.

En la versión oriental el silencio es usado ampliamente. Si bien en el primer momento analizado la proporción de silencio y musicalización es casi la misma, existe una ligera variación que será constante en la cinematografía occidental: el uso de golpes o acentos musicales para señalar objetos o sucesos clave para la historia.

Por otro lado, en el segundo momento analizado, la escena de origen occidental hace un menor uso del silencio y explota las melodías nostálgicas y tristes para aderezar el luto por Katie; mientras que el fragmento de *Ringu* se sume en el silencio sepulcral de la pena por la muerte de un ser amado y sólo crece en intensidad musical cuando Yoichi se acerca al sitio del asesinato.

Entonces, la diferencia en este punto (el del uso del silencio), puede estar relacionada con el carácter de las culturas occidental y oriental; la primera de una tradición más bulliciosa y la segunda (aunque tal vez demográficamente

superior) de una filosofía mediativa, de honor y prudencia (de silencio). Ahora avancemos a otro punto: la orquestación.

¿Simple, llena o compleja? Respuesta rápida. Cinta occidental: simple y llena; película oriental: simple y compleja. Filme occidental permeado por la tradición que desde Hitchcock (como mínimo) hace uso de una orquesta para su musicalización. Largometraje oriental que sacude nuestro sistema nervioso al incluir sonidos que difícilmente podemos identificar en una orquestación sobria, contemplativa, que se mueve sigilosamente (justo como no quisiéramos que lo hiciera algo monstruoso a nuestra espalda). ¿Acaso la tradición industrial de Hollywood hace contraste con el misticismo de oriente?

El segundo caso

Hemos hablado de las diferencias surgidas a partir de una diferencia casi absoluta con respecto a la producción de una idea en dos sitios completamente distintos. Pero, ¿serán los mismos los resultados musicales si, además de no cambiar la idea ni el tema, también se conserva el mismo director para la versión primero oriental y luego occidental de un filme?

Este es el caso de *Ju-on (La maldición)*, Shimitzu Takashi, 2000) y *The Grudge (La maldición)*, Shimitzu Takashi, 2004). Una vez más, primero la descripción argumental y luego algunos momentos elegidos para un vistazo más cercano.

La maldición trata la historia de una familia desintegrada de la peor manera por la infidelidad; la aventura de una madre y esposa lleva a su marido a quitarle la vida a ella y a su pequeño hijo para luego cometer suicidio. Por supuesto, la trama comienza cuando el daño lleva tiempo de estar hecho y relata la forma en que tal violencia deja marcada la casa en que se llevó a cabo la masacre. Entonces, *Ju-on* y *The Grudge* son la historia de la maldición que cae sobre cualquiera que se atreva a pisar la casa o, lo que es más grave, a vivir en ella.

Shimitzu Takashi es el director de ambas películas; sin embargo, las condiciones de producción son las que cambian considerablemente. ¿Bastará la permanencia del director para conservar la esencia de la cinta, musicalmente hablando? ¿Lo otros cambios serán de mayor peso para influir en la identidad armónica y melódica de la cinta?

Momento 1:

Rika/Karen se encuentra con Toshio			
Ju on		The Grudge	
Rika realiza sus labores en la casa que le ha sido encomendada.	Silencio	Karen realiza sus labores en la casa que le ha sido encomendada.	Silencio
Al estar en la planta alta de casa escucha ruidos provenientes de un cuarto.	Crece un halo agudo, de origen indefinido. Se trata de un sonido continuo, sólido (por decirlo así)	Entra en un cuarto de la planta alta y unos sonidos provenientes del armario llaman su atención.	Crece un halo agudo; es ondulante.
Rika entra al cuarto	Continúa el crescendo.	Karen decide ignorar pero los sonidos se intensifican y se acompañan de maullidos.	Crece el halo

De forma subjetiva vemos lo que Rika observa.	Se genera un sonido proveniente de un sintetizador, es de estilo metálico, su duración es corta.	Karen regresa y se acerca más al armario y comienza a abrirlo.	Crece el halo El halo baja pero no desaparece.
Rika explora el cuarto	Regresa el crescendo.	Karen encuentra un libro. De repente, un gato aparece de golpe en manos de Toshio. El niño mira a Karen y el gato se manifiesta agresivo hacia ella.	Se escucha un sonido grave con reverberación profunda. Un golpe musical brusco se suscita y un crescendo de orquesta, surge y evoluciona rápidamente para concluir de golpe.
De forma subjetiva vemos lo que Rika observa	Vuelve el sonido metálico.		
Rika sigue explorando y un ruido en el armario llama su atención. Ella se acerca y pretende abrirlo.	Regresa el crescendo y ahora se anexa un sonido agudo de cuerdas (originado en sintetizador) que es aderezado por halos metálicos		

	que suben y bajan rápido.		
Rika escucha el maullido de un gato antes de abrir el armario y se asusta.	Sobre lo anterior entra un piano en tono agudo con intensidad cíclica e hipnótica.		
Rika se ve confundida. Abre el armario y encuentra a un gato negro. Se tranquiliza	Un grupo de cuerdas se une a la pista y frasea lentamente. La música se intensifica y decrece rápidamente.		
Rika descubre a Toshio (un niño) y se espanta, cae de espaldas.	La música crece de golpe, dominan las cuerdas.		

Momento 2:

Ataque a la mujer mayor y a Rika/Karen			
Ju on		The Grudge	
Rika asiste a donde la señora mayor que debe cuidar, la	Silencio	Karen escucha una llamada entrante mediante la contestadora de la	Halo en tono medio.

encuentra hablando sola en medio de la habitación.	Emerge una base de sonido agudo y que remite a viento.	casa.	
Rika trata de recostar a la mujer y se percata de que algo más está presente en la habitación.	Crece lo anterior y a la pista se unen sonidos de cuerdas graves y unos sutiles coros agudos indefinidos (“ah”, es a lo que suenan):	De repente una figura pasa tras una puerta de cristal que está tras ella.	Golpe musical.
La mujer mayor se horroriza. La figura negra de una mujer aparece sobre ella. Rika observa al fantasma y se desmaya.	Crece todo lo anterior. Se escucha un golpe seco y profundo y la pista se acelera y crece en agudos aunque su orquestación permanece simple. Un sonido semejante a rechinidos de puerta se une a lo que escuchamos. Todo sale de golpe pero se	Karen escucha ruidos del otro lado de la puerta corrediza y va a ver qué sucede.	Halo con erráticos sonidos indefinidos agudos.

**El papel y la importancia de la música
en el cine de terror y suspenso**

	quedan los coros casi humanos.		
		Karen encuentra a la señora mayor (Emma) sentada en medio de la habitación. Se ve aterrada.	El halo se torna grave y continúan los sonidos.
		Karen recuesta a Emma mientras del techo comienza a bajar una figura negra.	Un grupo cuerdas en tonalidad grave se une a la escena y comienza a crecer la intensidad de la pista.
		Emma grita y Karen observa a la mujer de largo cabello negro que ahora la mira amenazadoramente.	Sucede un golpe profundo y reverberado. La orquesta sale de ritmo, se acelera y crece en agudos. Además se une al sonido un ruido gutural semejante al rechinado de una puerta.

Momento 3

La mujer que se arrastra mientras baja las escaleras			
Ju on		The Grudge	
<p>Rika está en la casa maldita y, una vez que ha superado la exaltación por una alucinación, escucha el sonido característico de la mujer asesinada. El cual emerge del nivel superior de la casa y se acerca a las escaleras.</p>	<p>Silencio</p>	<p>Karen supera el descubrir todo lo sucedido en la casa. Su novio aparece y ambos se percatan de que algo comienza a bajar por las escaleras.</p>	<p>Base de cuerdas agudas, sutil.</p> <p>La orquestación se llena y crece en intensidad.</p>
<p>Rika mira aterrada cómo la mujer baja arrastrándose por las escaleras.</p>	<p>Surge una base de sonido agudo, como el percibido en una sordera forzada. Una serie de sonidos fantasmales</p>	<p>Vemos a la mujer muerta bajando por las escaleras.</p>	<p>La música es arrítmica, hay cuerdas y alientos.</p>

	aparecen erráticamente y se comportan sincronizados a los movimientos de la mujer asesinada.		
La mujer llega abajo y trata de sujetar a Rika.	Entra un grupo de cuerdas en tono medio y agudo, son trágicas.	Al llegar abajo ataca al novio de Karen y luego la acecha a ella.	La pista sube y baja en intensidad resaltando los momentos cumbres como miradas y contactos.
Rika pone sus manos sobre su rostro y logra ver a la muerta en su forma real.	La música crece	La mujer desaparece pero la casa comienza a estremecerse. Karen toma un encendedor, derrama gasolina y quema la casa. La mujer aparece frente a ella.	La música cede un momento. Luego aparece de golpe (agitada) con orquestación llena y arrítmica. La música crece aún más y desaparece de golpe.
Vemos varios flash back de la presencia de la muerta en la cinta.	La música es de orquestación llena. Su fraseo es largo y su ritmo lento.		

<p>Regresamos del Flash Back y la muerta desaparece. De las escaleras baja el esposo asesino.</p>	<p>La música se reduce a una base de coros semejantes a la voz humana grave.</p>		
<p>Vemos escenas del asesinato. El esposo ataca a Rika.</p>	<p>Entran sonidos completamente erráticos a la pista, son punteos en staccato de instrumentos de cuerda. Todo sale.</p>		

Una vez hecho el vistazo detenido a algunos instantes de las películas podemos ver que las diferencias disminuyen cuando el mismo director se encarga de realizar el rodaje y ensamble del filme. Lo que sí podemos apreciar es la riqueza instrumental y la calidad sonora que permite la cuestión presupuestal (en el caso de *The Grudge*), además de que la disminución (de nuevo en *The Grudge*) de los espacios silenciosos (en comparación con *Ju on*) prevalece.

Lógico es pensar que el director de *Ju-on*, no pretendería una réplica exacta de su obra en *The Grudge*; sin embargo, además de esto debemos añadir las posibilidades de un presupuesto mayor y la intención de llegar a un público occidental que está acostumbrado a la musicalización que domina en la versión protagonizada por Sarah Michelle Gellar: la de la orquestación a veces simple y en ocasiones llena (aunque casi nunca compleja), ejecutada por instrumentos de cuerda y aliento básicamente; o dicho de otra forma, con

menor presencia de sonidos indefinidos en comparación con la musicalización oriental.

El cierre de un gran capítulo

Este no es el *cierre de un gran capítulo* por el hecho de que el contenido del mismo haya sido el descubrimiento del hilo negro con respecto a la música en el cine de terror y suspenso; en realidad, sólo es *el cierre de un gran capítulo* pues la extensión de la sección que clausura es la mayor dentro de este estudio.

¿Y en resumen a qué hemos llegado? Hemos puesto sobre la mesa los distintos roles que puede jugar la música en una película de terror y suspenso. La música como personaje, como sombra o efecto del personaje; la música como la expresión del interior emocional de un personaje; la música como la evolución de un ser o de un entorno; la música como los entornos mismos; en fin, la música como algo más que sólo un fondo; melodías y armonías con una misión clara y fundamental dentro del cine.

Además, hemos logrado distinguir algunos factores que determinan el tipo de música que se utiliza en las películas. El género (música de gráfica curvilínea e irresoluta para el suspenso; música de gráfica puntiaguda y de principios y fines definidos para el terror), la zona geográfica de producción, los recursos de producción y el público objetivo.

Todo lo anterior sin el afán de mitificar o hacer imposible la labor de musicalización, pero sí con la idea de sacar a la luz ***el papel y la importancia de la música en el cine de terror y suspenso.***

Capítulo V. El otro lado de la moneda

El papel y la importancia de la música en el cine (que abarca al terror y al suspenso) para...el espectador.

“Vivimos sumergidos en un océano de sonidos. Vivimos sumergidos en los sonidos. Y en la música. Por todas partes, a todas horas. La respiramos sin siquiera darnos cuenta.”⁵⁵

¿Cuál es el rol que juega la música para el espectador de una película? ¿Qué tanto son percibidas las características del elemento musical de un filme por parte de aquellos que se enfrentan a su contenido?

Para contestar a estas preguntas se ha realizado un ejercicio con algunas personas que han sido confrontadas con varias escenas de películas de terror y suspenso a las cuales se les ha cambiado la música para verificar, primero, qué tanto se veía alterada la intensidad emocional de la escena y, segundo, qué tan atenta estaba la gente con respecto a la música de las escenas y a sus efectos sobre su percepción de las mismas.

El ejercicio se efectuó tal y como ahora es descrito:

1.- El sujeto fue enfrentado a una escena audiovisual completa (imagen y sonido). Luego fue cuestionado con respecto a la intención emocional de la escena, las características de lo que escuchó y los detalles de lo que vio.

2.- Al sujeto se le explicó la intención del ejercicio (las metas de esta sección de la presente tesis) y se le confrontó con otra escena completa. Luego se le cuestionó lo mismo que en el paso número uno.

⁵⁵ Stefani, Gino. *Comprender la música*. Paidós. Barcelona, España. 1985. pp 11

3.- Al sujeto se le pidió que escuchara un fragmento musical y se le interrogó con respecto a las intenciones emocionales del mismo (lo que esta persona haya sentido con la música) y sobre las características de forma y contenido de la pieza.

4.-Se utilizó la imagen de la primera escena mostrada al sujeto y la música utilizada en el paso tres del ejercicio para verificar si esta nueva combinación creaba en el sujeto una percepción e interpretación distintas a las reflejadas en sus respuestas dadas en el primer paso del ejercicio.

Es importante que en el paso uno el sujeto no supiera la finalidad del ejercicio para que apreciara la escena como lo haría normalmente, sin una guía. Por otro lado, fue también vital que la música utilizada para el paso uno y los pasos tres y cuatro, fuera contrastante; es decir, que la del paso uno fuera alegre y la del tres y cuatro fueran fúnebres, o viceversa.

A continuación, las características de los sujetos sometidos al ejercicio:

Objetivo: Demostrar que la influencia de la música en el carácter anímico de una escena está presente y es percibido a distintos niveles de conciencia dependiendo de las características del espectador y de la imagen visual que la acompaña.				
Cantidad de sujetos	Sexo	Rango de edad	Escolaridad	Ocupación
5	Femenino	16-20	Bachillerato	Estudiante
5	Masculino	16-20	Bachillerato	Estudiante
2	Femenino	20-30	Bachillerato	Ama de casa/Comerciante
3	Masculino	20-30	Bachillerato	Comerciante
5	Femenino	20-30	Licenciatura	Comerciante/Estudiantes de producción audiovisual, químico-fármaco-biología/ Médico
5	Masculino	20-30	Licenciatura	Estudiantes de producción audiovisual, publicidad,

**El papel y la importancia de la música
en el cine de terror y suspenso**

				odontología/ Maestro de música/ Artista visual/
3	Femenino	35-40	Secundaria	Oficinista
3	Masculino	35-40	Secundaria	Oficinista
3	Femenino	35-45	Carrera técnica	Oficinistas/ Asistente educativa
3	Femenino	35-45	Licenciatura	Comerciantes/Enfermera
3	Masculino	35-45	Licenciatura	Maestro de Música/ Contador/ Comerciante
Total de 40 sujetos	21 Mujeres 19 Hombres		Sec.- 6 Bach.- 15 Carr. Tec.- 3 Lic.- 16	

Ahora un poco de los resultados y, por supuesto, las conclusiones hasta este punto:

¿Existe una mayor concentración de atención en lo visual que en lo sonoro?

Para resolver esta pregunta fueron utilizados los cuestionamientos de los cuestionarios que atañen a las descripciones solicitadas para lo visto y lo escuchado, en cuyas respuestas se puede apreciar que los detalles dados con respecto a lo visual son mucho más minuciosos que con respecto a lo musical. Las respuestas ofrecidas a lo escuchado pertenecen al universo de lo superficial: “es alegre”, “muy aguda”, “grave”, “de misterio”, etc., sin la presencia de argumentos para arrojar luz al porqué de estas características. Sólo en el caso de que el sujeto sometido al ejercicio tuviera un conocimiento musical⁵⁶, una carrera relacionada con medios de comunicación o afición musical, fue posible apreciar descripciones de mayor profundidad. Además, el sexo femenino, en comparación con los integrantes masculinos de sus

⁵⁶ Un Licenciado Concertista en Guitarra Clásica egresado del Conservatorio, por ejemplo.

categorías de escolaridad, ofrecía más detalles de lo visto y lo escuchado en general.

Por otro lado, las respuestas dadas a la descripción solicitada de lo observado involucran argumentos que justifican lo alegre, triste, misterioso y macabro de la escena. “Es alegre porque se ve la sonrisa de la niña que juega con su madre en el parque”. “Se ve que están contentos porque recuerdan su niñez”. “Es de misterio porque la toma es muy elevada y parece que va siguiendo al auto sin que éste lo sepa, lo acecha”. Además, generalmente cuando se cuestionó el porqué de su contestación con respecto a la intención emocional de la escena, la contestación involucró única y exclusivamente argumentos del orden de lo visto y no de lo escuchado.

En el ejercicio se incluyeron personas que pudieran acceder a una sala de cine a ver una película de terror o suspenso. Luego, con respecto a su educación, se echó mano de individuos variados (con estudios de licenciatura, sin ellos, con estudios en música y sin ellos, etc.). En todos los casos, las respuestas tendieron a lo ya descrito.

¿De qué nos habla esto? ¿Realmente ponemos más atención a lo visual que a lo sonoro? ¿O simplemente nos falta vocabulario para describir lo segundo y nos sobra para lo primero?

Ahora sea sacado a la luz el elemento de lo generado ante la ignorancia primaria del objetivo del ejercicio y la consciencia secundaria de lo mismo.

Ante lo anterior sucedió lo siguiente. Si bien todas las descripciones de lo sonoro fueron escuetas, las ofrecidas en el paso uno lo fueron aún más; es decir, una vez que se le explicaba al sujeto la meta del trabajo su atención se concentraba con mayor ahínco en lo sonoro (aunque nunca superó a lo visual).

Frases como “Me hubieras dicho antes para poner más atención”, “Ahora sí puse toda mi atención”, “Es que me distrae la imagen”, son un testimonio de que lo auditivo no es ignorado, pero sí desplazado por lo visual.

Teniendo cerca el final de lo arrojado por el ejercicio, salta a este escrito el factor tiempo; o mejor dicho, el hecho de que cuando se solicitó una respuesta para cualquier elemento sonoro, el tiempo dedicado al esfuerzo para ofrecer una primera respuesta era mayor al tiempo empleado para lo visual y luego, el lapso temporal utilizado para ofrecer una respuesta más amplia se reducía en lo sonoro y aumentaba en lo observado.

La idea es que parecía costar más trabajo ofrecer una respuesta con respecto a lo escuchado y, una vez dada, o ya no había más que decir o el sujeto prefería dejar su respuesta hasta ese punto. Por otro lado, en lo visual el sujeto podía responder con rapidez al primer momento posterior al planteamiento de la interrogante y luego era capaz de dedicar más tiempo a complementar su respuesta. ¿Será que somos conscientes, aunque sea inconscientemente⁵⁷, de que podemos hablar más de lo visto que de lo escuchado? ¿Cuesta más trabajo verbalizar lo segundo? ¿Hay pereza o ley del mínimo esfuerzo debido al despliegue de atención y concentración requeridos?

Finalmente, lo resultante de las fases tres y cuatro del ejercicio. La reivindicación de la música en el cine.

Existieron varios modelos de ejercicio:

- En uno la imagen que veíamos como sometida al cambio de música era neutral (por decirlo así) y se trataba de un auto que recorría un sendero montañoso y boscoso.

⁵⁷ El punto es que por lo menos hay un desquicio de conciencia al respecto.

- En otro era apreciable una niña que jugaba con su madre en un parque;
- en un tercero, se podían ver a un par de hombres jugando en bicicletas y a sus imágenes infantiles haciendo lo mismo.
- En un cuarto, y último, se observaba a un grupo de personas felices compartiendo una comida en un restaurante oriental.

Contenido visual de los pasos uno y cuatro del ejercicio.	Neutral			Marcada emotividad
Modelo 1	Viaje en auto			
Modelo 2		Niña en el parque		
Modelo 3			Hombres en bicicleta	
Modelo 4				Amigos en reunión

Como se puede observar, las escenas iban de un plano emocional neutral a uno cargado hacia la alegría. La música era el toque macabro que se pretendía sacar a la luz.

Pues bien, el resultado de esta parte del ejercicio se tuvo que ver con la llamada convergencia o divergencia semántica entre imagen y música. La intención emocional de la escena era cambiada radicalmente por la música en el caso de la escena neutral; conforme lo visual se mostraba más y más contundentemente festivo, la música comenzaba a causar sensaciones de inestabilidad que dificultaba más su apreciación consciente y hasta parecía quedar fuera de lugar cuando consistía en una tonalidad oscura para una imagen feliz. “Siento como que la música no va”, dijo un sujeto confundido por el contraste entre las risas de una escena y las notas sombrías de la música que la acompañaba.

Mas estos resultados no demeritan el papel de la música en un filme. En realidad lo que hacen es demostrar que por contraste o por concordancia la música crea un significado que puede ser de coherencia o divergencia, de estabilidad o confusión. Sin duda alguna hubo una reacción, ya fuese que el sentido de la escena cambiara por completo o que simplemente la escena pareciera errónea, lo que ya en sí mismo crea inquietud y desasosiego (algunas finalidades del cine de terror y suspenso.)

Y en el fondo del envase, por no decir “y al final”, ¿qué queda como conclusión? ¿Qué sucede para que la música se vea opacada por lo visual? (Si es que esto es lo que en realidad sucede).

Tres propuestas de respuesta

1.- La formación personal, la cultura de cada persona, afecta directamente la forma en que podemos percibir la música en el cine. En el ejercicio, la persona que tenía estudios de licenciatura en música profundizó de forma particular en elementos musicales que otros dejaban a un lado; la conclusión a la que es posible llegar es que este individuo está más preparado para hablar de música. Tal vez la percibe como cualquier otro, pero posee un vocabulario y una sensibilización que le permiten poner en frases y expresiones los rasgos de aquello que escucha.

2.- Las especializaciones hemisféricas del cerebro humano, desde un punto de vista muy interno del espectador, determina la forma en que asimilamos y dotamos de sentido a los elementos de un filme. El hemisferio izquierdo del cerebro, dominante en las personas diestras, se encarga de las percepciones analíticas y, en música, de las capacidades motoras para la ejecución de un instrumento. Por otro lado, el hemisferio derecho, el que destaca en las personas zurdas, desarrolla percepciones de naturaleza

holística y artística y, musicalmente hablando, dota de creatividad y sensibilidad al individuo.⁵⁸

Planteado lo anterior, dos preguntas son lanzadas a usted lector: ¿Cuántas personas zurdas o ambidiestras conoce, tomando en cuenta la proporción de éstas con relación a la existencia de individuos diestros? ¿Cuánta gente es obligada por el sistema educativo o por el entorno familiar a tornarse diestra cuando su naturaleza le exigía ser zurda?

La idea de esta *propuesta de respuesta* es la de sacar a la luz que, si las relaciones inter-hemisféricas (las cuales por naturaleza son mayores en las mujeres⁵⁹) fueran fomentadas en las personas, entonces sería posible lograr una percepción mucho más uniforme de estímulos simultáneos como los que tienen lugar en una sala de cine.

Pongámoslo de esta forma: Una persona que se hace de una lesión en el hemisferio izquierdo de su cerebro puede perder la habilidad para *ejecutar* un instrumento; mientras que otra con una lesión en el hemisferio derecho “que haya sido muy buena *intérprete* vería limitadas sus capacidades hasta el punto de que sólo podría *ejecutar mecánicamente* (un instrumento musical) y sin sentimiento”⁶⁰.

Finalmente, es posible aplicar estas consecuencias a la percepción de la música, y no sólo a la ejecución y la interpretación de la misma.

3.- Lo concreto de la imagen contra lo abstracto del sonido sumado a la ley del mínimo esfuerzo. “Lo visual y lo hablado son, en general, más fuertes, se imponen más a la atención (porque relatan de un modo más claro), la música pasa a un segundo plano, detrás de la pantalla, a una audición

⁵⁸ De acuerdo con Despins, Jean Paul en *La música y el cerebro*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1994. pag. 70-77

⁵⁹ Posible respuesta a lo sucedido en el ejercicio de esta tesis en el que las damas ofrecían más de talles de lo visto y lo escuchado en general.

⁶⁰ Depins, Jean-Paúl. *La música y el cerebro*. Gedisa. Barcelona, España. 1994. pp 33

mediatizada por la imagen e interpretada por ella”⁶¹. *Una imagen dice más que mil palabras. Una imagen dice más que cien mil notas musicales*. Interpretar un estado de ánimo es más sencillo si *lo vemos* que si *lo escuchamos*. Sabemos, si vemos a una mujer llorar junto a un ataúd en una escena de velorio, que esta dama está triste, desgarrada. Sin embargo, si nos topamos con una pieza musical aislada que, en la intención del compositor, pretende despertar la misma imagen mediante sonidos sin palabras, es posible equivocarse el rumbo y pensar que se trata de la música de una procesión religiosa, por ejemplo. El hecho es que la imagen es concreta, hablando de cine comercial, y la música suele estar sometida desde su creación a una interpretación abstracta de un hecho que luego será decodificado por un espectador que cuenta con sus propias experiencias y herramientas para hacerlo.⁶² La meta de este punto es señalar que, por definición, la interpretación de una obra musical puede llevarnos a más caminos que la de una imagen visual, por lo que en el espectador se crea una relación más estrecha con lo que ve (pues le produce menos necesidad de poner en marcha procesos interpretativos) que con lo que escucha. De ahí que el cine experimental o abstracto sea menos digerible por las masas que semana tras semana devoran cine hollywoodense.

La percepción de la música existe, por eso es que ésta es colocada en la película. Sin embargo, todo su contenido expresivo es asimilado a nivel preconscious⁶³ por el espectador, quien entre la música y su ser, a nivel consciente, se encuentra con la imagen visual. “¿Cambiate la música? Noté un cambio en la intención de la escena pero no noté que cambiaste la música”, en el comentario de un sujeto del ejercicio está comprendido lo antes dicho. La persona se percató de la transformación en la tonalidad emocional de la escena,

⁶¹ Stefani, Gino. Op. Cit. pp 12

⁶² Al respecto Jean Mitry explica: “Toda música es descriptiva puesto que describe estados de ánimo o falta de cosas concretas. Decir que la música *crea* o determina emociones, es decir de otra manera que traduce las que el autor ya ha experimentado, porque la música no opera a partir de sí, sino debido a que un compositor le imprime su personalidad, digamos, si se prefiere, su *duración vivida*”. (*Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo XXI. España. 1986. pp 357)

⁶³ Referencia Freudiana que se refiere la cualidad psíquica que se encuentra entre lo consciente y lo plenamente inconsciente; se trata de aquello que es susceptible a alcanzar el grado de consciente en cuanto algún factor estimule el proceso. *Esquema del Psicoanálisis en Obras completas*. Amorrortu, Barcelona, 1998. Capítulo IV

generada por la música, pero no fue consciente del canje de melodía en sí. *Vemos y sentimos lo que lo audiovisual nos produce. Sentimos lo nos produce aquello que escuchamos, pero no siempre aprehendemos totalmente lo que escuchamos.* “Al percibir nunca somos indiferentes (según Jerome Bruner), siempre estamos sintonizados, preparados para unos acontecimientos más que para otros; esto implica una hipótesis, la cual nos hace selectivos y activos en nuestra relación con el mundo.”⁶⁴

Al final de cuentas todo puede ser reducido a una cuestión cultural, de formación, de costumbre, de que desde jóvenes la formación que recibimos en el arte de escuchar es realmente poca. Ejemplo contundente: ¿Cuántas asignaturas dedicadas únicamente a la música existen en el plan de estudios de la carrera en ciencias de la comunicación en la UNAM y en la especialidad de producción **AUDIO**visual?⁶⁵

La perspectiva teórica de la comunicación

Quede dicho lo siguiente: El punto de vista adoptado en este estudio no pretende postular que la gente no se da cuenta de la existencia de la música en una cinta. En realidad, la idea es la misma que sostiene la perspectiva de la atención y percepción selectivas y el punto de vista de los usos y gratificaciones que Alejandro Gallardo Cano, en su libro *Curso de teorías de la comunicación*, sintetiza de de una forma clara y precisa.

Gallardo Cano explica: “Si los individuos inconscientemente perciben algunos mensajes y otros no debido a sus particulares psicológicas, también

⁶⁴ Pérez campos, Gilberto. *El estudio de la percepción y el pensamiento. En concepciones de los humano.* Paidós. México.2002. pp 17.

⁶⁵ Proporcionalmente hablando con respecto a las materias relacionadas con imagen, procesos protocolarios de la comunicación y la producción en medios masivos, y teorías sobre la comunicación en general.

son capaces de prestar atención conscientemente a ciertos mensajes, rechazando otros⁶⁶, y a interpretarlos de igual manera.”⁶⁷

“Los receptores, desde esta perspectiva, no son un auditorio monolítico e inerte ante los mensajes, pues basados en su propia capacidad cognitiva, discriminan en dos niveles, consciente e inconscientemente, los mensajes que habrán de procesar e interpretar. En este supuesto se basan los postulados, aún no muy sistematizados, de los usos y gratificaciones.”⁶⁸

La perspectiva de usos y gratificaciones sostiene que los receptores de los mensajes de los medios masivos toman de ellos aquello que les permite satisfacer alguna necesidad o deseo (entre los que figura la diversión); siempre teniendo en cuenta la competencia entre contenidos, medios y formas de satisfacción.

Al aterrizar, en nuestro objeto de estudio, lo que acaba de ser dicho, es posible desarrollar los siguientes enunciados:

1.- Dentro de un filme, que puede ser considerado como un solo mensaje al contemplar su estructura global, existen mensajes (o submensajes) independientes que aportan información al espectador. Estos mensajes, que compiten entre sí, son recibidos de forma consciente o inconsciente y son interpretados del mismo modo atendiendo a la atención y percepción selectivas que se derivan de los intereses y capacidades del espectador.

2.- Dicho espectador pone en juego un proceso de elección que lo hace inclinarse (por el motivo que sea: cultura, educación, función neurológica, etc.) por el mensaje que con mayor facilidad resuelve su necesidad al momento de estar en una sala de cine.

⁶⁶ Sin embargo, este rechazo no tiene porque ser total. En el caso de un material audio visual, en una sala de cine, por ejemplo, es imposible rechazar un elemento de su composición. En realidad hablaríamos de un desplazo en atención únicamente.

⁶⁷ Gallardo Cano, Alejandro. *Curso de teorías de la comunicación*. Cromocolor. México. 2002. pp. 102

⁶⁸ *Ibíd.*

Pero, ¿cuál es esa necesidad? Lógicamente se trata de la urgencia por comprender y ser envuelto por la trama de la cinta por la que acaba de pagar el valor de un boleto.

Capítulo VI. Conclusiones

Las conclusiones de este estudio están vertidas en su cuerpo y la finalidad de este apartado no es crear la ilusión de un trabajo mucho más extenso. En realidad en estos breves párrafos finales se pretende dejar sentado lo siguiente:

1.- La música en el cine de terror y en el de suspenso, desde el punto de vista de producción y realización, puede ser utilizada de distintas maneras, las cuales escapan al ornamento *per se*. La música como el asesino, como su sombra, como la metáfora del arma, como el interior anímico de un personaje, etc., todas ellas son modalidades de utilización que ha recibido la música. “Con ella (con la música) se puede también relatar, discurrir y razonar, y mucho más frecuentemente de lo que se piensa; por eso también la música está organizada, en parte, en la forma de un lenguaje.”⁶⁹

2.-La música cambia en uso y estilo de un género a otro. La música del cine de terror es resuelta, incisiva, propia de la taquicardia y de los gritos sin medida. La música del suspenso es contemplativa, acechante, propia del espía, del cauteloso atacante, de la respiración suspendida ante la inminencia de la probabilidad de sucesos de desastre.

3.-El espectador se ve impactado por los efectos de la música en una película pero no siempre es capaz de expresar las cualidades de la música que le hacen sentir esto o aquello; de hecho, pocas veces es plenamente consciente de que es la música precisamente la que le afecta al mismo tiempo que la imagen visual. Se trata de lo que Hugo Münsterberg plantea, en

⁶⁹ Stefani, Gino. Op. Cit. pp 13

palabras de los autores de *Estética del cine*, cuando se refiere a que el cine es, entre otras cosas, el arte de la atención⁷⁰.

4.-Lo preconscious de la percepción de la música tiene que ver con cuestiones culturales y de formación que inclinan la balanza hacia lo concreto de la imagen visual. ¿Pereza, ley del mínimo esfuerzo, dominio de hemisferio cerebral? Todo parte de un tejido que se ha construido por la influencia de unos en otros; socialmente, se quiere decir.

⁷⁰ Según los autores de dicho libro, Münsterberg postula que el registro de los elementos de un filme es *organizado* y, por lógica, jerarquizado a nivel de la atención y no de la percepción pues, como refuerza Sergei Eisenstein en *El Sentido del Cine* (Colombia, 1990 pp 59), “las piezas de sonido no se adaptan a las piezas fotográficas (en un montaje fílmico) en un orden sucesivo, sino en orden simultáneo”.

Filmografía consultada:

Terror

Título Friday the 13th
<hr/>
Ficha técnica
<hr/>
Dirección Sean S. Cunningham
Música Harry Manfredini
Guión Victor Miller
<hr/>
País(es) Estados Unidos
Año 1980
Género Terror

Título A Nightmare on Elm Street
<hr/>
Ficha técnica
<hr/>
Dirección Wes Craven
Música Charles Bernstein
Guión Wes Craven
<hr/>
País(es) Estados Unidos
Año 1984
Género Terror

Título Child's play
<hr/>
Ficha técnica
<hr/>
Dirección Tom Holland
Música Joe Renzetti
Guión Don Mancini
<hr/>
País(es) Estados Unidos
Año 1988
Género Drama Horror Thriler

Título : It
<hr/>
Ficha técnica
<hr/>
Dirección Tommy Lee Wallace
Música Richard Bellis
Guión Lawrence Cohen Tommy Lee Wallece (Basada en la novela de Stephen King)
<hr/>
País(es) Estados Unidos
Año 1990
Género Drama Horror Thriller

Título Dracula

Ficha técnica

Dirección Francis Ford Coppola

Música Wojciech Kilar

Guión James V. Hart

País(es) Estados Unidos

Año 1992

Género Terror

Título Scream

Ficha técnica

Dirección Wes Craven

Música Marco Beltrami

Guión Kevin Williamson

País(es) Estados Unidos

Año 1996

Género Terror

Título Ringu

Ficha técnica

Dirección Hideo Nakata

Música Kenji Kawai

Guión Hiroshi Takahashi

País(es) Japón

Año 1998

Género Terror

Título Ju on

Ficha técnica

Dirección Takashi Shimizu

Música Gary Ashiya / Shiro Sato

Guión Takashi Shimizu

País(es) Japón

Año 2000

Género Terror

Título Resident Evil

Ficha técnica

Dirección Paul W.S. Anderson

Música Marco Beltrami
Marilyn Manson

Guión Paul W.S. Anderson

País(es) Estados Unidos

Año 2002

Género Acción Terror Ciencia
Ficción

Título The Ring

Ficha técnica

Dirección Gore Verbinski

Música Hans Zimmer

Guión Koji Suzuki
Ehren Kruger

País(es) Estados Unidos

Año 2002

Género Horror Misterio

Título The Grudge

Ficha técnica

Dirección Takashi Shimizu

Música Cristopher Young

Guión Takashi Shimizu

País(es) Estados Unidos , Japón,
Alemania

Año 2004

Género Horror Misterio

Suspense

Título The Shining

Ficha técnica

Dirección Stanley Kubrick

Música Wendy Carlos / Rachel Elkind

Guión Stanley Kubrick

(Basado en la novela de
Stephen King)

País(es) Estados Unidos , Reino Unido

Año 1980

Género Thriller

Título Interview with the Vampire

Ficha técnica

Dirección Neil Jordan

Música Eliot Goldenthal

Guión Anne Rice

País(es) Estados Unidos

Año 1994

Género Thriller/Horror

Título Seven

Ficha técnica

Dirección David Fincher

Música Howard Shore

Guión Andrew Kevin Walker

País(es) Estados Unidos

Año 1995

Género Thriller

Título Panic Room

Ficha técnica

Dirección David Fincher

Música Howard Shore

Guión David Koepp

País(es) Estados Unidos

Año 2002

Género Thriller

Título The Machinist

Ficha técnica

Dirección Brad Anderson

Música Roque Banos

Guión Scott Kosar

País(es) España

Año 2004

Género Thriller

Título Hide and seek

Ficha técnica

Dirección John Polson

Música John Ottman

Guión Ari Schlossberg

País(es) Estados Unidos

Año 2005

Género Thriller

Título The Number 23

Ficha técnica

Dirección Joel Schumacher

Música Harry Gregson

Guión Fernley Phillips

País(es) Estados Unidos

Año 2007

Género Thriller

Título 1408

Ficha técnica

Dirección Mikael Hafstrom

Música Gabriel Yared

Guión Mat Greenberg

Scott Alexander

País(es) Estados Unidos

Año 2007

Género Thriller

Alfred Hitchcock

Título Rear Window

Ficha técnica

Dirección Alfred Hitchcock

Música Franz Waxman

Guión Cornell Woolrich

John Michael Hayes

País(es) Estados Unidos

Año 1954

Género Thriller

Título Vertigo

Ficha técnica

Dirección Alfred Hitchcock

Música Bernard Herrmann

Guión Alec Coppel

Samuel A, Taylor

País(es) Estados Unidos

Año 1958

Género Thriller

Título Psycho

Ficha técnica

Dirección Alfred Hitchcock

Música Bernard Herrmann

Guión Robert Bloch

Joseph Stefano

País(es) Estados Unidos

Año 1960

Género Thriller/Terror

Título The birds

Ficha técnica

Dirección Alfred Hitchcock

Música Bernard Herrmann

Guión Daphne Du Maurier

Evan Hunter

País(es) Estados Unidos

Año 1963

Género Thriller/Terror

Título Family plot

Ficha técnica

Dirección Alfred Hitchcock

Música John Williams

Guión Victor Canning

Ernest Lehman

País(es) Estados Unidos

Año 1976

Género Thriller

Bibliografía:

- Adorno, Theodore y Hans Eisler. *El cine y la música*. Fundamentos. España. 1976.
- Aumont J., A. Bergala. M. Marte y M. Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje* Paidós. Barcelona, España. 1993.
- Beltrán Moner, Rafael. *Ambientación Musical*. IORTV. Segunda edición. España. 1991.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Cátedra. Signo e imagen. Milán. 1996.
- Colón Perales, Carlos. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. 1997.
- CUEC. *Música para cine*. UNAM. México 2005.
- De Cantazaro, Denys. *Motivación y emoción*. Pearson. México. 2001.
- Despins, Jean-Paúl. *La música y el cerebro*. Gedisa. Barcelona, España. 1994.
- Dmytry Edward. *El cine concepto y práctica*. Limusa. México. 1995.
- Echebarría A. y otros. *Emociones. Perspectivas psicosociales*. Fundamentos. España. 1989.
- Eisenstein, Sergei M. *El sentido del cine*. Siglo XXI. Colombia. 1990.
- El cine de terror, una introducción*. Barcelona. Paidós. 1993.
- Fernandez Diez, Federico. *Manual básico de lenguaje y narrativo audiovisual*. Paidós. Barcelona, España. 1999.
- Forero, María Teresa. *Escribir para televisión*. Paidós. México. 2002.
- Freud, Sigmund. *Esquema del Psicoanálisis en Obras completas*. Amorrortu, Barcelona, 1998.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*. Paidós. España. 1989.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Siglo XXI. Madrid, España. 1986.
- Mondragón, Carlos (Coordinador). *Concepciones del ser humano*. Paidós. México. 2002.

Reidl Martinez, Lucy María. *Celos y envidia: emociones humanas*. UNAM. México. 2005.

Perez Agust, Adolfo. *Cine de terror: Un siglo asustando a los espectadores*. Madrid. Masters. 1993.

Reeve, Johnmarshall. *Motivación y Emoción*. McGraw Hill. España. 1994.

Rueda, Enrique. *Armonía*. Editorial Real Musical. España. 1998.

Russell, Lack. *La música en el cine*. Cátedra. Madrid. 1999.

Sheptak, Miroslava. *Diccionario de términos musicales*. UNAM. México. 2007.

Stefani, Gino. *Comprender la música*. Paidós. Barcelona, España. 1985.

Zizek, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial. Argentina. 2008.

Fuente electrónica:

<http://prodmusical.unsl.edu.ar/apuntes/La%20musica%20en%20el%20cine.pdf>