

La música del cine como paráfrasis visual

Joaquín Llorca
Arquitecto y músico, doctorando en Teoría e historia de la arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña.
illorca1@yahoo.com

Recibido Agosto 15 de 2007
Aprobado Noviembre 16 de 2007

Resumen

La posibilidad de integrar sonido e imagen generó un viraje trascendental dentro de la producción audiovisual registrable sobre algún soporte.

La música, que siempre ha tenido tradicionalmente relación con lo visual y lo representativo, fue asumiendo un papel que moldeó su forma hasta desempeñar, en la mayoría de los casos, un rol funcional exaltando y describiendo emociones.

Con todo, es una visión reduccionista separar por completo lo musical del resto de sonidos que se escuchan en la pantalla a la hora de plantearse una creación cuyos dos materiales son luz y sonido. Por algo se llama "banda sonora" a la parte de la película que contiene todo el audio, incluyendo música.

El presente texto integra reflexiones de una investigación siempre incompleta y en constante desarrollo.

Palabras clave: música, sonidos, cine.

Film music as a visual paraphrase

Abstract

The possibility of integrating sound and image generated a transcendental turn within the registerable audio-visual production on some support.

Music, that has always had a traditional relation with the visual arts and representation, has assumed a role that has molded its form until carrying out, in most cases, a functional role creating and describing emotions.

Yet, it is a reductionist vision to completely separate music from the rest of sounds heard to on screen at the time of creating a piece, whose two main materials are light and sound. For some reason the part of the film that contains all the audio, including music is called the "soundtrack". The present text integrates reflections of an always incomplete research and in constant development.

Key words: music, sounds, film.

172

La música del cine como paráfrasis visual

Porque repetámoslo, el sonido cinematográfico en cuanto tal está muy retrasado (...) Por lo tanto, de momento, el porvenir es sombrío. Pero siempre es previsible esperar que los buscadores calificados acabarán encontrando los medios para llevar a cabo experiencias que nos parecen capitales si el cine quiere realizar plenamente sus potencialidades. Noël Burch

La música para las películas suele plantear un interrogante acerca de su validez como hecho autónomo, y es así como musicólogos han desarrollado estudios

con el fin de analizarla cual género dentro del discurso musical histórico. Otro tema recurrente se centra en la necesidad de que ésta sea “inaudible” al espectador para que contribuya al “viaje inmóvil”. También se ha nutrido la discusión estética con las ideas de Adorno y Eisler sobre la “vanguardia musical (...) como solución indiscutible al ‘atraso’ de la música cinematográfica”¹.

Con todo, la reflexión fundamental estaría en comprender su papel dentro del proceso creativo y la obra final, sin perder de vista que, como material sonoro no está desligada de los demás sonidos que suceden sobre la imagen. Es un hecho también que la recepción de músicas en un entorno audiovisual es diametralmente diferente a la escucha pura y aislada, lo que le otorga características y potencialidades expresivas importantes que intervienen conjuntamente con el resto del sonido.

Un arte decimonónico

La sociedad *imagen-sonido* con fines expresivos se remonta a la antigüedad clásica. En Grecia tragedia y música ya gozaban de un matrimonio saludable. Es sabido también que antes de incorporarse el audio al celuloide, la música aparecía junto a las proyecciones, con pequeñas orquestas o pianistas que, en muchos casos, improvisaban sobre la marcha del filme en una suerte de *performance*, lo que significa que el llamado séptimo arte no fue ni mucho menos “mudo” en sus inicios.

Los historiadores atribuyen el origen del acompañamiento melódico a la búsqueda de un efecto balsámico para suavizar el choque psicológico de unas imágenes que se mueven fantasmagóricamente en el silencio; otros afirman que

¹ ARCOS DE, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de cultura económica. Madrid. 2006. p. 17.

se usó sencillamente para neutralizar el continuo ruido del proyector. “Tal vez -afirma Morin- cabría pensar que la música sólo era un sustituto de las voces y ruidos de que carecía la película muda. Sin embargo, la película sonora, con voces y ruidos, sigue necesitando la música. Vive en la música, se baña en la música.²

Con la consolidación de su lenguaje, el cine fue retomando la discutible pretensión wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total y fusión de las artes que el compositor alemán situó en la ópera. Aunque parezca obvio valga resaltar la diferencia con el cine, pues el género operístico entrega a la música un protagonismo, si no mayor, al menos igual al de lo representado; además es un vehículo del drama y no busca acentuar sucesos visuales. Por otro lado, el manejo del tiempo y el espacio en el cine y el teatro presenta naturalezas tan diferentes que la música necesariamente ha de relacionarse de otra manera.

Con todo, hay que seguir buscando los precedentes de la estructura cinematográfica en el siglo XIX, donde por un lado la novela fue el género narrativo por excelencia; y por otro, el melodrama teatral utilizó música de fondo en un marco programático. La música programática, alusiva por antonomasia imitaba ruidos de la naturaleza, como pájaros o sonidos acuáticos que se veían reforzados por los títulos descriptivos de sus movimientos. Un buen ejemplo es la *Sinfonía pastoral* (1808) de Beethoven. En este punto es interesante resaltar la bicefalia con que asimiló el cine moderno sus dos materiales. Por un lado, la imagen y el sonido con la aspiración vasariana de conseguir reproducir la realidad fielmente; y por otro lado, la aparición de música que, salvo la diegética, es antinatural y añadida, con el papel de potenciar el drama para contribuir a que esa realidad sea “más real” a nuestras emociones.

² MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed Paidós. Barcelona. 2001, p. 77.

La reflexión sobre la pertinencia de la música no diegética queda expresada con la anécdota sucedida a propósito de la película de Hitchcock, *Lifeboat* (1944) que transcurre en medio del océano. En un instante alguien cuestionó la validez de tener melodías sonando en mitad del mar:

¿De donde se supone que viene esa música? David Raksin su compositor respondió: -¿Por qué no le pregunta a Mr. Hitchcock de donde vienen las cámaras?³

Con respecto al sonido, que se incorporó en 1926, es fundamental recordar la cautela con que algunos realizadores asumieron la novedad ya que la transición del cine mudo al sonoro no fue producida por una búsqueda estética, sino por una tecnología (el fonógrafo). Para algunos nostálgicos este fenómeno truncó un proceso entre los que exploraban las nuevas posibilidades de la imagen e incluso la música, asumida en otro plano donde no se limitaba a un rol tan funcional. En su manifiesto de 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov tan preocupados por el montaje como naturaleza expresiva declararon que “el cine sonoro es un arma de doble filo y es posible que se la use según la ley del menor esfuerzo”. También detectaban el peligro de “los dramas de elevada literatura y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla. El sonido empleado de este modo destruirá el arte del montaje, medio básico del cine”⁴.

Música funcional

Si bien el cinematógrafo comenzó como una diversión de feria, pronto pretendió un estatus mejor y se apoyó en la literatura para validarse. Tampoco estuvieron ausentes del naciente arte grandes compositores como Prokofiev,

³ “Ask Mr. Hitchcock where the cameras come from”. Prendergrast, Roy. *Film music, a neglected art*. W.W. Norton & Co. New York. 1972/1992, págs. 222, 223.

⁴ MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Ed Gedisa. Barcelona 1996, p. 119.

Saint-Saëns, Honegger o Gershwin, quienes sintieron atracción por el novedoso medio (además de un interés económico); aunque a decir verdad no terminaron siendo muy apreciados por los productores debido a mostrar inquietudes más estéticas que funcionales, lo cual dice mucho del rol que asumiría la música dentro de la industria.

El cine como nueva técnica de expresión visual no fue, en principio, tomado en cuenta por los artistas plásticos, pero terminó siendo incorporado por las vanguardias históricas que ignoraron su lenguaje narrativo y experimentaron desde su materia pura: luz y sonido, llegando incluso a la abstracción. Valga mencionar a Eric Satie quien en 1924 compuso la banda sonora para *Entr'acte* de René Clair teniendo en cuenta escrupulosamente la duración de las secuencias, pero sin buscar una descripción o decoración de éstas. Su descubrimiento fue que la estructura rítmica era de gran importancia a la hora de integrar música e imagen. Sin embargo, la corriente principal ya tenía una forma establecida, y es así como en los años cuarenta, Aaron Copland definió las funciones de la música para cine en cinco puntos muy específicos, a saber:

Crear una atmósfera convincente de tiempo y lugar. Subrayar momentos psicológicos o interiores en los personajes. Rellenar neutralmente el fondo. Crear un sentido de continuidad. Dar soporte a la construcción dramática de una escena para redondearla con sentido de final.⁵

Básicamente estos son los principios para musicalizar filmes, algo funcional, *musique d'ameublement* o para empapelar, parafraseando a Satie. Dicha técnica consiguió cotas muy altas, palpables en las primeras películas de dibujos animados, donde el vertiginoso ritmo y peripecias de los personajes eran or-

⁵ PRENDERGRAST, Roy. *Film music, a neglected art*. W.W. Norton & Co. New York. 1972/1992. págs. 213-217.

questados de manera virtuosa y con una sincronía sorprendente en una época con insipientes recursos tecnológicos. Es más, el estilo de musicalizar cada acontecimiento fue bautizado coloquialmente como *mickeymousing*.

El papel funcional que adquirió la música permitió el desarrollo de clichés relacionados con las situaciones emocionales estándar que suele escenificar un filme. De hecho se convierte en técnica, por lo que no es raro encontrar “manuales” donde se relacionan características musicales con estados anímicos. Por ejemplo, la “maldad” se expresa con timbres ásperos en modo menor y orquestaciones simples de ritmo irregular; la “grandeza” con timbres brillantes en modo mayor con orquestación grande y ritmo regular, y así un catálogo de efectos emotivos que acompañaron la edad dorada del cine extendiéndose hasta ahora.

Con las nuevas tecnologías cambió la *forma*, en el sentido de que ya no se requerían grandes orquestas para lograr sonoridades específicas las cuales podían ser generadas por teclados electrónicos. No obstante, el *fondo* permaneció igual ya que se buscaba de la misma forma recalcar los efectos dramáticos, además en los años ochenta la irrupción de lo digital acercó la interpretación musical a casi cualquier usuario.

La dificultad de sintetizar sonidos a partir de lo analógico hizo que reinaran los teclados digitales “listos para usar”, con timbres predefinidos que llenaban las expectativas de los no muy exigentes y que funcionaban (funcionan) de maravilla para musicalizar imágenes con sonidos ambientales y etéreos o sonidos eléctricos y efectistas pulsando una sola tecla. Esto frenó de alguna manera la exploración en la síntesis sonora electrónica, basta decir que algunos teclados traen timbres predefinidos llamados “soundtrack movies” o “mystery film” por mencionar alguno.

Se puede concluir entonces que, con la definición del lenguaje cinematográfico, el oficio de construir bandas sonoras se constituyó en una profesión con todo lo bueno y lo malo que ello significa a la hora de plantearse un trabajo creativo. Sindicatos, departamentos de composición y orquestación, sinfónicas de planta, música genérica o en *stock* y compositores asalariados definieron el estilo Hollywood. Esto sólo reforzó la orientación “romántica” de las composiciones, es decir, la música al servicio de la expresión dramática.

Nuevos lenguajes

Dentro del desarrollo de la música para el cine en los años cincuenta, algunos compositores incorporaron el lenguaje del siglo XX, pues las sonoridades que acompañaban las imágenes solían ser orquestaciones tradicionales, sobre todo del romanticismo decimonónico. Surgieron entonces autores que recogieron la influencia de Bartók, Stravinsky o Schoenberg, de quien fue alumno Miklos Rozsa gran compositor que se sumó a la exploración agregando instrumentación electrónica de vanguardia, algo que estéticamente tuvo gran significado. En realidad este aporte no encarnó un viraje en el esquema de musicalización, pero los nuevos sonidos abrieron caminos estéticos que ampliaron la paleta de los compositores y el oído del público.

178

La música contemporánea no ha sido del gusto popular por tener una finalidad diferente a la simple fruición, pero es interesante descubrir cómo a través del complemento con la imagen, la manera de percibir dicha música cambia por completo. *Lux Aeterna* de Ligeti hace parte de la banda sonora de *2001 A space odyssey* (1968) y con toda seguridad, sus sonidos habrían sido difícilmente consumidos por el gran público de otra manera. Otro ejemplo es *El planeta de los simios* (1968) cuya música compuso Jerry Goldsmith bajo los preceptos dodecafonistas.

Es así entonces como trozos de temas clásicos e incluso contemporáneos, se han convertido en melodías populares a través de encabezados de series televisivas o de cine, pues su recepción se suaviza y asimila mediante la relación con otros hechos trasladando gran parte de su significado a dicha relación. Pero los cambios no solo fueron estilísticos y técnicos, también fueron sociales; con el tiempo, artistas de jazz y de pop se incorporaron con normalidad al trabajo de componer para la pantalla. Aunque hoy no sea relevante, valga mencionar que en 1966 Paul McCartney compuso la música para la película *The family way* y dos años más tarde su colega George Harrison lo hizo para la psicodélica *Wonderwall*. La profesionalización del oficio había dejado de ser un requisito. Una década antes el director francés Louis Malle confió la banda sonora de *L'Ascenseur pour l'échafaud* (1958) a Miles Davis quien improvisó con un quinteto de jazz sobre las imágenes sin más partitura que las indicaciones de Malle. De estos cambios, podemos inferir que, los realizadores se arriesgaban en la búsqueda de nuevos sonidos para sus imágenes ya que los “neófitos” de alguna manera entregarían una mirada fresca y por supuesto cambios estéticos.

Una imagen, mil palabras y música de fondo

La forma que adquirió el cine, se articula con la finalidad de introducir al espectador en el espacio diegético (universo ficticio) para que viva la experiencia mediante una identificación primaria a través del lente. De este modo, se utiliza el lenguaje cinematográfico, compuesto por una serie de artificios como el montaje o los movimientos de cámara, para llevar al espectador en un “viaje inmóvil”. La ilusión de realidad que busca el lenguaje cinematográfico pretende introducir al público en un proceso de identificación con los personajes de la fábula; la música, que también es un artificio, se pone al servicio de la recreación de ese mundo “natural” potenciando dichas emociones.

Lo cierto es que sonido e imagen, música y cine encarnan un engranaje perfecto. Son como el hormigón y el acero, físicamente hechos el uno para el otro. La función primaria de enmascarar el ruido del proyector, apenas si es una contingencia que explica -como dice Morin- la lógica de los fenómenos que se nos escapan⁶. Igual que la pintura al óleo y el retrato, materia y representación encuentran su equilibrio técnico.

Así pues, esta fraternidad construye lenguajes paralelos que encierran conceptos como continuidad, fluidez, ritmo, estados de ánimo, simbolismo etc., compartidos y retroalimentados.

Es posible que como afirman algunos, la música y en general, lo sonoro fueran una necesidad para el cine, pero la coyuntura que existe con el paso de juguete de feria a objeto expresivo marca también el paso de la realidad a la irrealidad dentro de su forma. En el momento en que el *cinematógrafo* deja de ser documentador introduciendo magia e ilusión, artificio y manipulación, se convierte en *cine* y lo sonoro, que hace parte de esa artificialidad, es también "materia modelable".

Cuando los pintores impresionistas hicieron explícito que el cuadro tan sólo era una tela manchada con pigmentos, generaron una crisis en lo representacional que oportunamente fue paliada por la fotografía. No pasaría mucho para que el cubismo transformara el soporte adhiriendo objetos a la tela y confiriendo al arte una naturaleza propia, más allá de reproducir fielmente una apariencia.

Este desocultamiento que se reveló contra el esquema vasariano de la simulación no tiene continuidad con el cine que, como afirma Baudrillard, posee una gran habilidad para representar asfixiante, pues no trabaja desde la evocación como

⁶ MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed Paidós. Barcelona. 2001, p. 76.

la música, la literatura o los “audiovisuales imperfectos” (la radio, el cine mudo y en blanco y negro). Una imperfección que mantiene ocupada la imaginación del espectador como compensación por lo que sólo es evocado por el artista.

Añade el filósofo que, en ese universo de simulacros, la función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder la desaparición. Es decir, que hay una obscenidad de la imagen y una obscenidad de la música que aumenta sus fuentes a tres o cuatro o veinticuatro bandas, al agregar a lo real más realidad, “con el propósito de una ilusión perfecta -la del estereotipo realista, perfecto-, que termina matando la ilusión de fondo”⁷.

La expectativa latente en la frase de Burch de 1970 que encabeza este texto, contrasta con la “desilusión” contemporánea de Baudrillard quien detecta en todo el adelanto tecnológico tan sólo recursos para intentar reproducir la realidad en detrimento de lo artístico.

En términos sonoros, el hecho auditivo muchas veces se plantea como lo que capta el micrófono mientras la cámara está encendida o a una simulación post-producida de aquello. Así entonces, la música ya en un tercer nivel repinta lo que la imagen, diálogos y sonido han repetido para que no quede duda. Esta paráfrasis visual o exceso de elocuencia sonora no ha dejado impasibles a algunos realizadores; por ejemplo, Jean Renoir se quejaba del acompañamiento redundante, abogando por un contrapunto o incluso por ideas que significaran lo contrario, algo según sus palabras más eficaz⁸. El mismo Antonioni declaró sobre la música que “la mayoría de las veces sólo sirve para adormecer al espectador e impedirle que aprecie con claridad lo que ve”⁹. Bresson más pasional

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. 2006.

⁸ MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Ed Gedisa. Barcelona, 1996, p. 133.

⁹ *Ibid.*

escribió: “¡Cuántas películas remendadas por la música! Se inunda de música una película. Se impide ver que en esas imágenes no hay nada”¹⁰.

Tal pleonasma se estableció como patrón estético en las mejores épocas de la industria permitiendo que una película se pudiera seguir, casi con los ojos cerrados. Nos encontramos entonces frente a una forma literaria que se traduce a estilo musical.

Dialécticas complejas¹¹

La relación entre imagen y sonido, a pesar de su estilización, no estaba resuelta ni mucho menos agotada. Al uso funcional se opone un camino en que músicas sin dogmas estilísticos pueden conseguir una correspondencia más orgánica, compleja y abierta con los demás elementos de la banda sonora y la imagen; en lugar de acompañamientos que se basan en clichés tímbricos y rítmicos. El procedimiento institucional de musicalización inventa una entidad autónoma de la imagen al margen del resto de las sonoridades y busca relacionarse por medio de un sincronismo con la acción.

Aunque sea otro tema de estudio, es importante mencionar el camino inverso, es decir, las imágenes hechas para acompañar músicas. Dicho producto ha abierto otra potencialidad y no es arriesgado ponderar el gran acercamiento que el *videoclip* ha logrado entre ambas materias dentro de un medio masivo igual al cine. No cabe duda que canción e imagen estaban ya presentes en películas comerciales con alguna autonomía, casi como digresión, pero con el auge de la

¹⁰ BRESSION, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora Ediciones. Madrid, 2002, p. 102

¹¹ La palabra dialéctica se ha tomado en un sentido más elemental que el de Hegel, en este caso habla de la multilateralidad de relaciones suscribiéndose a la utilización que hace Bachelard o Burch: “Para nosotros se trata de una figura, y no de un proceso intelectual, de una concepción estructural basada muy platónicamente en ‘preguntas y respuestas’.” Burch, Noël. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid 1970/2004, p.31.

música pop en los cincuentas, el clip se independizó de la película, como cuando la pintura se desprendió de la arquitectura y se volvió cuadro enmarcado.

Esta libertad temática le permitió despreocuparse de la narración literal consiguiendo, incluso, un equilibrio entre las dos creaciones, lo cual da lugar a algo nuevo con autonomía y riqueza propia, desdibujando la frontera entre sus polos. No obstante, cabe recordar que es un formato diseñado para la promoción, pero que termina ofreciendo un producto con posibilidades expresivas tan grandes y tan cercanas a la cultura de masas. Todo esto en un contexto de tecnología y marketing, pues la publicidad es la nueva escuela de los creadores visuales, y sin lugar a dudas, es signo de nuestro tiempo. Realizadores como Greenaway, Lynch o Reggio, han asumido, sin embargo, la creación de una forma emparentada con el *videoclip*, en tanto sus imágenes muchas veces parten de ideas o temas sonoros.

Volviendo al cine, la búsqueda de estructuras complejas entre sus elementos nos plantea diversos caminos apenas limitados por la creatividad. La posibilidad de incorporar los diálogos no sólo como figura explicativa que pretende hacer más verosímil y legible una escena es un aspecto a considerar. Tati con su cine casi mudo hace de los diálogos unos murmullos o gorjeos que poco explican. También es sabido que Godard ha utilizado mezclas confusas entre ambiente y diálogo, “sin duda para mostrarnos el esfuerzo que debe efectuar nuestro oído -y nuestro espíritu- para captar los mensajes que se nos transmiten”¹². Con visión similar David Lynch suele hacer de la omisión un elemento creativo, como cuando aleja la cámara con la correspondiente disminución en volumen de los diálogos o de manera contraria “apaga” el sonido ambiente poniendo los diálogos en primer plano. Al límite extremo de la relación entre diálogos

¹² BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970/2004, p. 98.

e imagen encontramos *Chelsea Girls* (1966) de Warhol donde el azar juega un papel importante. Además de la doble pantalla que logra interesantes conexiones no planeadas en la yuxtaposición de los eventos registrados, la alternancia de las pistas sonoras modifica el carácter de las escenas filmadas abriendo los significados que así no residen totalmente en el texto.

Otro componente de la banda sonora es el ruido-ambiente que, en el caso de *Playtime* presenta un cuidadoso tratamiento por parte de Tati. Su cine prácticamente mudo, más no silente, descarga de peso narrativo a los diálogos dando protagonismo a lo que se ve y oye. En *Playtime* hace que las pisadas suenen en primerísimo primer plano hablando de cosas como materia y espacio, en una actitud crítica e irónica que trasciende el *tac-tac* de los zapatos contra el suelo. De igual riqueza es el *gag* de la puerta silenciosa al ser azotada violentamente sin producir sonido alguno. El aporte de este cine radica en que no se trata de reproducir una realidad simulando sus sonidos y musicalizándola, sino creando una nueva, donde sonido e imagen dialogan dando pie a nuevos significados más abiertos. Así los ruidos, el silencio e incluso lo imperceptible de los diálogos, *dicen*, en lugar de *recrear*.

Con algo más de actualidad *Punch-Drunk love* (2002) de Paul Thomas Anderson hace evidente unas decisiones creativas formuladas por medio de lo que se escucha. La banda sonora está atribuida al compositor Jon Brion, aunque con toda seguridad, en un fructífero diálogo con Thomas Anderson ya que no sólo la música acompaña las imágenes, también los cambios intencionales de volumen y las estridencias en las escenas son muy importantes en el todo.

Dentro de este juego dialéctico, la música puede ser también narración paralela en el tejido fílmico. Es oportuno mencionar la obra maestra de Víctor Erice *El espíritu de la colmena* (1973) en donde pocas palabras hacen falta para describir un mundo interior. De forma minimalista, la colmena se va construyendo con

pequeños detalles que explican el fantasioso universo infantil dentro de la dura realidad española de los años cuarenta sin apenas recitar parlamentos. Paradójicamente un mensaje fundamental está solapado en parte de la música que, Luis de Pablo orquestó a partir de la famosa canción infantil “Vamos a contar mentiras”, y que por ser tan popular, sólo necesita de su melodía para enunciarse junto a las imágenes como un elemento más de la poética *realidad-fantasia* ofrecida durante los 93 minutos.

En esta dinámica de semantizar la música, aparece el *leitmotiv* o frase que se repite. Éste ha sido un recurso en la técnica compositiva que puede ser extrapolada cuando se retoma una canción específica dotándole de carga significativa en algunos casos más o menos literal al argumento. Won Kar Wai con *In the mood for love* (2000) y la reiteración de dos canciones de Nat King Cole es un buen ejemplo.

A partir de los años cincuenta, y con el auge de la música grabada en disco, muchos cineastas utilizaron este recurso para sus filmes. Independientemente de los aspectos prácticos, también hay una decisión creativa en este procedimiento que generó un estilo nuevo de incluir música. En principio se echó mano del repertorio clásico con fragmentos de obras que por su calidad daban prestigio a las imágenes, pero el panorama quedó abierto. Aún así se seguía buscando con estas músicas una respuesta anímica en el espectador por lo que se esquemizaba con los mismos clichés.

Muy distinta es la forma como Kubrick en *Clockwork orange* (1971) incluyó trozos de Beethoven. La relación del personaje principal con la música amplía el significado de lo sonoro que ya no es un mero bálsamo de fondo. Este ejercicio creativo suele aportar lecturas más abiertas ya que piezas o canciones ya escritas tienen en su origen independencia como obras autónomas. Dicha iniciativa es posible encontrarla en *Breaking the waves* (1996) de Lars Von Trier

quien eligió temas populares de la discografía pop-rock, desde Deep Purple hasta David Bowie, pasando incluso por J. S. Bach. La película está dividida en capítulos que, aunque no literalmente, están relacionados con las canciones. El estilo visual y narrativo escogido pretende -según Von Trier- que el relato, a diferencia de lo normal, no sobresalga. De esta manera el espectador es quien recompone o codifica la totalidad de la información aportada, incluyendo las canciones por supuesto.

Dentro de la lógica del *videoclip* donde imagen y música contienen la totalidad del mensaje se han producido unos pocos largometrajes muy particulares. Como una revisión de las Sinfonías urbanas de principios del siglo XX se desarrolla la trilogía "Qatsi"; *Koyaanisqatsi* de 1983 fue la más difundida; en ella su autor Godfrey Reggio hace una interpretación del cine, con la complicidad de Philipp Glass, bastante inspirada en Vertov y Ruttman. En este caso, la música es protagonista, no intenta ser descriptiva, pero genera nuevos significados y sensaciones al superponerse a las imágenes; hoy en día es imposible concebir lo uno sin lo otro, están unidas igual o más que en un clip.

Glass ha desarrollado una fecunda carrera haciendo bandas sonoras y es de reconocer que su estilo minimalista funciona bastante bien con las imágenes. Curiosamente para *The Truman Show* (1998) aportó temas ya usados (Anima Mundi, Powaqqatsi) y la sinergia no es la misma que en los originales. La corriente minimalista ha tenido otro notable desarrollo debido al compositor Michael Nyman quien en una fructífera relación con el director Peter Greenaway no utiliza la música de un modo descriptivo. Ambos declaran que, de cierto modo, sus películas están subordinadas a la música que, en algunos casos, es compuesta antes que las imágenes las cuales se adecuan a ella.

Greenaway lo tiene muy claro cuando afirma que "en el cine es raro encontrarse una equivalencia exactamente satisfactoria entre la imagen y la música. (...)

porque los procedimientos tradicionales de montaje relegan la música a un papel secundario (...) Por eso es excepcional usar la música como estructura del film y no sólo como un vehículo para ilustrarlo"¹³.

En pocas películas la música es también protagonista sin tener un papel activo en la trama. Este es el caso de *Paris Texas* (1984) donde Ry Cooder logra una integración tan delicada con la imagen, en parte quizá, a la sintonía con Wim Wenders su director, que por demás siempre ha estado muy ligado a la música. En *Paris Texas* tan sólo fue necesario una guitarra para "decir" cosas sobre el paisaje silencioso; el roce de los dedos con las cuerdas y el metal también es música que cobra sentido y que susurra blues, Norteamérica y soledad; la música es un personaje más, que en muchas partes aparece en primer plano.

Aunque la relación sea muy anímica, es tan estrecha que llega a integrarse orgánicamente con las imágenes inventando una maravillosa unidad inseparable, sobre todo en la primera parte donde no hace falta diálogos. Por caminos parecidos transita la propuesta del canadiense Neil Young cuando fue invitado por Jim Jarmusch a participar en *Dead Man* (1995). El director tenía claro cuál era el tipo de sonido que deseaba, y a pesar de que Young no es un escritor de bandas sonoras accedió a hacerlo, llevando el film –dice Jarmusch– a otro nivel en el que el alma de la historia unida a la música inventa una reacción emocional nueva. Las melodías, en su mayoría, proceden de una guitarra, en este caso eléctrica, y a pesar de que hablemos de un *western*, no es impedimento para que el instrumento se pronuncie en toda su naturaleza desde la distorsión. En Ambos casos se usa el *leitmotiv* como recurso identitario, por lo que el tema musical se convierte en un personaje más cada vez que hace aparición. La industria del entretenimiento tiende a unificar sus productos, y es así como la música pop ha tenido cabida en el cine, más allá del puro musical o cine juvenil.

¹³ Citado por Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1995, p. 227

Siempre ha habido quien intenta capturar con la banda sonora el espíritu de la época valiéndose de músicos dispuestos a colaborar. La era del swing, el *rock and roll*, la psicodelia y demás culturas juveniles han quedado registradas en películas donde la música tiene un papel importante. Dentro de este ámbito, cabe recordar el poder musical en la creación de estados de ánimo y también para marcar el ritmo, como bien descubrió Satie años atrás.

El techno, la nueva música electrónica popular también impregna el cine, su naturaleza de texturas y ambientes es bastante propicia; un buen ejemplo es “ π ” (Pi) de 1997. La paranoica película de Darren Aronofsky se sirve de músicas coherentes con una fotografía sobre-expuesta en blanco y negro para recrear el ambiente de angustia interior que vive el protagonista. Se puede escuchar trabajos de Massive Attack, Orbital o Autechre, quienes proporcionan frenéticos y nerviosos pasajes que marcan activamente el ritmo de la película, pero que en lugar de explicar escenas crea un ambiente general.

Pero la música no ha sido indiscutido complemento de la imagen, Tarkovskiy la usaba sólo cuando agotaba los medios del cine, su sueño era lograr un film donde no tuviera que usar música para expresar lo que necesitaba. Eduard Artemyev quien trabajó con él en varias ocasiones, relata que le encargaba composiciones de ruidos organizados donde la orquesta resaltara poco. Para otras escenas acudía a Bach, argumentando que el cine era algo demasiado joven y no tenía raíces. Su manera de conectarlo con el arte era usar música de grandes maestros.

Solaris (1972) fue el comienzo de una personal notación gráfico-musical que inventaron para comunicarse. En esta película, Artemyev propuso usar a Bach como fondo de sus composiciones electrónicas que, amalgamadas con ambientes y sonidos corales crearon la atmósfera adecuada del film. Así pues, no poner música también es una decisión creativa y muy válida además, ahí tenemos a

Buñuel que se empeñó en despreciarla por ser denotativa. En *El viento nos llevará* (1999) del realizador iraní Abbas Kiarostami, se puede leer en los créditos de música original a Peyman Yazdanian. Lo cierto es que después de transcurridas casi dos horas de película no suena ni una nota hasta que llega la escena final en que un hueso flota sobre un riachuelo y comienza a escucharse la melodía que acompañará los pocos minutos que restan. Su aparición es sobrecogedora, y sin duda alguna, juega un papel importantísimo por acción y por omisión recordándonos las palabras de Bresson:

El silencio es necesario para la música pero no forma parte de ella. La música se sostiene sobre él¹⁴.

La frontera entre los efectos de sonido y la música es la zona más hermosa.

David Lynch

A la hora de analizar el cine, se han utilizado conceptos como cine-arte, cine de autor, o arte y ensayo; dividiendo la producción entre lo artístico y lo exclusivamente entretenido. Dichas clasificaciones han sido siempre insuficientes, ya que en cualquiera de los polos, se han encontrado valores indiscutibles que van nutriendo la producción general. André Bazin dividió las posiciones entre “los que creen en la imagen” y “los que creen en la realidad”¹⁵. De estas categorizaciones podemos inferir el poder de la imagen, pues lo sonoro constituye de todos modos un segundo orden. Para los que creen en la realidad su rol sería el de simulacro y en los de la imagen ya se le excluye desde el enunciado.

Dentro de las limitaciones que implica hacer clasificaciones Pasolini habla sobre “cine de poesía” o “cine de prosa”, no sin antes mencionar que dentro

¹⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora Ediciones. Madrid, 2002, p. 102

¹⁵ A.A.V.V. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós Ibérica. Barcelona 1983/1996, p. 45.

del cine de prosa o relato también aparece la poesía, aunque no esté buscada de antemano. Es así como en un universo de simulaciones, cobra importancia un cine que supera la fase de simple discurso significante, donde el autor hace una reflexión con su obra interrogando el cine mismo y su naturaleza. Dicha visión por supuesto atañe al sonido.

El desarrollo histórico del arte ha agotado el esquema de “manifiestos” en donde un movimiento proclama “la verdad” en detrimento del resto. Es decir, la manera de asumir la música para el cine no debe ser, como afirmaba Adorno, a través de los sonidos contemporáneos, pero tampoco debe haber una estigmatización del atonalismo como proclamaba Michel Chion, ni mucho menos una dogmatización del modelo romántico. No existen ya fronteras estilísticas, y tal como afirmaba Warhol “uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo”¹⁶.

¹⁶ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Paidós Ibérica. Barcelona 1997/1999. p. 59.

Bibliografía

A.A.V.V. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós Ibérica. Barcelona 1983/1996

ARCOS DE, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de cultura económica. Madrid. 2006

BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. 2006.

BAZÍN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid, 1958/2000.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora Ediciones. Madrid, 1975/2002.

BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970/2004.

CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Cátedra. Madrid, 1990/1992.

_____. *La audiovisión- Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Paidós. Barcelona, 1997.

GOROSTIZA, Jorge. *Peter Greenaway*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1995.

GUBERN, Román. *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1989/2006.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1997/1999.

MARTÍN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Ed Gedisa. Barcelona, 1996.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed Paidós. Barcelona, 1956/2001.

PASOLINI, P; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama. Barcelona, 1970.

PRENDERGRAST, Roy. *Film music a neglected art*. W.W. Norton & Co. New York, 1972/1992.

RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. Alba editorial. Barcelona, 1997/2001.