

**Alfonso Cisneros Cox**

## **La música en el cine: Géneros y compositores**

### **1. Introducción**

En una banda sonora, que podríamos denominar con más precisión ‘sonido cinematográfico’, uno de los elementos de más difícil manejo en la realización de una película es la música (los otros dos son los diálogos y el ruido). Y, para el espectador, también es el factor de más difícil comprensión. En este punto coincidimos con Armando Robles Godoy, cineasta peruano que habla de una “comprensión amplia, profunda y misteriosa que abarca la dimensión emocional”.

En “El lenguaje misterioso”, página que publica en el diario *El Comercio*, Robles Godoy precisa con aguda percepción la naturaleza de la música en el cine. Dice, por ejemplo:

Se sabe que en el campo musical, un muy alto porcentaje de seres humanos, incluyendo a los directores cinematográficos, padecen de sordera parcial o total. Pero a esto se suma otro factor que dificulta aún más la comprensión de la música en el cine, pues, en cierta forma, al incorporarse a las estructuras semánticas del cine, la música deja de ser lo que es en su propia dimensión y no solo desempeña otras funciones, sino que adquiere características distintas. En el contexto del lenguaje cinematográfico, la música se torna visible y hace que las imágenes canten. (*El Comercio*. Suplemento dominical. Lima, 22 de octubre de 1995)

En el lenguaje musical, una de sus estructuras fundamentales es el contrapunto, que consiste en armonizar dos o más voces o motivos melódicos distintos y simultáneos, para lograr no una suma, sino un todo semántica y poéticamente diferente.

En el lenguaje cinematográfico también podemos hablar de un contrapunto propio de esta semántica, muy diferente, por supuesto, del musical, pero cuya comprensión es imprescindible para llegar a dominar, de manera aceptable, el arte de hacer una película o el arte, igualmente difícil, de comprenderla y disfrutarla a plenitud.

En realidad, toda la música que escuchamos en la actualidad, sea clásica o popular, a excepción de algún canto gregoriano refugiado en una ceremonia, tiene como fundamento una estructura contrapuntística, por elemental que sea. Del mismo modo, toda película está construida alrededor de lo que podríamos llamar contrapunto cinematográfico, más próximo a la forma denominada fuga, generalmente conocida, en el caso del cine, como paralelismo.

Toda estructura cinematográfica está fundamentada en una serie de elementos que se desarrollan en formas paralelas; cuando vemos una película, y aunque no seamos plena-

mente conscientes de ello, estamos percibiendo y descifrando un lenguaje que se nos muestra mediante un mínimo de dos series de símbolos, que se alternan, interrumpiéndose mutuamente. Esto sucede en los niveles racional, emocional o sensorial. Por ejemplo, una conversación entre dos personas se descompone en el primer plano de una de ellas, que se alterna con el primer plano de la otra y así sucesivamente.

Estas estructuras paralelas, que son de muchos tipos y niveles, constituyen una especie de contrapunto, que se diferencia del musical; cada uno de los elementos se percibe por turnos y no en forma simultánea, con una excepción muy importante, que se relaciona con el sonido: en el lenguaje cinematográfico la imagen y el sonido componen, en forma casi constante, un contrapunto perfecto. Se trata de un paralelismo en el que percibimos simultáneamente lo visible y lo audible. Y se trata de una de las características más significativas y poderosas de este lenguaje.

## **2. El cine “mudo”**

Si bien en sus inicios el cine no tenía una forma de registro sonoro, esto no significaba que fuera mudo, aunque este concepto se haya impuesto. Ciertamente no existían diálogos, pero sí había música en vivo. Recordemos que la primera función de cine se dio en el célebre Salón Indio de París el 28 de diciembre de 1895. Pronto se incluyó la música como el complemento adecuado para este nuevo espectáculo, al advertirse que contribuía a captar la atención del público. Así, el cine se convirtió en una forma nueva de atraer gente que deseaba divertirse, ávida de toda nueva invención que la sorprendiera y produjera placer. Eso ya había sucedido por ejemplo con los

antepasados del cine, como el kinetoscopio, que despertaba la curiosidad de los concurrentes a las ferias. Otras formas artísticas incluían a ilusionistas o magos de los efectos visuales, y también recursos escenográficos y acrobáticos. En la mayoría de estas formas existía un músico cuya participación fue cada vez más importante para estrechar la relación entre el público y la imagen. El cine del francés George Méliés surgió precisamente como consecuencia de la fusión de gran parte de estos recursos, que alcanzaría uno de sus mayores logros en el célebre filme *Viaje a la Luna*.

Por esta razón, la incursión de la música en el cine no fue extraña ni dramática, se dio más bien como un proceso natural, cuyo uso fue adoptado de otras artes tradicionales como el teatro y especialmente la ópera. Gradualmente, la presencia de la música adquirió mayor importancia, pues de ser concebida como simple acompañante de las imágenes, se volvió con el tiempo indispensable, y esto se debió a tres motivos:

Primero, la necesidad de tapar el ruido del proyector. En algunos casos las salas eran simples barracas con telas y se carecía de la actual infraestructura para aislar el motor del proyector, cuyo ruido predominaba. Una forma práctica y a la vez artística fue recurrir a un fondo musical.

En segundo término, que el público de los inicios del cine era poco cultivado. Por lo general, los asistentes a una función venían de ver el vodevil, acostumbraban gritar o pifiar y hacer grandes gestos cuando veían una obra de teatro. Por ello, la música sirvió como una llamada para que concedieran mayor atención a la acción del filme. Se debe notar que el cine no nació como un arte sino como un espectáculo de feria; por ello, los dueños de la sala trataban de darle más prestigio, y uno de los elementos para hacerlo era la música, componente de incuestionable y reconocida tradición.

Y tercero, que el cine era un espectáculo que además debía generar ingresos. En consecuencia, en las funciones se interpretaban temas que por su popularidad atraían a los transeúntes. Hacer dinero era fundamental para los dueños de la sala. Ellos eran los propietarios de las películas y trataban de obtener la máxima ganancia con cada una de las funciones.

## **2.1 Los cue sheets**

En un principio, las funciones en las salas apenas recurrían a un solista (casi siempre, al piano) o a un pequeño conjunto de instrumentistas, al que podía agregarse uno o varios cantantes, sincronizados con la imagen, para dar mayor color al aspecto sonoro. Cuando era necesario, estos músicos contratados podían incluso viajar junto con el filme, según el lugar donde fuera proyectado. Se debe precisar que la cantidad de los instrumentistas dependía del tamaño y prestigio de la sala. Con el tiempo, la importancia del cine como industria creció tanto que se contrataron verdaderas orquestas sinfónicas. Estas agrupaciones tenían a su disposición una serie de partituras ya establecidas, que se usaban de acuerdo con el carácter de la escena. Así, se llegaron a editar folletos en los que se sugería temas para las diversas situaciones de un filme. Estos folletos fueron conocidos con el nombre de *cue sheets* y con el tiempo se editaron de manera independiente. Tenían una serie de temas agrupados con títulos como “suspenso”, “alegría” o “noche”. Muchos directores de orquesta emplearon estas publicaciones, aunque no faltaron quienes optaron por hacer uso de sus propias selecciones.

Una preocupación de los creadores de filmes era la inestable calidad de los ejecutantes de la música, elemento que

afectaba la calidad de la película. Como se dijo antes, el director de la orquesta (si es que la había) podía emplear los temas sugeridos por los productores o usaba su propio criterio. En muchos casos, el simple hecho de elegir otro tema hacía que el efecto de sentido en una determinada secuencia cambiara completamente. A esto se sumaba la variable calidad de las ejecuciones, muchas veces realizadas por músicos que ni siquiera disponían del tiempo adecuado para ensayar.

## **2.2 El órgano Wurlitzer**

Un caso interesante con respecto a la necesidad de ordenar este caos fue la creación del órgano Wurlitzer, capaz de reproducir el sonido de una orquesta e incluso de añadir efectos sonoros. Se considera el antecesor de los instrumentos de programación actuales y era manejado por una sola persona.

Según Mark Evans (1975), en su libro *Soundtrack, the music of the movies*:

... un tal William G. Blanchard, que empezó su carrera como organista de cine en el Medio Oeste, lo recuerda como ‘un intento, a veces muy exitoso, de poner bajo el control de un individuo todos los colores de una orquesta, junto con percusiones de todo tipo. Los juegos de percusiones comprendían el xilófono, los platos, trinos de pájaros, sirenas de incendios, disparos y un piano. El conjunto podía ser accionado a partir de dos, tres, cuatro e incluso cinco teclados normales.

Debe destacarse que aunque no hubiera una forma de registrar el sonido, la música solía estar presente durante la filmación de las películas. Era una costumbre de los directores

solicitar la presencia de una banda de músicos en el plató para crear un ambiente especial. La orquesta tocaba y todos se contagiaban de su rítmica sonoridad. Esto no era menos importante para los propios actores, provenientes a su vez del teatro, quienes también requerían música para poder inspirarse, buscando de esta manera una mejor interpretación.

Incluso podemos agregar una visión más sutil de la función de la música en el cine, citando ahora al poeta galo Émile Vuillermoz (2003), quien en 1917 anunció esta función cercana a la hipnosis:

La música –la más humilde o la más altanera– desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturdidos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico.

### ***2.3 La música clásica y su relación con el nuevo arte del cine***

Es sabido que en sus primeros años el nuevo arte cinematográfico alcanzó tanto empuje e importancia que muchos teatros europeos y norteamericanos dejaron de lado las usuales representaciones dramáticas para dar lugar a la proyección de filmes. Incluso, la forma en que la música acompañaba a las películas dependía a su vez del empleo que se le daba en los modelos teatrales conocidos en cada país. No sorprende en-

tonces que en Italia la función de la música fuera adaptada en muchos casos del arte de la ópera. Chion (1997) nos dice:

Por lo general, una ópera ofrece, en relación con una obra de teatro, mayor riqueza de situaciones, mayores posibilidades de escenarios exteriores y escenas de efecto. Las intervenciones del coro, movimiento de multitudes, escenarios salvajes y naturales, son poco habituales en el teatro del siglo XIX, incluidos los melodramas. Sin embargo, en la ópera sí son corrientes, por lo que será muy utilizada en el cine mudo por sus guiones y los ingredientes que ofrece: escenarios históricos y exóticos, sensualidad, pasión, trama y detalles pintorescos, en resumen, 'lo que la gente pide'.

Pero dejando de lado la ópera, debe añadirse que en sus comienzos el cine se relacionó con el mundo de la música académica, culta o clásica de dos maneras fundamentales: adoptando extractos de reconocidas composiciones de grandes maestros del pasado como Beethoven, Chopin y Tchaikovsky, y encargando la música de películas a músicos aún vivos y establecidos firmemente como continuadores de la tradición clásica. Naturalmente, en el primer caso, el uso de fragmentos de compositores fallecidos no siempre era de lo más adecuado. Muchas veces se reducía a ser incluidos como parte de un simple pastiche sonoro, sin mayor coherencia ni arte. Otras veces, sencillamente no tenía nada que ver con el asunto del filme. Para el conocedor, esperar el *Drácula* de 1931 (dirigido por Tod Browning y protagonizado por el mítico Bela Lugosi), con música de fondo extraída de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky no es precisamente lo mejor para resaltar las cualidades macabras del filme. Casos como este han sido corregidos hoy, y una nueva música, encargada al com-

positor minimalista contemporáneo Philip Glass, ha sido adjuntada al mencionado filme con mayor éxito. Glass ha escrito una interesante partitura para cuarteto de cuerdas que profundiza y revela sombras antes ignoradas tanto en la personalidad del ominoso vampiro como en la de sus víctimas y su avieso entorno.

Considerando que el cine nació en diciembre de 1895, no resulta extraño que en las primeras décadas del siglo XX, atraídos por el nuevo arte, compositores como Pietro Mascagni, Richard Strauss o el ya mentado Saint-Saens probaran escribir música para el cine silente. Sin embargo, las grandes colaboraciones entre músicos clásicos y el cine sucederían luego, ya con el cine sonoro. Como magníficos ejemplos, he allí los trabajos de Serguei Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Georges Auric y William Walton, quienes concibieron por encargo –y respectivamente– grandes partituras para filmes legendarios de Eisenstein (*Alexander Nevski*), Kozintsev (*Hamlet*), Cocteau (*La bella y la bestia*) y Laurence Olivier (*Henry V*). Otros clásicos ilustres que aportaron a la música de cine fueron Satie, Milhaud, Honneger, Hindemith, Khachaturian, Vaughan Williams, Britten, Villalobos, Revueltas y Copland. Todos ellos fascinados por la magia del séptimo arte.

#### **2.4 *Música distinta: películas distintas***

Ciertamente, el papel de la música en el cine es tan misterioso y vasto que no podemos definirlo aún en su totalidad. La música por sí misma se convierte en otro ente, en otra música, cuando está vinculada con la imagen cinematográfica. Incluso, si hay composiciones musicales distintas para una misma película, las lecturas de esta también pueden variar.

Sirva para ilustrar esta función de la música en el cine el artículo de Robles Godoy cuando refiere:

Recuerdo que hace algunos largos años, en el contexto de mi permanente lucha por comprender y emplear cada vez mejor y con más libertad el lenguaje cinematográfico, leí algo escrito por Siegfried Kracauer, un profundo estudioso de la psicología del lenguaje del cine, sobre una experiencia que tuvo cuando niño, y que fue iluminadora para la comprensión del papel de la música en la semántica del séptimo arte.

Cuenta Kracauer que cuando era niño, y aún en la época del cine mudo, iba al cine, de serle posible, todos los días, sobre todo a una salita de barrio cercana a su casa. Como es lógico, veía la misma película varias veces, cosa que le encantaba y que le permitió realizar un descubrimiento que lo desconcertó.

En ese cinemita había, como en casi todos, un piano, y era tocado en las funciones por un pianista derrotado y viejo que, curiosamente, no prestaba la menor atención a las escenas que veían en la pantalla, y tocaba lo que se le ocurría con la mirada fija en el teclado. De este modo, el niño Kracauer veía la misma película con distintas músicas, y se dio cuenta de que, sobre todo en ciertas secuencias, el significado de lo que veía, al margen de lo que ocurría y de los letreros, variaba con la música. Veía películas distintas solo porque la música era distinta. (*El Comercio*. Suplemento dominical. Lima, 30 de julio de 1995)

### 3. El cine sonoro

#### 3.1 *Hollywood, la Meca del cine*

Uno de los lugares cuyo nombre es sinónimo de cine es, sin duda, el del barrio de Hollywood, ubicado en la ciudad estadounidense de Los Ángeles, California. Allí, en un vasto paisaje, se erigieron los estudios de las grandes compañías cinematográficas. Como la gran industria que es, Hollywood ha mantenido siempre una gran cantidad de trabajadores contratados, incluyendo a directores, actores, directores de fotografía, compositores y otros. En las primeras décadas del cine los compositores no tenían libertad de trabajo, el estudio les asignaba películas y los podía “prestar” a otro estudio si lo creía conveniente, ya que estaban “en nómina”.

Así, de acuerdo con ese sistema, los compositores tenían “especialidades”. Por ejemplo, algunos se dedicaban solo a hacer música para los créditos iniciales de los filmes. Un caso anecdótico es el que cuenta el francés Maurice Jarré, ocurrido durante la década de 1950. Luego de haber compuesto la banda sonora de *Lawrence de Arabia*, David Lean, el director del filme, lo quiso para que compusiera la música de *Dr. Zhivago*, pero en la MGM objetaron ese deseo diciendo que “Jarré era un buen músico para climas desérticos, pero que ellos tenían especialistas para paisajes nevados como los de las estepas de Europa”.

Una de las características del Hollywood clásico fue el uso otorgado a la música de los genéricos. Cada película debía estar claramente identificada para que el público supiera de qué trataba y se involucrara por anticipado con el filme. Si se trataba de una comedia, la música debía derrochar alegría; si era una cinta de terror, debía ser lúgubre; si evocaba el Viejo

Oeste, se usaban temas tradicionales norteamericanos, y así con cada género. Hollywood siempre ha buscado que sus películas sean productos homogéneos que no acarrearán problemas a los espectadores.

### ***3.2 El primer filme sonoro***

*El cantor de jazz* (1927) fue uno de los primeros filmes sonoros, aunque muchos lo señalan como el primero. En cualquier caso, lo importante es que a raíz de su proyección hubo un cambio en la actitud del público que acudía al cine. Imaginemos cómo puede haber sido, que la gente por mucho tiempo acostumbrada solo al complemento sonoro brindado por músicos ad hoc, podía ver y escuchar ahora, simultáneamente, a la embetunada figura de la pantalla –Al Jolson– abriendo la boca y profiriendo sonidos cantados y hablados. Esto era para maravillarse, a pesar de que el filme en sí tuviera pocos diálogos. Naturalmente, después de tan fabulosa impresión, la mayoría de las compañías productoras se abocó a elaborar películas con sonido.

En este lapso, los estudios se vieron obligados a detenerse para comenzar a doblar las películas ya realizadas, viéndose en la necesidad de implementar sus equipos. Los problemas no se hicieron esperar. Sin embargo, el cambio ya se había iniciado y la transición hacia el cine sonoro marcó el fin de todas las películas mudas y las de muchos actores de esta ya superada fase, incapaces de adaptarse a las nuevas exigencias.

Los siguientes párrafos, tomados de Gilbert, Buster y otros, son contundentes:

Hacia 1930 el sonoro era un hecho, y el cine mudo había sido definitivamente vencido.

En el mundo de los actores se produjo el pánico, ya que temieron, y con razón, que sus voces no fueran adecuadas a los cambios, y todos fueron obligados a 'pruebas de voz'. A pesar de que la mayoría de los actores superaban las pruebas, actores significativos, aunque no por causa de la voz, quedaron en el camino.

### **3.3 Charles Chaplin**

Un caso especial de un gran actor del cine mudo que supo adecuarse a las exigencias del nuevo cine sonoro fue el de Charles Chaplin. Quizá sus mejores trabajos hayan sido para el cine mudo, pero aunque reacio inicialmente al sonoro, su gran sentido práctico y su inteligencia lo hicieron adaptarse con éxito a esta nueva fase, donde ratificó sus cualidades de actor, director, guionista y productor de sus propias aventuras cinematográficas. Es interesante mencionar que Chaplin evitó hablar en dos de sus célebres películas sonoras, *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936), que no eran en realidad sino películas mudas con música y efectos ingeniosamente sincronizados. Chaplin recién dejaría escuchar su voz en la pantalla con la cinta *El gran dictador* (1941).

### **3.4 Los problemas del nuevo cine sonoro**

El cine sonoro no era simplemente el mudo con sonido incorporado, sino una nueva forma de expresión que tenía que reconciliar lo real (la grabación precisa de palabras y sonidos) con lo irreal (la imagen bidimensional), mientras que el cine mudo había sido una unidad armoniosa, completa por sí misma.

Algunos directores de fotografía afirman que el cine sufrió un inmenso retroceso al llegar el cine sonoro, pues limitó enormemente las posibilidades creativas del mismo. Ciertamente que perdió con celeridad cierta fluidez, creatividad y ritmo, y tal vez sufrió unos años de retraso el avance imparable en el que se veía inmerso el lenguaje cinematográfico. Las cámaras hacían mucho ruido y las filmaciones debían hacerse en riguroso silencio. Los micrófonos lo captaban todo y al mismo tiempo no se entendían correctamente las voces de los actores. El operador, encerrado en una cabina insonorizada no se enteraba de nada que no viera, lo que ralentizaba el trabajo y hacía perder agilidad a los movimientos narrativos.

Los historiadores del cine manifiestan, no obstante, que afirmar lo anterior es magnificar el problema, ya que en muy poco tiempo se montaron las cabinas para la cámara sobre ruedas y enseguida se blindaron las cámaras insonorizándolas totalmente, con lo que recuperaron la movilidad anterior. Hacia 1928 se había superado la mayoría de los problemas técnicos con los que se inició el cine sonoro, se inventó la “jirafa”, el micrófono que se coloca en lo alto de la escena y se evitaron así las cámaras insonorizadas, pesadas y aparatosas, que impedían la movilidad en las escenas.

El cine sonoro trajo cierta calma a los compositores de música para películas, quienes, sin embargo, tuvieron que afrontar los problemas propios de una etapa experimental. Entonces, no existía la grabación de sonidos, voces y música en pistas separadas; todo se grababa en un mismo canal, es decir que todos los elementos confluían en el mismo momento. Por tanto, si un actor equivocaba su diálogo, se tenía que empezar todo otra vez. Lo mismo sucedía si la orquesta fallaba. En conclusión, durante esta incipiente fase, la grabación sonora era un proceso tedioso.

Con respecto a la grabación de la música en sí, mencionemos la necesidad de adecuar las orquestas al cine, pues debido a la baja calidad de los micrófonos de la época no era posible registrar el sonido de ciertos instrumentos como el oboe y la flauta. Esto obligaba a los compositores a adaptar sus partituras para prever y resolver estos problemas técnicos, privilegiándose más bien el uso de instrumentos de tesituras medias, como el piano y los violines (hasta ciertas notas). En definitiva, la capacidad de registrar los sonidos graves y agudos fue un problema hasta 1931, cuando se solucionó.

Junto con los nuevos sonidistas y una época de aprendizaje y sufrimiento, llegaron también los guionistas, con el fin de mejorar la calidad del argumento de los filmes. De alguna forma, pues, a este arte de imagen y sonido se agregaba también una pretensión literaria.

Otro de los inconvenientes que tuvieron los directores musicales fue la dificultad de grabar la música sin poder ver cómo era la correspondiente escena. Como solución, grababan un mismo tema con diversos *tempos*, con la esperanza de que alguno calzara con el de la escena. Esto se resolvió cuando se masificó el sistema de grabación, usándose pantallas para poder ver las imágenes. Este sistema sigue vigente, aunque la moderna tecnología de grabación lo haya dejado de lado.

Según Roberto Cueto (1996):

El perfeccionamiento de las técnicas de grabación, sincronización y montaje, así como la tendencia a emplear grandes orquestas sinfónicas, provocó en Hollywood la creación de los llamados departamentos musicales dentro de cada estudio. A ellos no solo pertenecían compositores, directores y músicos, sino también multitud de orquestadores, arreglistas, copistas, montadores y mezcladores. Ése será el método de trabajo que dominará en Hollywood du-

rante las tres décadas siguientes, hasta la caída de los grandes estudios. Mientras tanto, en el resto del mundo, el cine sonoro también exige la creación de partituras originales para el cine. Frente al concepto hollywoodense del músico cinematográfico y ‘en nómina’, se dan los casos de compositores clásicos que experimentan las posibilidades expresivas del nuevo medio: William Walton y Arthur Bliss en Inglaterra; Darius Milhaud, Maurice Jaubert y Georges Auric en Francia; Hanns Eisler, Wolfgang Zeller y Paul Dessau en Alemania; (...) Pero también empezaron a aparecer compositores profesionales, hoy apenas recordados, que fueron aportando su grano de arena en el perfeccionamiento técnico de la música de cine y, lo que es más importante, en la creación de un auténtico lenguaje específico de la música cinematográfica.

Hoy en día es muy común el uso del *playback*, que es la sonorización posterior de la supuesta habilidad de un músico con un instrumento; pero en los inicios del cine sonoro tal habilidad tenía que suceder “en vivo”; era imposible grabar con posterioridad la voz o la interpretación del verdadero músico, así que este debía tocar al mismo tiempo que el actor.

Otra nueva exigencia para los compositores fue la necesidad de adaptar su música a los tiempos del filme. Una escena de amor que duraba un minuto exigía una gran capacidad de síntesis del compositor, quien en ese corto tiempo debía reflejar los estados de ánimo de los personajes. Ahora bien, el uso de la música –y de los diálogos y sonidos– creó la necesidad de un sistema de grabación sincronizado al milímetro; por ello, el Vitaphone no era el más adecuado, ya que por ser un disco grabado su sincronización con la cinta proyectada debía ser perfecta (el Vitaphone cumplió su ciclo meses más tarde, al ser incompatible con el Movietone, moderno sistema que

utilizando la célula fotoeléctrica registraba el sonido al margen del fotograma); sin embargo, pronto llegaría la grabación en pista óptica.

La posibilidad de grabar el sonido trajo un cambio fundamental en la música de cine. En la época del mudo la música era prácticamente ininterrumpida, limitándose a ser una reiteración de lo que sucedía en la pantalla. Con la aparición de los mecanismos se dio un paso enorme en el uso de la música, motivado en un principio por una razón técnica ya mencionada: la imposibilidad de grabar en pistas separadas. La coexistencia en la banda sonora de los tres elementos (sonidos, diálogos y música), obligó a que se dosificara. Esto pronto llamó la atención de los compositores, quienes notaron que la banda sonora podía reservarse para momentos importantes, lográndose así un efecto más dramático, que beneficiaba al producto final. Otro paso fundamental fue que se dejó de lado la reiteración musical y se comenzó a probar el uso de música que contrastaba con la escena. Ahora, la música era un elemento libre, que se podía usar para dar diversos significados a las escenas.

#### **4. Una mirada al cine clásico (1920-1950)**

##### **4.1 Los años veinte**

Como se dijo, las orquestas y músicos solían emplear repertorios ya dados, generalmente pasajes bien conocidos por el público de óperas y obras clásicas. Lo normal era emplear piezas con *tempos* que se ajustaran a las escenas del filme: rápidos para escenas de acción, lentos para las de amor.

La presencia de los *cue sheets* era común, pero la dificultad que traían hacía desear otro sistema. No olvidemos que la

velocidad de proyección no siempre era la misma. Las escenas tenían duraciones variables y por tanto la música no se ajustaba a la perfección. Por ello, y por los deseos de experimentar, se compusieron algunas partituras que resultaban muy caras, considerándose que al final los directores de orquesta de cada sala las podían dejar de lado. Uno de estos primeros intentos fue el de las páginas escritas por Camille Saint-Saens para *El asesinato del Duque de Guisa*, en 1908. Pero el uso de las orquestas y composiciones exclusivas solo se volvió rentable con la llegada del sonido.

Cabe destacar dentro de este periodo *El nacimiento de una nación* de David H. Griffiths, con música de Joseph Carl Breil, quien compusiera una partitura para el filme de 180 minutos de música ininterrumpida, en la cual mezcló fragmentos del repertorio popular con temas originales. Mencionemos también *Nosferatu*, con música de Hans Erdmann, y *El acorazado Potemkin*, con *score* de Edmund Meisel, aunque más tarde aparecería para esta última la notable y definitiva partitura del compositor clásico ruso Dimitri Shostakovich.

Una de las películas de transición del mudo al sonoro fue la ya mencionada *El cantor de jazz*, que mezcla la tradición del cine mudo con la innovación del sonoro, pues solo hay una escena dialogada, mientras el resto siguió la tradición del uso de los carteles. Desde luego, los actos musicales del protagonista podían escucharse.

Sin embargo la llegada del cine sonoro no fue muy sencilla, aunque se dio con relativa rapidez. No olvidemos que al ser interpretada la música en vivo, la cantidad de músicos era mayor. Como en casi todo inicio, existía cierta desconfianza y desprecio por esta nueva forma. En muchas salas se hacía una mezcla del sonido de la película y de la orquesta de la sala; en otros casos, los músicos de la sala tocaban cuando a ellos

les parecía; en los casos más dramáticos se llegaba a suprimir el sonido del filme reescribiendo o usando los temas de los *cue sheets*.

## **4.2 Los años treinta**

El cine de Hollywood se inscribe en estos años en una corriente influenciada por el romanticismo y el impresionismo; se usaba la armonía de una forma tonal. Todo esto con el fin de buscar la reacción fácil del público, es decir, limitándose a que la música cumpla solo una función más. La influencia de la tradición musical clásica europea ciertamente es notoria, como lo hace notar el crítico musical Mauricio Piscoya en su artículo “Luces, cámara, música” (*El Comercio*. Suplemento dominical. Lima, 13 de marzo del 2005):

Hallamos grandes ejemplos de música en el cine durante el esplendor estadounidense. Ciertamente, los principales compositores de películas de esa Meca del cine, de las décadas de 1930 a 1950, fueron inspirados sobre todo por los grandes compositores orquestales europeos del siglo XIX. Y no olvidemos que varios de esos músicos de Hollywood eran inmigrantes también europeos y de formación clásica, que alguna vez pretendieron hacerse de un nombre como compositores serios, pero, atraídos por los dólares norteamericanos y huyendo de la guerra, terminaron volcando su ingenio hacia el cine y hoy son recordados por sus notables bandas sonoras antes que por sus obras para salas de concierto. Entre ellos están Dimitri Tiomkin, Max Steiner, Miklós Rózsa, Franz Waxman y Erich Korngold.

Estados Unidos no poseía una tradición musical comparable con la europea. El hecho de que contrataran al compositor checo Antonín Dvorák para dirigir el recién fundado Conservatorio de Nueva York a fines del siglo XIX, y no a un compositor de su mismo país, resulta significativo. Además, ya en el siglo XX, fueron también los grandes directores de orquesta europeos que huían sobre todo de los estragos de la guerra, los que estuvieron al frente de las principales orquestas norteamericanas. Si a esto sumamos que el naciente cine de Hollywood tenía como sus principales compositores de bandas sonoras a músicos también europeos, tendremos una idea más completa de la importante presencia e influencia de Europa en la música de esta parte del Nuevo Continente. Sin embargo, debe precisarse que de todo esto supo nutrirse Estados Unidos para crear un lenguaje musical propio tanto en la música académica como en la música de cine.

Una observación interesante que realiza Michel Chion (1997) comparando la música de cine francesa y norteamericana de esta época es la siguiente:

Si escuchamos, sin fijarnos en etiquetas ni juicios de valor, la música de cierto número de filmes franceses de finales de los años treinta, encontraremos entre ellos ciertas constantes: las secuencias musicales ‘de fondo’, sea cual fuere el tipo de escena a la cual acompañan, tienen tendencia a discurrir en un ritmo bastante regular y marcado, autónomo con relación al ritmo de las imágenes, por una parte, y con el ritmo del diálogo por otra. Esto hace que en más de una ocasión, suenen como ‘extractos’ de una música de concierto. Por otra parte, con frecuencia gozan de una orquestación íntima y ‘de cámara’.

Sin duda alguna, la misma observación efectuada sobre filmes norteamericanos del mismo periodo revela, en cambio,

no solamente el uso de masas orquestales más llenas y lujosas, sino también, cosa menos evidente, la abundancia de ritmos fluidos, líricos, recitativos ‘entrelazados’ con los de los diálogos de los actores.

Uno de los primeros compositores de bandas sonoras en Estados Unidos, Max Steiner, fue quien compuso algunos fragmentos originales para *La melodía de la vida* (1932). La gente se sintió maravillada por esta innovación, reacción que fue rápidamente notada por Hollywood, que creó departamentos musicales abocados a la elaboración de partituras. Al año siguiente, Steiner volvió a crear otra partitura, esta vez para *King Kong*, que hace uso del *leitmotiv* y del *mickey-mousing*, pero que estaba perfectamente fusionada con la película. Cuando la vemos hoy, quizá para algunos los recursos usados entonces parezcan obvios e infantiles, pero en esa época causaron gran sensación.

Steiner, compositor vienés de formación clásica, adoptó la técnica del *leitmotiv* de las óperas de Richard Wagner, en las que a cada personaje, situación, idea o concepto corresponde un tema musical que podía reaparecer en diferentes formas según las exigencias del argumento. El *mickey-mousing*, en cambio, es la sustitución de un sonido natural por un sonido musical (por ejemplo, reemplazar el canto propio de un ave por el tañido de la flauta, o el estrépito de una caída por el retumbar del bombo).

Por entonces se crearon los departamentos musicales dentro de los estudios, que llegaron a ser verdaderas orquestas, y se contrataron a directores musicales para que estuvieran a cargo de ellos. Para esta labor fueron escogidos, no solo en Hollywood, directores noveles que deseaban probar las posibilidades expresivas del cine; pero este deseo era compartido por directores de música clásica, quienes también decidieron incursionar en este medio.

La mejora en los sistemas de grabación, que ya permitían el registro en pistas independientes, trajo como consecuencia que la música se dosificara, pues ahora había que dar paso a los diálogos y ruidos. Pero esto, como se dijo antes, supuso un beneficio, pues el uso de la música se comenzó a reservar para momentos realmente dramáticos.

En esta década fueron creadas dos bandas sonoras que marcaron el camino a seguir, y por el cual se transita hasta hoy. En *La novia de Frankenstein* (1935), al polaco Franz Waxman se le encargó escribir música especialmente para este filme de terror. El uso de los *leitmotiv* dio mayor profundidad a los personajes, otorgándoles ese elemento adicional de dramatismo. Tres años después se hizo *Robin de los bosques* (1938), cuya música se debió al austriaco Erich Wolfgang Korngold, quien elaboró una partitura llena de heroísmo y fuerza, que hizo que todos los filmes futuros de aventuras tuvieran un tratamiento parecido. En este filme Korngold se esforzó por crear un ritmo interno con su música, que dio por resultado una coreografía a tal punto perfecta que ya no se podía distinguir qué se hizo primero: la música o la película.

### **4.3 Los años cuarenta**

Según Cueto:

A lo largo de los años treinta, Hollywood ya había creado su imperio de grandes estudios y establecido un modo de entender el cine que caló en todo el mundo. De la misma forma, había creado una manera de hacer la música de cine que se llegó a convertir en un sistema muy codificado y convencional, imitado también en otros países. Steiner, Korngold, Newman y Waxman concretaron un lenguaje musical de fuertes raíces románticas europeas y ésta será la no-

ta dominante durante las dos décadas siguientes. Por supuesto, hay respuestas a la 'norma' imperante: fuertes críticas en el plano teórico a ese sistema estandarizado y codificado que buscaba una respuesta automatizada del espectador en lugar del efecto artístico, como hizo el compositor Hanns Eisler; y 'desviaciones' en la práctica general a cargo de algunos compositores que fueron realizando sus innovaciones dentro del campo de la música de cine. Aun así, la década de los cuarenta es la década del clasicismo en la música hollywoodense, un modelo del que se reniega tanto como al que se recurre cuando interesa.

En esta época se termina de afianzar, si es que no lo estaba ya, el sistema de contratos en nómina por el cual los compositores eran empleados que debían hacer lo que el estudio mandaba. Solo unos pocos lograron estar por encima de este sistema, y con esto nos referimos a los jefes de los departamentos musicales, que determinaban quién hacía qué; los otros que se vieron libres de este sistema fueron los independientes como Bernard Herrmann y David Raskin.

En Europa, al mismo tiempo que se copiaba el estilo de composición de Hollywood, se trataba de crear estilos propios que marcaran distancia con Estados Unidos. Con mayor y menor fortuna se iban iniciando cambios, pero todo este esfuerzo quedó truncado por la guerra y la posguerra, ya que fue necesario dedicar esfuerzos para un fin prioritario: reconstruir los países.

#### 4.3.1 ¿Quién escribió "As Time Goes By"?

Además de *King Kong* y *Lo que el viento se llevó*, Max Steiner también compuso la música de la película *Casablanca* (1942),

uno de los filmes más representativos de esta década, producido por Hal B. Wallis. Pocas melodías han estado asociadas tanto con un filme como la conmovedora canción “As Time Goes By”, una de las principales razones por las que *Casa-blanca* es recordada. Atribuida por mucho tiempo a Steiner pero originalmente escrita en 1931 por Herman Hupfeld para el musical *Everybody’s Welcome*, esta canción fue elegida por Wallis como tema amoroso de la pareja protagonista, lo que indignó a Steiner. Para aplacarlo y evitar su desertión, Wallis le propuso que escribiera una canción alternativa como reemplazo, y Steiner lo hizo, pero al presentarla a Wallis este adujo que usar la nueva melodía implicaba rodar otra vez esa escena, cosa imposible de hacer puesto que la protagonista, Ingrid Bergman, ya se había cortado el cabello para su siguiente filme. El compositor no creyó esto, pues había maneras de resolver el problema, pero nada pudo hacer, y la canción de Hupfeld se incluyó en la banda sonora de Steiner, originándose así la confusión.

#### **4.4 Los años cincuenta**

A raíz de la Segunda Guerra Mundial, la realidad social de este continente cambió totalmente. Las formas de pensar se vieron modificadas y los hombres de cine, desde luego, no fueron ajenos a esto. Fue una época en la cual germinó una serie de cambios que se manifestarían con toda fuerza en los años sesenta.

A partir de los años cincuenta, el cine para el gran público empieza a hablar más libremente de sexo, de drogas y de violencia, reencontrando una libertad de la que había gozado a finales de los años veinte y a principios de los treinta, época

bastante libre en este aspecto. Ello no se debe solo al esfuerzo de cineastas y productores progresistas, sino también a una necesidad ampliamente comprendida, de atraer al público al cine mediante temas que la televisión de la época no podía tratar en absoluto, y mediante imágenes que esta no podía mostrar.

Igualmente, se empieza a buscar la asistencia de públicos más específicos, como el de los jóvenes, convertidos en una categoría de ávidos consumidores de música. Aparecen filmes dedicados a tratar la desazón de la juventud, o temas psicoanalíticos o sexuales, para los cuales se intenta recurrir a una nueva música, tanto para evocar su universo cultural como para traducir de nuevo unos sentimientos más confusos. Vemos multiplicarse los dramas psicológicos o los melodramas freudianos, en los que los compositores intentarán escribir una música más tensa, a veces, atonal o disonante. Las partituras del entonces joven Leonard Rosenman para los dos primeros filmes interpretados por James Dean, *Al este de Edén* (1954), dirigido por Elia Kazan, a partir del libro de John Steinbeck, y *Rebelde sin causa* (1955), dirigido por Nicholas Ray, son características de esto. Evidentemente conservan el sistema del leitmotiv y la utilización de la música como inflexión, puente, indicador psicológico, pero ahora recurren a un lenguaje más complejo, flotante, torturado, con sonoridades de jazz, con relación a los estados de ánimo atormentados del personaje.

No es extraño, pues, que en este contexto el sonido clásico de Hollywood, impuesto por los grandes estudios, comenzara a desgastarse, y se esperaban cambios. Un hecho importante y de hondas consecuencias hasta hoy se dio en esta época: el surgimiento de la televisión. Ella pasa a convertirse en la competencia directa del cine, quitándole público y obligando a que busque formas de hacerle frente (cuando habla-

mos de una lucha nos referimos a los ejecutivos de los estudios que hacían primar los criterios comerciales sobre los artísticos; los compositores, en su mayoría, nunca se negaron a la posibilidad de experimentar nuevas formas de creación).

La televisión, al ser un medio más inmediato, fue cuna de una generación de compositores que bebían de nuevas fuentes, como el jazz. Su forma de composición difiere de la tradicional, pues deben hacerlo rápido y a bajo costo, por ello debían innovar aceleradamente. Es curioso que la televisión también recibiera el aporte de los compositores clásicos de Hollywood, quienes encontraron en ella un refugio ocasional. Citemos, al respecto, los nombres de Miklós Rozsa, Bernard Herrmann, David Raskin, Bronislaw Kaper, Franz Waxman, Alex North, Elmer Bernstein, Leonard Rosenman y Henry Mancini.

#### 4.4.1 *Coronel Bogey*

Como referente musical de esta década mencionemos la interesante historia de *Coronel Bogey*, célebre marcha que todos asociaban con *El puente sobre el río Kwai*, película dirigida por el inglés David Lean (1957). A semejanza de lo ocurrido con *Casablanca* y *As Time Goes By*, la banda sonora de este filme fue encargada al compositor inglés Malcolm Arnold; sin embargo, Lean quería que se empleara una popular marcha inglesa de la Primera Guerra Mundial, para que la silbaran los soldados británicos de la historia. Pero el productor Sam Spiegel le dijo que sería muy costoso conseguir los derechos para usar esa marcha, por lo que le sugirió que buscara otra. Lean recordó entonces *Coronel Bogey*, también muy célebre durante aquellos años, escrita en 1914 por Kenneth J. Alford, un director de banda del ejército inglés. Lean y Spiegel decidie-

ron visitar a la viuda de Alford, quien por entonces vivía en la miseria, y pedirle permiso para emplear la marcha. Ella aceptó gustosa, sin imaginarse que el éxito de esa melodía la haría obtener más tarde jugosos beneficios por derechos de autor.

Los años cincuenta suponen, pues, la culminación, por un lado, del estilo clásico de Hollywood; por otro, la apertura hacia nuevos caminos no solo en el cine norteamericano sino también en el resto del mundo.

## **5. El cine se renueva (1960-1990)**

### ***5.1 Los años sesenta***

Son conocidos por todos los grandes cambios sociales que se dieron en los países del Primer Mundo; desde luego, el cine no podía estar ajeno a ello. Los cambios que se dieron se explican por las siguientes razones:

La aparición de estudios pequeños, pero independientes, hizo que las películas fueran más baratas; a esto se suma que estaban más pendientes de lo que sucedía y de lo que reclamaba el público. Esos estudios estaban listos a responder de forma rápida.

Si hacemos una remembranza de la mayoría de películas de los años precedentes, notaremos que son muy pocos los casos en los que un director sobresale por su obra; después de todo, la mayoría de ellos estaba sujeta a hacer lo que los estudios mandaban, sin la posibilidad de elegir libremente en qué proyecto trabajar.

Europa vio, durante años, las más diversas vanguardias que se alejaban del modelo clásico de narrar impuesto por Hollywood. Nuevos escritores y cineastas comenzaron a filmar y experimentar con más fuerza la cinematografía. Junto a ellos

destacaron los nombres de compositores como Jerry Goldsmith, Leonard Rosenman, Alex North, John Barry, Nino Rota, Maurice Jarré y otros.

Estos factores dieron como resultado cambios fundamentales en la historia del cine: se dio paso en forma total a nuevas sonoridades como el jazz o las músicas griega y brasileña, es decir que en muchos casos las orquestas sinfónicas eran dejadas de lado o se recurría más bien a pequeñas agrupaciones.

### 5.1.1 *La música pop*

Como parte del uso de las nuevas corrientes musicales, es necesario hablar del pop en un ítem separado. Este género musical era una manifestación propia de la época, por ello era lógico usarlo. Hoy en día se puede decir que es un recurso facilista, concentrado en comedias románticas sin mayor trascendencia, pero en esta década hubo casos en los que la música hizo un aporte dramático importante.

En este período aparecieron, pues, los éxitos o *bits* cinematográficos. A raíz de la aparición de bandas sonoras pop, los temas de algunas películas se convirtieron en éxitos de ventas, como los del dúo Simon & Garfunkel para *El graduado* y los de Los Beatles para los musicales que protagonizaron para Richard Lester. Esto no quiere decir que anteriormente no se hubiera intentado vender las bandas sonoras, sino que se contaba ya con un tipo de música mucho más cercano al público, que ahora deseaba tener la música que se le “pegaba” luego de ir al cine. Esto trajo como consecuencia que los productores comenzaran a exigir a los compositores que elaboraran temas “vendibles”. Tal actitud provocó el rechazo de músicos como Herrmann, Tiomkin y Rósza, quienes, en algunos

casos, optaron por viajar a otros países en donde respetaran más su labor artística.

Otra consecuencia de los factores antes citados fue la aparición de compositores *light*, cuya característica principal era el uso de temas simplificados al máximo. Los más altos exponentes de ello fueron Ennio Morricone, con sus creaciones para los *spaguetti western*, y Henry Mancini, de un estilo jazzístico muy suave. Ambos han tenido y tienen una gran cantidad de seguidores y detractores.

## **5.2 Los años setenta**

En la década anterior vimos cómo hicieron su aparición diversos géneros musicales que contribuyeron con sus aportes al cine. Durante buena parte de esos años la música sinfónica fue dejada de lado, en beneficio de estas nuevas sonoridades. Ya en los años setenta, los diversos estilos musicales tuvieron una convivencia más calmada; los nuevos compositores comenzaron a combinar los estilos clásicos y ligeros con buenos resultados. Entre ellos resaltan los nombres de Lalo Schifrin, David Shire, Philippe Sarde y John Williams.

Sin embargo, a pesar de esta reciente convivencia nadie podía prever el éxito en ventas que tendría la banda sonora sinfónica de *La guerra de las galaxias* (alrededor de dos millones de copias), compuesta por John Williams. Un éxito de esta magnitud hizo que los productores (qué más se podía esperar de Hollywood) comenzaran a exigir un sonido parecido: esto significaba el regreso a las grandes orquestas, el neosinfonismo.

Por otro lado, la aparición de los sintetizadores y la facilidad de crear melodías pegadizas hizo que se pusiera de moda esta música, especialmente para los filmes de bajo presupuesto.

Esta es también la década del gran retorno del cine épico, definido más bien como filme-catástrofe, cuyos pilares fundamentales fueron *Aeropuerto* (1970), de George Seaton con música de Alfred Newman; *La aventura del Poseidón* (1973), de Ronald Neame; *Terremoto* (1974), de Mark Robson; e *Infierno en la torre* (1974), de Irving Allen y John Guillermin, estos tres últimos con música de John Williams, sin olvidar, siempre con el mismo compositor, encargos para gran orquesta como *Tiburón* (1975), de Steven Spielberg.

### 5.2.1 *John Williams y el neosinfonismo*

La música de John Williams ha sido capaz de trasladar a los admiradores del cine hacia “una galaxia muy, muy lejana” desde que se estrenó la celeberrima película épica estelar *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas. Desde entonces, las nuevas generaciones pudieron acceder no solo a un fabuloso universo fílmico sino también al universo del sonido conformado por los instrumentos de una orquesta sinfónica. A partir de entonces, el uso de tal orquesta como intérprete de bandas sonoras volvió a emplearse con frecuencia, generándose así el término *neosinfonismo* para explicar este regreso triunfal.

Las tres grandes cintas de la trilogía iniciada por *La guerra de las galaxias* tienen lugar en un universo muy lejano de la Tierra, habitado por fantásticas criaturas. Para insuflarlas con rasgos y emociones humanas, Williams escribió una música tan familiar como extraños eran los personajes. Sus partituras contienen toda la lucha, el romance y el humor de la historia, y las personalidades de los protagonistas están claramente delineadas musicalmente. La música de estos filmes es

casi continua: arremolinándose en torno de la acción, provocando estremecimientos cuando aparece el malvado Darth Vader, celebrando cuando los héroes escapan de una situación imposible. Incluso cuando la banda sonora parece cubrirse con ruidos de rayos láser y naves cohete, la música nunca se detiene. *La guerra de las galaxias* contiene aproximadamente 110 minutos de música; *El imperio contraataca* (1983), 117 minutos; y *El retorno del Jedi*, 140. Todo ello revela un enorme esfuerzo creativo al producirse en tan solo unas pocas semanas.

Lamentablemente, una de las grandes frustraciones que puede sufrir un compositor de cine es que de toda la música que se compone para un filme solo una parte sea escuchada, pues finalmente la música está supeditada a los diálogos e imágenes y debe ser recortada y arreglada según lo exija la situación; a diferencia de la ópera o del ballet, donde la música fabrica la narración. En el caso de Williams, sin embargo, que tanta de su música sea interpretada fuera del cine es un tributo no solo a la calidad de su trabajo como compositor sino también a la sensibilidad de sus productores, conscientes de la importancia del rol de Williams como compañero en toda esta fílmica labor creativa.

La música de Williams suele recrear de forma vívida e inmediata las imágenes de un filme. Si uno ve un muñeco de Darth Vader o de E.T., famosos personajes de películas, se recordará al instante la música de Williams que retrata a cada personaje (a la manera del leitmotiv wagneriano). Así, empleando de forma total los recursos de una orquesta de 104 músicos, John Williams ha otorgado una verdadera expresión sinfónica a la música del cine de los últimos tiempos.

### 5.3 *Los años ochenta*

En este periodo los noveles compositores que aparecieron en los sesenta ya se encontraban más consolidados: Goldsmith, Williams, Jarré, Morricone y otros. También fueron dándose a conocer nuevos autores, pero que esta vez no buscaban romper los cánones, sino más bien aportar a estos límites. Entre estos últimos mencionemos a John Corigliano, George Fenton, Patrick Doyle. Además, según iba decayendo el jazz, el rock y el pop se hicieron imparables, acabando estos estilos por crear sus propios compositores de bandas sonoras, como Giorgio Moroder y Vangelis. Tenemos, entonces, tres tendencias bien delimitadas: el neosinfonismo, característico de Williams y Goldsmith; la creación de bandas sonoras pop; y el uso de sintetizadores para la creación de bandas sonoras o *soundtracks*.

Es necesario mencionar una polémica que se dio a mediados de los setenta y continuó hasta comienzos de la década que nos ocupa ahora. El motivo de la discusión era que algunos consideraban que las bandas sonoras debían usar instrumentos tradicionales, es decir, una orquesta sinfónica; mientras que otros planteaban el uso de instrumentos electrónicos. Pero este conflicto pronto fue superado, pues en la práctica los músicos probaron ambos métodos para lograr conseguir los efectos deseados.

El uso de sintetizadores, si bien fue característico de las películas de bajo presupuesto, tuvo buenos resultados en cintas de gran envergadura como *Carros de fuego* y *Blade Runner*. Esto demuestra que no hay instrumentación mala sino que todo depende de quién ejecute o conciba la música. En estos casos, fue el griego Vangelis quien realizó la magnífica banda sonora para estos filmes. Además, el italiano Giorgio Moroder ha sabido fusionar con éxito el rock y el uso de sin-

tetizadores en cintas como *La marca de la pantera*, de Paul Schrader, cuya banda sonora se inicia con un sugerente tema cantado por el conocido roquero David Bowie, para luego dar paso a una música misteriosa, lánguida y sensual, que sirve para crear una atmósfera de triste belleza, que sugiere estu-pendamente la maldición que pesa sobre los protagonistas.

Es inevitable mencionar ahora a una de las películas más representativas de esta década, *Amadeus* (1984), de Milos For-man. Con ella, la música de Wolfgang Amadeus Mozart, uno de los principales compositores clásicos, que vivió en el siglo XVIII, volvió a escucharse por doquiera. Fue también un gran incentivo para que se volvieran a realizar años más tarde fil-mes sobre músicos del pasado, como *Amada inmortal*, *Todas las mañanas del mundo* y *Farinelli*.

Al respecto Michel Chion (1997) dice que:

Milos Forman cuenta que su película *Amadeus*, uno de los primeros grandes éxitos de público y crítica después de muchos años en un género tan difícil como la biografía novelada de un compositor, surgió a partir de una velada en la que había asistido a la representación de la obra de Peter Schaffer. Justamente debido a que este drama, que, por otra parte, insistía en un tema ya tratado por Pushkin y Rimsky-Korsakov (*Mozart y Salieri*), apenas incluía diez minutos de música, Forman concibió la idea de llevar a la pantalla para aportarle lo que le faltaba.

Según Forman el cine permite regular de una manera muy flexible (con la planificación, el montaje y las mezclas), las relaciones de coexistencia entre el nivel sonoro de la música, los diálogos y la acción, y combinar libremente el espacio musical y el espacio visual, cosa que no permite el tea-tro hablado. Igualmente el cine ha creado una nueva tra-dición según la cual la música puede entrar o salir en cual-

quier momento, facultad que le facilita mucho las cosas. Dicho todo esto, ciertas formas de teatro moderno en que los actores son amplificadas por micrófonos inalámbricos colocados entre sus vestiduras, y cuyos elementos grabados pueden ser ‘cortados’ y ‘enviados’, momento a momento, de manera muy exacta, permite actualmente que se consiga este tipo de equilibrio sobre el escenario.

No obstante, la aportación del cine en este campo ha sido la de permitir confrontar el rostro humano visto en primer plano con la música; y la de autoconstituirse literalmente en intérprete de ambos misterios: el nacimiento de la música y su escucha, fenómenos invisibles por naturaleza. Y es natural que el cine se interese por lo invisible”.

#### **5.4 Los años noventa**

Así como la sociedad de los noventa es una mezcla de influencias en las que no hay una tendencia definida, igualmente en el cine se puede decir que conviven las más diversas corrientes y cada compositor hace uso de los elementos que considera más interesantes para su trabajo.

Al iniciarse esta década, los sintetizadores y el pop se convirtieron en los recursos predominantes. Con mayor énfasis, los productores exigieron bandas sonoras que fueran comercialmente viables por sí solas en disco compacto; un buen ejemplo de ello es el enorme éxito de la música de *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino con su historia completa del pop. Se acentuó notablemente la tendencia de la industria de Hollywood a hacer recopilaciones de temas populares, con el fin de lograr altas ventas de discos compactos. Incluso se ha llegado al punto en que muchas de estas canciones apenas suenan en

un filme, y en el colmo de los casos se venden discos con música inspirada en él, pero que no suena nunca en la película. El compositor inglés Michael Nyman, uno de los más valorados en la actualidad, encontró en el cine su medio más lucrativo, estableciendo el récord de ventas para una banda sonora con *El piano*, de Jane Campion. En 1995, por el centenario del cine, se editaron muchas bandas sonoras de los grandes músicos de Hollywood.

Este decenio, caracterizado por una globalización acelerada, ha hecho que las grandes películas comerciales de Hollywood invadan el mundo, pero el nivel creativo de la mayoría de estos filmes es bastante pobre y se puede decir lo mismo de sus bandas sonoras. Sin embargo, lo positivo es que están apareciendo cinematografías antes olvidadas, como la india o la china; desde luego, nunca van a poder competir con la gran industria norteamericana, pero al menos ya se puede acceder a ellas.

Otro fenómeno curioso es que películas en ocasiones independientes logran ser grandes éxitos de taquilla, como la ya mencionada *El piano* o como *El paciente inglés*, con música de Gabriel Yared. Pese a la usual pobreza de las bandas sonoras, debemos rescatar, junto a los ya citados, los nombres de compositores como Danny Elfman, Howard Shore, Wojcieh Kylar y Philip Glass. Estos dos últimos, a medio camino entre el mundo clásico y el mundo de la banda sonora.

#### 5.4.1 *El minimalismo en el cine*

Puede definirse como una mecánica y obsesiva repetición de los motivos melódicos, y por lo tanto de las estructuras rítmicas y armónicas, que por medio de los instrumentos clásicos

de la orquesta y de otro tipo, como los sintetizadores, dentro de un esquema de orden lógico, constituyen un continuum musical en constante proceso constructivo y disgregante que logra transportar al oyente comprometido en una escucha atenta a un estado de compromiso con la obra.

La música minimalista nace alrededor de los años sesenta, con autores como La Monte Young o Terry Riley. Ya en los setenta los autores repiten patrones rítmicos y melódicos que rememoran bien músicas pretéritas o de otros ámbitos culturales o exóticos. Los máximos exponentes de la música minimalista son Steve Reich, Philip Glass, Wym Mertens y Michael Nyman. A ellos hay que sumar al compositor polaco Gyorgy Ligeti, que hace un magnífico uso de esta técnica en la última película de Stanley Kubrick, *Ojos bien cerrados*. Con respecto a Glass, debemos señalar que uno de sus mejores trabajos minimalistas para el cine lo encontramos en la música de *Las horas*, de Stephen Daldry.

## **6. El cine musical**

Si hay algún momento en el que la música y el cine se unen al punto de que la primera pueda convertirse en protagonista, esto sucede en el cine musical. Según explica Ana María Naudín en su obra *Cine y teatro*, en el cine musical podemos establecer dos grandes divisiones, según se trate de filmes con argumento o sin él; el primer grupo lo forman películas de largometraje, la mayor parte de las veces en color y que, esquemáticamente, podemos agrupar en tres tipos: a) comedia musical; b) en torno a una estrella de la canción; c) biografías de músicos y cantantes. El segundo grupo se compone generalmente de películas de menor duración, cuya principal meta o

aspiración es ofrecer al gran público, llevar a la masa, los aspectos más delicados y sutiles del mundo de la música y la danza; en cierto modo podríamos considerarlas reportajes para el mejor conocimiento de la belleza que pueden encerrar el sonido y el movimiento.

Aun dentro de las películas con argumento, la trama ocupa siempre un lugar secundario. El interés, la novedad, la belleza, residen especialmente en los fragmentos musicales y en la danza; la presentación plástica es esencial, pasando a segundo término los detalles de la acción, que la mayoría de las veces queda diluida entre los compases, los *ballets* o las canciones.

La mayoría de las películas de música y danza han sido realizadas en Norteamérica, y muy especialmente las que hemos agrupado bajo el nombre de “películas montadas sobre argumento”.

## **6.1 Comedia musical**

La llamada vulgarmente comedia o parodia musical es la que conocemos a través de artistas tan populares como Fred Astaire, Ginger Rogers, Danny Kaye, Leslie Caron y Gene Kelly.

Vincente Minnelli ha sido el realizador de películas como *Un americano en París*, o *Brigadoon*, y del que se ha dicho que junto con Gene Kelly (discípulo de Fred Astaire), han “civilizado” el cine musical en Hollywood, formando una escuela con un tipo de películas musicales donde antes no había más que intentos aislados y esporádicos.

Fred Astaire, que representa la elegancia y el estilo de la danza, apareció en 1933 con *Alma de bailarina*. Durante muchos años formó pareja con Ginger Rogers; más tarde encon-

tró a la ideal Cyd Charisse, con la que introdujo en el género musical una delicadeza y una emotividad digna de las más emocionantes historias de amor.

Mientras el género musical sufría un peligroso declive hacia la década de 1940-1950, abatido por las frecuentes apariciones de empalagosos cantantes, solamente Fred Astaire continuaba siendo el único verdadero creador de películas musicales convincentes, acompañado de bailarinas como Vera Ellen, Vera Zorina o Eleanor Powell, intentando siempre expresar con la danza algo más que simples movimientos abstractos.

La película musical es más profunda y menos intrascendente de lo que parece a primera vista; a lo largo de muchos metros de celuloide suele presentarnos toda la interioridad e intimidad del protagonista narrada en forma de bailes, danzas y cuadros plásticos. Una de las danzas de cualquier película de Gene Kelly puede a veces decirnos mucho más que media hora de diálogo. Este fabuloso bailarín es recordado sobre todo por sus memorables coreografías en películas como *Un americano en París*, *Cantando bajo la lluvia* y *Levando anclas*.

## **6.2 En torno a una estrella de la canción**

Las películas musicales pueden tener otra orientación: las que prefieren la canción y el baile, y aquellas otras en las que suele haber un cantante, una estrella en torno a la cual se teje la película, procurando por todos los medios ponerla de relieve y hacernos escuchar sus melodías.

Frank Sinatra, Bing Crosby, Glenn Miller, Louis Armstrong y Elvis Presley son ejemplos clásicos de los protagonistas en

torno a los cuales puede montarse una película musical sobre la base de melodías y canciones en los estudios cinematográficos norteamericanos.

Entre los géneros musicales vinculados con el jazz hay nombres famosos como los de Benny Goodman, Lionel Hampton y los ya mencionados Miller y Armstrong.

Además de las nombradas, otras célebres películas musicales de la historia del cine son *Mi bella dama* (1964), *Los paraguas de Cherburgo* (1964), *La novicia rebelde* (1971), etcétera. No hay que olvidar el gran auge que tuvieron otros filmes posteriores, con ritmos más modernos como el rock: *Tommy* (1965), *Jesucristo Superstar* (1972), *Hair* (1982), *The Wall* (1982); o la música disco: *Fiebre del sábado por la noche* (1977).

En los primeros años del nuevo milenio se ha dado el resurgimiento del musical, con cintas como *Moulin Rouge* (2001) y *Chicago* (2002), en las cuales se despliegan al máximo los recursos técnicos desarrollados por el cine de hoy, pero insuflando a estos filmes con un cierto aire nostálgico, como para rendir tributo a los grandes clásicos del género.

### **6.3 Biografías de músicos y cantantes**

Otro aspecto de las películas musicales es aquel que nos ofrece como tema, en torno al que se engarzarán la danza o la música, la vida de los músicos o cantantes. Antiguamente, podía tratarse de la vida de Caruso, de Liszt, de Chopin o de Glenn Miller, pero más recientemente son los iconos modernos quienes captan la atención en este sentido. Ahí tenemos *The Doors* (1991), acerca de la acelerada y transgresora existencia del cantante y poeta Jim Morrison, y *Ray* (2004), que aborda la vi-

da del pianista y compositor Ray Charles. En todos los casos, estos filmes han de llevar incluido forzosamente un buen caudal de melodías. Suele ser difícil clasificar estas últimas como películas musicales, pues algunos críticos prefieren considerarlas como parte de un cine histórico-biográfico. Pero lo cierto es que nos sirven para apreciar y discutir cuál es exactamente el límite en que la música deja de estar supeditada a la imagen y diálogos para estar a su misma altura e incluso por momentos convertirse en la esencia del filme.

## 7. Conclusiones

- Dentro de los componentes de una banda sonora, la música es el elemento de más difícil adaptación, por constituir un arte autónomo y de vasta significación, a diferencia de los diálogos y ruidos, los otros dos elementos de un *soundtrack*.
- Dentro del contexto cinematográfico, la música por sí misma adquiere nuevos rasgos que le confieren una personalidad y significación distintas, al estar vinculada con la imagen y establecerse entre ambas una relación dependiente e inmediata.
- Fueron los grandes compositores de Hollywood quienes supieron desarrollar un lenguaje musical cinematográfico con características tan propias que llegó a diferenciarse de otros lenguajes musicales, creándose así el concepto de “música de cine”.
- Durante la época del cine clásico (1930-1950), la música llegó a adoptar un tono estereotipado (salvo en la obra de compositores de indudable personalidad) debido a la intención comercial de los grandes estudios, temerosos

de arriesgar sus ganancias en pro del desarrollo de este aspecto del arte cinematográfico.

- Desde los años de 1950, gracias a compositores de fuerte personalidad e indiscutible talento, como los estadounidenses Bernard Herrmann y Leonard Rosenman y el italiano Nino Rota, por mencionar solo a algunos, la música de cine comienza a expandir sus posibilidades estilísticas y expresivas, por mucho tiempo enmarcadas dentro de patrones inamovibles.
- Si bien la llegada del cine sonoro restó la frescura inicial a este arte, con el tiempo pudo recuperarla y desarrollar nuevos e impensados aspectos estéticos.
- A partir de la década de 1960, ritmos nuevos y populares comienzan a ser empleados para las bandas sonoras, reformulando el género del cine musical.
- A una primera fase en donde predomina el uso de la orquesta clásica para elaborar bandas sonoras (tesis), sigue luego otra donde se le deja de lado para recurrir a conjuntos instrumentales pop y al sintetizador (antítesis), pero en la actualidad el cine se vale de todo ello, sin discriminación alguna (eclecticismo), para la elaboración de bandas sonoras (síntesis).

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor y Hans Eisler

1981

*El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Aliaga, Ignacio

1998

*El sonido y sus funciones*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello.

- Aumont, Jacques y Marie Michel  
1993 *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bazin, André  
1966 *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Madrid.
- Bedoya, Ricardo e Isaac León Frías  
2003 *Ojos bien abiertos*. Lima: Universidad de Lima.
- Bordwell, David  
1995 *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Burch, Noel  
1970 *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Burt, George  
1994 *The art of film music*. Boston: Northeastern University.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio  
1991 *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Chion, Michel  
1999 *El sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós.  
1997 *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- 1993 *La audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Copland, Aaron  
1994 *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cueto, Roberto  
1996 *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Domenech, José  
1980 *Introducción al mundo de la música*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- Eisenstein, Serguei  
1974 *El sentido del cine*. Madrid: Ediciones Siglo XXI.
- Evans, Mark  
1975 *Soundtrack, the music of the movies*. Chicago: Hopkinson and Blake.
- García, Jesús  
1993 *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gilbert, John; Keaton, Buster y otros  
<http://www.aulacreativa.org/cine-educacion/Cinesonoro>.
- Jeanne, René y Charles Ford  
1998 *Historia ilustrada del cine*. Madrid: Alianza Editorial.

- Károlyi, Otto  
1981 *Introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Labrada, Jerónimo  
1995 *El registro sonoro*. Bogotá: Editorial Voluntad.
- Martin, Marcel  
1982 *El lenguaje del film*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mitry, Jean  
1978 *Estética del cine*. Madrid: Siglo Veinte Editores.
- Naudín, Ana María  
1969 *Cine y teatro*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Pinilla, Enrique  
1979 *Apuntes sobre la historia de la música*. Lima: Universidad de Lima.
- 1970 "La música en el cine". Collage 4. Lima.
- Piscoya, Mauricio  
2005 "Luces, cámara, música". *El Comercio*. Suplemento dominical. Lima, 13 de marzo.
- Reisz, Karel  
1966 *Técnicas del montaje*. Madrid: Taurus Ediciones.

- Robles Godoy, Armando  
1995 "El lenguaje misterioso". *El Comercio*. Suplemento dominical. Lima, 22 de octubre.
- Rodríguez, Ángel  
1998 *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Russell, Mark y James Young  
2001 *Bandas sonoras*. Barcelona: Océano Grupo Editorial S.A.
- Salvat Ediciones  
1986 *Grandes temas de la música*, tomo 3. Música de cine. Enciclopedia Salvat. Pamplona.
- Scott, James  
1979 *El cine un arte compartido*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Staehlin, Carlos  
1982 *Teoría del cine*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Téllez, José Luis  
1985 *Para acercarse a la música*. Barcelona: Salvat Editores.
- 1980 "Cine y música". *Contracampo* 8. Enero.

Valls, Manuel y Joan Padrol

1990

*Música y cine*. Barcelona: Ultramar Ediciones.

Vuillermoz, Émile

2003

*Le temps du cinéma*. París: Pascal Manuel Heu.