

MÚSICA Y CINE: UNA VIEJA RELACIÓN

MIGUEL ÁNGEL VÁZQUEZ FREIRE

ESCRITOR Y EXPERTO EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

¡Qué importante es la música para el cine! Este trabajo refleja este vínculo entre el arte del sonido y el arte de la imagen. Un recorrido por las diferentes etapas de esta unión, desde el cine mudo al actual, nos sirve para comprender hasta qué punto la música es para el cine algo más que un mero recurso estético.

LA MÚSICA DEL CINE MUDO

El cine es, ante todo, un arte de la imagen. La certeza de esta afirmación puede hacernos olvidar que el cine es también sonido y que, desde sus inicios, la música jugó en él un papel nada secundario e incluso, en ocasiones, esencial. Sí, hemos dicho desde los inicios y hemos dicho bien, porque incluso en el período original del cinematógrafo, es decir, en la época del cine mudo, la música tuvo ya su protagonismo.

Esto, que puede parecer un contrasentido, tiene una fácil explicación. Las sesiones de cine solían hacerse con acompañamiento de un pianista e incluso, en las grandes ciudades, de toda una orquesta y muy pronto algunos de los mejores realizadores, preocupados por controlar todos los elementos de la comunicación con los espectadores y conscientes de que el fondo musical no constituía (o no debía constituir) algo meramente accesorio o decorativo, seleccionaron personalmente las partituras que debían acompañar la proyección.

Así, por ejemplo, el genial director español Luís Buñuel escogió unos tangos y fragmentos del prelude de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner para su fascinante experimento surrealista *Le chien andalou* (1928) y en la actualidad las copias sonoras de esta película incorporan ya esa música. Incluso algunos grandes compositores llegaron a aceptar encargos de músicas concebidas expresamente para el cine como el francés Camille Saint Saëns que escribió la música de *El asesinato del duque de Guisa* (1908), drama histórico que constituyó uno de los primeros grandes éxitos de masas del cine francés.

Pero es seguramente en las películas cómicas donde mejor se evidenció la eficaz función de la música. ¿Quién no asocia las carreras y golpes de las comedias humorísticas producidas por la Keystone Pictures con ciertos ritmos característicos interpretados al





Las primeras películas sonoras se llenaron de incesantes diálogos... y de melodías cantadas. Recuerdese que la primera película sonora fue *El cantor de jazz* (1927), concebida para el lucimiento de un popular cantante de music hall llamado Al Jolson.

piano? La Keystone fue la productora creada por Mack Sennet en 1912, en la que dieron sus primeros pasos en el cine gigantes del humor como Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, y que popularizó un tipo de comedia basada en una sucesión de *gags* contruidos sobre un esquema simple pero eficaz: el policía autoritario, el pícaro buscavidas, la chica bonita y desamparada, las persecuciones, la tarta sobre la cara, los golpes más o menos espectaculares.

LA APOTEOSIS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA: EL MUSICAL

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, la auténtica novedad de la llegada del cine sonoro estuvo no tanto en la integración de la música (aunque, sin duda, el hecho de que la música fuese incorporada a la propia producción de la película y dejase de depender de las condiciones de exhibición supuso un importantísimo cambio) cuanto en la incorporación de la palabra. Las primeras películas sonoras se llenaron de incesantes diálogos... y de melodías cantadas. Recuerdese que la primera película sonora fue *El cantor de jazz* (1927), concebida para el lucimiento de un popular cantante de music hall llamado Al Jolson.

El cine musical sigue siendo, aún hoy, un género cinematográfico casi exclusivamente americano y una de las manifestaciones más características de la época dorada de Hollywood, la época de los grandes estudios (décadas de los cuarenta y cincuenta del pasado siglo). Los "musicales" fueron en principio muy mal recibidos por los críticos musicales que los consideraron ejemplos de arte popular de

escaso valor, cuando no simple *kitsch*, esto es, muestra de mal gusto, lo que hoy llamaríamos gusto "hortera". La gente con buen gusto musical (y con recursos económicos suficientes, habría que añadir) asistía a la ópera y miraba con desprecio el cine musical, que consideraba simple traslación a la pantalla de modalidades inferiores de espectáculos musicales, como el vodevil, la revista o el *music hall*.

Desde luego, hay muy pocas dudas de que el cine musical se alimentó de estas variantes, consideradas inferiores respecto de la "gran música", representada por la ópera y el ballet, mientras que éstas apenas consiguieron fortuna en los raros casos en que fueron llevadas a la pantalla, más allá del simple registro de actuaciones en directo con pretensión documental. Pero, en virtud de un efecto que quizás no ha sido demasiado estudiado, la aceptación del musical por parte de la crítica cinematográfica especializada acabó elevando el nivel artístico no sólo de las propias películas sino, de rebote, de la revista musical de la que se alimentó en un principio (e incluso se sigue alimentando aún hoy), a la que acabaron incorporándose compositores y coreógrafos de indudable valor.

Así, las canciones de Cole Porter, Oscar Hammerstein, Irving Berlin o Jerome Kern, presentes en muchos musicales, son hoy "*standars*" populares en todo el mundo que cantan y han cantando las voces más prestigiosas de la música popular e incluso de la música "culta" y que son reiteradamente reinterpretadas por los grandes conjuntos de jazz. Pero el gran compositor del cine musical ha sido sin duda George Gershwin y

también quien mejor supo encarnar la fusión entre lo popular y lo respetado desde el punto de vista de la máxima exigencia musical. Sus canciones están presentes en gran número de musicales y suya es la partitura íntegra de la música de *Un americano en París* (dirigida por Vincent Minelli en 1952) y de *Porgy and Bes* (1959, Otto Preminger), considerada una auténtica ópera americana, basada en los ritmos del jazz.

La creación de otro excepcional compositor, *West Side Story* (llevada al cine en 1961 por el director Robert Wise con la colaboración del coreógrafo Jerome Robbins), marcó en cierta manera el inicio de la decadencia del musical que, aunque volverá a dar obras de mérito, nunca recuperó la vitalidad que tuvo en esas dos décadas mágicas. Leonard Bernstein, que además de compositor fue considerado uno de los mayores directores de orquesta del siglo XX, fue el autor de la música de este drama musical que trasladaba a las calles de Nueva York la tragedia shakesperiano de Romeo y Julieta.

DEL AMOR AL MIEDO

Al margen del género musical, la música inundó toda clase de películas. En el cine del oeste, por ejemplo, el toque de corneta anuncia la llegada del salvador 7º de caballería, incluso cuando no hay nadie con corneta entre los soldados. Pero también el evocador sonido del violín señala indefectiblemente el momento romántico en que "el chico" y "la chica" se conocen y cuando por fin se dan el primer beso aunque, desde luego, no haya ninguna orquesta de cuerda presente en tales momentos de íntimo contacto. La música se convierte así en una convención más del cine comercial, que guía las expectativas del espectador y manipula sus emociones.

Algunos directores se rebelaron contra lo que acabó derivando en toda una tiranía de los estereotipos. Los historiadores del cine nos hablan, por ejemplo, del enfado del gran maestro del *western*, John Ford, frecuentemente pelea-

do con los productores empeñados en inundar de subrayados musicales cada secuencia. Muchos directores redescubrieron por esa vía la importancia del silencio como un medio de dotar a sus filmes de un mayor realismo.

Quizás por esa razón, donde la música tiende a jugar un papel más relevante sea precisamente en aquellos géneros más distantes del estricto realismo, donde los convencionalismos son mejor aceptados por parte de los espectadores. Y, entre estos géneros, puede que el más característico sea el del suspense o terror. Alfred Hitchcock, el gran director británico, contratado por los estudios de Hollywood que acabaron aceptando que el director también podía ser la "estrella" (hasta entonces, para el *star system* eran los actores y las actrices), hizo un uso tan eficaz como inteligente de la banda sonora. En la famosísima secuencia de la ducha de *Psicosis*, la magnífica música del compositor Bernard Hermann establece un exacto paralelo sonoro con la gradación de la acción perfectamente marcada por un excepcional montaje de imágenes.

La secuencia se abre y se cierra con dos largos y lentos *travellings* que encierran entre ellos el clímax de la acción: las terribles cuchilladas asesinas descritas mediante una frenética sucesión de cortísimos planos. Ese doble *tempo*, lento en el inicio y en el final, acelerado en el medio, es también el de la música, que sabe jugar además con un adecuado uso del silencio. Herman, el compositor, reconoció honestamente su deuda en la composición de esta pieza, que luego sería reiteradamente imitada en tantas y tantas películas "de terror", con la música del húngaro Bela Bartok, demostrando una vez más los puntos de contacto entre la llamada música "cultura" y la popular, en la que generalmente se engloba la música de cine.

COMPOSITORES DE PELÍCULAS

Ya vimos antes que hubo grandes compositores que no tuvieron inconveniente en componer directamente para



Hay en especial casos de una prolongada y enriquecedora colaboración entre ciertos directores y compositores. Quizás el más destacado sea el del genial director italiano Federico Fellini con su compatriota Nino Rota.

el cine. Pero aunque esto no sucedió sólo en los años del cine mudo (el gran Sergei Prokofiev, por ejemplo, colaboró con Sergei Eisenstein componiendo la música de *Iván el terrible*, 1944 y 1946), lo cierto es que la condición de compositores de música para películas seguirá siendo vista como un empeño menor desde el punto de vista de la más exigente crítica musical. A despecho de esta consideración, los nombres de algunos de estos compositores acabarán ocupando un lugar, si no en la historia de la "gran música", al menos en la historia específica de la música de cine. Son nombres como los de Max Steiner, Miklos Rocsza, el citado Bernard Herman, Henry Mancini o Ennio Morricone.

Hay en especial casos de una prolongada y enriquecedora colaboración entre ciertos directores y compositores. Quizás el más destacado sea el del genial director italiano Federico Fellini con su compatriota Nino Rota. La música de Nino Rota, enraizada en la tradición de la música popular italiana y el vitalismo de las fanfarrias circenses sin dejar de ser por ello de una extraordinaria originalidad, resulta ya definitivamente inseparable de las imágenes entre caóticas y oníricas de películas como *La dolce vita* (1960), *Fellini 8 1/2* (1963) o *Amarcord* (1973).

LOS GRANDES CLÁSICOS

Por otra parte, no es extraño que fragmentos de las grandes obras de la música clásica sean utilizados como banda sonora de

muchas películas. Dado que los derechos de autor ya han prescrito hace tiempo, nada impide que Bach, Mozart o Beethoven sean casi podríamos decir que saqueados, a menudo con escasa consideración, como acontece también en tantos anuncios publicitarios de la televisión. No obstante, en ocasiones el uso por el cine de la música de los clásicos ha contribuido sin lugar a dudas a su popularización. Así, por ejemplo, la incorporación del espectacular primer movimiento del *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss en la primera y larga secuencia de *2001 Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick hizo mucho por la difusión más o menos popular de este poema sinfónico. También la introducción del *adagietto* de la 5ª Sinfonía de Mahler en una hermosísima y dramática secuencia de la magnífica película de Luchino Visconti *Muerte en Venecia* (1970) tuvo mucho que ver con la benéfica "moda" Mahler, que relanzó el interés por la difícil música de este gran compositor.

LA MEJOR CANCIÓN

En los últimos años se ha hecho cada vez más frecuente el uso de éxitos de grupos de *rock and roll* o de famosos cantantes *pop* en la banda sonora de muchas películas. Seguramente la llegada a la edad adulta de las generaciones que crecieron cantando y bailando los nuevos ritmos tiene que ver con la generalización de este tipo de música que antes sólo aparecía en filmes de temática adolescente.

Estas bandas sonoras, que muchas veces parecen casi refritos *hit para* - *des* de novedades discográficas, han sido criticadas por quienes las ven como una simple operación mercantil y un retroceso con respecto a la concepción unitaria de las viejas bandas sonoras. Esta moda, por cierto, ha alcanzado incluso al musical, como se ve en el caso de *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), donde, con total desprecio de cualquier pretensión de verosimilitud, se hace que los amigos de Toulouse Lautrec y las bailarinas del cabaret que el pintor popularizó con sus carteles canten y bailen al ritmo de los éxitos de Madonna, Beck o U2. Menos artificiosa resulta esta fórmula tal como ha sido utilizada por el director español Martínez Lázaro, con sus dos curiosas comedias musicales *El otro lado de la cama* (2002) y *Los dos lados de la cama* (2005), donde se acepta mejor que los protagonistas canten populares himnos generacionales de grupos como Mecano o Tequila.

En todo caso, esta moda, que parece llamada a prolongarse, rompe con el uso de la canción en las viejas bandas sonoras. Fuera del género musical, la canción melódica, especialmente si era cantada, era un recurso excepcional y a menudo reservado para acompañar los títulos de crédito o un momento especialmente destacado. Algunas han quedado como hitos grabados en la memoria de los cinéfilos. Piénsese en *High noon*, la canción que da título a la memorable película de Fred Zinneman, interpretada por Gary Cooper (en España se tituló Solo ante el peligro, 1952), que acompaña a la ejemplar secuencia inicial en que conocemos a los tres forajidos. O en *Moon River*, la nostálgica canción que canta una maravillosa Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961).

REDESCUBRIENDO EL SILENCIO

Ya dijimos que el abuso de la música en muchas películas produjo en diversos momentos reacciones de rechazo. La última seguramente ha sido la protagonizada por *Dogma*, movimiento de cineastas daneses liderado por Lars von Traer (*Rompiendo las olas*, 1995; *Los idiotas*, 1998; *Bailar en la oscuridad*, 2000) que, en una búsqueda de mayor autenticidad, propuso una serie de normas para escapar de la "falsedad" derivada de los convencionalismos y estereotipos impuestos por el cine comercial dominante. Entre estas normas, una de ellas exigía que el sonido, incluida la música, fuese siempre exclusivamente aquel emanado de una fuente sonora efectivamente presente en el campo visual o su espacio próximo. Esto es, si suena una canción será porque alguien la está interpretando delante de la cámara o porque suena en una radio o en otro reproductor de música utilizado por el protagonista de la acción representada.

El resto, como en la vida, es silencio.

MÚSICA Y DIBUJOS ANIMADOS

Desde *Blancanieves y los 7 enanitos* (1937), su primer largometraje, la productora Walt Disney se convirtió en la líder del mercado internacional del cine de dibujos animados dirigido a un público familiar. En todas sus películas, la música juega un papel esencial hasta llegar a casos como *La Bella y la Bestia* (1991), que constituye un auténtico musical. En 1940, los estudios Disney se propusieron utilizar la técnica del dibujo animado para ilustrar fragmentos de grandes obras del repertorio de la música sinfónica clásica. El resultado fue *Fantasia*, una obra pretenciosa e irregular, que no alcanzó el éxito comercial de *Dumbo* (1941) o *Bambi* (1942) ni tampoco contentó a los puristas de la música.

LOS NIÑOS/AS CANTANTES

El "niño (o niña) prodigio" es una figura de vieja raigambre en la música. A ese estirpe pertenecieron personalidades tan extraordinarias como Mozart o Chopin. También el cine tuvo y tiene sus niños prodigio. Los niños (o niñas) cantantes muy pronto probaron su eficacia comercial. Sin embargo, los resultados estéticos raramente han sido importantes. En España, las películas protagonizadas por los niños cantores Joselito y Marisol durante los años cincuenta y sesenta apenas soportan una revisión. Buscando una excepción, proponemos recuperar un excelente musical, *El mago de Oz* (1939), firmado por Victor Fleming (el director de *Lo que el viento se llevó*, que curiosamente en los dos casos hubo de sustituir a George Cukor, que ya había dejado filmado algunas escenas). Basado en el clásico de la literatura infantil, obra de Frank L. Baum, supuso el descubrimiento para el cine de una jovencísima y gran cantante llamada Judy Garland.

Recientemente, la película francesa *Los niños del coro* (2004) ofrece un digno tratamiento de la figura del niño cantante, muy alejada del enfoque sensiblero y complaciente habitual, y con un uso de la música muy bien integrado en el hilo argumental.

JUGANDO A CAMBIAR LAS MÚSICAS

Una forma muy eficaz de hacer evidente la función expresiva de distintas músicas consiste en grabar fragmentos de la banda sonora de una película y reproducir esos fragmentos cambiando su ubicación en el film. El mismo ejercicio se puede hacer uniendo músicas tomadas de una película a imágenes de otra película distinta. El efecto será tanto más evidente cuanto más distante sea el carácter tanto de la música como de las imágenes. Proponemos una práctica sencilla a partir de tres películas de géneros muy diferentes:

-Grabemos la música de la famosa secuencia de la ducha de *Psicosis*, a la que ya hemos hecho mención.

-Grabemos a continuación la música que acompaña a la secuencia de la pelea de Charlot con el fanfarrón, después del baile en el salón con Georgia, de la película *La quimera del oro* (1925).

-Por fin, grabaremos la música del paseo en el barco de Cary Grant y Deborah Kerr que termina en el primer beso, del filme de Leo McCarey *Tú y yo* (*An affair to remember*, 1957).

Sólo queda combinar las tres músicas con las tres secuencias. ■