

La música en el cine

Jaume Radigales

Jaume Radigales

Jaume Radigales es profesor de Estética y de Música y Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna (Universitat Ramon Llull).

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano
La UOC genera este libro con tecnología XML/XSL.

Primera edición: Agosto 2008
© Jaume Radigales, del texto
© Editorial UOC, de esta edición
Rambla del Poblenou, 156, 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com
Impresión: Reinbook

Esta obra está sujeta –si no se indica lo contrario– a una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Sin obra derivada 3.0 España. Puede copiar, distribuir y comunicar públicamente, siempre y cuando reconozca los créditos de las obras (autoría, Editorial UOC) de la manera especificada por los autores y la Editorial que la publica. No puede hacer uso comercial ni obra derivada sin el permiso del Editor y de los autores. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.es>

Nuestro contrato

Este libro le interesará si quiere saber:

- Cuál es la importancia real de la música en el cine.
- Cómo se pone música a las películas.
- Qué funciones desempeña la música en un filme.
- Cómo es un compositor que trabaja para las pantallas.
- Cuáles han sido los principales de la historia.

Índex de continguts

Qué quiero saber	3
LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA	9
CONCEPTOS BÁSICOS	11
Ver y oír	11
Tres elementos	13
Un papel alquímico	15
Problemas de estudio	19
LOS RECURSOS	25
El leitmotiv	25
Empatía y contraste	27
Música diegética	28
Elipsis	29
Un ejemplo sintetizador	29
LAS FUNCIONES	31
Función estructural	37
Función emocional, expresiva	44
Función significativa	44
Función narrativa	47

Función estética	48
EL USO DE LA MÚSICA PREEXISTENTE	53
Usos y abusos	54
EL COMPOSITOR DE CINE	57
Aclaraciones previas	59
El trabajo con el director	61
Procedimientos y métodos	64
El montador musical	66
EL CINE MUSICAL	69
Orígenes y consolidación	70
El gran espectáculo	73
La irrupción de 'West Side Story'	76
En vía muerta	81
LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA EN EL CINE	85
La música en los rodajes	86
La música en las salas de proyección	86
Los inicios del sonoro	90
APÉNDICE: ALGUNOS GRANDES NOMBRES	85
Años treinta y cuarenta	86
Años cincuenta	86
Años sesenta	90
Años setenta y ochenta	96
Los últimos veinte años	98

LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA

Aunque el concepto "audiovisual" parece haber caído en desgracia para algunas de las últimas teorías de la comunicación, es indudable que hay una interdependencia entre lo que escuchamos (audio) y lo que vemos (visual). Quizás habría que hablar, pues, de "audiovisualización", término que puede designar la relación entre el sonido y la imagen. Entendemos, sin embargo, que no todo el sonido es musical, aunque toda música es un lenguaje de sonidos organizados, en función de los criterios de un artista, que conoce la gramática y la sintaxis, además de la morfología.

Desde las primeras representaciones teatrales documentadas, en la antigua Grecia, la música ha acompañado gestos y palabras y ha servido para definir personajes o ayudar a incidir psicológicamente en situaciones de miedo, de angustia, de alegría, etc. La música ha formado parte del ser humano para acompañarlo casi en todas las facetas de la vida. Incluso cuando ésta ha sido ritualizada (la liturgia de una determinada religión) o, como en el caso que nos ocupa,(re)presentada.

CONCEPTOS BÁSICOS

Ver y oír

La música es un lenguaje artístico asignificante e inexpresivo por sí solo. Pero, paradójicamente, y a pesar de no significar ni expresar nada por sí mismo, actúa como mediador de las emociones y las voluntades expresivas del compositor. Como lenguaje, es comunicativo y, por su capacidad de alterar o generar aquellas emociones, es también -si se nos permite el neologismo- "comunica(c)tivo" porque actúa sobre la psique humana, calmándola o alterándola positiva o negativamente. Huelga decir que la música necesita como mínimo un receptor que capte, entienda e interprete aquellas emociones y que la (cor)responda, emocionándose, a menudo quizás de manera expresiva e incluso mediante el gesto (la danza).

A principios del siglo XX, los medios de reproducibilidad técnica de que hablaba el filósofo Walter Benjamin permitieron fusionar arte e industria. La fonografía va a posibilitar la perpetuación de sonidos que antiguamente se perdían para siempre, y lo hizo

con perspectivas de una evolución que va de los primitivos soportes (los cilindros de cera) hasta los actuales métodos digitales de grabación sonora. Por su parte, gracias a la fotografía se había podido cumplir un sueño ya planteado en obras de un pasado que nos remontaría por ejemplo a los jeroglíficos egipcios o a la Columna Trajana: que la imagen se moviera. O mejor dicho, que captáramos la ilusión de movimiento. Porque el cine no es más que una ilusión, una mentira, que nos hace creer que las imágenes se mueven, cuando todos sabemos que son la sucesión de una tras otra y que, dispuestas de acuerdo con una cadencia rítmica determinada (una cantidad de imágenes vistas por segundo) nos provocan el efecto ilusorio del movimiento, el cinetismo.

El cine primitivo no permitía que hubiera una banda sonora, es decir que la imagen fuera sincronizada con palabras, sonidos ambientales o músicas a través de una banda impresionada pegada a la película, al soporte visual. No sería hasta algo más de treinta años después del nacimiento "oficial" del cine (1895) cuando éste sería llamado sonoro. Aun así, y como se verá más adelante, éste es un concepto engañoso porque el cine siempre ha sido sonoro. Desde sus inicios, las películas se acompañaban de música interpretada en directo o reproducida con medios fonográficos. Por eso la imagen "audiovisualizada", siempre ha buscado la interacción o la complementariedad entre

lo que se percibe con la vista y lo percibido por el oído.

Ahora bien, las últimas tendencias artísticas, la tecnología y la misma evolución de la mirada, que han derivado en la actual "videoesfera", han dado preferencia a la imagen por encima de todo. No deja de ser sintomático, en este sentido, que cuando nos ponemos delante del televisor, o cuando vamos al cine, hablemos de "ver" un programa, una película. Centrémonos en el cine: desde siempre, ha existido la vinculación entre la imagen y la música. Entonces, ¿por qué no decimos, cuando entramos en una sala cinematográfica, que vamos a ver y oír una película? Al fin y al cabo, y desde sus orígenes, el cine siempre ha sido, además de un arte visual, un arte sonoro, y eso quiere decir que su percepción implica lo que Michel Chion llama una "audiovisión".

Tres elementos

Llegados a este punto, es importante establecer las diferencias que hay entre conceptos que, queriendo ser sinónimos, pueden no tener ningún significado común. Actualmente, es fácil y rápido adquirir en soporte digital las películas que nos gustan. Eso implica poseer un todo. Pero siempre hay quien, fiel a una "tradicción" que remite al momento en que no había posibilidad de ver las películas en formatos domésti-

cos, compra el disco con la música de una película que le ha gustado. Entonces, nos dirigimos a los apartados de "bandas sonoras" de las tiendas de discos. Y hablamos de "banda sonora" utilizando eufemísticamente el concepto aplicado tan sólo a la música. En realidad, habría que distinguir los siguientes tres elementos a la hora de hablar de la música en el cine.

Primero, la banda sonora, formada por todos aquellos elementos que integran el sonido de la película, que se encuentran "pegados" al soporte visual (la película entendida como material físico y químico) y que permiten establecer una dialéctica entre lo que Zofia Lissa distinguió en dos niveles, el visual y el auditivo.

De acuerdo con este cuadro, se demuestra la capacidad de la música de incidir en el significado y la expresividad de las imágenes y reforzarlos. Las imágenes pueden contener objetos, que se traducen, de forma auditiva, en ruidos (naturales o creados artificialmente); la acción fílmica se traduce en palabras, ya estén *en off* o las correspondientes a los diálogos de los personajes de ficción de un relato fílmico; por último, los contenidos psíquicos pueden recurrir al silencio para expresarse, a pesar de que no de manera exclusiva. En todo caso, la música podrá incidir igualmente en el resto de niveles visuales, además de hacerlo en las imágenes mismas.

Visual	Auditivo
Imágenes	Música
Objetos representados	Ruidos
Acción fílmica	Palabras
Contenidos psíquicos	Silencios

Segundo, la banda sonora musical, integrada por la música que aparece a lo largo de la proyección, y que puede ser original o preexistente: música "clásica", jazz o música de librería, que es la incluida en varios discos recopilatorios y que acostumbra a ser utilizada en formas diversas como la publicidad o el documento; se trata de composiciones libres de derechos y escritas sin una funcionalidad concreta, pero que se puede utilizar para "ambientar" algunos fragmentos, sobre todo en la televisión o en publicidad, no en el cine.

Y tercero, la música de cine, que es toda aquella música que aparece a lo largo de una proyección cinematográfica y que se ha escrito expresa y exclusivamente para la película.

Un papel alquímico

Como decíamos antes, la música en el cine es el resultado de un proceso comunica(c)tivo que actúa en varias fases: preproducción, producción y pospro-

ducción. En la primera, director y compositor acordarán los criterios de conveniencia de la partitura cinematográfica, sus bases, la disposición en el interior del filme. En la segunda, el proceso de gestación, composición y grabación, implicará igualmente la comunicación entre compositor y la producción cinematográfica. La fase de posproducción incidirá en aspectos de montaje, regulación y equalización de los volúmenes entre la misma BSM (banda sonora musical) y el resto de los elementos auditivos mencionados más arriba (ruidos, palabras, silencios).

Pero, además, la eficacia de determinada música estará condicionada por cómo la reciba el espectador. Por eso hablamos de un proceso comunica(c)tivo, ya que la música combinada con las imágenes puede generar un evidente proceso de acción y reacción en el espectador. La música puede modificar el sentido o el significado de la imagen, mientras que la imagen puede también cambiar el significado o sentido expresivo de la música en función de la utilización que se haga de ella. Eso pasa, sobre todo, si una partitura, preexistente a la gestación del filme, se utiliza de determinada manera para aplicarse a unas imágenes concretas. El papel de la música, pues, es alquímico, porque transforma las emociones del espectador en función de la mirada y de la escucha. No es extraño el eslogan con que en una ocasión se anunció la película de animación de la Disney *Fantasia* (1940): "Escuche la

imagen; vea la música". De eso se trata: que mediante la escucha se transforme la mirada, mientras que la propia mirada puede contribuir a la decodificación y reinterpretación de los signos musicales.

La música, en este sentido, transforma, condiciona e invita al espectador a un proceso de acción y reacción. De la misma manera, la banda sonora musical puede modificar el sentido, el significado y la expresividad de la imagen. Además, puede actuar sobre la percepción del paso del tiempo, de manera que se establece una relación entre tiempo y espacio. El sonido en general, y la música en particular, se mueven y perciben en una dimensión exclusivamente temporal. Y pueden contribuir a crear ilusión de tiempo dilatado, detenido o acelerado a lo largo de una determinada proyección que, de acuerdo con la utilización de determinadas músicas, o de su disposición entre silencios, hará el efecto de que la película (o una determinada secuencia) sea más lenta o más ágil.

Recordemos, por otra parte, que los signos musicales se mueven en una dimensión lingüística asignificante e inexpressiva *per se*: la música ni significa ni expresa nada por sí misma, a pesar de ser hija o fruto de la expresión y mediadora de una expresión y de una emoción, que pueden dotar de significado a nuestro contexto y nuestra realidad. En el momento en que la música se vincula a la imagen, puede contribuir a dar un nuevo significado y un subrayado evidentemente

expresivo, de cariz emocional: la música puede entristecer, alegrar, dar miedo o producir risa. Claro está que eso tiene que ver con varios factores que ayudan a vincular unos sonidos a unas imágenes y viceversa, del mismo modo que, en Occidente, hay una predisposición anímica a vivir las emociones gracias a las tonalidades mayores y menores.

Determinadas melodías, en tonalidad mayor, se asocian a sentimientos "positivos" (alegría, bienestar, felicidad), mientras que las tonalidades menores acostumbran a vincularse a sentimientos como los de tristeza, angustia, rabia, añoranza. Son vínculos artificiales, pero que han acabado siendo convencionales. La música escrita para el cine se ha aprovechado de estas convenciones y vínculos.

Aplicada al cine, pues, la música se convierte en un elemento subjetivo en el interior del filme pero que parte de la objetividad propia de un lenguaje, el musical, que ni significa ni expresa nada por sí mismo. Por eso podemos decir que en el cine la música puede generar también un efecto posible de distanciamiento, de contrapunto, como lo designaron algunos teóricos como Eisenstein, Adorno o Eisler. Dicho de otra manera, la aplicación de determinada música en el cine también puede distanciar de una emoción concreta.

La música sirve para identificar de manera primaria y secundaria, de acuerdo con las ideas de Christian Metz y Jean-Louis Bandry. Hablamos de una identifi-

cación primaria cuando la música transporta a estados de ánimo directamente al espectador, es decir cuando sentimos y experimentamos, por ejemplo, una tristeza que se identifica con la de un personaje; o, al contrario, cuando sentimos o experimentamos alegría identificada con la de la escena; en cambio, la identificación secundaria es menos obvia y subraya la interioridad del personaje o el trasfondo implícito de la escena. Podría parecer una paradoja, pero esta identificación secundaria funciona incluso cuando el compositor se plantea el reto de escribir una partitura monotemática, al estilo de lo que hizo Bernard Herrmann en *Nervios rotos* (*Twisted Nerve*, 1968) de Roy Boulting. Por cierto, hoy casi nadie recuerda la película de Boulting, pero sí su música. La cita irónica de la página de Herrmann le hizo célebre después de que en *Kill Bill-Vol. 1* de Quentin Tarantino (2003) se utilizara como hilo conductor de una de sus escenas más emblemáticas.

Problemas de estudio

Cuando hablamos de la música en el cine, nos ceñimos no tan sólo a un arte autónomo (música) respecto de otro (cine) sino a la interacción, la imbricación y la implicación de los dos, unidos por un concepto unitario que vincularía el llamado eufemística-

mente "séptimo arte" con la idea wagneriana de "obra de arte total". Eso quiere decir que imagen y música interactúan, y que la una no es independiente de la otra o viceversa.

Por eso mismo, la música aplicada al cine no se puede estudiar independientemente del soporte visual. Los estudios sobre música y cine constituyen, pues, un problema de base, incluso desde una perspectiva metodológica.

En primer lugar, porque la música es un lenguaje con un código propio que permite la abstracción gráfica en forma de partitura. Y pocos compositores de cine guardan las partituras y aún menos se editan, exceptuando determinadas piezas aisladas, especialmente canciones que aparecen en una película. La partitura en sí misma tiene, en el caso del cine (especialmente el contemporáneo), una importancia relativa: algunas músicas han sido gestadas por músicos aficionados, compositores diletantes (a veces los mismos realizadores, como Clint Eastwood o Alejandro Amenábar) que han generado una banda sonora musical sin saber música o, al menos, sin conocer los criterios más elementales de la escritura.

Sin embargo la existencia de la partitura tiene una importancia relativa dado que las últimas tecnologías posibilitan, incluso, presentar productos acabados gracias a *samplers*, que permiten crear efectos y orquestaciones que, del ordenador, van a parar directa-

mente a la película sin la necesidad de "poner en solfa" la música, de manera que no queda material gráfico para analizarla.

Por otro lado, el análisis a partir de la grabación fonográfica se convierte, aparte de un error metodológico, en un riesgo innecesario: no toda la música que aparece en una película se incluye en el disco (a menudo por cuestiones de comercialidad o de duración) y, además, no todo lo que oímos o escuchamos en la película se percibe de la misma manera en la sala de proyección y en una audición particular, por mucha calidad acústica de que dispongamos. Hay que pensar, además, que la música que oímos o escuchamos en una película a menudo aparece combinada con otros elementos sonoros como el diálogo o los ruidos ambientales, lo que imposibilita una audición plena, "limpia", del material musical. El disco lo permite, pero de manera excesivamente aséptica.

Es importante, en este sentido, partir de la base de que el análisis de la música cinematográfica se tiene que hacer conjuntamente con la película, entre otras cosas porque aquella música (al menos la compuesta para el filme) ha sido pensada para unas imágenes que no se pueden disociar de una partitura, de la misma manera que aquella partitura no podrá disociarse de aquellas imágenes, excepto en el caso de que queramos jugar a descontextualizar (opción por otra parte tan plausible como válida) una música que, aparte

de su valor estrictamente musical, tiene también valor cinematográfico.

Por eso mismo, es difícil estar de acuerdo con los conciertos (la mayoría sinfónicos) que incluyen música escrita para el cine. Porque, aunque nos duela, haría falta plantearse hasta qué punto la música escrita para una película es válida más allá de su uso en pantalla. Por mi parte, dudo de esta validez, precisamente por la carga icónica que impregna una partitura, que siempre será funcional y estará vinculada a unas imágenes. La mera audición servirá de recurso memorialístico, evocativo, y de poca cosa más.

Aparte de que no es casual observar cómo, en la mayoría de aquellos conciertos, el programa se basa en las piezas "genéricas" y escritas desde una cierta afuncionalidad: por ejemplo, la música de los créditos, que pocas veces tiene que ver con aquellas funciones (primarias y secundarias) de que hablábamos antes refiriéndonos a Metz y Baudry.

También se ha intentado analizar la música escrita para el cine o aplicada a éste desde perspectivas semiológicas, pero no siempre se ha tenido en cuenta que hablamos de dos "textos", el sonoro y el visual, el primero de los cuales implica no alejar los diversos niveles auditivos reseñados más arriba a partir del cuadro propuesto por Zofia Lissa.

Puede ser, en consecuencia, un buen enfoque analítico el estudio de las relaciones entre la música

y el cine a través de su historia, a pesar de que también podemos quedarnos a medio camino. En todo caso, una lectura diacrónica de aquellas interrelaciones ayudará a ver los valores que se mantienen en la dialéctica establecida entre la música y la imagen. Los estudios culturales, las teorías sobre la recursividad y las hibridaciones y una perspectiva siempre abierta a los cambios y a los nuevos retos de las nuevas tecnologías nos pueden ayudar, a pesar de la complejidad de los lenguajes visual y musical y, en consecuencia, de sus relaciones.

LOS RECURSOS

Una cosa son las funciones que puede tener la música en el cine y otra los recursos con que se distribuyen los segmentos musicales a lo largo de la película. La música en el cine, pues, puede actuar por bloques, independientemente de sus funciones. A menudo, se distinguen entre bloques genéricos (créditos), bloques de transición (entre escenas o secuencias), bloques de puntuación de planos o movimientos concretos y bloques de secuencia, en los que acompaña, evocando (y a veces como puntuación), las células rítmicas y dinámicas identificadas con un personaje, una situación o un objeto determinados.

El leitmotiv

De entre los bloques de secuencia está el conocido como *leitmotiv*. En cine, éste es uno de los recursos más habituales para incidir en aspectos significativos. El término *leitmotiv* (motivo conductor) es alemán y designa una pequeña célula rítmica y melódica que va asociada a un significado concreto (un objeto, un personaje) o abstracto (una emoción, un sentimiento,

una situación). Aunque el concepto como tal no se debe exactamente a Richard Wagner, dicho compositor desarrolló este recurso en sus dramas musicales, claros prefiguradores de la música de cine desde su vertiente significativa. Así pues la música puede convertirse en significado de un personaje a lo largo de la película. Porque, en definitiva, el leitmotiv es inmediata y fácilmente reconocible por el espectador, gracias a su corta duración.

Así lo entendió, por ejemplo, John Williams a lo largo de la película *Tiburón (Jaws, 1975)*, uno de los primeros grandes éxitos de Steven Spielberg.

Haciendo de la necesidad virtud, Williams consiguió con su música crear el clima de terror justo sin que se mostrara el objeto de aquel horror: durante el rodaje, había serias dificultades para hacer aparecer el tiburón que azota las playas del litoral de la costa este de Estados Unidos. Steven Spielberg y sus colaboradores contaban con medios limitados para hacer creíble y veraz el enorme tiburón blanco, que aparece con más nitidez a partir de la segunda mitad de la película. Por eso, la música tuvo que suplir lo que no se veía. De esta manera, se consiguió crear el adecuado clímax terrorífico con una partitura evocadora sin que la pantalla mostrara el objeto de aquel horror. Por cierto que, en este caso, Williams recurrió a un material y un estilo musicales en los que siempre se ha sentido cómodo: el neoclasicismo de raíces claramente

stravinskianas y, en el caso del *leitmotiv* del tiburón, un célebre pasaje del ballet *La consagración de la primavera*.

Empatía y contraste

En una escena o secuencia, la música produce diversos efectos dependiendo de cómo se presenta. Y puede condicionar la imagen, en función de la empatía o anempatía, o del contraste que genere.

Una música será empática cuando esté de acuerdo con el carácter narrativo de las imágenes y de su contenido: tonalidades menores y un aire que suscite tristeza en una escena triste o tonalidades mayores y un aire marcial para escenas solemnes, por ejemplo. Mediante la empatía musical subrayamos y ayudamos a condicionar la emoción de las imágenes en movimiento. Por el contrario, la música anempática es la que toma distancia respecto de lo que vemos, en forma de "contrapunto" sonoro, y la que produce una emoción contraria a lo que quieren representar las imágenes.

Este recurso es un contraste emocional, diferente del contraste en sí mismo, y que sirve para contraponer no las emociones sino los ritmos de las imágenes respecto de la música. Y eso sucede interna y externamente. Internamente, cuando las imágenes son rápidas y la música es lenta (o viceversa); externamente, cuando el contraste se establece entre el montaje, que dispone el ritmo de las imágenes, y la banda

sonora musical. Un montaje rápido y trepidante con una música lenta (o viceversa) producen un efecto de contraste entre lo que vemos y lo que escuchamos.

Música diegética

Otra de las maneras de definir el papel de la música en la imagen y su recurso en la disposición de una escena es su carácter diegético o no diegético. Entendemos como música diegética la que forma parte del elemento narrativo y que nos permite ver el agente sonoro en pantalla: la palabra o el canto serán diegéticos cuando el emisor sonoro (personaje, aparato de música, instrumento) entran en el campo visual, aunque en el rodaje se utilice *play-back*. En el momento en que un personaje pone un disco, la música que oímos es, ilusoriamente, la que sale del tocadiscos, y hablaremos de música diegética.

Derivada de ésta, está la música diegética elidida, que forma parte del entorno sonoro a pesar de no ver el agente, ya sea porque lo hemos visto antes o porque el objeto se encuentra fuera de campo. Finalmente, podemos hablar de música o de sonidos extradieгéticos cuando no forman parte del universo de la imagen pero la condicionan, por ejemplo cuando oímos la voz de alguien que está en la cabeza de un personaje que lee una carta. O la música que lleva a una realidad

temporal espacial más allá de lo que estábamos viendo, en forma de *flashback*, por ejemplo.

Elipsis

Dicen que una imagen vale más que mil palabras pero, de la misma manera, determinada música equivaldrá a tanto o más que aquellas imágenes y palabras juntas. En ocasiones, la partitura dice mucho más de lo que insinúan o muestran los fotogramas.

El *crescendo* con que se subraya la entrada de Monsieur Verdoux en la habitación de una de sus esposas actúa como sustituto de lo que no vemos: el asesinato de la mujer. La partitura del film *Monsieur Verdoux* (1947), concebida por el propio director (Charles Chaplin) hace en este caso de elipsis de una acción que no vemos pero que se insinúa, y que se confirma cuando, al día siguiente, Verdoux retira la servilleta del desayuno que ya no podrá compartir con su esposa.

Un ejemplo sintetizador

En la oscarizada película de James Cameron *Titanic* (1997), hay una escena en la que unos músicos tocan en la cubierta del barco la melodía de un canto litúrgico, mientras el transatlántico se hunde irreversiblemente. La música desempeña un papel empático porque el texto perteneciente a aquella melodía habla

de las almas que se acercan a Dios en el momento de morir, y la escena en el barco pasa poco antes de que el *Titanic* se hunda para siempre bajo las aguas del Atlántico. Los músicos tocan una música que será diegética cuando los vemos, y se convertirá en diegética elidida cuando las imágenes nos presenten la cubierta del barco con los músicos fuera del campo visual; será extradiegética cuando los planos nos sitúen en el interior del barco mientras la música se mantiene en primer plano acústico. Al mismo tiempo, se produce un contraste entre el ritmo pausado de la melodía y el movimiento trepidante de los pasajeros que se afanan en salvarse a un ritmo frenético. Los efectos diegético, empático y de contraste, pues, se dan la mano en una secuencia muy completa desde el punto de vista de su planificación audiovisual y de sus recursos.

LAS FUNCIONES

Es evidente que la música no se reduce a un papel recursivo en el cine, sino que también cumple otras funciones, incluso más de una a la vez. Sin embargo, estas funciones no están claras y, hasta ahora, no ha habido consenso en esta cuestión a pesar de los numerosos estudios que se han hecho. Puestos a encontrar cierto acuerdo, es posible que Aaron Copland nos haya dado pistas convincentes. En un célebre artículo publicado el 6 de noviembre de 1949 en el *New York Times*, el compositor norteamericano enumeraba las cinco funciones que, según su opinión, debía tener la música de cine: crear una impresión convincente de época y de lugar; crear o subrayar estados psicológicos, los pensamientos y las implicaciones ocultas de un personaje o de una situación; servir de relleno neutro como fondo; ayudar a construir el sentido de continuidad en la película, y dotar de fundamento la construcción teatral de una secuencia.

De una manera sintética y parecida, Michel Chion dice en uno de sus estudios sobre las relaciones musicocinematográficas que, como en la ópera, la música

en el cine une, separa, puntúa, diluye, ambienta, retiene o disimula los errores de *raccord* o de continuidad.

Ciertamente, la música en el cine puede ayudar a prolongar sentimientos, acciones o emociones y a reforzar el carácter aparentemente objetivo de una escena. Ahora bien, el cuadro de funciones planteadas entre unos autores y otros difiere ostensiblemente, de manera que quizás la función de continuidad y la ambiental emotiva sean las dos más plausibles y que generen más acuerdos, especialmente en el terreno de la música escrita para el cine y sin olvidar que cuando hablamos de la música de una película también hay que incluir la preexistente.

En todo caso, hay que tener claro que a lo largo de la historia se han distinguido dos tendencias, las esencialistas y las funcionalistas. Las primeras incluían a los detractores iniciales del sonoro (como Chaplin) y teóricos que defendían la consustancialidad del cine como arte "musical" en sí mismo: Béla Balázs, Edgar Mueran (que decía que el cine es tan musical como la ópera), Gilles Deleuze.

Los funcionalistas, en cambio, hablaban de la música como necesaria para aspectos estructurales, o utilizable sobre la base de determinadas funcionalidades expresivas o significantes dentro del filme. Dicho de otra manera, para los esencialistas la música era un todo en relación con la imagen y viceversa, mientras

que para los segundos la música sólo tiene un papel puntual, "en función de".

De manera sintética, y reuniendo los principios de Copland, se puede decir que la música en el cine crea atmósferas ambientales, da continuidad suavizando las elipsis, puede ser objetiva (bloque de enlace) o subjetiva (interpretación por el espectador), y, por último, puede jugar con las metonimias, diciendo más de lo que narra la palabra o la imagen.

A todo ello tenemos que añadir el papel divulgador de la música en relación con el tiempo en que ha sido escrita. Como nos recuerda Michel Chion, mucha gente que es refractaria a escuchar música de su propio tiempo, oye más de lo que cree (a pesar de que oír y escuchar no son lo mismo) gracias al cine.

Claro está que no hay generaciones o formas musicales propias para el cine. La música "de" o "para el" cine tampoco tiene un estilo definido, a pesar de que a veces se asocie, por ejemplo, la espectacularidad sonora al mundo de las músicas que aparecen en la gran pantalla. Pero también hay músicas pequeñas, por ejemplo para pantallas y películas de formato reducido. De la misma manera, es difícil establecer un cuadro cerrado de funciones de aquella misma música. La prueba es que no hay dos libros teóricos que expliquen de la misma manera aquellas funciones. Por parte nuestra, tan sólo mencionaremos

algunas posibilidades, conscientes de que la estructura nunca puede ser cerrada ni definitiva.

En todo formato audiovisual, la música deberá cumplir unas funciones de carácter emocional expresivo, significativo, narrativo y estético, que contribuyan a la estructuración del discurso sonoro, complementado a menudo con las palabras, el sonido ambiente o los ruidos añadidos en fase de posproducción.

Todo ello sin olvidar que la música se verá superada al montaje, es decir al proceso final de edición de las imágenes, dispuestas de acuerdo con la estructura de escenas, secuencias y planos. Muy preocupado por la sintaxis y la morfología del cine como lenguaje, el realizador soviético Sergei M. Eisenstein hablaba, precisamente, de la vinculación del montaje con la música y distinguía cuatro tipos, cada uno de los cuales con una equivalencia musical: el métrico (longitud, compás), el rítmico (material interno en un tempo distinguible), el tonal (unidad de secuencia por el tono emocional dominante) y el intelectual (combinación sonido/dominante afectiva).

El cine es un lenguaje artístico que reúne varios lenguajes, visuales, gestuales y auditivos. Como se ha dicho antes, la música puede llegar a suscitar una acción y una reacción entre lo que se proyecta (la película) y quien lo percibe (el espectador que mira y oye y escucha a la vez), en un acto comunica(c)tivo y gra-

cias a las emociones suscitadas por las imágenes, los gestos y los sonidos. Sin embargo, y de una manera especial, la música también puede contribuir a alterar la significación de la imagen, a hacerla más comprensible o a posicionarse críticamente, a partir de efectos (recursos) de contraste o de una utilización con una clara funcionalidad estética e ideológica. Todo ello, al margen de la música como ente autónomo: en cine la música está supeditada a lo que dicen las imágenes, a pesar de que puede modificar el sentido, el significado y la expresión.

Como en la ópera, en la que la música está al servicio de la palabra, la música escrita para el cine o utilizada en pantalla estará supeditada a lo que dicen las imágenes, a veces con una voluntad metonímica, la de decir más de lo que, sencillamente, se ve.

En cine, las funciones de la música son tan importantes que muchas veces hemos asociado determinadas partituras a imágenes vistas en una determinada película. Es así como piezas no expresamente escritas para la pantalla, pero que se identifican inexorablemente con ella por su uso, han generado clichés más allá del cine propiamente dicho. Este sería el ejemplo del poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss que, a partir de la utilización que hizo Stanley Kubrick en *2001, una odisea del espacio* (*2001: a space Odyssey*) quedó asociada a imágenes del cosmos o de homínidos. Su uso ha traspasado las fronteras del ci-

ne para vincularse a formatos diversos como la parodia televisiva o, incluso, la publicidad. Todo ello demuestra la interdependencia entre el sonido y la imagen, aunque la música seguirá siendo un arte con autonomía propia, si bien la pierde cuando se aplica a las imágenes cinematográficas.

Tampoco tenemos que olvidar la dimensión ilusoria de la música cinematográfica y las convenciones que ha generado, después de ocho décadas de convivencia con el espectador. Éste se ha acostumbrado a oír o escuchar partituras que, de entrada, encajarían difícilmente con determinadas imágenes. Por ejemplo, la magnificencia y espectacularidad de una determinada partitura, generosa en disposición orquestal, y que se escucha mientras la pantalla proyecta imágenes de un espacio tan naturalmente ausente de música como por ejemplo el desierto. Esta escritura magnificente, propia de las grandes producciones del Hollywood dorado, genera una sensación de vivir y ver un auténtico fresco cinematográfico, ligado con un característico melodismo, convencional y a veces anacrónico.

Eso nos hace pensar en la célebre *boutade* del director norteamericano John Ford, para quien era absurdo ver a un cowboy muriéndose de sed en medio del desierto de Arizona mientras sonaba la Filarmónica de Nueva York. Lo mismo podríamos decir de las imágenes del desierto en la película de David Le-

an *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) en la que, sin embargo, la música de Maurice Jarre busca la emoción del espectador a partir del llamado nivel espacial de la música: se desafía el espacio natural de la escena (el desierto) para reforzar la emotividad de quien la ve y la vive de manera ilusoria. Así pues, el nivel espacial es una de las convenciones que convierten la música cinematográfica en un componente indispensable de la ilusión fílmica.

Función estructural

La música es un arte que se mueve en una dimensión exclusivamente temporal. Quizás por eso, puede ayudar a contemporaneizar el tiempo, en su representación fílmica. De ahí que su ausencia, el "silencio musical", ayude a hacer moderar el "tempo" visual.

Contrapuesta a la música con función significativa (que veremos más adelante), la estructural es mucho más episódica y aporta una equivalencia rítmica entre lo que vemos y escuchamos, hasta el punto de que incluso permite alterar la percepción del paso del tiempo por parte del espectador: una escena con determinada música altera el ritmo de las imágenes y puede connotar lentitud o rapidez en lo que vemos, precisamente gracias a lo que escuchamos.

Es así como la ausencia de música puede dar una idea de película o de secuencia "lenta", por un efecto

contemporaneizador: parece como si el tiempo (lento) transcurrido en pantalla sea mucho más del que hay en realidad. Eso es lo que consigue, por ejemplo, Ingmar Bergman al principio de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972). Por el contrario, y cuando interviene la partitura, la abundancia de células musicales episódicas y con una estructura muy marcada, producirá el efecto de que lo que pasa ante nuestros ojos es rápido y trepidante, mientras que la disposición de una linealidad continua de un determinado segmento musical, menos episódico, permitirá tener una percepción de lentitud.

Una de las funciones fundamentales de la música en el cine es su capacidad de dar continuidad a un segmento visual. Este efecto puede ser elíptico, por ejemplo entre dos escenas diferentes, y es evidente cuando incorporamos la música, una ilusión en el contexto de la gran mentira que es el cine. Alejandro Pachón nos dice que la música puede ser un ilusionista. En este sentido, vale la pena recordar otro ejemplo como los créditos de la película de Stanley Kubrick *El resplandor* (*The Shining*, 1980). Su música dota de continuidad los segmentos discontinuos a través de los cuales vemos cómo un coche avanza por una serie de carreteras de montaña.

La música, sin embargo, también puede tener una función discontinua. Por ejemplo, en secuencias de terror, en las que la música acompaña al personaje

hasta que se interrumpe. La acción, sin embargo, sigue su curso y es en este momento, en plena "ausencia" de música (silencio), cuando la emoción del espectador continúa creciendo por la ausencia de un referente que hasta ahora le ha acompañado, y que ha sido el musical. A menudo, el recurso se complementa con la irrupción brusca del sonido en forma de "golpe" musical, sincrónico con la aparición de un elemento (visual) que genera el susto del espectador.

La función estructural en la música de cine vertebrada, pues, la continuidad de las escenas y se puede dividir en dos tipos de composiciones.

Impresionista

Emociona pero no participa directamente de la acción, sino que se distancia de ella. No se implica ni subraya, como la partitura que Víctor Reyes escribió para las secuencias finales de la película de Antonio Hernández *En la ciudad sin límites* (2002), inspirada, por cierto, en un coral de Bach. Sin embargo, la música ayuda a vertebrar el hilo conductor de las imágenes, dotando de continuidad secuencias que no tienen nada que ver entre sí, ya sea por diferencias temáticas o por elipsis temporales: un hospital, una estación de tren y un cementerio.

Wagneriana

Recibe esta denominación por influencia de Richard Wagner que concibió muchas de sus óperas a partir de estructuras melódicas y rítmicas breves, el *leitmotiv*, que sirven para designar un personaje, un objeto, una acción o un sentimiento. El cine clásico o las composiciones para el cine que siguen patrones clásicos han utilizado a menudo el modelo de la música wagneriana.

Muy influido por la escuela clásica, lo que demuestra hasta qué punto la música para el cine está condicionada a los géneros y no a las épocas y, por lo tanto, a los estilos del tiempo en que se crea, John Williams es uno de los máximos exponentes de la música con una funcionalidad estructuradora, sobre la base de temas principales y temas secundarios. Su colaboración con Steven Spielberg desde mediados de los años setenta ha dado lugar a uno de los binomios entre director y compositor más fructíferos de la historia cinematográfica. Además del caso de *Tiburón*, es muy interesante recordar el Desert Chase, fragmento del filme *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost Ark*, 1981). El *leitmotiv* bitemático (en dos secciones) de Indiana Jones está presente a lo largo de diversos momentos de la composición, alternándose con una estructuración muy clara con marchas militares asoci-

adas a los nazis, enfrentados con el intrépido arqueólogo en esta escena de la película de Steven Spielberg.

El carácter estructural "wagneriano" de una partitura permite una escritura motívica, intercalada con episodios secundarios y, en este caso, como si se tratara de la forma rondó de la tradición musical clásica: A / B / A / C / A / D / A... Se consigue así el subrayado (o el recordatorio) de una idea, de un hecho, de un objeto o de un personaje que predomina por encima de lo demás. En este caso es Indiana Jones, a través de su *leitmotiv*, y que aparece en las dos secciones, a lo largo de la escena, como se explica en el siguiente cuadro.

EPISODIO	DESCRIPCIÓN MUSICAL	DESCRIPCIÓN VISUAL
1	Fanfarría sincopada, tocada dos veces. Variación y se retoma la fanfarría	El arca se coloca en el camión. Escolta nazi. Dos coches descapotables inician la marcha por el desierto
2	Leitmotiv de Indiana Jones (interludio: metales)	Diálogo entre Indiana Jones y sus amigos
3	Fanfarría sobre el leitmotiv	Indiana Jones a caballo
4	Leitmotiv con Tutti onquestal. Tema suspendido	I. Jones a caballo. Travelling lateral. Los nazis. Indiana Jones arriba de la montaña
5	Marcha (1) a gran orquesta. Trompetas y percusión	Descenso de la montaña. Tiros. I. Jones sube al camión y expulsa a algunos soldados
6	Tema movido. Diálogo cuerda / metal	Algunos árabes caen de los andamios y el camión los embiste
7	Leitmotiv (2ª sección)	Indiana Jones solo en el camión
8	Tema movido. Diálogo cuerda / metal. Variación sobre el leitmotiv	Coche descapotable con ametralladora
9	Leitmotiv. Diálogo cuerda / metal. Episodio que acaba en suspenso	I. Jones contento. Un sidecar lo asedia. El descapotable cae por un precipicio
10	Marcha	Soldados dispuestos a subir al camión i expulsar a I. Jones
11	Leitmotiv (2ª sección)	Indiana Jones tiene problemas. Mira por el retrovisor
12	Interludio. Diálogo cuerda / metal	I. Jones se deshace de los soldados arrojándolos a las palmeras
13	Marxa (2) con ritmo insistente y <i>accelerando</i> . Obligado de trompeta	Un soldado consigue coger el camión. I. Jones pasa por debajo
14	Leitmotiv (2ª sección) que queda en suspenso	I. Jones vuelve a subir a la cabina y golpea al soldado hasta echarlo
15	Se retoma la marcha con ritmo insistente	El soldado se aferra al radiador y es atropellado
16	Leitmotiv (2ª sección) Marcha en <i>diminuendo</i>	I. Jones saca de la carretera al segundo descapotable
17 y 17 bis	Nota de metal que conduce al leitmotiv de Indiana Jones	I. Jones llega a la ciudad
18	Coda	Se baja el toldo del aparcamiento improvisado

Uno de los recursos más habituales de la escritura musical cinematográfica es la creación de atmósferas sonoras que ayudan o pueden ayudar a crear puntos de referencia, sobre todo en su reiteración, cosa que también puede dar lugar a un tipo de escritura musi-

cal de tipo wagneriano. Eso es lo que ponían en práctica los primeros grandes compositores del Hollywood clásico, es decir, el de las grandes producciones, en la línea del principio según el cual "el oído tiene que escuchar lo que ve el ojo". Éste era el "credo", por ejemplo, de Max Steiner, que fue el autor de la música de la primera película en la que se pusieron en práctica los efectos de sonido con una gramática fundacional y que, combinada con el uso espectacular de la partitura, generó un referente que después han seguido muchos "sinfonistas" cinematográficos. Hablamos de *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedstack.

Max Steiner es uno de los padres fundadores de la gramática musical del cine a partir de los años treinta del siglo XX. Supo asentar las bases de un nuevo lenguaje sin renunciar a la calidad de la partitura. Una de las más célebres que escribió fue para la mítica *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) de Victor Fleming. También aquí recurrió al *leitmotiv* que, en esta ocasión, se refiere a una idea más genérica, abstracta, y que es el amor a la tierra, siempre asociado a unas imágenes equivalentes entre sí con respecto a su disposición visual y que aparecen en tres momentos cruciales de la película.

El ejemplo de la música wagneriana para la película de Fleming también es aplicable a la función

emocional expresiva ya que en ocasiones la música puede cumplir unas o más funcionalidades.

Función emocional, expresiva

Aunque en sí misma la música no expresa nada, surge de una necesidad expresiva y provoca en el espectador una emoción y una expresión determinadas. Al igual que la música puede subrayar una expresión, también puede incidir en la emotividad de una escena cinematográfica matizando o reforzando aspectos dramáticos, cómicos o terroríficos. Esta función, pues, puede ensalzar al espectador llevándolo a una emoción ligada al melodrama de la situación, o contribuir a llevarla a los límites de la emoción provocando la risa (en el caso de una escena cómica) o el miedo (en una película de terror). Es cierto que los cánones preestablecidos (modos, timbres, efectos orquestales) contribuyen a estas emociones, pero el efecto es evidente e inmediato gracias a una empatía entre la música y la imagen.

Función significativa

En sí misma la música tampoco significa nada, aunque podemos asociarla metafóricamente a significados reales: el himno de un país, de un club deportivo, no significan nada explícitamente, a pesar de

que la música quedará connotada con su contexto en función del uso que queramos dar. En este sentido el recurso del *leitmotiv* puede ayudar a dotar determinada música de una función significativa. Sin embargo, dentro del significado que podamos darle, distinguiremos dos subfunciones: la descriptiva y la metatextual.

Descriptiva

Bernard Herrmann fue uno de los compositores más brillantes de su generación y uno de los más prolíficos en materia cinematográfica. Empezó su carrera en el cine de la mano de Orson Welles y *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), su *opera prima*, y la acabó al lado de Martin Scorsese y *Taxi Driver* (1976). Pero el nombre de Herrmann va asociado indiscutiblemente a Alfred Hitchcock y a muchas de las películas más célebres del director de origen británico. Una de estas, *Psicosis* (*Psycho*, 1961), demuestra claramente la utilización de la música desde la vertiente significativa, cuando los asesinatos de las víctimas de Bates se puntúan con una música incisiva, asociada al mismo personaje. La gracia de la fórmula de Herrmann es que juega también con rasgos descriptivos, subrayando con notas insistentes de los instrumentos de cuerda las cuchilladas de Bates, apuntando de lejos los gritos de los pájaros: no olvidemos que con anterioridad al primer

asesinato en la ducha, se nos ha mostrado la afición de Bates a la taxidermia ornitológica. Sin duda, Herrmann y Hitchcock "informan" al espectador, dándole cierto significado a la música mediante el uso del leitmotiv. Más adelante, cuando un personaje descubre la momia de la madre de Bates, su leitmotiv no hará acto de presencia hasta que el atormentado personaje aparezca en el umbral de la puerta.

Metatextual

Esta función está ligada a la elipsis, es decir, a la sustitución de lo que no se dice o de lo que ya se ha dicho o representado, de manera que se invita al espectador a una relación de concepto, en forma de referencia narrativa, pero que ayuda a dotar de un significado preciso la música que suena en determinados momentos de la película.

La música es constitutivamente evocadora, y con esta función ayuda a explicar algo que va más allá de las palabras y de la imagen, y de ahí su metatextualidad. En *Delitos y faltas* (*Crimes and misdemeanors*, 1989), por ejemplo, Woody Allen incluye el inicio de un fragmento del *Cuarteto op. 161 D. 887* de Franz Schubert, para evocar la relación entre dos personajes que han mantenido una relación amorosa adúltera y que ha incluido regalos, por ejemplo, un disco del compositor vienés. La música de Schubert evoca metatextual-

mente y da significado a la relación entre los dos personajes, que acaba fatalmente con el asesinato de la mujer, propiciado por su antiguo amante.

En función de los códigos intelectuales del espectador, la música utilizada puede dar información y significado a aquello que estamos viendo: los créditos ya citados de *El resplandor* utilizan el *Dies Irae* de la misa de réquiem gregoriana. El recurso de la música preexistente connota la escena y toda la película: la música de la misa está vinculada a la muerte. Su uso en la película da a la secuencia un significado vinculado igualmente con la muerte. Los créditos son el punto de partida hacia la muerte segura a la que son conducidos los protagonistas.

Función narrativa

Hace las mismas funciones que la conocida como música "incidental" prototípica del teatro romántico: es decir, una música que sirve para acompañar una acción dramática. De alguna manera, este tipo de composición permite igualmente cierta percepción de continuidad, con un estilo compositivo poco fragmentario y que sirve para acompañar la imagen, aun manteniéndose en un plano de objetividad.

La función narrativa también puede estar vinculada a la metatextualidad a la que se acaba de hacer referencia, a menudo con el uso de música preexistente.

Eso es lo que pasa en la secuencia del burdel de *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) de Luchino Visconti: una prostituta toca en el piano el célebre *Para Elisa* de Beethoven. Esta situación es evocada años después, cuando Aschenbach escucha como Tadzio toca en el piano del hotel de Venecia la misma pieza. La utilización de la música cumple una función narrativa con el *flashback*, pero al mismo tiempo metatextualmente nos explica la situación que vive el protagonista, ante el dilema que le supone su amor homoerótico hacia Tadzio, el adolescente polaco hospedado en el Hôtel des Bains del Lido veneciano.

Función estética

Esta es la función cuya finalidad es reflejar o recrear el ambiente sonoro de la secuencia o de la escena en función de elementos históricos, ideológicos o artísticos. Una película ambientada, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XVIII, puede utilizar música de Haydn o Mozart, pero puede contener música expresamente escrita para el filme que evoque, a partir de cierto manierismo, los sonidos de aquella época lejana. Eso es lo que hizo precisamente George Fenton con la partitura de *Las amistadas peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1989) de Stephen Frears.

Un caso aparte, y muy interesante desde el punto de vista musical, es el que plantea Sofia Coppola en

María Antonieta (*Marie Antoinette*, 2006). Para reforzar el retrato de una mujer alejada de su tiempo y moderna en la encorsetada corte de Versalles, Coppola escoge música pop (The Strokes, The Cure, Siouxsie & The Banshees) en un claro contraste estético con la música de época, del siglo XVIII.

Aun así, la función estética puede repercutir en la existencia de determinados clichés. Es lo que pasa en película ambientadas en épocas de las que es difícil deducir cuál era el tipo de música que entonces sonaba: ¿cómo reproducir, en una película "de romanos", la música de la Roma clásica? ¿Es la partitura de *Ben Hur* (1959) que Miklós Rózsa escribió para la película de William Wyler de carácter romano? ¿O de carácter hebreo? Ni mucho menos: Rózsa es uno de los grandes sinfonistas posrománticos del siglo XX. Procedente de su Hungría natal, hizo fortuna en Estados Unidos como compositor de música para películas. Su estilo gira en torno al orientalismo propio de la música nacional húngara, heredera de la tradición de Bartók o Kodály. Este "exotismo" encaja a la perfección en la plasmación de los ambientes y de las épocas en que transcurren las películas para las que trabajó, desde *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1940) hasta la mencionada *Ben Hur*, pasando por *El libro de la selva* (*Jungle Book*, 1942), *Quo vadis* (1951), *El Cid* (*The Cid*, 1961), ambientada en la Castilla de la Alta Edad Media, o *Sodoma y Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*, 1962).

No en vano, una película de los Monty Python y de corte eminentemente satírico como *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979) utiliza una partitura de Geoffrey Burgon que imita el estilo de la música de Rózsa. De hecho, la parodia dirigida por Terry Jones va más allá de ser una caricatura de la vida de Cristo: es una sátira de un determinado tipo de cine y su música imita el estilo de la de Rózsa, de acuerdo con una función claramente estética.

Ideológica

A pesar de estar al margen, la música puede ser utilizada por regímenes ideológicos que han hecho bandera de ella dándole un significado determinado. Es entonces cuando hablamos de música "connotada" de acuerdo con el uso que se haya podido hacer de ella. Por ejemplo, es evidente que durante el nacional-socialismo alemán, la utilización de la música de Wagner iba más allá de la experiencia estética, porque enlazaba con el ideario racial, xenófobo y antisemita de los sicarios de Hitler. Quizás por eso no es totalmente desacertada esta frase de Woody Allen: "No me gusta Wagner; me entran ganas de invadir Polonia".

En cine, utilizar la música con un trasfondo o con una intención ideológica es una de las funciones estéticas que tiene una partitura, presuponiendo que el espectador conoce los códigos musicales (históricos,

estéticos) que le permitirán analizar una determinada secuencia de acuerdo con la voluntad que quiere dar el director. Por ejemplo, y ya que hablábamos de Richard Wagner, la utilización de la conocida pieza "La cabalgata de las valkirias" en la escena de los helicópteros que disparan indiscriminadamente contra la población civil en *Appocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola: mostrar la utilización de la música wagneriana por el ejército norteamericano (mediante un recurso diegético) nos viene a decir que el comportamiento del ejército de los Estados Unidos en Vietnam es tan reprochable como el de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Claro está que la elección de Coppola también responde al recurso empático, debido al origen de aquella música, que sirve para mostrar las valkirias que en la ópera *La valkiria* galopan en caballos alados, que en el filme de Coppola podrían ser representados por los helicópteros.

La elección de Coppola tiene que ver asimismo con la que de la misma pieza había hecho el ministro nazi de propaganda, Joseph Goebbels, para unos documentales sobre la Luftwaffe, el cuerpo aéreo del ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial.

En el caso de Coppola, es evidente la carga ideológica que tiene la elección de la música de Wagner, pero no tenemos que olvidar que la misma composición había servido como música incidental en varias películas mudas, siendo la más célebre de ellas *El naci-*

miento de una nación (*The Birth of a Nation*, 1915) de David W. Griffith. Con una intencionalidad diferente, la primera escena del balneario en la felliniana *Fellini ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) utiliza la pieza wagneriana.

También se puede leer en clave ideológica la utilización de la música que Pier Paolo Pasolini hizo en *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1963). En concreto de la *Música para un funeral francmasón* de Mozart en la escena en que Jesucristo sube al Calvario para ser crucificado. Indudablemente, Pasolini asocia los valores que defiende la francmasonería (libertad, igualdad y fraternidad) con los que encarna Cristo hombre, defendido y reivindicado por el realizador italiano: no olvidemos que Pasolini era marxista y ateo y que no creía en Jesucristo como hijo de Dios. Por eso, subraya la escena de su muerte con una música que simboliza unos valores limpiamente humanos. Además, el acorde final de la pieza de Mozart en tonalidad mayor (y que simboliza la resurrección) es cortado bruscamente en la banda sonora de la película, para reforzar la idea de que Pasolini no cree en milagros ni asuntos sobrenaturales vinculados a un hombre de carne y hueso como Jesús de Nazaret.

EL USO DE LA MÚSICA PREEXISTENTE

En cine, llamamos preexistente a aquella música que genérica y ambivalentemente denominamos clásica o de cualquier otro tipo, estilo o formato, y que exista previamente a la producción de la película, para la que no ha sido escrita. Incluso se ha dado el caso (pensamos en el ejemplo de *Kill Bill, Vol.1*) de citar música de cine dentro de otra película, por no hablar del jazz o de los musicales, a veces incluso de manera abusiva y previsible.

La utilización de la música preexistente en cine se remonta a los orígenes de este arte, es decir a los tiempos en que no había una pista, una banda sonora musical "enganchada" al soporte visual. Su uso tenía diversas funciones, pero lo que está muy claro es que permitió reforzar emociones y aclaró significados visuales dentro del filme. Todo ello no impidió cierta polisemia, según los contenidos primarios de la música y su contexto, lo que desde entonces siempre ha obligado a un proceso descodificador entre el espectador y el filme.

Ese podría muy bien ser el caso de la ya citada pieza "La cabalgata de las valkirias". En tiempos del

cine mudo, y aparte del ejemplo de la película de Griffith, la pieza wagneriana servía para reforzar escenas bélicas o, evidentemente, cabalgatas. Sin embargo, como se ha visto en *Appocalypse now* de Coppola, la misma música puede incidir en aspectos funcionales de carácter ideológico de acuerdo con la contextualización que podemos hacer de determinadas partituras o de su uso a lo largo de la historia. Como en todo, la música preexistente (clásica, jazz) puede usarse, pero a veces se ha caído en algunos abusos.

Usos y abusos

La utilización de la música preexistente obedece a diversos criterios que a veces responden a las convenciones de determinados formatos o géneros como las películas biográficas o *biopic*, por ejemplo cuando se centran en la figura de un compositor: es evidente que en una película como *Amadens* de Milos Forman (1984) tiene que sonar música de Mozart, que en *Bird* (1988) Clint Eastwood no podía olvidar a Charlie Parker, o que en *Copying Beethoven* de Agnieszka Holland (2006) es la música beethoveniana la que atraviesa de punta a punta la cinta. En definitiva, el uso de la música preexistente pasa también por diversos recursos y funciones, que son los siguientes.

Recurso	Funciones
Diegético	Estética, ideológica
Empático / Anempático	Significativa, metatextual
Contraste	Narrativa

A veces, el uso de la música preexistente puede hacerse obsesivo, fiel a la visión totalizadora de un realizador vinculado a una partitura o un autor. Es el caso, por ejemplo, de Ingmar Bergman, que utiliza la música clásica buscando el trasfondo simbólico. El uso de la obra de Johann Sebastian Bach ha sido una constante en la obra del cineasta sueco, quizás por el trasfondo religioso (o místico) de las partituras del compositor alemán. No deja de ser sintomático, en este aspecto, el uso de obras para violonchelo como por ejemplo las zarabandas de la *suite núm. 2* en *Como un espejo (Sasom I En Spegel, 1960)* o la de la *suite núm. 5* en la ya citada *Gritos y susurros* y en *Saraband (2003)*.

Sin embargo la música preexistente corre el riesgo de convertirse en un estereotipo filmicovisual, e incluso obsesivo (y por lo tanto abusivo), como le pasó a Stanley Kubrick, "víctima" de los *temp tracks* en más de un trabajo cinematográfico. Claro está que, teniendo en cuenta la fuente de inspiración de determinadas músicas originales (preexistentes), podríamos incluso hablar de los "significados intelectuales" que pueden

llevar las mismas partituras, y que el espectador puede conocer previamente de acuerdo con sus códigos intelectuales. Un conocimiento que no siempre se da, visto el carácter de arte de masas que es el cine y la falta de formación musical de muchos espectadores. Paradójicamente, en una época de sobreabundancia de información y de acceso a la música, es cuando ésta más se consume, más se "oye" y menos se "escucha" y eso quiere decir que los referentes se pierden así como también el conocimiento sobre lo que, teóricamente, tendríamos que escuchar.

A veces, la música "preexistente", de corte clásico, se ha convertido en útil no para el cine en sí mismo sino para la propia música: Milos Forman contribuyó a la popularización de Mozart con *Amadeus* y María Callas y su interpretación de "La mamma morta" de la ópera *Andrea Chenier* de Umberto Giordano se hicieron célebres tras su uso en *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993). Como mínimo, muchos descubrieron la calidad de unas obras que no sólo servían para reforzar el carácter semántico de las imágenes sino que, además, podían deleitar a los espectadores mediante las grabaciones discográficas, más allá de la película. La música, a través del cine, ha tenido y sigue teniendo, quizás inconscientemente, una función macrosocializadora y divulgadora, más allá de la pantalla o los intereses estéticos que puede crear una determinada partitura.

EL COMPOSITOR DE CINE

Los orígenes de la música se adentran en la noche de los tiempos. Por otra parte, el cine es un arte con poco más de cien años. Pero, a pesar de la diferencia de edad, los dos lenguajes artísticos se han encontrado y han hecho camino de manera más que afortunada en muchos casos. Con el tiempo, la música para el cine se ha ido convirtiendo en una especialización en sí misma, aunque no todos los compositores reciben, en los conservatorios, universidades y escuelas de música, la formación suficiente para aprender y asumir las técnicas específicas de escritura para la imagen. Determinadas universidades norteamericanas con departamentos musicales ofrecen especializaciones al respecto e incluso circulan manuales de composición para el cine, pero este aprendizaje es escaso académicamente hablando e insuficiente en número de centros. En consecuencia, se puede hablar de formaciones autodidactas o de manierismos (trabajar "a la manera de"), que no han impedido escribir con un sello propio a muchos compositores, célebres precisamente gracias a la música que han escrito para el cine.

Hay también un elemento que no podemos olvidar y es el desprestigio que a veces ha vivido la música destinada al cine en determinados sectores que han considerado una tarea menor la composición al servicio de la imagen. Hasta el punto de que muchos compositores "serios" no han editado, ni siquiera guardado, su música cinematográfica. El propio Xavier Montsalvatge, por ejemplo, destruyó todo lo que había escrito para el cine, consciente de que era un trabajo muy colateral en su carrera y que constituía un corpus menor, asumido tan sólo y ocasionalmente como medio de subsistencia económica en un momento determinado de su vida.

Eso es injusto, no sólo porque la música tiene un papel esencial en su disposición fílmica, sino también porque gran parte de la música (entendida como un todo) escrita durante tres cuartas partes del siglo XX no se puede desligar de su vinculación con el cine. Ya va siendo hora de que alguien haga constar, en la historia de la música contemporánea, el corpus musical cinematográfico. Música de espectáculo, al fin y al cabo: si los compositores operísticos del siglo XX (Britten, Richard Strauss, Henze, Janáček, Menotti) ocupan un lugar de honor, ¿por qué no lo ocupan los que se han dedicado a un arte igualmente "operístico" (por totalizador) como el cine?.

Aclaraciones previas

No hay un estilo compositivo propio para el cine, de manera que el compositor está obligado a buscar la objetividad y no a expresarse a sí mismo, como recuerdan Theodor W. Adorno y Hanns Eisler en un célebre y clásico texto sobre la música cinematográfica. La tarea del compositor para cine pasa incluso por el *collage*, porque puede escribir una partitura con diversos estilos para ser utilizada a lo largo de la misma película. En este sentido, la música para cine es un desafío al concepto de partitura "tradicional", entendida como un todo unitario estilísticamente hablando.

No toda la música que ha sido pensada para el cine ha sido escrita por un compositor. Dicho de otra manera: hay música de cine gestada por artistas que no saben música. Es el caso de lo que conocemos como *hummer*, que designa a la persona que conoce los tecnicismos y, a menudo, los más elementales rudimentos del lenguaje musical, pero que es capaz de inventar melodías y ritmos que, más tarde, configurarán toda o parte de la banda sonora musical de una película.

Actualmente, directores como Alejandro Amenábar firman las partituras de sus películas, aunque la música ha sido orquestada y arreglada por terceras personas, músicos profesionales que han trans-

crito el material que previamente se ha podido registrar mediante soportes musicales e informáticos. Más complicado era cuando la tecnología no lo permitía: Charles Chaplin ha sido seguramente el *bummer* más célebre de la historia del cine. Sus películas siempre incluyen en los créditos que la autoría de la música es del realizador británico, aunque no sabía música más que de oído. Y, aun así, era capaz de tocar el piano, el violín y el violonchelo (por cierto, y a modo de anécdota, Chaplin tocaba los instrumentos de cuerda frotada con las cuerdas cambiadas de sitio porque era zurdo y cogía el arco con la mano izquierda, como puede apreciarse en algunos de sus cortometrajes).

Colaboradores próximos a Chaplin como Alfred Newman o David Raksin transcribieron paciente-mente las melodías que el artista británico tecleaba en el piano, hacía sonar con las cuerdas de su violín o incluso cantaba y silbaba para después ser dispuestas sobre un pentagrama y orquestadas por músicos de verdad que, injustamente, tienen un lugar poco destacado en los créditos de las películas que Chaplin dirigió desde *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931).

Otra figura existente en el terreno de la composición musical para el cine es el escritor fantasma (el *ghostwriter*), que es precisamente quien cubre las espaldas al *bummer* y que suele cumplir un papel de orquestador o de arreglista. A veces, músicos profesionales con una gran actividad como Hans Zimmer se ven

obligados a dejar su trabajo en manos de *ghostwriters*, que acaban el trabajo que el compositor "oficial" sólo ha dejado esbozado, por falta de tiempo.

El trabajo con el director

Normalmente, la música de la película se escribe una vez el rodaje ha terminado y, en muchos casos, con un montaje provisional. En algunas (raras) ocasiones, se puede dar el caso de que un realizador determine los criterios de un filme, e incluso de un guión, de acuerdo con la inspiración que le provoca determinada partitura preexistente. Incluso directores como Peter Greenaway han llegado a pedir a compositores como Michael Nyman que escribieran una música que sirviera de inspiración para una película aún por esbozar. Sin embargo estos son casos muy excepcionales.

En consecuencia, el trabajo del compositor acostumbra a ser *a posteriori*, lo cual dificulta a veces la calidad del producto final, en parte por las prisas impuestas por sistemas de producción que tienen muy claro que en cine cada día que pasa es dinero gastado y que no se puede perder tiempo.

Determinados directores, muy respetuosos con la labor de los compositores, les permiten leer los guiones, incluso antes del rodaje, a fin de que el músico determine, de acuerdo con el realizador, qué seg-

mentos de la película deberán ir acompañados de música y qué estilo deberá tener la partitura, aunque antes ya hemos hablado de la falta de unidad en beneficio del *collage*. No todos los músicos, sin embargo, se inspiran en imágenes: el compositor catalán Carles Cases afirma que se inspira en el guión y sin la necesidad de disponer de imágenes concretas.

Lógicamente el compositor deberá tener claro que, una vez terminada la partitura, tendrá que haber un trabajo de sincronización que encaje la duración de la música con el segmento visual correspondiente. Y que a veces eso implica tener que hacer algunos recortes, siempre en la música y casi nunca en el montaje visual.

En principio, el mejor procedimiento para que la música escrita para una película funcione es el entendimiento entre director y músico. Aquí, sin embargo, es obligado referirnos a una paradoja: el director de cine conoce más o menos bien todos los lenguajes visuales que intervienen en el filme, pero no el oficio del músico. El diálogo, pues, es difícil porque no siempre hablan, músicos y directores, en los mismos términos. A veces, el compositor tiene que entender lo que el director quiere decir cuando no puede hablar con tecnicismos musicales, sencillamente porque el realizador no conoce los términos específicos para designar una u otra tipología de escritura o estilo musical.

Así pues, el analfabetismo del director en materia de música es una dificultad que hay que superar.

Aun así, se han dado casos de binomios célebres en los que no se ha entendido la obra de un músico sin un director determinado y viceversa. El binomio permite profundizar en un universo común, lo que dará lugar a una unidad incuestionable en los productos cinematográficos y a un "color acústico" en las películas. El primero de estos binomios históricos lo formaron, con tres películas como *Alexander Nevski* (1938) y las dos partes de *Iván el Terrible (Ivan Groznyy)*, 1944-46), el realizador soviético Sergei M. Eisenstein y el compositor Sergei Prokofiev, que trabajaron el "diseño" musical de determinadas secuencias, incluso antes de su rodaje. Con los años, el cine ha dado lugar a otros binomios de absoluta referencia como los formados por Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann, Blake Edwards y Henry Mancini, Federico Fellini y Nino Rota, Steven Spielberg y John Williams, David Lynch y Angelo Badalamenti, Tim Burton y Danny Elfman, Theo Angelopoulos y Eleni Karandriou o Krzysztof Kieslowski y Zbigniew Preisner.

En todo caso, el compositor que trabaja para el cine se ciñe a los géneros cinematográficos con formatos que pueden hacer variar el estilo del músico, que ocasionalmente renuncia a su identidad o su formación (la objetividad de que hablaban Adorno y Eisler), en beneficio del servicio a la película. Es el ca-

so, por ejemplo, del cine de terror en que el miedo, ligado a lo desconocido, obligará al compositor a escribir música de evidentes ambigüedades tonales o ya directamente dodecafónica, como marcan los estereotipos, los cánones y las convenciones (los clichés) del género.

La evolución del cine y, en general, la percepción "audiovisualizada" de los diversos formatos, hará que la música evolucione con estos, pero siempre con la idea de reforzar estados anímicos ineludiblemente vinculados a caracterizaciones musicales. Eso es lo que se encargan de demostrar algunos tratadistas que han hecho auténticos "inventarios" de estados de ánimo con sus equivalentes musicales en forma de instrumentación, timbre o tonalidad.

Procedimientos y métodos

Una nueva paradoja que marca las relaciones entre el cine y la música es que, cuando ésta ya está escrita, el director no puede tocarla, aunque sí que puede cambiarla de sitio, como el tema de Lara en *Doctor Zhivago* de David Lean (1965) o, directamente, eliminarla (*2001, una odisea del espacio*). El caso de esta película de Kubrick es sintomático para ver hasta qué punto la tiranía del director puede condicionar la desaparición de la partitura expresamente escrita para la película: durante la fase de producción de *2001*, Alex

North escribió la música. Kubrick trabajaba con un premontaje e incorporó música provisional para ver el efecto que hacía en secuencias determinadas. Esta es una práctica muy habitual en los sistemas de producción anglosajones, conocida con el nombre de *temporary tracks* (o *temp tracks*) y que, como el nombre indica, designa la disposición de trozos provisionales de música a la espera de la partitura definitiva. El resultado con los *temp tracks*, sin embargo, convenció a Kubrick, que finalmente optó por dejar como definitiva la música de Richard Strauss, Aram Kachaturian, Györgi Ligeti y Johann Strauss, que es la que configura una de las bandas sonoras musicales más insólitas y acertadas de la historia cinematográfica y para una película en la que la música utilizada dota de un significado metatextual a unas imágenes crípticas y de interpretación variada. En todo caso, lo que hay que reprochar a Kubrick es que no comunicara su decisión a Alex North, que finalmente tuvo que guardar la partitura escrita en un cajón hasta que, años después, su colega y compositor Jerry Goldsmith produjo el disco de la banda sonora musical inédita de North. Un caso parecido pasó con *Troya* de Wolfgang Petersen (2004), para la que escribió la música Gabriel Yared, desestimada finalmente en sustitución de la partitura de James Horner, mucho más convencional y previsible.

No es tan evidente que el compositor vea la película antes de poner la música, pero en todo caso

sí que puede trabajar con el diseño sonoro (*spotting*), al lado del director. Los dos deberán tener clara antes una batería de preguntas, con sus correspondientes respuestas, que vemos en el cuadro.

Batería de preguntas:

1. ¿DÓNDE (tiene que estar la música, con o sin anticipación)?
2. ¿CUÁL (tiene que ser la cantidad, en función del tiempo disponible)?
3. ¿CÓMO (tiene que ser esta música, con respecto a estilo y procedencia)?
4. ¿POR QUÉ (tiene que haber música)?
5. ¿CUÁNDO (tiene que sonar en función del desarrollo estructural del filme)?

El montador musical

Aunque es una figura mucho más vinculada a la televisión que al cine, el montador musical es la persona con conocimientos visuales, tecnológicos y evidentemente musicales que dispone la partitura dentro del montaje visual. A menudo trabaja con el compositor, y es la persona encargada de distribuir el resto de los elementos que configuran la banda sonora (músicas,

diálogos, ruidos) según su importancia o relevancia. Compositores como Manuel Balboa se han referido, con respecto al montaje, a un proceso de reducción de determinados planos o matices musicales en beneficio de palabras o ruidos que no permiten la captación (la escucha) de los matices que intervienen en una partitura musical en forma de giros melódicos, modulaciones tonales o detalles de la orquestación.

El montador musical tiene, en la ficción televisiva, una tarea mucho más completa porque a menudo dispone de un material escrito sobre genéricos, de manera que distribuye aquellas músicas de acuerdo con la duración o con referentes argumentales o emocionales abstractos.

Además, su tarea se complementa a veces con la escritura de determinadas músicas secundarias (*inserts*, separadoras entre escenas) y con la selección de las originales. La determinación de los silencios musicales, la determinación y la delimitación de los sonidos originales, el ajuste, la corrección, la mezcla y la integración de las músicas correspondientes también son tareas del montador musical.

EL CINE MUSICAL

Se puede decir, sin riesgo a equivocarnos ni a pecar de anacrónicos, que el cine siempre ha sido musical.

Y lo ha sido porque, como se verá en el próximo capítulo, siempre ha tenido sonido, y especialmente acompañamiento musical, como apoyo de las proyecciones. Con la irrupción del llamado "sonoro", sin embargo, se generó una tipología de cine eminentemente centrada en la música y que permitía ver espectáculos o fragmentos de espectáculos muy populares en centros neurálgicos teatrales como el Broadway del distrito de Manhattan (Nueva York) o el West End (Londres).

El musical en sí mismo no es un género sino un sistema de producción, muy costoso (porque requiere un doble equipo, el eminentemente cinematográfico y el propiamente musical) y que ha tenido momentos de esplendor a lo largo de la historia del cine, especialmente el norteamericano, a pesar de que tampoco se puede olvidar Bollywood (el cine producido en Bombay, India) como referente alternativo. De todos modos, sin embargo, ya sea como género o como siste-

ma de producción, el musical es neta y genuinamente anglosajón.

Venerado u odiado, el cine musical tiene una historia larga, de más de ochenta años de vida, si bien con altibajos a lo largo de una cronología tan rica como irregular en niveles de calidad y con nombres que han generado un verdadero *star system* alternativo.

Orígenes y consolidación

Con *Cantando bajo la lluvia* (*Singin'in the rain*, 1951), Stanley Donen y Gene Kelly dieron paso a una segunda etapa decidida en el campo del cine musical. Sin embargo aquella película, que no era la adaptación de un espectáculo, sí reunía fragmentos de musicales de éxito, algunos de los cuales ya conocían su adaptación cinematográfica. El célebre tema con que Gene Kelly canta y baila bajo la lluvia es un fragmento que aparece en *The Hollywood Revue of 1929*, dirigida por Charles F. Reisner en 1929. Se trata de una película fragmentada a base de recortes de números musicales, como el "Singin'in the rain", con Ukelele Ike (Cliff Edwards), las Brox Sisters y el coro de bailarines y bailarinas de la Metro Goldwyn Mayer.

La música se tocaba y cantaba en directo, lo que daba a estas producciones un evidente estatismo y una lógica y agarrada teatralidad, teniendo en cuenta que no se podían hacer más que cuatro o cinco

planos por canción, sin posibilidades de hacer movimientos de cámara que habrían entorpecido la propia música. Los primeros productos de aquel cine musical incipiente, muy "arrevistado", disfrutaron de la predilección del público gracias a cintas producidas por la Metro Goldwyn Mayer como *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), pero también de productoras como la Fox con *Fox Movietone Folies* (1929) o, ya con un argumento lineal, la película de Ernst Lubitsch producida por la Paramount *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929).

Los sistemas de producción, sin embargo, no se detuvieron y enseguida surgieron nuevas posibilidades técnicas y artísticas que favorecieron la elaboración de películas musicales, en parte gracias a la emergencia de productores, coreógrafos y hombres de espectáculo como Busby Berkeley, artífice de emblemáticas coreografías con planos cenitales que daban paso a efectos visuales de gran impacto, especialmente con el protagonismo del cuerpo de baile complementado con elementos de *atrezzo* vistosos y que crearon escuela.

Es el caso de tres brillantes películas del mismo año (1933) diseñadas por Berkeley y producidas por la Warner Brothers como *Desfile de candilejas* (*Footlight Parade*), *Calle 42* (*42nd. Street*) o *Vampiresas del 33* (*Gold Diggers of 1933*), las dos primeras dirigidas por Lloyd Bacon y la tercera por Mervyn LeRoy. En las tres se

parte de un tema común: el proceso de ensayo y producción difícil de un musical en Broadway, con las consiguientes miradas al interior de los teatros, ricos en inventiva y testigos de las miserias humanas capaces de hacer peligrar el estreno del espectáculo que, al final, acaba siendo todo un éxito gracias al previsible *happy end* obligado en este tipo de cine.

Hay que recordar que en aquellos primeros momentos, a finales de los años veinte y principios de los treinta, los musicales servían para dar una particular visión del *american way of life*, en momentos de depresión (después del crac del 29 o incluso durante la conocida como Ley Seca). De forma parecida pasaría en la España de los años cincuenta y sesenta con las películas protagonizadas por "niños prodigio" como Marisol o Joselito, que convertían en rosa lo que en realidad era negro o gris. La concesión a los elementos kitsch es evidente en un tipo de cine destinado a la masa pero que supo aprovechar las nuevas técnicas de filmación y la homogeneización de las velocidades de paso, que permitía una perfecta sincronía entre la música y la imagen.

Un caso excepcional en esta etapa fundacional fue *Alehya (Hallelujah!, 1929)* de King Vidor, considerada la primera obra maestra del cine sonoro y, seguramente, el primer musical con argumento dramático. Vidor realizó una película interpretada íntegramente por negros, lo que suponía un verdadero desafío a las

leyes raciales de un cine que siempre había pintado a los blancos de negro o que, todavía peor, cedía a la gente de color los roles más ingratos. *Aleluya* es un verdadero manifiesto y una declaración de principios sobre la dignidad del negro, a ritmo de *spirituals* y *plantation songs*, algunos de ellos compuestos por Irving Berlin.

Aquella primera etapa del cine musical permitió, además, la emergencia de un nuevo *star system* con cantantes, bailarines (a veces los dos en un mismo nombre) especializados y codiciados por las productoras que los tenían en exclusiva. Es el caso de Bing Crosby (de la Paramount) de Fred Astaire y Gingers Rogers (de la RKO) de Deanna Durbin (de la Universal) o de Judy Garland (de la Metro Goldwyn Mayer), en el contexto de comedias de situación que eran excusa para meter los números musicales, cantados y bailados.

El gran espectáculo

El cine es imagen en movimiento. A la hora de filmar un musical, uno de los principales retos que se plantean consiste en que la melodía y el baile (dos elementos incuestionables del espectáculo musical) traspasen la pantalla para entrar con fuerza en el oído y la retina del espectador, para emocionarlo en igualdad de condiciones. En este sentido, la segunda etapa

de los sistemas de producción musical consiguió crear una verdadera "coreografía cinematográfica" gracias al entendimiento entre bailarines y diseñadores de los movimientos de cámara. A menudo, estos últimos eran los mismos coreógrafos, que dirigían las escenas musicales mientras dejaban lo demás en manos de un experto realizador.

Si Busby Berkeley fue el gran nombre entre los coreógrafos y diseñadores de espectáculos de la década de los treinta, la de los cuarenta contó con otro gran nombre propio como el de Arthur Freed, gracias a quien se consagraron figuras como Gene Kelly, Rita Hayworth o Judy Garland en su segunda etapa, además de proseguir los éxitos de los nombres de la década anterior como los de Astaire y Rogers.

A pesar de no ser la única en presentar y producir musicales, la Metro Goldwyn Mayer fue la reina de este tipo de películas en la etapa que ahora comentamos, especialmente durante la década de los años cincuenta, que marcan la consolidación del sistema de producción entendida como gran espectáculo, con la disposición lujosa de todo un aparato de producción y con la irrupción de aquel binomio formado por director y coreógrafo. El binomio permitió presentar productos bien acabados y siempre con la voluntad de elaborar grandes espectáculos que fueran suficientes para hacer soñar al espectador en mundos imposibles y en un tecnicolor que a menudo reforza-

ba la idea de un kitsch pretendidamente inconsciente. Es la época de nuevas estrellas como Gene Kelly, Frank Sinatra, Cyd Charisse o Debbie Reynolds y con películas como la ya citada y emblemática *Cantando bajo la lluvia*, además de *Un día en Nueva York* (*On the town*, 1949) del binomio Donen-Kelly, o *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951) sobre melodías de George Gershwin, además de *Melodías de Broadway 1945* (*The band wagon*, 1953) de Vincente Minnelli, entre muchas otras.

La primera parte de esta etapa, marcada por la Segunda Guerra Mundial, ocupó los estudios en la preparación de material de propaganda y de ocio para los soldados repartidos por toda Europa, África y Asia, lo que afectó igualmente a los musicales, en forma de *wartime musicals* que servían para entretener a los militares pero también para reforzar un sentimiento patriótico. Los años cuarenta sirvieron igualmente para hacer emerger una estrella de debajo del agua que respondía al nombre de Esther Williams, nadadora olímpica que protagonizó varias películas con coreografías y números musicales filmados en enormes piscinas y con claras concesiones a la escuela creada por Berkeley.

La irrupción de 'West Side Story'

Los años sesenta empezaban con no pocos cambios de perspectivas que iban más allá del arte. En primer lugar, por las distintas crisis sociales: la guerra fría estaba en uno de sus puntos más álgidos, las esperanzas de una nueva generación de jóvenes pronto serían desbaratadas por los conflictos bélicos con las consecuencias de la guerra de Corea y el inicio de los conflictos con Vietnam; además, se vivía el principio de la decadencia de los grandes estudios cinematográficos, causada en parte por el éxito de la televisión que había cambiado los hábitos de las familias de la clase media, potencial consumidora de cine.

Las décadas de los sesenta y los setenta fueron las de las utopías, alimentadas, confrontadas y a menudo frustradas. A pesar de la primera crisis que sufrió el cine, el musical deja sentir aquellas utopías, y se inician los años sesenta con un golpe de efecto como *West Side Story* (1961), codirigida por Robert Wise y el coreógrafo Jerome Robbins. Hay diversos factores que convierten este filme en un producto único en el panorama del cine musical. En primer lugar, el hecho de que la excelente partitura esté hecha por un músico que entonces representaba a una cierta vanguardia en el panorama de la música norteamericana como Leonard Bernstein, compositor "serio" de estilo ecléctico y que combinaba su faceta como autor de varias par-

tituras (para todo tipo de géneros) con la dirección orquestal, tanto en Europa como en Estados Unidos; en segundo lugar porque *West Side Story* es un drama urbano que se excusa en la adaptación del *Romeo y Julieta* shakesperiano para construir un fresco de las convulsiones sociales que azotaban en aquel momento a la juventud norteamericana; también porque ese mismo drama es lo que hace que acabe mal, cosa insólita en el contexto de los musicales producidos hasta entonces; por último, no puede olvidarse la apuesta que hicieron los productores por un equipo de cantantes y bailarines jóvenes, alejados del *star system* y que entonces eran unos perfectos desconocidos (o casi: tan sólo Natalie Wood era en aquel momento una estrella más o menos conocida, a pesar de su juventud), o el hecho de que la película tenga muchas escenas filmadas en exteriores (y además en un sitio tan alejado de los sistemas de producción de Hollywood como Nueva York) y lejos de los platós tradicionales del cine musical, que reconstruyen decorados ideales e idealizados.

Algo, pues, estaba cambiando, y *West Side Story* contribuye a este cambio, a pesar de la distancia que nos separa de su gestación original y el evidente envejecimiento de una película que sin embargo sigue siendo punto de referencia para entender una época y a sus protagonistas generacionales. Tampoco puede olvidarse el papel de la coreografía de Robbins, por

ejemplo en la transición del andar al bailar en las escenas iniciales, y que sirven para mostrar desde el principio los enfrentamientos entre las dos bandas enemigas de jóvenes (Jets y Sharks), que son los protagonistas de la película.

Al margen de la película de Wise y Robbins, la década de los sesenta siguió con sistemas de producción costosos, agotando los últimos cartuchos de corte clásico con películas de más o menos éxito como *My fair Lady* (George Cukor, 1964), *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint yor Wagon*, Joshua Logan, 1969) o *El violinista en el tejado* (*The fiddler on the roof*, 1971) de Norman Jewinson, aunque sin la inventiva y originalidad de la década anterior y hasta llegar a la irreversible decadencia del musical.

Las producciones europeas

Hasta ahora hemos hablado del cine musical norteamericano, pero no tenemos que olvidar sistemas de producción europeos, especialmente el británico, que había proporcionado al cine diversas adaptaciones de musicales del West End de Londres. Al margen de convenciones y con un estilo personal y alocado, Richard Lester hizo de la necesidad virtud con películas de poco presupuesto pero con mucho talento: además de *Golfus de Roma* (*A funny thing happened on the way to the Forum*, 1966), Lester aprovechó el recla-

mo mediático de los Beatles para hacerlos protagonistas de un musical autoparódico que marca un punto y aparte en las convenciones del género como *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964).

Los cuatro miembros de la banda pop inglesa protagonizaron posteriormente *Yellow Submarine* (1968) de George Dunning y, en pleno proceso de disolución del grupo, el documental de Michael Lindsay-Hopp *Let it be* (1970), que abriría la puerta a posteriores producciones semidocumentales y que dejarían testimonio de lo que fue la música rock y pop durante la década de los setenta, o bien a producciones de ficción que se convertirían en iconos identificadores de segmentos de juventud vinculados a realidades musicales: es el caso de los Mods en *Quadrophenia* de Frank Roddam (1979) o del punk de Sex Pistols en *La mugre y la furia* (*The filth and the fury*, 2000) de Julien Temple, a las que habría que añadir el nombre de Michael Winterbottom y su homenaje al rock de Manchester en *24 hour party people* (2002).

Hablábamos, sin embargo, de los años sesenta y no podemos olvidar dos tímidas incursiones del cine francés en la causa del musical con dos producciones de Jacques Demy: *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) o *Las señoritas de Rochefort* (1968), en un intento de instaurar un estilo propio y local, poco logrado a pesar del acierto del intento.

Estados Unidos siguió intentando hacer sobrevivir un musical en claras vías de extinción con el avivamiento de los éxitos de musicales célebres en Broadway y el West End y con vistas a los nuevos aires que el hippismo aportaba a la sociedad: la adaptación de una ópera rock como *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973) de Norman Jewinson hizo célebre el estilo entonces rompedor del musical firmado por los británicos Andrew Lloyd Webber (compositor) y Tim Rice (libretista).

La versión cinematográfica ambientaba la pieza original (para la que se escribió un número alternativo y unos compases de transición con orquestación de André Previn) en escenarios naturales de Israel. *Godspell* (1973) de David Greene volvía a ubicar la realidad evangélica en el contexto de una comuna hippy, a pesar de que con resultados más modestos. La apología de la droga y el amor libre en *Hair* (1979) convertía la película en un gran éxito para Milos Forman, mientras que desde Gran Bretaña la extraña genialidad, un poco pasada de rosca, de Ken Russell, se ponía al servicio de *Tommy* (1975), con la participación del grupo The Who y las intervenciones puntuales de Elton John o Eric Clapton entre otros.

En medio de la indefinición del musical en esta década, hay que hablar de un nombre que constituye un verdadero oasis y un punto y aparte en aquel contexto: Bob Fosse, bailarín y coreógrafo profesional,

y verdadero estandarte de una nueva manera de entender el género. El gran éxito obtenido con *Cabaret* (1972), con Liza Minnelli como protagonista, hacía pensar en la recuperación de un estilo, a medio camino entre la tradición y la vanguardia y tomando como punto de partida la ambigüedad del cabaret berlinés de los años treinta. Siete años más tarde, *Empieza el espectáculo* (*All that jazz*, 1979) volvía a la recreación, en clave autobiográfica, de la gestación de un espectáculo musical (tomando como base las películas del binomio Bacon-Berkeley), pero con un lenguaje nuevo, tanto con respecto a la elección de la música como a la coreografía y la manera de filmarla: la escena del ensayo, con el complemento de *Air Erotica*, supone un paso adelante en la concepción del cine musical, jugando con la difícil dualidad entre cine y teatro.

En vía muerta

Se puede decir que el musical está prácticamente en vía muerta a pesar de los intentos de recreación a la manera "clásica" y con fracasos comerciales como *Evita* (1996) de Alan Parker, *Chicago* (2002) de Rob Marshall o *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 2004) de Joel Schumacher.

Tan sólo parece funcionar la revisión irónica de directores aparentemente alejados del estilo propio de los musicales, como el Woody Allen de *Todos dicen I*

love you (*Everyone says I love you*, 1996), el Alain Resnais de *On connaît la chanson* (1997) o el Kenneth Branagh de *Trabajos de amor perdidos* (*Love's Labour's Lost* 2000), además del caso español de *Al otro lado de la cama* de Emilio Martínez Lázaro (2002), entre otros.

Dos casos aparte los constituyen, en clave post-moderna, las revisiones del danés Lars von Trier con *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) y el australiano Baz Luhrmann con *Moulin Rouge* (2001). El primero, inmerso en los principios del cine Dogma, elabora una fábula en que los números musicales son proyecciones diegéticas de la protagonista, Selma, interpretada por la cantante islandesa Björk, autora de las partituras que vertebran el filme. Por su parte, Luhrmann recrea el mundo de la revista parisina con *Moulin Rouge*, a base de canciones de los años setenta a noventa (con alguna, excepcionalmente, de décadas anteriores) en una clara opción hiperfragmentada y apropiacionista, como marcan los cánones postmodernos. Las dos producciones cambian los sistemas de rodaje y montaje de los números musicales, fragmentando la imagen y alterando la lógica resolución de los cortes de los planos respecto de la propia música. De algún modo, estas películas constituyen ejemplos de una nueva manera de entender el musical, o unas apuestas que demuestran que, como género o incluso como sistema de producción, ha muerto o se

encuentra en estado de letargo permanente, a pesar de las puntuales revisiones que se puedan hacer.

LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA EN EL CINE

El historiador Kurt London fue de los primeros en afirmar que el origen de la música en el cine se debía a la voluntad de mitigar el ruido del proyector en las primeras (y a menudo improvisadas) salas de proyección. Hoy, esta tesis es bastante rebatida. De hecho, el cine nació como un elemento más de los espectáculos de variedades, a finales del siglo XIX. La música tenía un papel crucial para acompañar las escenas propias de los cafés concierto, los teatros de variedades, los cabarets y espacios más o menos improvisados donde espectadores de clase media, media baja o baja ahogaban sus penas en el alcohol y las distracciones propias de los espectáculos.

En pocas palabras, el cine siempre ha sido sonoro. Mejor dicho, siempre ha sido musical, porque desde los inicios ha contado con una partitura para la proyección de las películas o, incluso, para sus rodajes. No fue hasta finales de la década de los años veinte cuando los sistemas de revelado y de exhibición permitieron incorporar la "banda sonora" pegada directamente al lado del soporte visual, en el celuloide. Se

puede hablar, pues, de cine mudo, pero nunca de cine silente.

La música en los rodajes

Antes hemos hablado de los *temporary tracks*. Se puede decir que sus antecedentes se encuentran en los segmentos musicales que se tocaban durante los rodajes de la época muda, y que servían para ambientar emocionalmente las escenas que después se exhibirían sin el sonido original y, por lo tanto, sin palabras. En la película de Stanley Donen *Cantando bajo la lluvia*, el personaje interpretado por Donald O'Connor es precisamente un músico especializado en acompañar los rodajes en el estudio donde trabaja. Numerosas fotografías de época muestran escenas de rodajes en que, detrás de la cámara, hay un pianista y un violinista, una pequeña banda o un intérprete de armonio, "acompañando" la filmación de una escena. Con el tiempo, y antes de la incorporación de los sistemas de grabación sonora, incluso se recurrió al fonógrafo, siempre con las mismas intenciones emocionales para condicionar el trabajo actoral de los intérpretes que trabajaban delante de las cámaras.

La música en las salas de proyección

Hasta la consolidación del mal llamado cine sonoro, las proyecciones cinematográficas se hacían con música, interpretada en directo, si bien a veces se

podía recurrir a sistemas de reproducción mecánica, como fonógrafos. Lo más habitual era que las salas de proyección tuvieran un Wurlitzer, una especie de órgano (precursor del sintetizador) capaz de reproducir notas musicales e incluso efectos acústicos variados.

Las músicas que se utilizaban durante las proyecciones eran de estilos diversos y contrastados, incluso dentro de la misma película. Algunas de las grandes producciones disponían de una partitura propia, escrita expresamente para la ocasión, y algunos de los grandes nombres de la música de aquellos tiempos fueron autores de partituras cinematográficas: Camille Saint-Saëns, por ejemplo, escribió la música para *L'assassinat du duc de Guise* (1908) y Arthur Honegger fue el autor de la partitura con que se estrenó *Napoléon* de Abel Gance (1927). En ocasiones, como en el caso de la película de Gance, el dispositivo musical para los estrenos era espectacular: *Napoléon* se estrenó con toda solemnidad en la Opéra Garnier de París, con la participación de su orquesta, integrada por más de ochenta instrumentistas.

Desde los inicios, pues, la magnificencia ha ido asociada a determinadas exhibiciones fílmicas, de gran formado, y que condicionaron el futuro de la música en el cine hasta llegar al momento actual.

De hecho, una década más tarde del inicio de la incorporación de la banda sonora, el productor norteamericano Jack Warner decía, refiriéndose al sin-

fonismo clásico de Hollywood: "La fantasía necesita música". Eso mismo es lo que pensaban los músicos y compositores que acompañaban o que escribían la música para las películas de las tres primeras décadas del siglo XX.

No toda aquella música se ha conservado: ya se ha dicho que muchos compositores entienden (o han entendido) su dedicación al cine como un trabajo de segunda categoría, y lo mismo pensaban músicos que dejaron su testimonio en aquellas primeras ilusiones cinematográficas. Actualmente, algunas de las películas más emblemáticas de la época muda se pueden revisar con las partituras originales conservadas y restauradas gracias a historiadores y musicólogos. Por otra parte, músicos como Carl Davis han recreado algunas de aquellas páginas o han escrito otras nuevas de acuerdo con los criterios de aquellos primeros compositores que, como las imágenes, van y vienen del mundo de las sombras proyectadas a la gran pantalla.

Las 'kinotecas' y los 'cue sheets'

Cuando no se disponía de la música original de la película, los músicos encargados de acompañar las proyecciones en las salas de exhibición podían recurrir a recopilaciones musicales, escritas o dispuestas pa-

ra una película o para ambientes, estados de ánimo o situaciones genéricas.

Las *kinotecas* eran recopilaciones de músicas adscritas a determinados estados anímicos, ambientes o situaciones dramáticas y que servían indistintamente para acompañar una u otra película. Algunas de las más célebres fueron las del norteamericano John Stephan Zamecnik (autor, entre otras, de la recopilación *Moving Picture Music*) o, aún más, la *kinoteca* de Giuseppe Becce. Este, en la introducción de su recopilación de partituras, afirma que "la primera función de la música que acompaña los filmes es reflejar el clima de la escena en el espíritu del quien la escucha, y despertar más fácil e intensamente en el espectador las emociones cambiantes de la historia en la imagen".

Como puede percibirse, Becce intuye lo que serán a partir de entonces las funciones de la música en el cine, que han sido las mismas desde las primeras proyecciones públicas.

Por otra parte, los músicos también disponían de los *cue sheets*, una serie de hojas compiladas y que servían para acompañar una película determinada. El músico encargado de acompañar la proyección encontraba allí una serie de propuestas musicales que podía adaptar dependiendo de los medios que tuviera a su disposición (Wurlitzer, instrumentos, una or-

questa). Aquellas propuestas indicaban de qué escena se trataba y su duración, en minutos o en rollos.

A menudo, eran piezas preexistentes y elaboradas a partir de piezas populares (aires bailables, canciones célebres) o de fragmentos de música "clásica". Algunas de estas recopilaciones fueron célebres, como las de Max Winkler o las de Michael P. Krueger.

Los inicios del sonoro

Entendemos el cine sonoro como el que incorpora una banda fisicoquímica en el soporte visual y que incluye el conjunto de músicas, palabras y ruidos que quedan sincronizados con la imagen.

Desde los inicios del cine, existió la voluntad de sincronizar las voces, con experimentos más o menos afortunados pero poco convincentes y arriesgados técnicamente: si las perforaciones de la película estaban rotas o en mal estado, era fácil que la imagen saltara, con lo cual la sincronía era prácticamente imposible.

Finalmente, la homogeneización de las velocidades (a 24 imágenes por segundo) y la invención de aparatos como el Vitaphone (sistema de rodaje con cámaras que permitían registrar sonidos y filmar imágenes al mismo tiempo), posibilitaron la emergencia de un nuevo y crucial periodo en la historia cinematográfica.

Los inicios no fueron fáciles, hasta el punto de que muchos actores y muchas actrices perdieron puestos de trabajo al no saber adaptarse a los nuevos aires, en parte por falta de formación en la educación de la voz, en parte por el desengaño del público, que oía por primera vez la voz de intérpretes que hasta entonces sólo eran visuales. La crisis afectó también a los estudios y las salas de proyección, que tuvieron que despedir a parte de sus músicos, ahora ya innecesarios para acompañar rodajes o proyecciones.

Todo generó una fuerte crisis desde 1926, año del estreno de *Don Juan*, película de Alan Crosland con John Barrymore y Mary Astor que incorporaba por primera vez una banda sonora musical. Un año más tarde, el mismo realizador estrenaba *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*), que también era muda pero con una banda sonora que incluía ya palabras cantadas.

En pocos años, los estudios se apresuraron a incorporar nuevos sistemas de rodaje y el sonoro irrumpió con fuerza. Detractores acérrimos como Charles Chaplin mantuvieron cierta resistencia, aunque el realizador británico hizo de la necesidad virtud con la invención de gags sonoros y musicales en películas como la ya citada *Luces de la ciudad* o *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) que, de hecho son mudas y sonoras a la vez porque no hay diálogos, sin embargo sí una banda sonora sincronizada e indispensable para entender parte de los gags incluidos. Y es que Chaplin

finalmente entendió que el sonoro daba una serie de posibilidades narrativas que supo aprovechar, por lo menos en el terreno musical, hasta que en 1940 incorporó definitivamente la palabra en una película combativa como *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940).

En pocos años, el cine sonoro quedó definitivamente establecido y el mudo quedó arrinconado, reconozcámoslo, en un injusto olvido, hasta su progresiva revisión y restauración, a mediados de los años sesenta, gracias al trabajo de responsables de filmotecas. En todo caso, el nuevo invento permitió desplegar diversas posibilidades, más allá de la palabra: el sistema multipistas que permitía incorporar palabra y música al mismo tiempo se incorporó en 1931; un año más tarde, E. B. Shoedstack y Merian C. Cooper realizaron con *King Kong* un trabajo que desplegaba un amplio abanico de recursos complementarios con la música (por cierto de Max Steiner), como los espectaculares efectos de sonido.

APÉNDICE: ALGUNOS GRANDES NOMBRES

A pesar de que hacer listas obliga a excluir muchos nombres, podríamos resumir de forma sinóptica la historia de la música cinematográfica de acuerdo con los siguientes personajes, cruciales para entender lo que ha sido la historia de la música para cine desde las primeras décadas del llamado cine sonoro. La lista incluye los nombres que empiezan a trabajar o que irrumpen con fuerza en una década determinada, independientemente de que sigan destacando en las siguientes:

Años treinta y cuarenta

ESTADOS UNIDOS

- Max Steiner
- Erich W. Korngold
- Franz Waxman
- Alfred Newman
- Dimitri Tiomkin

- Bernard Herrmann
- Miklós Rózsa
- Hugo Friedhofer
- Victor Young

EUROPA

FRANCIA

- Maurice Jaubert
- Georges Auric

GRAN BRETAÑA

- William Alwyn
- William Walton

ESPAÑA

- Jesús García Leoz
- Manuel Parada

- Jesús Quintero

Años cincuenta

ESTADOS UNIDOS

- Elmer Bernstein
- Alex North
- David Raksin

EUROPA

ITALIA

- Nino Rota

Años sesenta

ESTADOS UNIDOS

- Jerry Goldsmith
- Lalo Schiffrin
- Henry Mancini

EUROPA

FRANCIA

- Maurice Jarre
- Georges Delerue

ITALIA

- Ennio Morricone

GRAN BRETAÑA

- John Barry

Años setenta y ochenta

AMÉRICA

ESTADOS UNIDOS

- John Williams

- James Horner

ARGENTINA

- Lalo Schifrin

EUROPA

GRECIA

- Vangelis

FRANCIA

- Francis Lay

GRAN BRETAÑA

- Patrick Doyle
- Malcolm Arnold

ESPAÑA

- Carmelo Bernaola
- Antón García Abril

ASIA

JAPÓN

- Ryuichi Sakamoto

Los últimos veinte años

ESTADOS UNIDOS

- Hans Zimmer
- Danny Elfman
- Angelo Badalamenti
- Howard Shore
- Dave Grusin
- Philip Glass

ASIA

LÍBANO

- Gabriel Yared

EUROPA

BOSNIA-HERZEGOVINA

- Goran Bregovic

GRAN BRETAÑA

- John Cale
- Michal Nyman

POLONIA

- Zbigniew Preisner

ESPAÑA

- Roque Baños
- Eva Gancedo
- Víctor Reyes
- José Nieto
- Ángel Illarramendi
- Alberto Iglesias
- Xavier Capellas
- Carles Cases

Bibliografía

- **Adorno, Th. W.; Eisler, Hanns.**, (1981). *El cine y la música.* Madrid: Fundamentos.
- **Buhler; F; Neumeyer (eds.)**, (2000). *Music and Cinema.* Wesleyan University Press.
- **Burt, G.**, (1994). *The art of film music.* Boston: Northeastern University Press.
- **Chion, M.**, (1997). *La música en el cine.* Barcelona: Paidós.
- **Colón Perales, C.; Infante del Rosal, F; Lombardo Ortega; M. L.**, (1997). *Historia y teoría de la música en el cine.* Sevilla: Alfar.
- **Cueto, R.**, (2003). *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español.* 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid.
- **Dickinso, K. (ed.)**, (2003). *Movie Music. The "film" Reader.* London: Routledge.
- **Feuer, J.**, (1992). *El musical de Hollywood.* Madrid: Verdoux.

- **Lack, R.**, (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- **Latini, G.**, (2006). *L' immagine sonora. Caratteri essenziali del suono cinematografico.* Roma: Artemide.
- **Nieto, J.**, (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- **Olarte, M. (ed.)**, (2005). *La música en los medios audiovisuales. Salamanca*. Plaza Universitaria Ediciones.
- **Padrol, J.**, (1998). *Pentagramas de película*. Barcelona: Madrid.
- **Padrol, J.**, (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Festival Ibérico. Diputación de Badajoz.
- **Palmer, C.**. *The composer in Hollywood*. Marion Boyard.
- **Prendergast, R.**, (1992). *Film music. A neglected art*. London-New York: Norton.
- **Radigales, J.**, (2002). *Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual*. Barcelona: Trípodos.