

Acerca de la música incidental en cine

LUIS ADVIS

Todos reconocemos la importancia que la música tiene en las artes cinematográficas. Esta, con sus infinitas posibilidades expresivas, se constituye, a menudo, en el elemento que con máxima eficacia estética sirve para intensificar tal o cual realidad presentada en el filme.

Dentro de los empleos del sonido musical en aquellas artes, solemos encontrar una gran diversidad de maneras, circunscribibles, en todo caso, a dos procedimientos genéricos: por un lado, el uso del material sonoro como el elemento dominante, junto a la imagen; esto acontece con la comedia musical (por ejemplo, *Cabaret* de Fosse-Kander), con la Opera-Film (por ejemplo, *Los paraguas de Cherburgo* de Demy-Legrand), o con la cantata-film (por ejemplo, *Alexander Nevsky* de Einsenstein-Prokofief); por otro lado, la utilización de la música a modo 'incidental', esto es, cuando su intervención en el discurso fílmico, con absoluta primacía de la imagen y la situación dramática, cumple el objetivo de enfatizar ciertos momentos del filme, desempeñando un papel absolutamente funcional, nunca autónomo.

El apoyo o refuerzo expresivo que presta la música incidental a la obra cinematográfica puede reducirse a cuatro aspectos que, entendamos bien, no tienen por qué exigir una diversificación excesiva del material con que se trabaja.

En primer lugar, la descripción psicológica, y a veces física de un personaje, realizada a través de un tema de cierta duración o bien de un motivo breve o *leit motivo*¹. La precisión anterior pocas veces se ofrece con cabalidad, a excepción de ciertos filmes de dibujos animados (Walt Disney) u otros eminente-

mente farsescos. El verdadero empleo de la descripción de caracteres se dirige más bien a la utilización de una especie de composición-símbolo que sugiera la problemática psicológica del personaje; un ejemplo de esto lo podemos hallar en el tema de Gelsomina, de *La calle* de Fellini, desarrollado orquestalmente o ejecutado por la trompeta. Estos temas o motivos podrían estar contruidos sobre bases puramente melódicas o armónicas o rítmicas, o timbrísticas, o todas ellas combinadas. Se tratará, si es voluntad del director del filme, que las vicisitudes o cambios de fortuna del personaje sean expresadas con la variación adecuada del tema que lo representa; así, por ejemplo, el cambio del 'tempo' rápido de un transcurso sonoro a otro lento.

En segundo lugar, la descripción de las acciones desarrolladas por los personajes. Estas son reductibles a dos maneras: una acción de tipo externo, la que generalmente supone la carga psicológico-emotiva del o de los que la realizan; un ejemplo de esta manera descriptiva, con contenidos conceptuales que van más allá del hecho secuencial fílmico, lo encontramos en el fondo wagneriano del vuelo de los helicópteros en "Apocalipsis ahora" de Coppola; una acción de tipo interno, donde el refuerzo musical apunta a la situación dramática en que están inmersos los personajes; consideremos en este sentido la utilización de la Misa Luba en "El evangelio según Mateo" de Passolini. En ambos casos, la selección del material sonoro puede ser tan variable como lo es en la descripción psicológica.

En tercer lugar, la descripción de ambientes en espacios abiertos o cerrados. Esta, excepcionalmente, puede poseer cierta autonomía dentro del filme, pero, mayoritariamente, debe estar vinculada a los antecedentes de la evolución dramática. Partiendo de la base del principio de unidad de toda obra de arte, toda descripción ambiental está motivada por el curso de los acontecimientos del filme, aun en el caso raro y feliz del empleo de un tema de *Tannhäuser* para la gruta artificial en "Ludwig" de Visconti. Los espacios abiertos se han

¹ Motivo que representa realista o simbólicamente un personaje (supongamos, Aquiles), una idea (supongamos, la vulnerabilidad del talón de Aquiles), o una situación (supongamos, el afecto entre Aquiles y Patroclo). El *leit motiv* es utilizado en forma recurrente, en la medida en que se aluda en las secuencias a lo representado.

solido describir musicalmente a través de ciertos estereotipos —pensemos en las verdes campiñas de Irlanda o en los mares atravesados por el barco pirata—; en el buen cine, sin embargo, hallamos momentos de absoluta dignidad, como la música para la ascensión al castillo del desgraciado Nosferatu, en versión de Herzog.

En cuarto y último lugar, la inclusión de secuencias musicales especiales (danzas, canto, etc.), las que sólo aparentemente no tendrían una índole descriptiva. Estos trozos sirven para realzar un ambiente o una acción interna por medio de su adecuación o contraste con la situación dramática; recordemos para el primer caso, la canción de fondo para el encuentro de los amantes en la fiesta de *Romeo y Julieta* de Zefirelli, y para el segundo, la música de baile popular de una de las últimas escenas en *La muchacha de la valija* de Zurlini, como contraste con el proceso interior del protagonista.

Frente a estas cuatro posibilidades teóricas en el empleo de la música incidental, el director del filme podrá proponerse la utilización de obras musicales ya existentes que signifiquen para él, adecuadamente, la idea general de su futura obra; no ha sido otro el procedimiento de incontables producciones cinematográficas, entre las que sobresale *Muerte en Venecia*, en la cual Visconti toma como base, y quizás estímulo, el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler. En este caso, el trabajo del músico consistirá en elegir pertinentemente los trozos que expresen la voluntad creativa del director, donde deberá primar su conocimiento de aquella música y su compenetración con el sentido del filme, sobre otras capacidades.

Distinto es cuando el director solicita de un compositor su trabajo creativo. Entonces, se ofrecerán dos posibilidades: se compone toda la música, o bien se realiza sólo una parte de los trozos incidentales a lo cual se suma otro material sonoro clásico o popular conocido, relacionado con las necesidades dramáticas que presenta el desarrollo de la secuencia.

En ambas situaciones, de todos modos, se deberá verificar un trabajo similar, supeditado hasta en sus mínimos detalles a la puesta de acuerdo entre el director del filme y el compositor, sobre la base del guión. Porque

la concepción de la música incidental cinematográfica dependerá, en una absoluta primera instancia, de ciertas realidades vinculadas con las ideas que emergen del guión y con la función que desempeña el director como creador definitivo de esa totalidad que es la obra fílmica.

Como punto de partida, el guión presentará, aparte la estructura de la obra, al menos tres aspectos interrelacionados: por un lado, el carácter del filme, que se referirá genéricamente a rasgos trágicos o cómicos, heroicos o intimistas, bélicos o amorosos, realistas o simbólicos, etc.; por otro, las situaciones dramáticas vinculadas al asunto o argumento propiamente tal y, finalmente, la premisa (fundamento conceptual, que sirve de unidad, eje o estímulo al despliegue de las secuencias fílmicas. Ya estos elementos serán proveedores de la posibilidad de generar ciertas ideas musicales que, eventualmente, estarán incluidas en la concreción composicional futura. De este modo, es dable pensar, por ejemplo, en cuanto al carácter, que el universo sonoro

La música incidental cinematográfica depende en absoluta primera instancia del guión.

sugerido por el guión que trate de las luchas entre aqueos y troyanos será muy diverso, tanto del que sea insinuado por la historia de Cuasimodo y Esmeralda, como de aquel otro, referido a la historia del Principito y el Zorro.

El guión, sin embargo, de ningún modo será el rector definitivo del enfoque musical; éste se realizará esencialmente a través del sentido que el director le quiera imprimir en su filme, quien podrá, inclusive, hacer variar cualquier propuesta del compositor; así, por ejemplo, el estilo musical de un hipotético *Romeo y Julieta* sería susceptible de ser concebido por

medio de múltiples variantes cuyas grandes líneas tiendan, ya sea a reproducir con absoluta fidelidad las maneras musicales isabelinas; ya sea a considerar sólo como punto de partida aquellos modos, los cuales servirán como estilización de un lenguaje más contemporáneo; ya sea a contravenir toda referencia a aquel estilo. Asimismo, el director tendrá la facultad de sugerir o determinar la necesidad de una pequeña o gran orquesta; el uso de ciertos timbres precisos para tal o cual situación dramática; el empleo de *tempi* (velocidades), grados dinámicos (variantes de intensidad) o diversas alturas (gravedad o agudeza de sonidos) que convengan a su concepción de tal o cual secuencia, etc.

Después de esta primera etapa de enfrentamiento, más que nada teórico, con las características y sentido de la obra cinematográfica, se entra propiamente en la del proceso creativo concreto. El compositor ya debe entonces estar compenetrado de todas las particularidades relacionadas con personajes, acciones, ambientes y secuencias especiales que requieren de la música como una forma que haga resaltar la idea fílmica. En este período de búsqueda, rechazos, aceptaciones y encuentros, poco a poco se va intuyendo, decantando y creando una diversidad de posibilidades, las cuales siempre son analizadas y discutidas con el director, a quien compete, por último, la elección definitiva de los temas musicales que integrará en su obra: así, por ejemplo, el tema para los "títulos" que, en cierto modo, parece resumir el sentido global del filme; o bien, otros temas o motivos que caracterizarán otros momentos, de una precisión cronológica todavía vaga.

A esta segunda etapa sucede la de la adecuación de las duraciones musicales al detalle

del montaje. Con cronómetro en mano se irá midiendo cada unidad secuencial que requiere de la participación del compositor quien, sobre la base de lo ya convenido, elaborará las variaciones y los desarrollos necesarios. Esta tercera instancia, característicamente cinematográfica, supone un paciente trabajo con la finalidad de lograr una exacta correlación entre la imagen y el sonido; sobre todo, cuando se deben combinar temas musicales diversos para diversas y rápidas sucesiones que requieren de una precisión absoluta. De todas maneras, muchas veces esta tarea puede soslayarse en la medida en que el director pida al músico cierta alternancia de temas, a partir de la cual adecuará su montaje.

La etapa siguiente —grabación de la música— consiste en un trabajo mecánico que sólo supone un cuidadoso respeto por todas las condicionantes temporales expresivas, fijadas previamente; ya la creación propiamente tal ha terminado. Muchas veces, con el objeto de facilitar la adecuación imagen-sonido, suelen proyectarse en la sala grabadora ciertas escenas para los músicos simultáneamente al proceso de grabación.

La tarea posterior —inclusión de la banda de sonido musical en la película— será responsabilidad del director y su equipo técnico ad hoc.

Las posibilidades expresivas que ofrece la música de un filme son un factor coadyuvante al valor de éste. Aun cuando el tipo ideal de música incidental es aquel que *parece no escucharse*, ella, de alguna manera, debe incentivar la emocionalidad supuesta en las imágenes dramáticas.

Si esto se logra, entonces alabado sea el compositor.

