

# UNIDAD E IDENTIDAD DE LA MÚSICA DEL CINE

**Kerry Oñate Navarrete**

*Instituto de Estética*

*Facultad de Filosofía*

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

## Resumen

El siguiente artículo plantea la pregunta sobre la identidad de la música del cine, intentando ir al origen de esta alianza entre dos lenguajes aparentemente antagónicos. Se propone una concepción de la música como realidad metafísica la que al cruzarse con el cine inquieta a la totalidad de la estética del arte contemporáneo. Para ello, el texto recorre desde el cine mudo hasta el cine contemporáneo. Se hace, además, un especial énfasis en las partituras que crean para el cine grandes compositores.

**Palabras clave:** identidad, música, compositor.

## Abstract

*This paper poses the question of the nature of film-music. It tries to trace the origins of two apparently antagonistic codes. Music is seen as a metaphysical reality which in conjunction with cinema poses a problem that involves the totality of contemporary Aesthetics. To demonstrate this, the analysis covers productions from early silent film to present day cinema. Also the music scores especially written for the cinema by great composers are given special attention.*

**Keywords:** nature, music, composer.

*“Donde mueren las palabras, ahí está  
la música”*

*Johann Wolfgang von Goethe*

El cine es el arte de la ilusión, de las apariencias y de la imaginaria más asombrosa. Pero la música no es una ilusión, es una realidad metafísica, la única forma posible de concretar la mecánica del pensamiento y de los sueños en su estado más puro, por su naturaleza esencialmente abstracta que la determina. El encuentro de ambas artes en el cine, enlazadas en una extraña y rara simbiosis desde poco más de un siglo, constituye uno de los misterios fenomenológicos más inquietantes en la estética del arte contemporáneo, cuyas raíces y prolongaciones no han logrado todavía ser desentrañadas en su plenitud.

De hecho, no se sabe en qué momento se produjo por primera vez esa alianza, asociación o enlace entre un arte concreto como el cine con otro tan abstracto como la música. La fusión de estos dos lenguajes aparentemente antagónicos llegó a generar desconcierto entre los estudiosos de cada una de estas artes, por la dificultad que representaba remodelar las concepciones estéticas que se tenían hasta entonces respecto al *específico filmico* y a la *temporalidad formal* de la música como una estructura individual y absoluta. Era la época del cine mudo, cuando el

lenguaje cinematográfico recién se asomaba al arte, en una etapa de grandes transformaciones de todas las artes en la historia de la cultura del siglo veinte.

La integración de la música en el dominio de las artes de la representación se remonta al siglo diecinueve, cuando diversos compositores de gran notoriedad fueron requeridos para escribir partituras destinadas a servir de música incidental de representaciones teatrales. Esta forma musical referida específicamente al teatro se denomina *música de escena*. En este ámbito existen ejemplos notables, como la música escrita en 1842 por Felix Mendelssohn-Bartholdy para acompañar la puesta en escena de **El sueño de una noche de verano** de William Shakespeare, o la partitura de Pyotr Il'yich Tchaikovsky para la pieza de Aleksándar Ostrovsky, **La Doncella de Nieve**, estrenada en 1873 en el Teatro Bolshoi de Moscú. Asimismo, es célebre la música escrita en 1876 por el compositor noruego Edvard Grieg para **Peer Gynt** de Henryk Ibsen.

Otro antecedente importante de la música de espectáculo, y del cine por extensión, lo constituye el *poema sinfónico*, término introducido por Franz Liszt para designar una obra orquestal escrita en el estilo y en el rigor de una sinfonía, pero basada o inspirada en fuentes extra-musicales de carácter literario, pictórico, mitológico o histórico. Desarrollada en un solo movimiento, adoptó una forma descriptiva e ilustrativa, intentando crear un *equivalente acústico* o una cierta *música visual* a partir de temas o estímulos sugeridos por dichas fuentes. Un texto poético, una pintura o una leyenda antigua podían ser motivo de una *representación* musical del modelo, esforzándose por lograr *imágenes* muy próximas a los objetos artísticos propuestos por el original. Más tarde, esto daría origen a la llamada *música de programa* o *música programática*, modalidad que sería rechazada o subestimada por grandes compositores como Johannes Brahms, Antón Bruckner y Pyotr Il'yich Tchaikovsky, entre otros, que desdeñaban la *música dependiente* en beneficio de la *música pura*.

De hecho, del poema sinfónico a la música programática se está a un paso de entender la noción primaria de la música cinematográfica. Pero antes habría que partir del principio de que el cine es ante todo un arte y que los fenómenos colaterales de índole comercial que lo rodean, al no obedecer a propósitos estéticos, no pueden ser objeto de una interpretación y análisis debido a que la fusión artística no existe como tal, como no sea de una manera circunstancial. En este dominio valdría la pena recomendar el estudio del cine de autor, donde ha existido interesantes asociaciones entre un realizador y un compositor que han dado resultados notables en la historia de la música cinematográfica.

La primera aproximación a la identidad de la música del cine debe remontarse a la época del cine mudo, allí donde todo comenzó, cuando las imágenes de la pantalla habían consolidado ya una gran industria en América y en Europa, a comienzo de los años veinte. La noción del cine como un arte absoluto e independiente, recién comenzaba a inquietar a algunos realizadores y teóricos, principalmente europeos, pese a que en el decenio anterior notables visionarios como David Wark Griffith en los Estados Unidos de América y Giovanni Pastrone en Italia, habían sentado ya las bases del lenguaje cinematográfico. Poco más tarde, el expresionismo alemán, la vanguardia francesa, las escuelas soviéticas, el cine nórdico y el realismo crítico, le otorgarían al cine un valor estimable como expresión artística, de acuerdo con las transformaciones experimentadas en todas las artes en el comienzo del siglo veinte. La música del cine estuvo presente en esta etapa de cambios del arte moderno y contemporáneo.

Parece ser que la partitura original para el cine fue la que Camille Saint-Saëns escribiera para **El asesinato del duque de Guisa** (*L'Assassinat du Duc de Guise*), un pequeño filme argumental realizado en Francia por André Calmettes y Charly LeBargy en 1908. Fue representativa de los llamados *filmes de arte*, duraba apenas veinte minutos y en ella, por primera vez en la pantalla, se intentó componer un personaje psicológicamente válido y expresar sentimientos complejos. La composición de Saint-Saëns, conocida en la actualidad como la

Suite para cuerdas, piano y armonio, Op 128, abriría el camino para que otros compositores de valor se interesaran por escribir para el cine, de hecho, ese mismo año, en Rusia, Mikhail Ippolitov-Ivanov componía la que sería la segunda partitura original del cine para **Stenka Razin** de Vladimir Rosaskov.

En los Estados Unidos de América, **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*), realizado en 1915 por David W. Griffith, incluía música adaptada, arreglada o compuesta por Joseph Karl Breil, en una estrecha colaboración con el propio realizador, también un poco músico, quien estableció aquí en la práctica la primera concepción estética de la música cinematográfica. Una orquesta ejecutaba en el filme una mixtura de música de Grieg, Wagner, Rossini, Beethoven, Liszt y otros compositores, así como temas folclóricos nacionales especiales. Por primera vez, la música de una película se organizaba y estudiaba en función de la imagen y su longitud; había asimismo fragmentos originales adecuados a la intriga, tentativas de ostinatos y recursos orquestales especiales. Algunos años más tarde, en 1930, el filme fue reeditado y sincronizado con efectos sonoros y música de acompañamiento según la partitura de 1915. El procedimiento sería el mismo que Griffith y Breil emplearían en 1916 en **Intolerancia** (*Intolerance*).

Desde cierto punto de vista puede afirmarse que la música de un filme mudo tenía una función más compleja que la que tendría en el cine sonoro, puesto que no existían allí elementos tan importantes como la palabra y los efectos sonoros. En esa época surgió ya la concepción de una partitura que permitiera crear una acción paralela de carácter abstracto que sirviera para profundizar la dinámica interna y aclarar la dramaturgia. Intentaremos analizar este fenómeno estético a través de la siguiente experiencia.

La música original de Hans Landsberger para la obra maestra de Paul Wegener **El Golem**, se considera hoy completamente desaparecida, lo que constituye además el caso de numerosas partituras para filmes mudos de distinta procedencia. No obstante, este hecho lamentable ha dado origen a una interesante experiencia moderna.

En 1977, la televisión de la República Democrática Alemana logró que el filme de Wegener, realizado en Alemania en 1920, pudiera ser proyectado de nuevo con una partitura escrita especialmente para esta ocasión. Al compositor Karl-Ernst Sasse le correspondió la tarea, tan fascinante como difícil, de escribir una música enteramente nueva.

**El Golem** tiene su origen en una leyenda del *ghetto* de Praga, que habla de la existencia de una figura gigantesca de arcilla a la que puede insuflársele vida al descifrar y pronunciar una palabra que está inscrita en su pecho. Aunque el filme parece estar temáticamente asociado al expresionismo, Wegener se opuso siempre a que eso fuera así. En verdad, los elementos esenciales de la obra recuerdan los motivos clásicos del expresionismo: desdoblamiento de la personalidad con la presencia del doble y la sombra, del reflejo y el otro yo, del alma habitada por el Mal, del ego y el subconsciente, por el cual no se puede hacer responsable al ser humano. Por otra parte, la situación sombría y sin salida del *ghetto*, recuerda la visión expresionista de un mundo fantástico de terror y de paranoia herméticamente cerrado a toda razón y a toda realidad, y el sentimiento de estar entregado a las todopoderosas fuerzas del destino. Todo esto constituía para Wegener el centro de gravedad de su filme.

Sobre una temática de esta naturaleza y un argumento así, Sasse debió escribir 57 años después una partitura que entrara exactamente en la concepción original del realizador. De hecho, el compositor no sólo se limitó a seguir la leyenda sino a enfrentar e integrar también dos mundos muy diferentes: la corte imperial de la Edad Media y el mundo judío del *ghetto*. A esto se agregaba una historia de amor referida a estos dos mundos.

La música se introduce entonces en la dramaturgia de un filme, proporcionando a los

dos medios temas y motivos correspondientes. El motivo del Golem está compuesto de tres tonos que se alinean formando cadenas melódicas o armonías entrecruzadas. Este motivo se escucha desde el comienzo a través de los instrumentos graves, permaneciendo unidos al mundo del rabino Loew. En esta dirección, la música de Sasse se adentra en la profundidad metafísica de la leyenda en lugar de explorar en sus acentos expresionistas. Es decir, su centro está abiertamente dirigido hacia la poesía de lo inexplicable, el dominio del ser humano sobre su creatura, donde el Hombre es el amo y el Golem, el esclavo. La conjuración y los primeros pasos del Golem están descritos musicalmente con el mismo material sonoro anterior, sirviendo además de tema para el idilio entre Florian y Miriam, esta vez interpretado por dos cornos ingleses y un arpa.

El tercer nivel que se refiere a la música de la comunidad judía está tratado y resuelto en modos y motivos que tienen su origen en el dogma y los himnos. Acompañan los sucesos en la sinagoga y en la procesión por la ciudad. Resulta evidente que el compositor quiso crear con la música una especie de acción paralela, o lenguaje simultáneo, que ofrece en ciertos pasajes o secuencias una sincronización de las imágenes con la acción.

Esta experiencia de escribir música actual para un filme realizado hace más de ochenta años, tiene un campo ilimitado de posibilidades para otras tentativas similares, considerando que la mayor parte de las partituras del cine del primer tercio del siglo pasado se han perdido. Lo que Karl-Ernst Sasse realizó con **El Golem** de Paul Wegener fue demostrar que el cine mudo con orquesta puede ser una forma de arte totalmente aparte y no una forma primaria antecesora del filme *verdadero*, o sea, el filme parlante.

Se dice que las obras no sólo son el resultado de una fuerte ambición por parte de sus creadores sino que llegan a ser también algo semejante a una etapa febril de cierta clase. En febrero de 1929, en la Unión Soviética, el joven Dmitri Shostakovich terminaba su primera partitura para el cine, en la que había trabajado con verdadero entusiasmo. El proyecto original lo había fascinado desde el comienzo. Los directores Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg realizaron un filme que trataba el tema de la Comuna de París en 1871. Se tituló **La nueva Babilonia (Novyi Babilon)** y estaba influenciado por la tradición literaria del naturalismo de Émile Zola por una parte, y por la pintura impresionista por otra. Para este filme, artísticamente tan ambicioso, los autores necesitaron una partitura musical poco usual, algo diferente a la música de acompañamiento que era habitual en el cine de esa época.

Shostakovich escribió la música de **La nueva Babilonia** en un momento en que se sentía muy atraído por aquellos géneros en que la música y otras formas de expresión artística podían combinarse. Desde 1927 a 1933, el compositor escribió óperas y música para ballet, cine y teatro. Esa fue la época en que su obra experimentó un cambio estilístico, cuando se impregnó de la música expresionista y del neoclasicismo, como asimismo de las influencias del jazz reveladas por compositores como Schönberg, Schrecker, Hindemith, Milhaud y Stravinsky. Su trabajo confirmaba su deseo de encontrar nuevas formas de expresión, aparte de la tradición clásica y romántica. Esta actitud de búsqueda caracterizó e influenció la música de **La nueva Babilonia**. El valor artístico de esta partitura reside en el uso original de diversas tendencias musicales. Shostakovich creó una estructura musical que establecía complejas, enigmáticas y, a veces, indirectas relaciones entre las distintas secuencias del filme, organizadas de acuerdo a un montaje poco convencional. En verdad, no es una tarea fácil para un compositor escribir música que coincida con la estructura dramática de una película, que sea lógica y nunca superflua. Desde el punto de vista estético, Shostakovich se basó en la teoría del cine intelectual de Sergei M. Eisenstein.

La partitura del compositor para **La nueva Babilonia** se divide en ocho partes. En

ella es posible advertir su interés por experimentar con la atonalidad, armonías disonantes y combinaciones poco usuales de color y tonalidad. Esta actitud se mantendría inalterable a través de las treinta partituras que compuso para el cine soviético, en particular para la obra de Graigori Kozintsev con quien colaboró en dos filmes notables, **Hamlet** en 1964 y **El rey Lear** en 1971.

La participación de compositores como Dmitri Shostakovich, durante los años veinte, demuestra que el cine mudo fue un campo de experimentación extraordinario que logró crear algunas de las partituras musicales más importantes y perfectas del cine. En ese período se incorporaron personalidades de la música europea tales como Arthur Honegger, Ildebrando Pizzetti, Henri Rabaud, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Hanns Eisler, Hans Erdman y Wolfgang Zeller, para citar sólo a los más célebres. Su participación en el cine dejó establecido que los grandes músicos podían acceder al cine contribuyendo con su arte al crear partituras para este medio que poseían el mismo valor que sus obras para las salas de concierto. Sin embargo, en una época en que no existía aún teoría alguna sobre la música cinematográfica, era imposible establecer una cierta coincidencia de los materiales con uno de los planos, escenas o secuencias. Aún más, en general, los pianistas, agrupaciones instrumentales u orquestas, interpretaban las partituras sin transiciones, ininterrumpidamente. Nunca el compositor o el realizador tuvieron control sobre el modo en que se aplicaban la música del cine en las distintas salas de exhibición. La metodología, sino la teoría, de la música del cine se inició con el advenimiento del sonido, aunque hay que reconocer que la práctica y la técnica dieron lugar a buenas y malas costumbres que todavía se mantienen.

Uno de los compositores que adelantó importantes ideas sobre la música cinematográfica durante los años treinta fue Arthur Honegger, músico franco-suizo integrante del Grupo de los seis. Entusiasta del cine, no se le vio a menudo en los estudios durante el rodaje de los filmes en que colaboró. En el plano teórico y técnico reveló conceptos muy avanzados acerca de la función de la música de cine. Su preeminencia en este dominio fue reconocida ampliamente en 1936 por Kurt London, autor de **Film Music**, el primer libro importante sobre la música cinematográfica. En él lo describe como el verdadero líder de la moderna música de cine en Francia.

Honegger consideraba la partitura ideal para el cine como un componente distinto en un medio unificado, rechazando todo intento de una sincronización acartonada con el movimiento en la pantalla y buscando, en cambio, una música que pudiera inspirarse directamente en la imagen visual. Según el compositor, el montaje cinematográfico difiere de la composición musical en que mientras esta última se basa en la continuidad y el desarrollo lógico, el cine se apoya en contrastes. La música y el sonido, por tanto, deben adaptarse para enriquecer y complementar el elemento visual para que la totalidad pueda constituir así una unidad artística en la que la imaginación del espectador esté suficientemente motivada por llegar a una comprensión mejor del mensaje.

Estas consideraciones estéticas de un músico de valor, autor de la partitura de **Napoleón** de Abel Gance, la más notable y monumental del cine francés de la era muda, escrita en 1927, deben ser complementadas, por cierto, con otras ideas respecto a la verdadera identidad de la música del cine.

En términos generales, la música cinematográfica no es ni ilustración ni acompañamiento ni explicación, sino un elemento de significación en el que el plano de expresión y el de contenido suelen confundirse de manera muy compleja, puesto que el lenguaje musical es de naturaleza esencialmente abstracta, no figurativa, incapaz de generar formas concretas. Como han declarado varios compositores célebres, partidarios de la música pura, tales como Johannes Brahms, Antón Bruckner e Igor Stravinsky, la música no reproduce nada, ningún objeto real,

tampoco emociones como suele afirmarse equivocada y ligeramente. El mundo sonoro, eso sí, podría estimular asociaciones dispersas de diverso carácter en el espectador, fenómeno que se organiza en su propio nivel perceptivo pero que no está en la música misma.

De este modo, habría que suponer que la dinámica musical en el cine se encuentra más asociada a una cierta realidad metafísica, es decir, a la proyección misteriosa de mensajes cifrados que se refieren más a los mecanismos del pensamiento, de las ideas, de un universo cerrado en el que coexisten esos conceptos filosóficos enigmáticos, indescifrables o indecibles que no pueden reducirse a imágenes corpóreas. Vale la pena recordar el ejemplo de **El fantasma y la señora Muir (The Gost and Mrs. Nuir)** de Joseph L. Mankiewicz (1947), donde Bernard Herrmann escribió una partitura poética, romántica y muy personal para situar la historia invisible de un amor supuestamente imposible que une a una mortal con un fantasma. La música introduce motivos admirables para sugerir la inexorabilidad del tiempo y la presencia del amor más allá de la muerte. Empleando de modo brillante las maderas, los metales, las cuerdas y la percusión, el compositor convirtió la prosa en poesía a través de una partitura que traduce términos definitivamente intelectuales para una bella historia en la que se advierten dos planos de expresión muy bien definidos y entrecruzados al mismo tiempo: la realidad y la fantasía, este último prácticamente organizado en su dimensión metafísica por la música.

La imagen visual como signo posee un valor expresivo autónomo que no necesita de otras estructuras paralelas para constituir un fenómeno válido de comunicación. Cuando la música se inserta entonces como un componente necesario, requerido por el realizador, debe conformar una potencialidad artísticamente organizada. Recordemos las ideas expresadas por Rudolf Arnheim en su libro **El cine como Arte**:

[. . .] para justificar la combinación de diversos medios no basta el hecho de que también en la experiencia de la vida cotidiana los elementos visuales y acústicos estén coligados íntimamente y hasta se confunden de manera inseparable. Deben existir razones artísticas en tal combinación, que sirva para expresar algo que no podría decirse con uno de los medios exclusivamente. Una obra de arte compuesta sólo será posible cuando organismos completos, creados por cada uno de los medios, se integren en forma de paralelismo. Naturalmente, este doble lenguaje poseerá sentido sólo si los componentes no dicen lo mismo sino que se complementan recíprocamente, tratando el mismo tema aunque de manera diversa. Cada uno de los medios debe representar el objeto a su modo y las diferencias resultantes han de corresponder con las que existen entre los medios mismos.

Si ha existido un compositor que haya entendido perfectamente el sentido exacto de estas concepciones estéticas en la historia de la música del cine ese fue, es indudable, Bernard Herrmann. Artista versátil, de sólida formación técnica y de prodigiosa capacidad para entender la esencia del lenguaje cinematográfico, tuvo el destino singular de alguien cuya primera partitura sería para un film posteriormente reconocido como una de las obras maestras del cine: **El ciudadano Kane (Citizen Kane)** de Orson Welles. La asociación de ambos artistas figura también entre las más importantes que haya existido en la evolución de la música cinematográfica. Para que esta colaboración tuviera lugar hubo diversas circunstancias estéticas que la determinaron.

Toda la trayectoria artística de Welles estuvo orientada al dominio de la voz y el sonido. Desde sus primeras experiencias juveniles en el teatro de marionetas, pasando por su brillante

actividad en la radio, el teatro, el cine y la televisión, se advirtió una inclinación sensible por los diálogos, la voz humana, la música y los efectos sonoros. De cierta manera, parece ser que el propósito estético de Welles era visualizar el sonido. La utilización de la música y el sonido en las imágenes de apertura de **El ciudadano Kane**, constituye una afirmación de principios en este dominio. Una hermética reja de imponente altura donde hay un cartel que dice “no pasar”, la luz de una ventana que se apaga, unos copos de nieve que caen y, en primer plano, unos labios gruesos coronados por un gran bigote blanco que se entreabren para susurrar una palabra enigmática, “rosebud”. Así comienza la leyenda de Kane, con estas imágenes elevadas hoy a la inmortalidad junto a la música de Bernard Herrmann, que se inicia con los acordes de dos trombones que identifican a Kane y su mundo hermético y terminado, Xanadu, ayudando a Welles a consolidar esa idea magnífica de construir un arte nuevo.

Este filme ya consagrado es el estudio de una personalidad poderosa, extravagante, idealista, arrogante, egoísta, pero también admirable y “más grande que la vida”. En su historia hay dos ideas centrales: Rosebud y su antítesis, la ambición de Kane, su ansia de poder avasallador que finalmente resulta ser inútil y vacío. Herrmann resolvió entonces crear equivalentes musicales para estos dos conceptos; ambos se escuchan desde la primera secuencia que conduce al misterioso mundo nocturno de Xanadu, el palacio de Kane. El motivo que lo identifica musicalmente en el momento de su muerte tiene un notable parecido con el “Dies Irae” de la pieza de difuntos católica, que ha fascinado e inspirado a muchos compositores, entre ellos Franz Liszt. Luego, en una sucesión de disolvencias se nos muestra algo de los contenidos fabulosos de Xanadu, y los trémulos acordes de un vibráfono indican que el trineo, identificado como “rosebud”, está enterrado por ahí en algún lugar. La música prosigue mediante un ostinato a las escenas de la infancia de Kane, símbolo de su inocencia perdida. Aquí, el desarrollo musical se extiende líricamente en las cuerdas.

La presencia y utilización de la música en el cine de Orson Welles no llegó nunca a constituir un simple efecto causal y fortuito. Junto al lenguaje narrativo y la profundidad de campo conforma una especie de latido interior de la representación dramática, desarrollada como si se tratara de un lenguaje paralelo, lo que constituye en verdad la naturaleza exacta de la música cinematográfica.

En **El ciudadano Kane** se produjo una prodigiosa alianza de dos artistas que tenían los mismos propósitos estéticos. Según declaraciones de Herrmann, su trabajo en el filme se desarrolló de una manera absolutamente libre y muy próximo a la gestación total del mismo. Colaboró con Welles a medida que el rodaje progresaba, de secuencia a secuencia. Gran parte del filme tiene escenas que fueron filmadas a partir de la música que Welles y Herrmann habían previsto; otras fueron cortadas y montadas teniendo en cuenta la medición de los tiempos musicales. El mejor ejemplo que ilustra este método se encuentra en la secuencia del desayuno entre Kane y su primera esposa. Aquí, en un lapso de tres o cuatro minutos, Welles retrata la ascensión y caída del afecto en una pareja casada. La escena es una mesa comedor. La pareja entra, alegre y muy enamorada. Hablan unos pocos segundos, luego la escena cambia. Los vemos de nuevo al desayuno, pero la atmósfera es diferente. La discordia comienza a notarse en la conversación. Otras escenas breves prosiguen hasta terminar mostrándoles totalmente distantes, en silencio, mientras él lee el diario sin mirar a su mujer. Para este montaje, Herrmann empleó la antigua forma clásica del tema y sus variaciones. Un vals compuesto en el estilo de Waldteufel es el tema, que se oye durante la primera escena. Luego, cuando la discordia explota comienzan las variaciones. Cada escena tiene una variación distinta. Finalmente, el tema del vals se oye tocado tristemente por los violines en registros altos.

Analizar cada partitura para el cine de Bernard Herrmann es entrar en un interminable

descubrimiento de prodigios. Seguramente, su valor está más allá de la circunstancia de que el compositor fue siempre el orquestador de su música y el creador de un estilo que le dio a la música cinematográfica un lugar en el arte musical del siglo veinte. Su labor con Orson Welles, lamentablemente limitada sólo a dos películas, sigue siendo un modelo de oportunidad, ingenio y precisión técnica, pero también es memorable su asociación con el cine de Alfred Hitchcock a través de siete filmes, donde pudo desplegar su inclinación por la música *metafísica*, de la que es sin duda su exponente más representativo.

La música de Herrmann se basa en tonalidades tradicionales muy sencillas, pero bajo la influencia de un gran modernista como Charles Ives desarrolló una gama de armonías que se apoya básicamente en la tríada, es decir en un acorde de tres sonidos básicos que se superponen en diversas permutaciones y posiciones. Herrmann elaboró armonías politonales combinando distintas tríadas, técnica que constituye la característica principal de la partitura de *Vértigo*, por ejemplo. Esa politonalidad es la que confiere a su música esa tensión particular, esas *resoluciones* no resueltas, inconclusas, tan apropiadas al estilo de Hitchcock, que se basa, en general, en situaciones en un permanente equilibrio, sin resolución, aún en el desenlace muchas veces.

Casi tan importante como sus armonías son las exploraciones orquestales que elaboró. Herrmann sentía que la orquestación era una parte vital de la composición. La labor del compositor estuvo siempre caracterizada por una permanente experimentación; había en él una búsqueda incesante por encontrar el sonido apropiado. Sistemáticamente, trataba de evitar el uso de una orquesta sinfónica típica. Era famoso por escribir para agrupaciones instrumentales que incluían doce cornos o trece arpas, requiriendo de extraños instrumentos, algunos ya obsoletos u olvidados. La sonoridad de la música de Herrmann es un testimonio de que siempre se caracterizó por crear armónica, rítmica y temáticamente una música diferente. Siempre se apartó de una línea melódica larga, que era y sigue siendo todavía habitual en el cine de consumo tradicional. Utilizó, en cambio, lo que el musicólogo Fred Steiner denominó la técnica *modal* de Herrmann. En *Vértigo* puede encontrarse un ejemplo tras otro de ese procedimiento, advirtiéndose frases de uno, dos y hasta cuatro compases, no una melodía sino una frase musical que se repite variando de posición en seguida para ubicarse luego en una dirección distinta. Lo que podría ser, en verdad, una sucesión de líneas ascendentes y descendentes.

En términos generales, toda la música de cine escrita por Bernard Herrmann resume tantos hallazgos, tonalidades nuevas, recursos insospechados y oportunidades sonoras de índole dramática, que puede ser considerada como el modelo ideal de lo que debe ser una partitura cinematográfica. El compositor no sólo fue el creador de la música *metafísica* en el cine sino que, además, introdujo frases musicales a cargo de diversos instrumentos para reemplazar la palabra y los efectos sonoros, como ocurre en *El ciudadano Kane*, *Psicosis* y *Las hermanas (Sisters)* de Brian de Palma. También recurrió a técnicas musicales especiales para adentrarse en el ritmo interno del lenguaje cinematográfico, como la aplicación del *acorde de séptima disminuida*, una figura armónicamente ambigua basada en la disonancia, que puede ser resuelta de diversas maneras, llevando a otras tantas tonalidades. La mejor demostración de esta figura se encuentra en la obra de Alfred Hitchcock, donde Herrmann resolvió musicalmente el centro de gravedad metafísico del *suspense* con esta especie de variación imprevista y desconcertante de la dirección armónica del desarrollo dramático.

A Bernard Herrmann nunca le interesó demasiado la melodía como forma de expresión válida para el cine. Solía afirmar que para un compositor el "hacer" melodía significaba un estancamiento creativo. De cierta manera, ésta es una práctica que ha motivado uno de los más grandes males de la composición cinematográfica del siglo veinte.

Pero, lo anterior, tiene una explicación no una justificación. Durante el cine mudo y el

decenio de los años treinta en Europa y los Estados Unidos de América, la forma musical que predominó en la música de cine fue la del sinfonismo alemán del post-romanticismo de fines del siglo diecinueve, basada directamente en la tonalidad melódica. Esta práctica se debió quizás a que los compositores que participaron en el cine de ese período pertenecían a una generación de formación técnica uniforme cuyo centro vital era la sinfonía del fin de siglo, que recurría a una orquesta considerablemente aumentada en sus efectos instrumentales. A estas escuelas pertenecieron los músicos europeos que viajaron a los Estados Unidos de América en los años treinta que constituyeron la llamada *generación de emigrados*, entre ellos Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin, Friedrich Holänder, Franz Waxman y Hugo Friedhofer, entre los más importantes. En conjunto, estos músicos fueron los creadores del mundo sonoro del cine de Hollywood de ese período, empleando grandes orquestas y llevando el arte de la orquestación de cine a su máxima altura. El tremendismo orquestal de juventud de Arnold Schönberg y de algunas sinfonías de Mahler pareció ser el modelo de inspiración para ciertas partituras de valor de ese período del cine estadounidense, que tuvieron un lugar adecuado en una cinematografía abierta a toda experimentación en los momentos en que recién se asomaba al sonido.

Por su parte, en Europa, tuvo lugar la contribución de notables maestros como Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Hanns Eisler, y prácticamente la mayoría de los grandes compositores británicos contemporáneos, entre ellos Arthur Bliss, William Walton, Arthur Benjamín, Benjamin Britten, Malcolm Arnold y William Alwyn.

El empleo de la melodía como base sustancial de una partitura de cine ha generado numerosas controversias de origen estético desde hace más de medio siglo. De hecho, la tonalidad melódica entró en una etapa de agotamiento a comienzos del siglo pasado, con el advenimiento de nuevas tendencias de la música moderna, en particular representadas por los conceptos de la atonalidad que introdujo la música dodecafónica e impulsada por la escuela de Viena de Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Antón Webern.

Hanns Eisler y Theodor W. Adorno, en su libro *El cine y la música (Komposition für den Film)*, proponen una alternativa afirmando que:

[. . .] el concepto convencional de melodía es sinónimo de melodía en primera voz. Proveniente de la canción, se esfuerza desde el principio en captar el primer plano de la percepción. La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el cine es la imagen visual, y el hecho de acompañar continuamente una imagen visual con melodías en primera voz da lugar a imprecisiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de auténtico espacio dodecafónico, que no está sistemáticamente subordinado a técnicas convencionales de imitación, permite que la música haga las veces de fondo en un sentido más positivo que como telón de fondo sonoro, convirtiéndose en la auténtica melodía del filme, aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos.

Por cierto, la insistencia en el uso de la melodía, más propia del cine comercial que del cine de autor, es lo que ha derivado en la falta de originalidad de la música de cine, en su reiteración técnica y en su inutilidad como complemento sonoro. Si la armonía está emancipada, en cambio, se prescinde del exagerado requisito de la melodía, permitiendo las ideas y las resoluciones características de la dimensión vertical y no horizontal de una melodía.

Es posible que las reflexiones ya citadas pueden ser aplicadas sólo a un cine determinado únicamente por propósitos comerciales, lo que no es el objetivo de este estudio. Porque en el cine de autor, cada filme es una realidad estética diferente, no sujeta a reglas fijas, clasificación alguna u ordenaciones rigurosas. En estas obras hay un caudal poético especial que lleva a un campo de experimentación ilimitado en todas sus formas.

La historia de la música del cine fue testigo en 1938 de una asociación notable: la unión del maestro de cine soviético, Sergei M. Eisenstein, con el maestro de la música rusa, Sergei Prokofiev. Esta colaboración excepcional reunió un importante caudal de condiciones altamente notables: un director y teórico del montaje eligió a un gran compositor para la que sería su primera película sonora: **Alexander Nevsky**. El resultado atestiguó una rara cualidad artística común e indivisible: la hábil conjunción de imagen y sonido sigue siendo hasta hoy un modelo de perfección debido a que el compositor intervino activamente en la gestación del guión ya que los métodos de trabajo fueron planificados con anticipación.

En el prefacio a la obra de Nestijev sobre el compositor, Eisenstein declara:

Prokofiev es un hombre de cine en la forma que hace posible la revelación no sólo de la apariencia y la esencia de los objetos sino además, y particularmente, de su propia estructura. La música de Prokofiev es plástica de una manera asombrosa. No se contenta con cumplir una función ilustrativa sino que, al reflejar imágenes triunfales en este drama épico, revela espléndidamente el movimiento interior del fenómeno y de la estructura dinámica en la que se encarna la emoción y la significación profunda de los acontecimientos.

Y en su obra fundamental **El sentido del cine**, Eisenstein precisa: “En **Alexander Nevsky** hay secuencias en las cuales los planos fueron montados en función de una música grabada con anterioridad. También hay secuencias en las que el fragmento musical entero fue escrito en función de montaje definitivo de la imagen. En fin, hay otras en que se combinan ambos métodos”.

Es lamentable constatar que la partitura de Prokofiev, considerada por muchos como la mejor de la historia del cine, haya sido la peor grabada. La entonación de los instrumentos y los coros es mala y la extensión de la frecuencia estuvo limitada a 5000 Hz. cuando el uso profesional de esa época era de 20.000 Hz.

En los últimos años del siglo veinte apareció un grupo de compositores notables que puede denominarse como la *generación de los polacos* por pertenecer todos ellos a esa nacionalidad. Se dieron a conocer especialmente hacia los años noventa, participando en diversos filmes de grandes realizadores. Ellos fueron Wojciech Kilar, Krzysztof Komeda y Zbigniew Preisner. La obra de este último se encuentra asociada al cine del realizador polaco, residente en Francia, Krzysztof Kieslowski, uno de los grandes cineastas europeos del fin de siglo fallecido prematuramente en los años noventa.

Una de las obras más interesantes del realizador fue quizás **El decálogo**, una serie de diez filmes de poco más de cincuenta minutos cada uno, para la televisión polaca. Considerada en su conjunto, esta es una obra fundamental que plantea numerosas interrogantes. Prolonga, por una parte, esa famosa corriente de la *inquiétude moral* que caracterizó al cine polaco de los años setenta, con una figura rectora como Krzysztof Zanussi, y por otra, traza las premisas de una nueva ética para los años noventa.

La idea de **El decálogo** creció en el espíritu de Kieslowski y de su co-guionista Krzysztof Piesiewicz, durante el período más duro del *estado de guerra* en Polonia. La fuente

de inspiración fueron los diez mandamientos que constituyen la base de la civilización judío-cristiana, permitiéndose hacer énfasis en un cierto número de interrogantes esenciales para los polacos. La serie se divide en episodios de vocación *social* y episodios *intimistas*. En el primer grupo se plantea la creencia en Dios, la plena muerte, el problema de las madres solteras, el antisemitismo y el afán de lucro. Sólo los episodios 1, 5 y 10 desarrollan intrigas próximas a los mandamientos de base.

Estos antecedentes resultan necesarios para entender la música escrita por Zbigniew Preisner para la serie. De hecho, la partitura ha sido imaginada por el realizador y el compositor como una referencia acústica de carácter metafísico, un latido interior, comunicador de ideas, no sólo de sentimientos ni de emociones. Algo semejante a lo que solía hacer Bernard Herrmann en el cine de Welles o Hitchcock. En general, la música es muy escasa y se basa esencialmente para cada episodio, menos el último que no tiene música, en una melodía más o menos lineal escrita para la orquesta y solistas en cuerdas, piano, flauta, guitarra y voz. La partitura siempre es austera y económica, pero estrictamente necesaria.

La música de Zbigniew es una de las más importantes del cine contemporáneo. Siempre diferente, algo distante, pero siempre lúcida y efectiva. En *La doble vida de Verónica* también de Kieslowski, con el tema clásico de la doble identidad, el compositor escribió una especie de composición a la antigua, que sabe eludir maravillosamente el *pastiche* creando la dimensión que sabe evocar tan bien en este tipo de temas dramáticos. Hay música coral, muy apreciada por Preisner para establecer ciertas comunicaciones, algunas variaciones de su Concerto en mi menor y los temas que identifican a las dos Verónicas de la historia situada en dos dimensiones. Una vez más, música metafísica.

El fenómeno de la música cinematográfica requiere, en general, de un análisis mucho más exhaustivo que el que pueda hacerse en un estudio tan breve y fugaz como éste. Pero debe dejarse establecido que las relaciones entre el cine y su música, después de casi cien años de coexistencia, continúan siendo tensas, ambiguas, fantásticas o teñidas de incompreensión. Es probable que las reglas del juego, mal definidas desde el comienzo, nunca revalidadas en un sentido lógico, paralizaron a unos, desalentaron a otros y enervaron a todo el mundo. Se tiene a veces la impresión extraña de no haber abandonado nunca el punto de partida. El cine ya es más que secular, ostenta su tercera generación musical y sonora, y, no obstante, estas palabras expresadas por Maurice Ravel en 1933, todavía tienen una total actualidad: "El cine sonoro, que podría ser la gran expresión lírica del arte contemporáneo, rechaza con espanto la colaboración de músicos verdaderos y no los deja siquiera asomarse en los estudios"

Se dice que al cine no se va a escuchar la música sino a entenderla. Su plena identidad la conocen sólo los elegidos y a casi nadie le interesa entrar en sus misterios. La mayoría de los espectadores que van al cine se resisten a abandonar las malas costumbres y los juicios equivocados que la publicidad les ha inculcado. Ese espectador, acostumbrado también a no reconocer que el cine ha sido mancillado por los efectos especiales, por el mal gusto y el exceso de la palabra, que se ha erigido en calidad de figura, sobrepasando el valor de la imagen visual, a ese espectador no le interesa descubrir que el único elemento que puede romper esa mediatez entre él y la pantalla es la música, lo que logra extender ese puente imaginario que cruza desde la realidad a la ilusión del cine.

La vieja fórmula de Stravinsky, asimilando la música del cine con el papel picado, parece encontrar de nuevo su justificación después de un período, los años setenta, marcado por un real esfuerzo de arte e imaginación en materia de composición musical en el cine internacional. Aparte de algunas escasas excepciones —Sakamoto, Preisner, Morricone, Kilar, Takemitsu, Cooder— el genérico de los filmes modernos sólo acreditan el nombre de músicos de una

calidad que justifica que la música de cine sea considerada una expresión menor, prescindible y reiterativa.

En el prefacio de su libro **Film Music**, Kurt London escribía en 1936: “La música del cine lucha todavía por encontrar un lugar en el sol”. Ese lugar en el sol se refería a la identidad y función de la música cinematográfica. En nuestro tiempo el problema todavía sigue sin respuesta.

### *BIBLIOGRAFÍA*

- Adorno, Theodor y Hanns Eisler. **El cine y la música**. Madrid: Fundamentos, 1976.  
Arnheim, Rudolf. **El cine como arte**. Barcelona: Paidós, 1986.  
London, Kurt. **Film Music**. Comp.(1936). Salem, NH: Ayer, 1992.  
Nestijev, Israe’l. (Prefacio). **Prokofiev**. S/r.

