

El fenómeno sonoro en el cine

Desde los inicios del cine mudo (en el que no existía sonido directo), existió una necesidad imperante de acompañar imagen con música. La música ha sido siempre considerada el arte por excelencia de transmisión de sentimientos y emociones, pero también de las pasiones y del drama humano. A partir del periodo romántico que comienza a principios del siglo XIX, la música se convierte en una expresión del ego del individuo y se desliga cada vez más de otras motivaciones como las religiosas, que en siglos anteriores habían sido muy importantes. Por otro lado, la música se vio desde sus inicios ligada a ceremonias rituales, y más tarde a las artes dramáticas, comenzando por la tragedia griega hasta llegar al teatro y a la ópera, pero también con otro tipo de expresiones dramáticas de otras culturas como podría ser el teatro de sombras de Indonesia que es acompañado por una orquesta de gamelán. El sonido tiene tal poder de crear atmósferas, de darle profundidad a sentimientos creados por el intelecto, de darle vida a algo inanimado, que se entiende perfectamente que las artes dramáticas se hayan servido de la música como un complemento casi indispensable.

El cine mudo en sus inicios se sirvió de la música instrumental basada en las formas musicales de la época romántica, es decir, que los productores de cine pretendieron en un principio que el nuevo arte fuera aceptado por las clases altas y aristocráticas que escuchaban aquella música. Es importante analizar y ver como la utilización de la música y del sonido en general en el cine han estado siempre vinculados con las motivaciones de la producción de una película, con su estética, con el público al que ésta película pretende llegar, etc. El cine se ha convertido en el arte¹ más caro de producir que jamás haya existido, y a diferencia de la ópera (que antes del cine probablemente fue el espectáculo de arte más caro), la mayor parte de la producción cinematográfica ha estado desde hace ya varias décadas dedicada principalmente a las masas y se ha convertido en un fenómeno capitalista por excelencia. Este fenómeno comercial ha afectado al arte cinematográfico así como a la música generada para él. EUA es el país que ha dictado de algún modo las reglas de hacer cine. Afortunadamente, los gobiernos de ciertos países Europeos, Asiáticos, y de otros países del mundo en vías de desarrollo con un arraigo cultural

¹ Aunque cada vez existen menos películas que se puedan llamar de arte, asumimos que el cine es un medio de expresión artístico.

importante, siguen financiando y auspiciando la creación de películas “de arte” propias a sus respectivas culturas.

Volvamos de nuevo atrás y analicemos que sucedió con el fenómeno sonoro en el cine y cómo se fueron desarrollando sus distintas vertientes. La gran época clásica de Hollywood que comienza con la aparición del cine sonoro, utiliza música generalmente orquestal basada en la tradición romántica. Varios de los grandes compositores del cine norteamericano de esa época fueron inmigrantes de la Europa central que contaban con una formación musical sólida basada en la tradición clásica y romántica. Tal es el caso del Austriaco Max Steiner, quien hizo la música de *Lo que el viento se llevó* (1939), o del compositor Kronongold quien fue discípulo de Richard Strauss².

Además de que la música de carácter romántico le iba como anillo al dedo al cine de Hollywood, los productores Americanos estaban convencidos de que al utilizar música clásica neo-romántica le estaban haciendo un gran favor a la comunidad Estadounidense, dándoles acceso a la música de concierto del siglo XIX a través del cine, aunque con una música menos pretenciosa. Los compositores de esa época fueron muy buenos, pero nunca se les podría comparar con sus antecesores románticos. Otro aspecto musical del cine Holliwoodense de esos tiempos fue el de comenzar a utilizar temas de canciones influenciadas por el JAZZ, de compositores como Cole Porter, George Gershwin, etc. Esto lo considero como un hecho muy positivo, pues la música popular de calidad estaba escrita por los mejores compositores de la época, y éstas canciones tienen en sí mismas un valor musical propio independiente.

En la música de Cine existen aspectos distintos, está la *música incidental* destinada a servir de apoyo al desarrollo del drama en la imagen, y por otro lado está la música que en sí misma representa una composición, una canción, o un tema. Esta música puede también en un momento dado servir de apoyo a la imagen de manera dramática. En este sentido, podemos ver como muchos cineastas se han limitado en algunas de sus películas a usar música ya escrita, como es el caso de la película *2001 odisea del espacio* de Stanley Kubrick (1969), en la que utiliza la composición *Así hablaba Saratustra* de Richard Strauss, los valeses

² En una época posterior, el mismo Igor Stravinsky quien vivía en Los Angeles intentó hacer música para cine en Hollywood debido a problemas económicos, y al parecer no tuvo mucho éxito. Tal vez su música era demasiado fina. De todos modos, éste es de los pocos compositores de música seria que intentaron incursionar en el campo de la música para cine.

vieneses de Johann II Strauss, y la composición *Lux Aeterna* de uno de los compositores de música contemporánea más importantes del siglo XX, György Ligeti. Creo que la utilización de temas o de música estructurada que tiene un valor en sí misma ha resultado más enriquecedora para el cine que la utilización de *música incidental*, y no hablo tan solo de música ya existente de grandes compositores como Richard Strauss o Ligeti, sino de música escrita específicamente para una película pero con un valor musical independiente, como es el caso de toda la música que Nino Rotta escribió para Fellini, o de la música con influencia gitana del compositor Goran Bregovic que hizo la música para la película *Tiempo de Gitanos* de Emir Kosturika (1989).

La *música incidental* ha tenido en ocasiones un papel excesivamente funcional, ya que ha estado destinada a hacer llorar al espectador, o a infundirle miedo y prevenirlo de una situación de peligro. Esta música es necesaria en el cine pero desgraciadamente se ha ido acartonando. Dentro del género del cine Holliwoodense inmediatamente posterior al periodo clásico, el único compositor de *música incidental* que a mi juicio posee una gran calidad artística es Bernard Hermann, quien hizo la música de *El Ciudadano Kane* de Orson Wells (1941), y más tarde la música de varias películas de Alfred Hitchkok. En ambos casos Hermann estuvo ligado a dos vanguardistas del cine de Holliwood, a dos de los grandes que pudieron subvertir las normas del cine comercial y hacer lo que querían. Esto le ayudó en gran medida para tener un estilo personal fuerte que se hiciera sentir; en las películas en las que participó Hermann la música está muy presente, pero al mismo tiempo es funcional y no pretende someter a la imagen. Alguien dijo que la mejor música de cine es la música que no se oye, es decir, la música que pasa desapercibida, ya que ésta es la que mejor se integra a las escenas. Yo no estaría de acuerdo con esto, la música que no se oye es la que cumplió su papel funcional, pero bien podría ser ésta una música totalmente mediocre. El papel funcional de integración debe existir, pero también debe existir un sello propio y personal en la música que enriquezca la película.

El funcionalismo de la *música incidental* se ha limitado a una serie de reglas prototípicas demasiado bien establecidas de las cuales somos hoy en día víctimas. Ya estamos acostumbrados a esperar algo muy definido y concreto de la música, sabemos que en cuanto suenan violonchelos y contrabajos con una nota pedal grave va a haber peligro. Lo mismo sucede cuando hay sucesiones de intervalos de segunda menor (recuerden la música de la exitosa cinta *Tiburón* de Steven Spielberg estrenada en

1971), o de cuartas aumentadas. También sabemos que si hay una escena alegre será en tono mayor, y si es triste será en tono menor. Uno de los salvavidas para evitar los vicios de la *música incidental* ha sido el de incorporar a compositores que no están dedicados al cine para componer la banda sonora. Esto ha dado resultados fructíferos como en el caso de *Rumble Fish* de Francis Coppola (1983), en la que llamó a Stewart Copeland, baterista inglés del desaparecido grupo new wave *The Police*. Otro caso similar de compositores de música POP que han incursionado en el cine fue el de la participación de Peter Gabriel en la música de *La última tentación* de Martin Scorsesse (1988-89).

Para mí, el fenómeno más interesante de música para cine es cuando se le ha dado oportunidad a compositores de música contemporánea de participar en la creación de una película dándole a éste libertad suficiente para proponer ideas y realizar un trabajo sonoro rico e interesante. Esto desgraciadamente ha sucedido tan solo con películas de arte, y dentro de las películas de arte, en un diez por ciento o menos, ya que para que un director de cine se aventure a utilizar una música difícil para el auditor tiene que ser una persona cultivada en el campo musical. Desgraciadamente, pocos directores de cine están interesados por la música “seria” de concierto del siglo XX. Puedo decir que esto también tiene que ver con un problema cultural y de educación musical; el cine Polaco por ejemplo ha utilizado mucha música de compositores contemporáneos de ese país, ya que ha habido una gran tradición y desarrollo de ésta música en el, y la gente se ha acostumbrado a ella (poner un ejemplo). Por otro lado, se dieron fenómenos como el de la nueva ola del cine Japonés en los años sesenta en la que directores de cine como Kobayashi, Oshima, Teshigahara, etc, estaban preocupados por hacer un cine de vanguardia Japonés, influenciados por los movimientos de vanguardia que se dieron en el mundo, y seguramente del movimiento de *la Nouvelle Vague* en Francia. Estos directores decidieron trabajar con el compositor Japonés contemporáneo Toru Takemitsu, y le dieron libertad total para que realizara la música de sus películas. El fenómeno dio enormes frutos, ya que Takemitsu utilizó desde un piano preparado³ hasta instrumentos tradicionales japoneses que nunca habían sido utilizados en el cine Japonés. Además, Takemitsu tenía un sentido no lineal en cuanto a colocar los sonidos, nunca ponía un sonido en donde podríamos esperararlo, y esto enriquecía el drama estableciéndose

³ Modificación de Piano inventada por John Cage, en la que se insertan dentro de las cuerdas pedazos de goma, de metal, tornillos, etc, para que el timbre de las notas del piano cambie.

un diálogo en el que se pasaba de la música a la imagen y de la imagen a la música de una manera equilibrada. Por otro lado, Takemitsu siempre estaba presente desde el inicio del proyecto, y aparecía varias veces en el rodaje⁴, permitiéndose incluso indicarle a los directores que reeditaran alguna escena en la post-producción, o decidiendo cuales eran los lugares propicios para la música. Por supuesto, el fenómeno Takemitsu en la música para cine es único, y si hay otros, estos podrían contarse con los dedos de la mano.

El sonido en el cine no consiste exclusivamente en la “música”. Existe una banda sonora que va de la mano con la acción y en la que escuchamos los ruidos de las cosas que van sucediendo (coche que frena, el teléfono sonando, etc). Estos sonidos han cobrado relevancia en algunos tipos de cine, y han dejado de estar ligados a un primer plano puramente funcional y estrictamente ligado a la imagen. Existen por otro lado especialistas en efectos sonoros que se dedican a crear sonidos que no existen y de eventos sonoros simulados (como un cataclismo). Estos efectos son particularmente necesarios para las películas de Ciencia Ficción en las que se deben simular naves espaciales que no existen, ruidos de monstruos, etc. En simples películas en las que tan sólo hay ruidos cotidianos, los sonidos de la vida real podrían estar también alterados, y ellos podrían ser utilizados para crear acentos dramáticos. Takemitsu dice: “Incluso un sonido puede ser música de cine”. Cualquier sonido puede tener un carácter dramático de acuerdo a como lo usemos, como lo transformemos, etc. Si en un momento dado comenzamos a alterar un sonido ligado a la acción, como alguien que cierra la puerta de su coche y se baja, en ese instante el sonido se comienza a desfasar de la realidad dramática, se comienza a convertir en un sonido abstracto que entra en otro plano sonoro. El puro simple hecho de repetir varias veces y rápidamente el ruido de la puerta que se cierra desfasaría el sonido de la realidad, en la que la puerta se cerró tan solo una vez. O por ejemplo, podríamos alterar el ruido de la puerta que se cierra en la computadora y dar la impresión de que una gran puerta inmensa se está cerrando. Podemos comenzar a alterar metafóricamente a la realidad visual dramática que estamos viendo, volverla un poco irreal, o totalmente irreal, y esto tan

⁴ En el Cine, el procedimiento típico de hacer la música es esperar a que la película esté editada para decirle al compositor en donde hay que hacer música, teniendo este por consecuencia muy poco tiempo para realizarla. Además, su poco involucramiento con el director propicia en general una relación superficial entre música e imagen que se vuelve puramente funcional.

solo con el simple hecho de alterar el sonido que corresponde a la imagen original. Algunos ejemplos de desfaseamiento son por ejemplo que algún actor de una cinta cómica ruja como un león al estar enojado en vez de gritar, o que rebuzne como un asno cuando hace una tontería; en otras películas los animales hablan y se convierten en actores, o un caso extremo es el del director Woody Allen cuando compró los derechos de autor de una película mala de cine de gánsters Japonesa y dobló las voces inventando una historia completamente diferente de la que había sido filmada⁵. Existe pues una riqueza de posibilidades inmensa en la relación entre sonido e imagen.

A mi en lo personal como compositor me ha interesado mucho explorar las posibilidades de transformación del sonido directo a la imagen. La alteración de éstos sonidos y su combinación con una parte musical hace posible que se cree una integración mayor entre lo concreto del mundo real dramático, y lo abstracto de la expresión musical. Para poner un ejemplo, en la música que hice para la película “Le miroir sur l’autre rive” de Pierre François Limbosh (1996), hay una escena en la que un fotógrafo está tomando retratos en un cementerio de refugiados españoles en México, él mismo es hijo de un refugiado que está enterrado allí. El director decidió no poner el sonido directo, pero yo utilicé ruidos de una cámara para sincronizarlos con los disparos del fotógrafo, y el ritmo de éstos ruidos se integró a una música de carácter ritual que compuse. El hecho de que no exista el ruido del ambiente sonoro del cementerio hace que la imagen se vuelva un poco irreal, pero al mismo tiempo, los clics que son parte del ritmo de la música ritual, lo son también de la acción real del fotógrafo. En otra escena de ésta película, el fotógrafo entra a una casa en la que mucha gente conversa y comienza a fotografiarlos, aquí el sonido directo de la gente hablando fue transformado en la computadora. En este caso, tenemos los sonidos reales de lo que sucedió, pero al transformarlos la situación se vuelve un poco como si la escena que se está desarrollando estuviera sucediendo en la cabeza del fotógrafo que está retratando a la gente, lo interesante es que poco a poco los sonidos alterados se van convirtiendo en sonidos reales, y en el momento en el que son totalmente reales se realiza la sincronización entre lo que verdaderamente estaba sucediendo a nivel sonoro y la imagen, pasando entonces de la escena vista subjetivamente desde la mente del fotógrafo a la escena real.

⁵ La película transformada se llamó “So long Pussy Cat” y fue estrenada en 1971.

En la época de la Nouvelle Vague del cine Francés, hubieron directores como Jean Luc Godard que se interesaron mucho por el sonido directo y que hicieron bandas sonoras muy interesantes. Es una lástima que tan solo en las épocas del cine de experimentación y de vanguardia haya existido éste interés por parte de los directores, y tan solo unas cuantas veces en el cine que tradicionalmente se sigue haciendo. En éste texto me interesa dar mi opinión acerca de las posibilidades del sonido en el cine, y de hacer ver como éstas posibilidades no han sido explotadas a fondo. Se que el cine se convierte cada vez más tan solo en un fenómeno mercantil de oferta y demanda, y que las leyes de éste mercado han condicionado el resultado artístico en todos los niveles, pero espero que sigan habiendo directores con la suficiente libertad para decidir en un cien por ciento el cine que quieren hacer, y que éstos den espacio y consideren al sonido como un elemento tan importante como el de la imagen. Esto podrá enriquecer al cine en general, convirtiéndolo verdaderamente en el arte que integra a todas las demás artes.