

LA MUSICA EN EL CINE BELICO: EL SONIDO DE LA GUERRA

ALEJANDRO PACHON

Universidad de Extremadura

1. INTRODUCCION

En primer lugar habría que precisar a qué ámbito genérico nos referimos al aludir al término «cine bélico». En cierta manera es la música uno de entre los aspectos que contribuyen a delimitar su alcance.

Las categorías de la música fílmica han estado lo bastante encasilladas en el pasado reciente como para hacer patente que la categoría comercial y producida bajo el concepto cine bélico hace alusión a películas sobre conflictos bélicos del siglo XX, especialmente las dos guerras mundiales, cuya acción básica sea la propia guerra.

Esto excluiría otras películas de trama fundamentalmente histórica, psicológica o política, cuyo telón de fondo es uno de estos conflictos. Las estrechas fronteras entre el cine histórico y el bélico quedan diluidas en gran parte de las películas que trataremos, pero necesitan ser incorporadas ya que aportan nuevos matices en la evolución de la banda sonora.

Sin necesidad de plantear enfoques previos acerca de la concepción de la música en el cine, del análisis de su lenguaje y otros aspectos generales, pasaremos directamente a clasificar los distintos tratamientos formales que ha experimentado la banda sonora en las películas de guerra. Se atiende sobre todo al tipo de composición musical empleada, su inspiración o inserción en alguna corriente estilística o escuela, y el resultado conseguido al unirse a las imágenes y el sentido de la película.

2. TENDENCIAS EN LA MUSICA DE CINE BELICO

En la mayor parte de los casos la música proporciona la diferencia categórica entre una escritura materialista de la historia y una idealista. En la primera se acentúan las contradicciones y los conflictos, incluso en el contrapunto ideológico o semántico de la propia música. En la segunda, la banda sonora debe aportar un continuo natural y sincrónico al conjunto fílmico. En la materialista se pretende el distanciamiento momentáneo del espectador, la reflexión crítica; en la idealista la transferencia emocional, la proyección e identificación emocional del espectador. Podemos referirnos en cuanto a su modo de inserción en el significado de la película como música diacrónica y sincrónica, respectivamente.

2.1 MUSICA DIACRONICA

Esta tendencia procede de las vanguardias del impresionismo cinematográfico europeo y de los nuevos planteamientos realistas de los años 50. Es la corriente opuesta a la del «leitmotiv». De forma inexorable en su simpleza instrumental y formal, su discurso impregna de un tono homogéneo a la banda sonora, indiferente a los avatares de los protagonistas. Uno de los principales artífices de este estilo fue Nino Rota y su trabajo más conocido basado en esta concepción de la banda sonora fue **La Strada**. El tema de Zampanó, aquel solo de trompeta, sonaba tanto en momentos líricos y poéticos, como en la tragedia. El sentido felliniano de lo cinematográfico convirtió a la banda sonora anempática en paradigma de modernidad y declaración de intenciones hacia un cine poético y universalista, sin coartadas morales.

En el género bélico esta tendencia es relativamente reciente, si dejamos a un lado músicas anempáticas para películas mas relacionadas con el entorno de la II Guerra Mundial que pertenecerían a otros géneros. Me refiero a la guitarra de Yepes para **Juegos prohibidos** o la cítara de Anton Karas para **El tercer hombre**. Música inexorable, monoinstrumental y ceñida a las fluctuaciones de la historia. El caso más notorio de una banda sonora anempática en el cine bélico actual es el Adagio de Barber para **Platoon**. Una triste pieza sinfónica que tanto vale para describir el despegue de los helicópteros como la muerte del sargento o la desolación final del protagonista. Música aparentemente no relacionada con la historia, ni con la guerra, pero que cobra su valor precisamente en esa falta de relación, en esa asociación personal entre música e imagen que realiza cada espectador.

2.2 MUSICA SINCRONICA

La mayor parte de las bandas sonoras con esta tendencia podrían encuadrarse dentro de lo neosinfónico y lo descriptivo. Una de las corrientes de «background» más practicadas en la historia del cine. Se trata de música ceñida al significado y ritmo de las imágenes, anclada en la tradición de la música nacionalista y el revivalismo neoclásico.

Como hemos dicho anteriormente trata de adaptarse y subrayar la imagen. Fluctúa con los significados literarios y/o plásticos. Anticipa la historia en algunos casos. Hay múltiples ejemplos de esa música triunfalista y empática en las partituras de Tiomkim (**Los cañones de Navarone**, etc). Un ejemplo muy citado es el trabajo de Franz Waxman para **Objetivo Birmania**, una amplia partitura que además de apoyar secuencias de acecho y acción introducía un tema triunfal muy celebrado e imitado.

Los primeros ejemplos importantes de esta música en el género bélico proceden de Gran Bretaña. Un ilustre representante al que podemos incluir en esta modalidad es Sir William Walton. Además de sus composiciones sinfónicas y de cámara, puso música a varias películas en los años cuarenta dentro del género bélico de

matiz propagandístico producido por Gran Bretaña en aquellos años. Su trabajo de más éxito fue la partitura para *The first of the few* (1942), conocida en España como *El gran Mitchell* y en USA como *Spitfire*. Sus acompañamientos para secuencias de combate aéreo volvieron a repetirse con gran éxito en *La batalla de Inglaterra* (1969), siendo el resto de la banda sonora de dicha película de Ron Goodwin.

Walton reconoció que su fuente principal de inspiración y de modelo de "background" para la banda sonora de *Henry V* (1945) la tomó de los trabajos de Prokofiev para Eisenstein. Dentro del mismo estilo, aunque cronológicamente posteriores podemos incluir los «scores» de Ron Goodwin (*El desafío de las águilas*, *Escuadrón 633...*) y Malcolm Arnold (*El puente sobre el río Kwai*, *El albergue de la sexta felicidad*).

En cualquier caso uno de los paradigmas de este tipo de música entre romántica y nacionalista lo representa *El Concierto de Varsovia*. Encargado como solución de compromiso para sustituir a una pieza de Tchaikovsky que se estimaba demasiado larga, su autor, Richard Addinsell, realizó una especie de síntesis de dicho estilo para la película *Dangerous Moonlight*. Posteriormente, su éxito como pieza de concierto para piano y orquesta, hizo que volviera a aparecer en otras películas, siendo las más recientes las dos primeras entregas de *Patos Salvajes*. Su mezcla entre los acordes románticos del piano solista y la fuerza épica de la sección de cuerda lo convierten en una pieza paradigmática de este tipo de b/s sincrónica y sinfónica.

3. ANALISIS DE ALGUNOS «SOUNDTRACKS» Y COMPOSITORES QUE CREARON ESTILO EN EL GENERO BELICO

A partir de los sesenta será difícil intentar una clasificación cerrada de tendencias, ya que los compositores optaron por una síntesis de diversos estilos. Por ello es más conveniente citar a aquellos compositores que contribuyeron a elaborar unas nuevas pautas para el «soundtrack» bélico.

Una aportación significativa fue la de Maurice Jarre:

El éxito de su partitura para *Lawrence de Arabia* le animó a saltar de los discretos (formalmente hablando) modos de composición a la francesa para centrarse en la gran orquesta, pero otorgando una nueva dimensión al sinfonismo. Su aportación principal es la de haber introducido formas etnomusicales y folklóricas, adornadas de un sentido épico arraigado en la tradición impresionista. Igualmente su preocupación por el cromatismo instrumental lo lleva a utilizar instrumentos poco conocidos como las Ondas Martenot y, posteriormente, los teclados electrónicos.

Cada una de sus bandas sonoras para el cine bélico aporta algo nuevo. Quizás la más convencional, por estar sometida a la integración de una canción coral como tema principal (al estilo de Tiomkim), sea *El día mas largo*, pero junto a ésta encontramos obras tan redondas como *Arde París?*, una hermosa suite sinfónica cuyo eje es un vals

de acordeón o **La noche de los generales**, cuya partitura expresa lo híbrido del argumento: una inquietante mezcla entre «psico-thriller» y cine bélico.

Curiosamente estas dos películas, junto con **El tren**, forman una trilogía casual musicalizada por Jarre en la que aparecen dos temas históricos: la protección y rescate de los cuadros impresionistas de los museos de París y el atentado de los generales contra Hitler.

También hay que citar el rechazo unánime de la crítica especializada a su trabajo para **La caída de los dioses**. Se consideró a todas luces inadecuado ya que, además de una excesiva blandura, recordaba excesivamente la música de **Doctor Zhivago**.

Lo que nadie niega a Jarre es su maestría y conocimiento de atmósferas exóticas, especialmente los aires árabes para **El león del desierto** o **Mahoma**. **Lawrence de Arabia** es música árabe desde el punto de vista occidental, **Mahoma** lo es desde el punto de vista árabe.

En los últimos tiempos, su partitura más relacionada con los nuevos senderos del cine bélico actual es la de **El año que vivimos peligrosamente**, totalmente inclinada hacia el terreno de la música electrónica y realizada en colaboración con su hijo Jean-Michel Jarre. En ella demuestra una vez más su acertada utilización de temas autóctonos, en este caso de inspiración extremoriental. Igual ocurre en el caso de **En nombre de todos los míos**, ambientada en una Centroeuropa asolada por la II Guerra y en la que predominan los temas folklóricos.

Dentro también de una concepción militante y anempática de la banda sonora hay que citar la figura de Ennio Morricone:

Mas bien insertada en películas de contenido político, no obstante la línea que separa lo puramente bélico de la conciencia ideológica de algunos realizadores, es bastante fina.

Los ejemplos mas significativos de ese cine bélico con ideología a los que Morricone sirvió con su música los conforman las películas de Pontecorvo (**La batalla de Argel**, **Queimada...**), en las que realiza una música con fondo de ambientación étnica, subrayando su intención de ponerse de parte de los rebeldes (argelinos y esclavos caribeños, respectivamente). Esto queda totalmente patente en su famoso trabajo para **Novecento**, de Bertolucci, donde los temas musicales corresponden a las estaciones del año y están organizados en torno a un himno obrero que anticipa la victoria de los trabajadores sobre el fascismo.

En la misma onda podemos ubicar su trabajo para **Dios está con nosotros**, una profunda, aunque fallida, película de fondo antibelicista.

Incluso sus «soundtracks» para ciertos *spaghetti-western* ambientados en la revolución mexicana (**Yo soy la revolución**, **Tepepa...**) están investidos de ese tono lírico revolucionario propio de Pontecorvo y Bertolucci y conseguido gracias a una sabia conjunción de himnos populares, fondos folklóricos y su peculiar sentido de la instrumentación y las voces.

El mismo uso de motivos locales hace en partituras bélicas más recientes, como **Corazones de hierro**, buscando sonoridades relacionadas con la música extremo-oriental. No obstante el forzado contraste entre la suite coral del tema principal y la violencia visual de las imágenes resulta demasiado distanciador e inapropiado.

No podemos olvidar el papel asumido por Jerry Goldsmith como conciliador de corrientes tradicionales e innovadoras en el terreno de las bandas sonoras para cine de género.

Su aportación al bélico aparece junto con las superproducciones de finales de los sesenta, que trataron de ofrecer una visión más objetiva de acontecimientos de la II Guerra Mundial.

Es el caso de **MacArthur, Tora, Tora, Tora** y especialmente **Patton**, que fue premiada con un Oscar. En ellas consiguió equilibrar los himnos y marchas con un sentido más introspectivo de la banda sonora, demostrando una vez más su hábil inserción de las percusiones y su astuta utilización del atonalismo para lograr atmósferas.

No obstante su mejor trabajo a mi parecer pertenece a un film bélico de héroes de la aviación alemana durante la I Guerra Mundial: **The blue Max**. La sutil mezcla entre las sugerencias románticas de la época y el vuelo de los biplanos se insertan en armonías mucho más duras que describen el fragor del combate y la muerte. Al mismo tiempo, sus recursos orquestales en esta banda sonora, lo sitúan como un claro precedente de los estilos neosinfónicos de James Horner y John Williams, aunque estas se apliquen preferentemente al cine fantástico y de aventuras.

También es notable su partitura para otro film que, aunque la acción transcurre en la guerra de los boxers, en China, ofrece una estructura de *western* itinerante: **El Yang-Tsé en llamas**. Además de una obertura de tono espectacular (la película se presentó en Cinerama), Goldsmith compuso uno de sus líricos temas de amor, de esos que consiguen dotar de intimidad al cine bélico, consiguiendo fundir escenas de acción con otras románticas. Recordemos también que, sobre el mismo conflicto bélico, Dimitri Tiomkim construyó una magnífica partitura, también con una preciosa canción amorosa, para **55 días en Pekín**.

Tampoco hay que olvidar que Goldsmith es el autor de ese típico estilo punzante, a medio camino entre el sinfonismo lírico y la marcha bárbara, para la serie **Rambo**, y que se ha convertido en «cliché» para los subproductos cinematográficos y televisivos que explotaron su éxito comercial.

4. TENDENCIAS ACTUALES

Los últimos coletazos de películas sobre la II Guerra Mundial tuvieron lugar con trabajos como **Uno rojo, división de choque** o **La cruz de hierro**. Los tiempos exigen una postura ideológica pacifista, antibelicista o antimilitarista para justificar estos productos y esto influye en una bandas sonoras que pierden los aires de marcha

triumfal, para convertirse en marchas lentas y en canciones evocadoras de subjetivismos o localismos.

Pero con el éxito de *El cazador* y *Apocalypse Now*, la guerra del Vietnam se convierte en el escenario de las películas bélicas de finales de los setenta y de los ochenta. Ambos títulos aportan unos ingredientes musicales que serán constantes en el resto del género:

- Algún tema anempático, lento y muy poético que sirva de contrapunto emotivo a la dureza de la guerra. Puede ser compuesto expresamente para la película (la famosa «cavatina» de guitarra compuesta por Stanley Myers para *El cazador*), o tomado de alguna canción de la época (la canción *The End*, de los Doors para *Apocalypse Now*). En este último caso, la letra de la canción cobra su pleno significado al erigirse en prefacio y epílogo de la película, sobre imágenes de helicópteros en combate y fuego de napalm. El recurso de *Nacido el 4 de Julio* de basar la añoranza de un pasado idílico pre-Vietnam se cimienta en la utilización de la canción *Moon River*, de Henry Mancini.

Igualmente ocurre cuando Mike Oldfield inserta *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega en *Los gritos del silencio*.

- Temas diegéticos para ambientar la época y conseguir la identificación del espectador con el pasado próximo: canciones de los Rolling, de Jimmy Hendrix, de Cream, etc., para prácticamente todas las películas del género Vietnam. Incluso en el caso de *Good morning Vietnam*, ese tipo de canciones se insertan en el armazón argumental y expresivo de la película.

Además de ésto, el talento de realizadores como Coppola o Kubrick ha aportado secuencias musicales tan famosas como la del ataque de los helicópteros con *La cabalgata de las Walkyrias*, en la que se jugaba con los efectos de ubicación acústica del Dolby mezclando sugerencias incidentales con diegéticas y con el ruido de motores y explosiones.

O los descarnados redobles compuestos por Abigail Mead para el entrenamiento de los soldados en *La chaqueta metálica*, tratando de conseguir una banda sonora dura, en consonancia con las atonalidades que conformaban el resto del sonido de la película.

Las últimas y más pintorescas aportaciones proceden fundamentalmente de dos campos:

- El del «revivalismo» de los años cuarenta, resucitando el estilo de Cole Porter y Glenn Miller, para las escasas producciones que abordan el tema de la II Guerra Mundial. El caso más logrado es el de *Memphis Belle*, donde las canciones de Harry Connick Jr. aportan el tono de época con un *look* actualizado que aporta el grado de distanciamiento y poesía necesario a tan poco peculiar película.

En los temas diegéticos, George Fenton decide también seguir el camino de los músicos sinfónicos de la época, buscando el tono de Walton o Arnold. En otros trabajos de Fenton relacionados con distintas ambientaciones históricas, podemos reconocer sus camaleónicas dotes para la evocación de épocas y lugares en películas tan distintas como *Las amistades peligrosas* o *Grita libertad*.

- La pervivencia de lo épico en acontecimientos bélicos ficticios. El fin de la guerra fría y los cambios diplomáticos en los bloques orientales y occidentales han colocado en su lugar a producciones ideológicamente tan coyunturales como **Amanecer Rojo**, **La cuarta guerra** o **A la caza del Octubre Rojo**. El representante indiscutible de estas bandas sonoras es Basil Poledouris, cuya especialidad son los aires épicos a lo Goldsmith con un fuerte predominio de los coros de influencia rusa. Un lugar importante de su producción lo tendrían los trabajos para ese controvertido director llamado John Millius y que podría ser uno de los escasos practicantes del cine belicista en su modalidad actual: situaciones bélicas ficticias (**Amanecer rojo**), rebuscadas historias bélicas reales (**Adiós al rey**) o subgéneros del tipo «armas espectaculares a lo Top-Gun» en **El vuelo del Intruder**.

De los redobles de tambor a la resurrección del «swing» y la pervivencia del pintoresquismo local, lo que está claro en la música de la guerra es que ocurre como en el resto de los géneros: siempre se busca un sitio para la balada lírica, ya sea recordando el lejano hogar, llorando por un compañero muerto o enamorándose de una fogosa partisana.

El cine bélico, como los otros géneros, siempre precisará de la marca sensible de la música para hacer más patente el realismo y la ubicuidad de los disparos y explosiones que el Dolby esparce por toda la sala. De repente la música aparecerá para ennoblecer los éxitos de los ases del aire, para compadecer a los heridos, para hacernos creer en la victoria de los débiles o tan sólo para recordarnos que lo que estamos viendo *it's only a movie*.

BIBLIOGRAFIA:

- CHION, M., **Le son au cinéma**. París: Cahiers du cinéma, 1985.
LACOMBE, A., **La musique du cinéma**. París: Francis van de Valde, 1979.
THOMAS, T., **Music for the movies**. New Jersey: Barnes, 1973.
PACHON, A., **La música en el cine actual**. Tesis doctoral inédita (1990).

Revistas

- Música de cine**. Ed. en Valencia por Antonio Domínguez (1990, 1991).
Soundtrack. Ed. en Bruselas por Luc van de Ven (1988-1991).