

COMPOSITOR DE CINE: ¿ARTESANO O ARTISTA?

JAVIER RODRIGUEZ

Quizá una de las posibles características de la industria cinematográfica sea la enorme diversidad de oficios que reúne a lo largo de todo el proceso natural que va desde la selección de un guión hasta la presentación del film al público. Esta complejidad se manifiesta en dos aspectos, técnico y artístico, que se conjugan de tal modo que es difícilmente apreciable su frontera al menos en los roles principales: director, productor, decorador, actor,...

Además, algunos de esos oficios, aún siendo característicos del ámbito cinematográfico, no son en absoluto exclusivos de ese medio, es decir, que concurren junto a otros en la elaboración de la película, sin que su existencia dependa por eso de ella. En otras palabras, hay oficios que son propios del cine, frente a otros que lo son por colaboración, entre cuyas manifestaciones quizá sea el cine una de las menos significativas.

El caso más evidente de esta simplificadora clasificación se encuentra en la del músico de cine, labor siempre oculta, devaluada tradicionalmente como creación artística, pero que asume una enorme responsabilidad en lo que toca a la expresividad del film¹.

Antes he mencionado el adjetivo "oculta" para definir esta labor, y quizá convenga explicar su uso. Salvo en muy contadas ocasiones, y siempre desde el punto de vista del espectador, lo que hace memorable un film son los logros del director, de los actores, del responsable de la fotografía, etc. Podría afirmar esta idea una ojeada a las críticas cinematográficas usuales, a las campañas publicitarias previas a los estrenos, etc.

De todos modos, en la medida en que es mayor la pertinencia cinematográfica es también mayor el nivel de reconocimiento y de valoración de la música de cine, como lo muestra la existencia de premios específicos, la inclusión del compositor en hoja independiente en los créditos iniciales y finales, etc.; incluso la creciente demanda comercial de la llamada "banda sonora" muestra el mayor interés por la música que oímos en la sala de cine, por parte del espectador-oyente (interés que aumenta, consiguientemente, por parte de los productores).

Sin embargo, sea cual sea la valoración que se haga del oficio del músico de cine² es natural que el espectador no la advierta conscientemente (y por tanto, no la valore) en el momento mismo del visionado, porque en el fondo de todo fenómeno audio-visual lo que nos llega por el canal "audio" secunda, apoya o interpreta lo recibido por el visual. Si en la interpretación que, a diario, hacemos de la realidad circundante la primera noción válida es la visual, cuanta mayor validez ofrecemos a la ficticia realidad que vemos en pantalla. Todos los medios que nos sirven para confirmar o desmentir la información real que llega a nuestros ojos están ausentes ante una proyección; por eso estamos, en cierto modo, más obligados a admitir como real aquello que nos propone la pantalla.

Esta breve digresión anterior pretendía mostrar el poderoso influjo que ofrece la imagen con su presencia, pero la imagen por sí sola no comunica, es fría, y por tanto no supone un lenguaje. Necesita de una dirección o una intencionalidad, para que dicha imagen se proponga al espectador como verdadera comunicación. Dentro de esta función direccional se enmarca la música. La música deforma, condiciona, subraya o simplemente secunda la información visual. Como el cine es un arte que aglutina a otros en sentido convergente (necesario para una lógica comprensión del film), cabe esperar que no es la música solamente la encargada de "comentar" la imagen. De hecho, la misma manipulación de la imagen es ya un "comentario", de tal forma que podríamos concluir que la música es al sonido lo que la fotografía (cinematográfica) al objeto mismo. Si en el plano objetivo se colocan el objeto y su realidad acústica, la

fotografía y la música son los componentes del plano subjetivo, añadidos pero imprescindibles, que convierten el movimiento cinematográfico en argumento.

Por tanto, la música de cine supone la apertura de una nueva frontera añadida a los ya amplios horizontes de las manifestaciones musicales. El problema que plantea esta nueva forma de hacer música es la contradicción que surge al intentar compatibilizar creación artística con aplicación a un arte visual, lo que supone, siempre, una secundariedad o sometimiento de la voluntad libre del compositor. La dirección tomada por la música desde el primer Romanticismo, impulsora del concepto de compositor como juez absoluto de cada nota que escribe, de tal modo que al resto de mortales sólo les queda aplaudir o abuchear, es una dirección que se ve perjudicada por la labor de un ¿compositor? que ha de soportar, sobre su trabajo, las indicaciones del director, la manipulación técnica, la compañía insoportable del ruido propio de la escena, etc.

Esta idea, que sin duda se ve confirmada por la acción de muchos compositores aficionados a los que permiten trabajar en el cine, conviene matizarla para poder situar, la música cinematográfica en su contexto exacto como último hito de la música de escena. En un rápido recuento de toda la literatura musical mundial, no llegaría a un diez por ciento la música que denominamos pura. De hecho, los orígenes de la música están, en esencia, vinculados a fenómenos culturales de relativo alcance visual: danzas, fiestas, ritos, etc. Y a lo largo de la historia de la cultura occidental, la música con función aplicada se ha ido manifestando continuamente bajo formas diferentes: tropos medievales, oratorios barrocos, ópera, etc.³

A lo largo de la historia del cine mudo, que abarca desde su aparición (1895) hasta la irrupción espectacular del sonoro (1929), la música, a pesar de todo lo que pudiera parecer, estuvo siempre al lado de este nuevo arte, aunque evidentemente bajo formas muy diferentes a las actuales. Hasta tal punto es esto así que es perfectamente válida la siguiente afirmación de Carlos Colón⁴: "el cine mudo nunca existió" (aunque quizá sería más correcto, para evitar ciertos equívocos, decir "el cine nunca existió mudo").

Durante algunos años, las proyecciones cinematográficas se realizaron en pequeños teatros, cafés, o salas de cualquier tipo, mientras el interés popular no superara las posibilidades de la sala. Allí, ante espectadores que no sólo venían a ver cine, sino breves actuaciones escénicas, la música que se ofrecía en directo para tales actuaciones, fue la que primero sirvió de apoyo a los orígenes del cine. Por tanto, la forma variaba en función de las posibilidades del local: en salas grandes dispondrían hasta de una reducida orquesta, mientras lo habitual eran los pequeños teatros que contaban con un pianista, o, con mucha suerte, de un dúo o un trío de músicos.

Por tanto, las soluciones musicales a las proyecciones cinematográficas eran forzosamente particulares, individuales. Es lógico que la música que se interpretara durante aquellas primitivas sesiones fuesen las improvisaciones que, mejor o peor, pudiera ofrecer el pianista. Y es también lógico que, para suplir el esfuerzo que tales improvisaciones podían causar, se recurriese al repertorio popular de audición habitual entre los espectadores. Lo cierto es que muy pronto empezaron a surgir colecciones o catálogos de piezas musicales apropiadas para las sesiones de cine. Asimismo, el repertorio popular fue ampliado con el enorme bagaje de la literatura clásica principalmente postromántica. Es en este estado de cosas donde se origina una de las principales características de la música del cine de entonces y del contemporáneo. Las partituras se buscan, se analizan, se aceptan o se rechazan en función de su capacidad para subrayar determinadas escenas: nace la música "incidental". Se pierde el sentido global y unitario de la creación musical, en favor de aquellos pasajes que ilustran con facilidad escenas extramusicales, y despreciando todo lo demás. La coherencia musical interna, el lenguaje implícito de cada obra, pasa a un plano secundario, dando paso a la búsqueda del efectismo sonoro. Es cierto que el uso efectista de la música no es en absoluto algo nuevo cuando nace el cine, pero todos esos recursos formaban parte, estaban asumidos por la propia obra musical, eran diseñados con voluntad expresa por el compositor. En suma, eran un medio para alcanzar un fin creativo, artístico, de orden superior. Por el contrario, el fenómeno producido en la música cuando se mezcló con la imagen cinematográfica es que se seleccionaron aquellos elementos musicales que fueron útiles al cine, perdiéndose en la selección valores esenciales de la creación artística.

El músico de cine de aquella época no fue, por tanto, un innovador en cuanto a creación, es decir un compositor, pero hizo latente el espíritu intuitivo escondido en la trama de muchas partituras. Con respecto al interrogante planteado en el título de este artículo, habríamos de responder que, en el caso de los músicos de esta primera fase del cine, se trataba más de hábiles artesanos que de verdaderos artistas.

En los Estados Unidos, donde sin duda alguna se evidencia un potente pragmatismo, no dudaron en establecer catálogos, colecciones y todo tipo de ediciones musicales para surtir al músico de las salas de cine. Sin embargo, fue en Europa donde el cine logró cautivar las mentes de los jóvenes artistas, ávidos de vanguardias de todo tipo; y el cine supuso para ellos un nuevo horizonte artístico lleno de posibilidades creadoras al margen del cauce comercial que como nueva fórmula de entretenimiento social se originaba. Así pues, no tardan en aparecer, recién estrenado nuestro siglo, composiciones originales de compositores europeos, a los que se suman Satie, Honegger, Saint-Saëns, Milhaud, Antheil, etc. Esta época de composiciones originales para el cine muda tuvo su momento de mayor esplendor en la década de los veinte, aunque no gozó del alcance de la música de repertorio, entre otras cosas, por tratarse de formas musicales cerradas, es decir, que exigían mantener el mismo conjunto instrumental en todas las representaciones, lo cual era algo que, como hemos visto, no podían plantearse todas las salas.

De todos modos, a la llegada del sonoro, la composición de música original para una película fue la manifestación que acabó, paulatinamente, por imponerse en la praxis tanto americana como europea. Hay un hecho claro: la música de repertorio, por ya conocida, confunde al espectador con respecto a la verdadera intencionalidad de la imagen, acabando por convertirse en justo lo contrario de lo que pretende ser; aleja, cuando debería acercar al espectador a la pantalla⁵. Es el mismo fenómeno, en el fondo, que sucedía con la figura del "narrador", aquel personaje que, situado al lado de la pantalla, iba explicando el "argumento" conforme se sucedían las imágenes. Su presencia fue pronto eliminada porque, aún a riesgo de no poder captar la totalidad del guión cinematográfico, su intervención monopolizaba el seguimiento del espectador. Por todo ello, la música era necesaria, pero una música no conocida, original, que el espectador la recibiera como parte misma de la historia visualizada. De esta manera, el "descubrimiento" simultáneo de la acción y de la música (dos artes que se desarrollan en el tiempo) provoca el efecto esperado: la música direcciona la imagen en un sentido determinado porque el diseño de esa música es debido a la imagen más que a la música misma. A partir de entonces no puede entenderse un elemento sin el otro, van entrelazados formando un mismo hilo.

Desde la aparición del sonoro, que provocó la consagración de la música como elemento esencial en el transcurso visual, la competencia de los compositores y las cada vez mayores posibilidades técnicas de la industria cinematográfica han dado origen a una literatura particular y propia dentro la historia de la música⁶. Se ha generalizado el uso de la orquesta como vehículo habitual e idóneo, por la diversidad y riqueza de sus timbres, para la inmensidad de matices que la imagen requiere en cada momento. Se ha creado un lenguaje específico cuyo elemento base es el "tema", que desciende del "leitmotiv" wagneriano, aunque solamente aparezca en fase de exposición. Pero, a diferencia de la tradición culta, se han mezclado sin traumas músicas de todo tipo de procedencias: populares, étnicas, modernas, etc. sobrepasando unos límites que, fuera de la pantalla, el espectador no acepta con facilidad. Por tanto, hablar de música de cine no es hablar de un estilo, o una corriente, sino de un formato nuevo para posibilidades musicales nuevas⁷.

La praxis cinematográfica, convertida ahora en una enorme industria, ha convertido la realización de cualquier película en un largo proceso dividido en fases. Por su naturaleza, la labor del músico de cine, generalmente un compositor, se coloca al final de esa larga cadena, cuando ya la película ha sido rodada y montada. Esto colocaría al compositor frente a una cómoda posición si no fuera por los problemas de producción. El mercado cinematográfico se ha establecido de forma que se entiende todo el proceso como inversión que se amortiza en las taquillas, cuando se exhibe la película al público (ahora existe una segunda amortización: el vídeo). Por tanto, toda demora se entiende económicamente como una pérdida. Esto explica que los productores "empujen" al compositor (último elemento de la cadena) reduciéndole al máximo su tiempo, y en muchos casos, sus medios. Estas premuras han sido siempre esgrimidas por los puristas para argumentar la nulidad de la música cinematográfica como obra de arte musical, olvidando seguramente, por poner un ejemplo, las premuras con que Bach debía de componer sus cantatas, exigidas por contrato. Es innegable que, ante esas circunstancias, no toda la música producida es de auténtico valor. Pero hay que tener en cuenta dos factores: por un lado, no podemos dejar de valorar la genialidad de muchos compositores, que saben salir al paso de situaciones complicadas con

mucho más que la simple maestría; y por otro lado, no siempre la realización cinematográfica deja en tan malas condiciones al compositor. En este sentido, las posibilidades son variadas, hasta el punto de hacer filmar las escenas en función de la música escogida, original o no⁸. En muchos otros casos, la música forma parte del proyecto desde el principio, de tal manera que se nutre la música con los matices de la realización y viceversa. También hay que tener en cuenta los géneros cinematográficos que son acotados por la música: ópera filmada, teatro musical, biografías de músicos, etc. Reducir la música de cine a unas coordenadas o pautas de análisis conduce generalmente al error por concepto desenfocado de la realidad. La música de cine tiene como último fin colaborar con la imagen en un mismo sentido; las categorías subsiguientes sólo pueden ser las que se deriven de su misma definición.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Para entender la relación entre el músico y otros elementos del film, vid. CHION, M. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1992.

(2) Observe el lector que trato conscientemente de eludir el término «compositor», porque, aunque es esta la aplicación principal no es en absoluto la única, y no es mi intención aplicar los calificativos «bueno-malo» a las distintas formas de mezclar la música de cine, labor que corresponde para cada caso, por naturaleza, al director.

(3) COLÓN, C. *Introducción a la historia de la música en el cine*. Sevilla: Alfar, 1993.

(4) Cfr. COLÓN, C. *Op. cit.*, p. 23.

(5) PACHÓN, A. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 1992, p. 22.

(6) Recientemente se ha publicado, con motivo del primer centenario del cine, un volumen que recopila a los principales personajes que, con su música, han contribuido al engrandecimiento del cine: MOYA, F. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona, Royal Books, 1993.

(7) Vid., en este sentido, el reciente dossier «Sound and Music in the Movies», *Cineaste*, Vol. XXI, No. 1-2 (1995): 46-80.

(8) Este curioso procedimiento fue practicado en raras ocasiones durante la época del cine mudo, pero es quizá con Sergio Leone y Ennio Morricone con los que logra una asombrosa plenitud, dando origen al subgénero del *spaghetti-western*. Cfr. AGUILAR, C. *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 58.

JAVIER RODRÍGUEZ FRAILE es músico profesional y licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Profesor de Música en Bachillerato, esta desarrollando su tesis doctoral sobre Ennio Morricone. Ha publicado artículos especializados en *Música de cine* y *Film-Historia*.