

# EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA EN EL CINE Y SU CRUCIAL COLOCACIÓN EN LA CINTA

Escrito por: Mario Osuna



La música y el drama. El drama y la música. Cualquiera que sea el orden de estas dos disciplinas o ramas de las artes escénicas han estado unidas por miles de años en muchas culturas en todo el mundo. Desde el Kabuki japonés hasta el Bharatanatyam de la India. Desde la antigua Roma y Grecia temprana hasta las obras en el renacimiento donde se utilizaba música en el teatro de Shakespeare, en la ópera, el ballet, los musicales y, finalmente, en el cine. La música tiene el poder de ampliar el cuadro de referencia y revelar la vida interna de una forma que no se ha podido articular de ninguna otra manera. En un instante la música puede profundizar el efecto de una escena o traer algún aspecto de la historia a un foco más cercano. Con su ayuda podemos percibir lo que los personajes sienten o piensan, y puede revelar o expandir aspectos y valores subjetivos asociados con lugares o ideas intrínsecas en el drama y la historia. Es interesante observar que desde los primeros días del cine sonoro hasta al actual son muy pocas las películas exitosas que prescindan de la música... por lo contrario, muchos de nosotros podemos recordar casos en que la música compuesta para cine ha amplificado de manera significativa el espíritu del drama en gran cantidad de películas. Una anécdota reveladora y que ejemplifica lo mencionado es la historia que tuvo la intensa película *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945), la cual narra el fin de semana de parranda de su protagonista alcohólico, personaje protagoniza por Ray Milland. Esta obra fue lanzada originalmente sin absolutamente nada de música. Cuando en un principio fue presentada en los cines, en una de sus escenas más dramáticas, cuando el personaje cae en una crisis alcohólica, la audiencia murmuró y rió nerviosamente, lo cual era todo lo opuesto a lo que el director intentaba. El filme rápidamente salió de circulación y por poco queda enlatado de forma permanente. No obstante, el gran compositor húngaro Miklós Rózsa, tres veces ganador del Óscar, fue convocado y contratado para musicalizarla. La película se lanzó de nuevo y se convirtió en un éxito. Ganó entonces, ya con música, el Óscar a mejor actor, mejor director y mejor película.



Entre los años 1927 y 1931 se dio la infancia de la música en el cine y en el periodo se observa de manera clara su progreso. Al comienzo del cine sonoro el uso más común era por medio de canciones y números musicales que formaban parte de la escena. Cuando llegó la forma de grabar por separado la música del set de producción, se llegó también a una disyuntiva (por justificar la existencia de la música que acompañaba a la película), o que el film llevara de principio a fin música, o nada en lo absoluto. Se hicieron experimentos con la música diegética o de fuente (la que proviene de una fuente visible) como en el clásico alemán *El ángel azul* (*Der blaue engel*, Josef von Sternberg, 1930). En esta etapa las canciones eran utilizadas tal y como hasta ahora en muchos casos, con la finalidad de promover la película y vender la música. Después de un tiempo llegó finalmente el momento en que los directores y los compositores comenzaron a jugar con la idea de que la música entrara y saliera a conveniencia, y no necesariamente fuera de fuente o extradiegética. Entonces comenzó a ser colocada en segmentos y en ciertos tipos de escenas. Al ver y escuchar filmes antiguos podemos notar que el uso constante de la música a través de toda la obra fue habitual, y que de forma lenta fue muriendo esta idea, sin embargo la noción de que era necesaria dio larga vida y forma a lo que hoy en día escuchamos en el cine.



Con la finalidad de desarrollar un acercamiento y conocimiento objetivo que desemboque en toda forma de apreciación a la música para cine, habría que remontándonos a los comienzos y a la secuencia histórica de la incorporación de la música al cine, así como a los principios básicos de su aplicación y colocación.

### **Las primeras películas y el acompañamiento musical**

Es difícil para la audiencia de la segunda década del nuevo milenio imaginarse como sería la experiencia cinematográfica en los años cuarenta y cincuenta, no se diga a principios del siglo pasado cuando la tecnología de las películas en movimiento era nueva. Intentemos por un momento transportarnos en el tiempo y trasladarnos a 1895, en el comienzo del cine, cuando la comunicación a larga distancia era a través de cartas y del telégrafo. Un gran cambio fue la aparición del teléfono, aparato que muy pocas personas usaban. Los trenes y los caballos eran los principales medios de transporte, el acceso al automóvil era tan escaso como el del teléfono, y el vuelo del primer aeroplano estaba a diez años de existir. La luz eléctrica tenía apenas quince años y las lámparas de gas aún eran usadas. La teoría de la relatividad no había sido propuesta por Einstein, Stravinsky tenía tan solo trece años y el sistema de música atonal dodecafónico de Schoenberg estaba adelantado dos décadas. Imaginemos el impacto casi milagroso de ver por primera vez dentro de una oscura sala las imágenes de gente, animales, trenes y edificios, con fuerte sonido de una maquina de proyección y la exclusión del sonido de las bocas parlantes, el galope de los caballos, el sonido del tren. Todos estos sonidos eran dejados a la imaginación del espectador. Ahora imaginemos que estamos en el misma sala y hay un pianista o un pequeño ensamble de músicos tocando mientras la película va corriendo. La música seguro añadirá otra dimensión e incluso significado a la experiencia, aunque sea tan solo de fondo o no tenga importancia

dramática en conjunción con lo que vemos; la impresión anterior de vacío, de las imágenes sin alma, son transformadas en una experiencia con más significado, una experiencia más completa, aun sin palabras, sin sonidos de carros ni sonido ambiente, al agregarle música disminuye la impresión de ser tan solo sombras de dos dimensiones. Aunque es probable que desde las primeras proyecciones filmicas hubiera acompañamiento musical está documentado que hubo música en las presentaciones que en 1895 y 1896 la familia Lumière hizo en París y en Londres. Estas presentaciones fueron muy exitosas y poco después algunas orquestas comenzaron a acompañar las funciones. Al principio la música utilizada era la clásica de la época, folclórica, etcétera. Hasta ese momento no había ninguna intención de darle importancia ni intención dramática. Tan solo estaba allí para animar la experiencia

filmica.

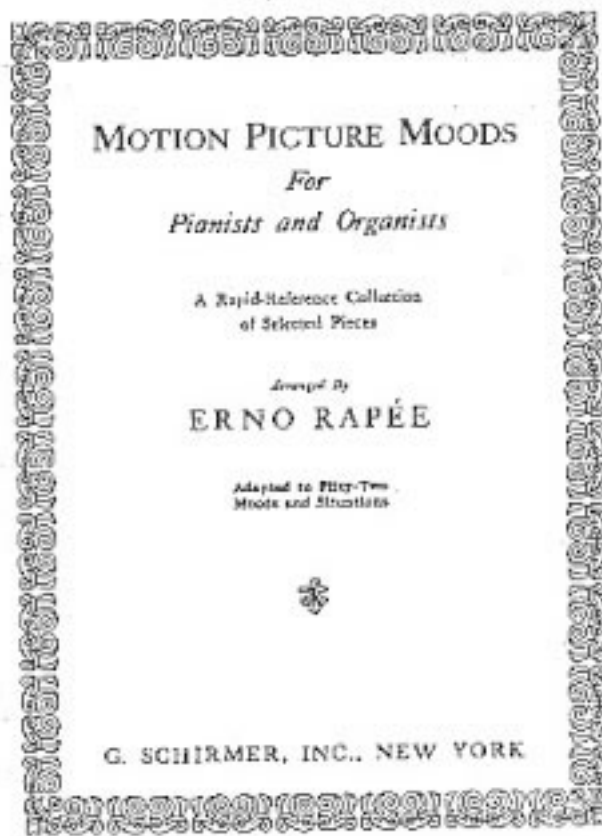
La industria del cine fue creciendo y se hizo más sofisticada a la par de la música y los teatros donde se proyectaban las películas. Dependía del tamaño de las salas o teatros el tamaño de los ensambles musicales. Podía ser usado un piano o un órgano hasta una orquesta pequeña. El músico o director musical escogía varias piezas y las preparaba para las presentaciones. En 1908, en Francia, el compositor Camille Saint-Saens fue comisionado para componer lo que se cree fue la primera composición de música original para la película **L'Assassinat du duc de Guise** (André Calmettes, Charles LeBargy, 1908). Las melodías fueron muy bien recibidas y exitosas, pero no se afianzó el uso de música original a causa de los gastos que generaba el comisionar a un compositor la preparación y la contratación de una orquesta.

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_tm7QD0R8u4](http://www.youtube.com/watch?v=_tm7QD0R8u4)

Después de este primer intento mucha gente dentro de la industria se convenció más de la necesidad de estandarizar la música en el cine. Al no formar parte integral del drama en pantalla, la música rara vez se comisionaba para una película en específico ya que hasta este momento seguía siendo un medio adjunto de muy poco o nulo contenido dramático en conjunción con la imagen.

### **Los libros de partituras de estándares musicales**

La manera en que se llegó a estandarizar la música en el cine fue con la publicación de varios libros que contenían diversas piezas, las cuales fueran fácilmente asociadas con ciertos estados de ánimo y que básicamente cubrieran cualquier situación dramática. Los libros más conocidos de estándares de música para cine (en inglés conocidos como Music Fake Books) de aquella época son "The Kinobibliothek "(o Kinothek) de Guiseppe Becce, "The Sam Fox Moving Picture Music Volumes," de J.S. Zamecnik, y "Motion Pictures Moods," de Erno Rapée. Todos organizados para ser tocados de acuerdo a diversas categorías dramáticas.



De esta manera el director musical simplemente podía determinar el estado emocional buscado para cada escena, hallar ideas en los libros, y escoger una o varias posibilidades. Podía elegir de acuerdo a la expresión dramática

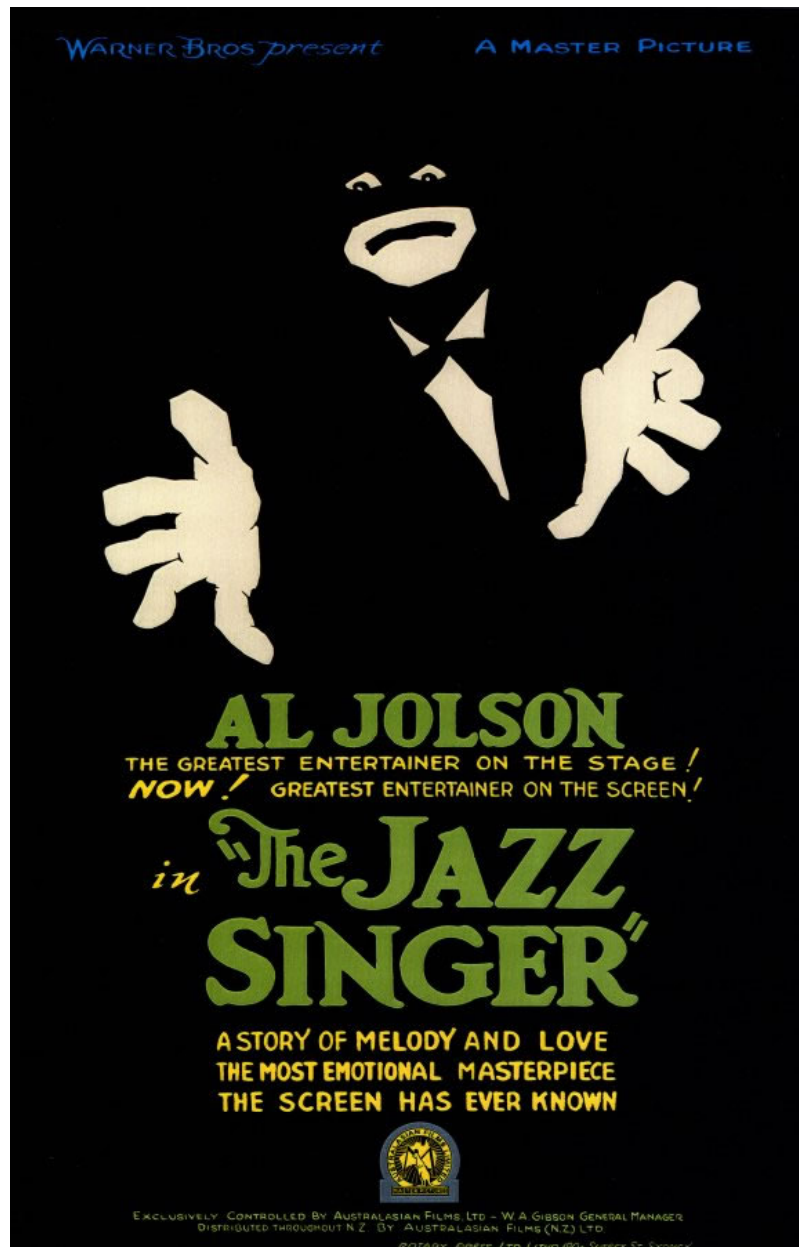
buscada	y	ya	titulada,	como	por	ejemplo:
Noche:			sinistro,			amenazante.
Mágico:		apariciones,		fantasía,		vuelo.
Naturaleza:			fuego,			tormenta.
Persecución, combate heroico, religioso, amor, despedida, etc.						

Estos estándares eran difíciles de manejar, en particular en las transiciones entre piezas y el tempo en que cada una era tocada, ya que el director musical medía los segmentos, así que a la hora de interpretar dependía de la destreza del director hacer justas las duraciones de cada escena. Cualquier cambio de tempo, clave, armadura tonal o instrumentación era difícil de manejar propiamente sin una transición previamente escrita, por lo cual cada director musical creaba sus propias transiciones. El método de estándares logro ser realmente efectivo en el momento en que se logró fijar un guión musical que cualquier músico pudiera seguir, mas su efectividad dramática estaba limitada a la habilidad del director musical de cada teatro. Un sistema que antecedió a los estándares fue ideado y desarrollado por Max Winkler, "Carl Fischer Music Store and Publisher Company" de Nueva York. Él se dio cuenta que si veía las películas antes de ser estrenadas podría hacer lo que nombró como "cue sheets" a la lista de entrada y salida de la música, además de indicaciones particulares para cada segmento musical. El *cue sheet* de aquellos tiempos es similar al que se utiliza hoy en día. La información que se integraba en el *cue sheet* era el tipo de música, la acción o lugar donde comenzaba y salía la música, los tempos, la dinámica de como tocar a través de toda la pieza así como guías de interpretación en orden de obtener y mantener la sincronización. De esta

manera la editorial veía antes del estreno la película, creaba el *cue sheet*, organizaba y vendía el libro-guía musical de cada film que sería mandada al director musical de cada teatro o sala en la que se proyectara la película. De esta manera se beneficiaba el director de la cinta al tener un guión musical con tempos musicales aproximados para su sincronización, y la editorial de la música vendiendo o rentando la música a los teatros. Aunque este sistema era impreciso y su efectividad dependía a la habilidad del pianista o director de la pequeña orquesta en como interpretar las instrucciones, la respuesta de los productores, los músicos y de toda la gente relacionada con la película en esta etapa fue increíblemente positiva. Daba un guión musical que seguía presumiblemente los deseos de los cineastas. Tanto el método Winkler, que debutó en 1912, como el de los estándares Kinotheck, publicado en 1919, fueron de corta duración debido al rápido desarrollo tecnológico que trajo el sonido sincronizado al cine a finales de los años veinte.

## **El sonido llega al celuloide**

La llegada del sonido en el cine revolucionó sus modos de producción. No solo por la asombrosa nueva dimensión de la experiencia, sino por la forma en que la historia era contada, ya que tuvo que ser completamente replanteada. Antes el cineasta tenía que amplificar emociones o apuntar a algo por medio de la iluminación y los ángulos de la cámara. Cuando a los actores se les pudo escuchar en pantalla los directores sentían que tenían que realzarlos con luz clara y brillante, además, los puntos de vista y ángulos de cámara se tuvieron que volver más estáticos para que la audiencia enfocara su atención en el emisor del diálogo y la reacción del escucha en escena. Esta fase de cambio o evolución trajo consigo muchos requerimientos y retos tecnológicos ya que las cámaras eran muy ruidosas y tenían que ser metidas en cubículos aislados, voluminosos y difíciles de mover alrededor del set. El resultado fue que el diálogo se convirtió en el punto central de la película. La imaginación de la audiencia en este momento de la historia del cine fue algo nublada ya que los actores explicaban o hablaban todo lo que sucedía en escena. Esta evolución significó un gran cambio para todos los involucrados en la industria. Desde la incorporación del equipo de sonidistas a la producción, para los actores en su disciplina y técnica, para los cineastas y guionistas en la forma de contar la historia y los requerimientos técnicos que conlleva, y por supuesto la nueva forma de recepción y adaptación de la ahora "audiencia". El compositor musical podía proveer necesidades emocionales y psicológicas a través de la música, podía componer piezas que acompañarían a la película donde quiera que se proyectara. Este es el comienzo de la gestación de una de las ramas en la disciplina musical y de composición, la de escribir música expresamente para cine y la técnica necesaria para su propia creación y óptimo funcionamiento. El avance también trajo consigo sacrificios, el desempleo de miles de músicos que trabajaban en los teatros en aquellos tiempos. En nuestros días, después de 86 años de tener sonido en el cine, es fácil pensar que la recepción del sonido sincronizado iba a ser sencillo y bien recibido, sin embargo, tras casi treinta años de cine silente y de acuerdo a la velocidad con la que se desarrollaba la tecnología era difícil saber la reacción. Después de varias pruebas técnicas de sincronización y diálogo, la compañía Warner Brothers mostró al público, con el fin de evaluar su reacción, cortometrajes sin contenido dramático, imágenes de cantantes, trenes, y otros eventos mundanos. Estos ejercicios los llevó a la presentación en Nueva York en 1927 de ***El cantante de Jazz*** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927). Se dice que cuando Al Johnson cantó "Blue Sky", y el sonido "salía" de su boca, la audiencia estaba sumamente emocionada, la cinta fue un éxito en taquilla y marcó una nueva era para la industria.



Después de este acontecimiento durante tres años Hollywood produjo en su mayoría musicales hasta que disminuyó el interés del público. Adicionar las películas con música era difícil de manejar, caro y problemático ya que no había manera de grabar la música por separado de la producción. Todos los músicos tenían que estar en el set acomodados de tal manera que el volumen de música permitiera escuchar el diálogo de los actores. Tampoco había mucho espacio para los cometer errores ya que uno simple, ya sea de los músicos o de los actores, arruinaba todo y había que volver a filmar la toma completa. Esto era una gran pesadilla para todos los involucrados. Se dice que a veces una breve canción podía tomar hasta tres días en ser grabada. No hay que olvidar que tampoco se podía editar la imagen ya que la música sería cortada también.

#### **La grabación de la música de manera independiente**

A finales de 1931 la tecnología finalmente liberó a la música y se creó un nuevo proceso de post producción conocido desde entonces como "dubbing", que es cuando se hace un balance sonoro y se mezcla el diálogo, los efectos de sonido y la música. El doblaje o mezcla de sonido (*dubbing*) fue un gran paso tecnológico ya que permitió nivelar los niveles sonoros, y también permitió al cineasta decidir donde entrar y salir musicalmente hablando, es decir colocar la música en donde le pareciera mejor. Al igual permitió que el proceso de incluir

música en las películas fuera más flexible y menos costoso. A mediados de los años treinta los realizadores y productores comenzaron a aceptar la música dramática como un elemento más del cine, sin embargo todavía creían que la música tenía que ser justificada visualmente. Incluso hubo un periodo en que se practicaba la musicalización de dos formas completamente opuestas. La película llevaba música de principio a fin o no llevaba nada. Por supuesto ninguna de estas dos opciones era la ideal. Esta etapa era de búsqueda ya que fue un periodo de prueba. Aun así se sabía bien que desde el principio la audiencia había aceptado la música sin necesidad de una justificación visual. Max Steiner, por muchos considerado el padre de la música para cine, describe esta situación: "La manera de justificar la música en las películas era a veces muy extraña, ya que en medio de una escena romántica que se desarrollaba en un bosque, la manera de justificar la aparición de música era introduciendo a escena un violinista deambulando sin ninguna razón en la escena. O la aparición en otra escena de un pastor solitario simulando tocar la flauta, siendo acompañado por una orquesta de 50 músicos invisibles. Esta "inocente" necesidad de justificación de la fuente de la música duró largo tiempo. Existe una famosa anécdota acerca de la musicalización de *Los naufragos* (*Lifeboat* Alfred Hitchcock, 1944). David Raksin, en aquellos momentos asistente del compositor Hugo Friedhofer, musicalizador del film, preguntó porque no había música en las escenas del mar. Hitchcock le respondió ¿De dónde provendría la música si estaban en medio del mar? A lo que Raksin replicó, dígame dónde está la cámara y yo le digo de dónde proviene la música. El avance tecnológico permitió la grabación musical por separado del set de producción, hizo posible el controlar la música a partir de su creación, desde la partitura, sus entradas y salidas, y todo lo que conlleva. Fue la técnica de sincronización (el *cue sheet*, los principios, la técnica, efectos y apreciación formará parte de otra edición de esta serie de textos), la cual como en todas las disciplinas artísticas, se basa una técnica donde se sustenta y estructura. Para apreciar la sincronización tenemos que tener conciencia de la colocación de la música en la cinta, es decir su entrada y su salida, sobre qué sonara, con qué, para qué y cómo.

### **La colocación de la música en la película (*spotting*)**

Al tener la edición final el primer acercamiento después de ser convocado el compositor, es la sesión de colocación de música o *spotting*. En esta sesión muchas veces asisten el editor, el productor, el editor musical, el director y el compositor. En la junta se discuten las ideas temáticas escena por escena, el estilo musical, la instrumentación, la entrada y salida de la música, los acentos musicales y cualquier detalle que la música pueda incluir. Todos los comentarios del director son cruciales y se revela su visión de la película, lo que intentan expresar, dónde siente que hay problemas y lo que quiere de la música. Este es el momento en que se construye una relación entre los medios artísticos, es el momento en que se psicoanalizan personajes, en el que hay una lluvia de ideas y se convierte toda la información en un tejido musical intelectualizado puesto en papel. El resultado de este proceso termina siendo el mencionado *cue sheet*. En estas pláticas los compositores prueban sus ideas y sugerencias de lo que se intentaría hacer con la música. Es muy probable que ya hayan tenido la oportunidad de leer el guión o de haber visto el film por lo que en la sesión de *spotting* se conoce que tan alineadas están las ideas entre el realizador y el compositor. Antes de tener la tecnología que ahora es básica para todo compositor de música para cine, hace poco menos de veinte años, la etapa de musicalización para el director era un momento sumamente vulnerable ya que perdían el control de la película. En las etapas de producción – dirección actoral, iluminación, puesta en escena, fotografía y demás- tienen en efecto, la última palabra, pero en la musicalización a menos de que estuviera entrenado musicalmente, no podía escuchar o leer nada hasta estar ya todo grabado. Por lo que la confianza era total y ciega hacia el compositor. Entonces, por lo que se cuenta, las sesiones de colocación musical estaban llenas de ansiedad. Hoy la tecnología musical permite escuchar la música con instrumentos virtuales antes de entrar al estudio de grabación. En la colocación de la música se pueden tener temas magistrales, una gran orquestación, muy buenos intérpretes y una relación cordial con el director, pero si la música entra y sale en los lugares incorrectos está puede arruinar la película. De ahí que el proceso de *spotting* sea crucial. Si un instrumento entra de manera prominente puede destruir el impacto dramático de



una escena. Si la textura y el sonido en general de la música es brillante y ligero y la cinta es oscura y melancólica, claramente esta no funcionará. Psicológicamente si la música no esta justa al igual que el vestuario, la iluminación, y el diseño de arte, el espectador se distraerá de manera consciente o inconsciente. Por lo cual debe de haber mucha sensibilidad en la forma en que la música comience y termine, crezca y se retraiga. La instrumentación y las texturas deben ser cuidadosamente elaboradas y de esta manera satisfacer específicas funciones dramáticas. Por lo general no debe de recalcar nada de forma excesiva, más bien, debe de llevar más allá, a un punto lejano, y acompañar al drama. Aporta algo más sobre los personajes y la situación. La forma en que se puede apreciar mejor esto es cuando la música está colocada con sensibilidad y sensatez. Si está presente en una película debe tener justificación, si no es probable que se hubiera podido prescindir de ella. La música por lo general acompaña las líneas de los actores, crea puentes entre escenas o sutilmente realza el drama. En este tipo de ocasiones es de fondo. En algunas situaciones toma protagonismo por la naturaleza de las escenas, como por ejemplo en las escenas de romance, de acción o en las tomas panorámicas. Dramáticamente el entorno de cada segmento en una escena debe de ser cuidadoso de lo que pasó y de lo que está a punto de suceder. Al apreciar la colocación de música si algo nos distrae o inquieta la primer pregunta que surge es si lo que estamos viendo realmente necesita música, aunque habrá que tener en mente que con seguridad hubo una decisión bien pensada que puede venir de una reacción visceral del compositor, de la necesidad de conducción de la trama o simplemente por petición del director. En un análisis más detallado de la música nos tenemos que preguntar aparte del porqué de su existencia y colocación, ¿qué nos quiere decir? Pensando más allá de los estados emocionales más inmediatos como la felicidad, la tristeza, la oscuridad y el amor, considerar si se realza el drama o se apoya al personaje, al igual que la asociación de la instrumentación en conjunto con la imagen. Una confusión recurrente suele aparecer en las sesiones de *spotting* respecto a lo que en términos concretos la música es capaz de expresar. Como lo comentamos en la publicación anterior la música es una forma de arte subjetiva. No puede evocar una pintura o algo específico, ni tampoco expresar ideas literarias. Por ejemplo, pensemos en un una mujer que envejece. La música no puede expresar que ella quisiera ser joven de nuevo ya que esa es una idea literaria. Este tipo de peticiones surgen a todos los niveles de la creación fílmica. Acerca de esto existe la anécdota de un reconocido compositor al que se le pidió hacer "música lesbica" para una escena en particular. Confundido confesó que no tenía idea de que era eso. Como bien comentó el reconocido compositor Leonard Rosenman acerca de la colocación de música a través de toda la cinta:

En general no debe de haber mucho espacio entre los segmentos y la música. Se debe de convertir en una especie de columna vertebral de la cinta y así esto le daría un sentido de proporción; por lo que el resultado de una buena sesión de colocación musical es posible apreciarla en la forma en que los segmentos musicales fueron distribuidos a través de la película, ya que esta está directamente relacionada a la forma o curva dramática de la película.