

JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia

**ACERCA DE LA INDISOLUBILIDAD
DE LOS VINCULOS ENTRE LA
MUSICA Y EL CINE**

Hablar de música es hablar de un *todo*, cósmico y humano. Se ha dicho que este arte nació como expresión de los movimientos acompañados, regularmente dados, del trabajo del hombre en sus instancias primitivas. Los esfuerzos por la sobrevivencia, consistentes en un dominio relativo sobre las fuerzas de la naturaleza, delimitados y organizados a partir de una actividad física reiterada, con unas constantes de acción precisadas de acuerdo con las diferentes etapas del proceso de trabajo, también diversificado por sus funciones, encaminaron la lucha por la satisfacción de las necesidades materiales. Así, hasta hoy, en *todo* trabajo perduran las huellas de este nexo ancestral entre el movimiento de unos miembros, que no excluye el mental sino que está supeditado a él, y su recreación artística abstracta como música.

Se ha señalado, asimismo, que aquella relatividad en la subyugación de la naturaleza, la conciencia de unas limitaciones, del azar y el poderío de fuerzas ingobernables por la voluntad, engendró en el hombre

la idea del culto a lo superior, sobrenatural y desconocido, los mitos y las religiones. La antropología estructural, por ejemplo, brinda estudios dignos de consideración al respecto. Sea cual fuere la interpretación, historicista o inmanentista, por así decirlo, del ámbito religioso, lo cierto es que su vía natural de manifestación, la más característica y preciada, por las emociones indelebles que mueve en el alma del creyente o fiel, se encuentra en la música. Dios o los dioses, la naturaleza potente traducida en animismo, la comunicación con los seres humanos superdotados que desde la eternidad intervienen aliviando las miserias de la vida terrena, el diálogo con los espíritus de las tinieblas o de la luz, la invocación de los antepasados privilegiados por su proximidad feliz a las verdades trascendentes, todo ello, en fin, ya sea a través de rituales socializados, culturalmente establecidos, ya por la convicción íntima, interiorizada en lo más secreto e intransferible del individuo, posee una exteriorización musical altamente estimada, insustituible por el grado de autenticidad y elevación al que lleva los sentimientos del hombre religioso. La música parece ser la voz más autorizada de la religión, la más sincera, la más *social*, en la medida en que nada identifica mejor la idea de comunidad creyente que el canto unánime, la profesión de una fe determinada por intermedio de una música igualmente particularizada.

El conflicto entre los hombres, que bíblicamente brotó de la soberbia y de la envidia y, según los materialistas, del afán de expandir mercados o adquirir más fácilmente las materias primas, a más de otras razones semejantes, degeneró en antagonismos perpetuos cuyos puntos culminantes son las guerras, las claves de la existencia humana para el filósofo Hobbes. Allí, entre preparativos bélicos y movilización de combatientes, entre los persas dolorosamente derrotados que Esquilo inmortaliza y los triunfantes ejércitos de las potencias aliadas vencedoras en la II Guerra Mundial, cuyos contingentes desfilan ante multitudes entusiasmadas, como lo muestra con tanta vehemencia el cine, siempre está presente la música: los himnos nacionales, las marchas y canciones militares representan la única faceta amable de la guerra, sin la cual ésta quizá sería demasiado monstruosa como para ser admitida. De todos modos, la guerra no sería lo que es sin la música.

Podría seguirse enunciando, indefinidamente, *todo* aquello que para el hombre es caro o fatalmente inevitable, y jamás podría pasarse por alto el hecho de que es la música la que transmite su esencia, la

que consagra su valor, despertando solidaridad, pasiones y emociones colectivas, todo el mal y todo el bien posibles. Las uniones de las parejas, la fertilidad de la mujer y de la tierra, los rituales y cortejos fúnebres, la distensión y el relajamiento que siguen a la fatiga o a la rutina, el peculiar encanto del mundo infantil, esto y lo de más allá, lo estrictamente generacional y lo intemporal, tienen en común, infaliblemente, una carta de presentación, una legitimación convalidada a lo largo de los siglos que conlleva la asociación inmediata, en el espíritu del oyente, superando las fronteras nacionales, de una melodía con el carácter de un hecho: es la música la que naturalmente lo refleja, la que le proporciona una vida propia, actual y póstuma, en los corazones.

En su principal obra, *El mundo como voluntad y representación*, ARTHUR SCHOPENHAUER concibe la voluntad como la fuerza ciega, el elemento vital por excelencia, el principio motor de todo lo existente, cuya objetivación máxima — grado sumo de la realidad — está en las *ideas*. Dentro de la estética schopenhaueriana, el arte está llamado a representar, de la manera más perfecta, esas ideas, mientras que en la jerarquía de sus géneros la música ocupa el primer lugar, porque, en vez de ser el portavoz de las ideas, de distintos tipos de ideas, como la arquitectura, la pintura, la poesía, etc., constituye la representación de la voluntad misma.

En sí, el concepto de voluntad es complejo, en este caso. Se refiere a un impulso metafísico, creativo, pero también destructor, irracional, indeterminado, intemporal, unitario — es uno para todas las formas de vida —, planteado sin ninguna relación con la casuística, el finalismo o el moralismo con los que tradicionalmente se ha vinculado la noción de voluntad. No nos detendremos en dicho concepto, pues para ello el lector debería conocer la totalidad del texto schopenhaueriano citado, que para Borges contiene el descubrimiento del enigma más importante del universo y para Wagner la revelación filosófica de las intenciones que el genio romántico, en la febrilidad de su inconsciencia, no habría podido dilucidar sin el discurso, poco académico pero muy claramente compendiado, del pensador alemán. Ello aplicado visiblemente a la imponente gestación de la tetralogía “El Anillo de los Nibelungos”. Sin embargo, para nuestros propósitos, la *voluntad* de Schopenhauer coincide completamente con lo que hemos venido denominando el *todo*. Afirma el autor en el tercer volumen de *El mundo como voluntad y representación*, donde edifica su estética:

Las ideas (platónicas) constituyen la adecuada objetivación de la voluntad. Estimular el conocimiento de estas Ideas por la representación de las cosas singulares (pues no otra cosa es la obra de arte) es el fin de todas las artes. Esta estimulación sólo es posible por una variación en el sujeto que conoce. Por consiguiente, todas las artes sólo objetivan la voluntad de una manera mediata, a saber: por medio de las ideas; y comoquiera que nuestro mundo no es más que la manifestación de las Ideas en la multiplicidad por medio del ingreso en el *principium individuationis* (única forma posible del conocimiento del individuo como tal), la música que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun lo ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese; lo que no se puede afirmar de las demás artes. Por lo tanto, la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares.

Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo reproducen formas, mientras que ella esencias¹.

Más adelante, el mismo filósofo asevera que la música

nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el *en sí* de todo fenómeno, es decir, la voluntad. Por tanto no expresa este o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino estos sentimientos mismos, por decirlo así, en abstracto, su esencia sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera.

Añade luego: "Pues la música expresa siempre la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, nunca estos mismos, por lo que sus diferencias no siempre la afectan". Schopenhauer considera a la naturaleza y a la música "como dos expresiones distintas de la misma cosa que es el lazo de unión entre ambas" y por eso el musical es "un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad".

Concluyentemente, resume su pensamiento sobre el tema del modo siguiente:

Todas las excitaciones, todos los esfuerzos posibles de la voluntad, todos aquellos procesos del espíritu del hombre que la razón arroja en el molde ancho

¹ ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, en *Obras*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1950, págs. 482-483.

y negativo del concepto, son expresados por el infinito número de melodías posibles, pero siempre en la generalidad de la forma pura sin materia, siempre según el en sí, no según el fenómeno, alma interior, por decirlo así, de los mismos, sin cuerpo².

De ello resulta que, siendo la voluntad el principio generador del *todo*, siendo todo lo que *es* una forma de objetivación de la voluntad (la forma más alta, las ideas que, dentro de la metafísica platónica, trascienden al mundo y al hombre en tanto verdadero *ser*; la más baja, la de la naturaleza inorgánica), y siendo la música voluntad en la mayor plenitud posible, ésta, en sus diferentes formas, da cuenta artísticamente del *todo* y el *ser* mejor que cualquier otro producto humano. La música, superando apariencias y transitoriedades, representa lo que *es* tanto como *es* lo que representa, lo verdaderamente real de manera absolutamente inmediata.

LA TRAGEDIA COMO CONSTRUCCIÓN CIMERA DE LA UNIDAD DE LA VOLUNTAD EN EL TODO.

Nietzsche, partiendo de Schopenhauer, juzga la tragedia griega como la síntesis ideal que se construye entre los espíritus apolíneo y dionisiaco con preeminencia, en los orígenes, de este último, el cual arrastra el dolor primordial de la existencia, para ascender, en *embriaguez* compartida por los adoradores del dios del que surge el nombre del culto, hacia la unión objetiva con el todo, con la voluntad indivisible, suprimiendo toda individualidad. Tal unidad tiene su plano expresivo en la música, la cual, al correr el tiempo histórico, se aúna a la poesía lírica, pasando por la plasticidad armónica de la mirada de Apolo — el mundo del *ensueño*, la ilusión de orden y belleza proporcionada apolíneos —, para configurar la construcción trágica que, en sus comienzos, era música y sólo música. Aquella etapa genealógicamente inicial de la tragedia la ligaba inseparablemente al rito dionisiaco, en el cual el ditirambo descansaba en la conjunción con la música, *era* música. La división posterior entre las partes individuales (al principio mínimas, es más: una sola) y las corales, que practican los trágicos, se desprende de la estructura del *solo* sacerdotal articulado con el canto

² *Op. cit.*, pág. 488.

del coro, ambos identificados para alabar a Dionisos en las ceremonias orgiástica de su alabanza.

Según Wagner, parece ser que la tragedia “se desgajó muy pronto en dos partes principales, en el canto coral y en la recitación dramática que se convierte, a través de un curso *in crescendo*, en *melopeia*”³.

Nietzsche y Wagner, tan unidos en un principio (más tarde, radicalmente separados) por una admiración grande hacia Schopenhauer y por el sueño de revivir la tragedia antigua, entendían la música también como una instancia suprema en la revelación del *élan* vital cósmico. Por ello, trataron de revestir los hábitos de sus profetas griegos.

Para el Nietzsche juvenil, militante incondicional del wagnerismo, de *El origen de la tragedia*, crear artísticamente significa la disolución del individuo en la totalidad de la voluntad viviente. El trágico en particular, siendo a la vez artista de la embriaguez dionisiaca y del ensueño plástico apolíneo, es el primer eslabón en esta aspiración a la unidad definitiva:

Así es como debemos considerarle cuando, exaltado por la embriaguez dionisiaca hasta el místico renunciamiento de sí mismo, se abandona solitario, se aparta de los coros delirantes y, por el poder del ensueño apolíneo, su propio estado, es decir, su unidad, su identificación con las fuerzas primordiales más esenciales del mundo, se le revela como una visión simbólica⁴.

Sólo sumergiéndose en el mar avasallador de la música, el artista consigue dicha integración sin barreras al todo:

el poeta lírico se identifica primeramente de una manera absoluta con el Uno primordial, con su sufrimiento y sus contradicciones, y reproduce la imagen fiel de esta unidad primordial en cuanto música, por lo que ésta ha podido ser calificada, con razón, de reproducción, de segundo vaciado del mundo; pero entonces, bajo la influencia apolínea del sueño, esta música se manifiesta a él de una manera sensible, visible como en un “ensueño simbólico”⁵.

Cuando se piensa en transmitir en palabras lo que *dice* la música, o en la relación limitada, aparentemente subordinada, de la música

³ RICHARD WAGNER, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, pág. 171.

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *El origen de la tragedia*, 7ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., Colección Austral, 1990, pág. 28.

⁵ *Op. cit.*, págs. 40 y 41.

con un texto dramático, no se tarda en volver a Nietzsche, quien refrenda la convicción de Schopenhauer:

Tampoco al lenguaje le es posible llegar a agotar la universalidad simbólica de la música, porque ésta es la expresión simbólica de la lucha y del dolor primordiales en el corazón del Uno primordial, y simboliza así un mundo que se cierne por encima de toda apariencia, y que existía antes de todo fenómeno⁶.

Si la armazón trágica como mayor monumento de la esfera artística debe la mayor parte de sus cimientos a la música, el *drama musical wagneriano* (que no opera en el sentido tradicional) viene a ser una transposición moderna de este pensamiento al teatro sin olvidar (prefiguración del ritual del cine) que el maestro de Bayreuth no pierde de vista el carácter religioso del arte así concebido: "Parsifal" se presenta como un drama místico; el teatro de la pequeña ciudad, construido bajo las indicaciones del compositor, es el templo del culto al *arte del futuro*; nace el wagnerismo como una suerte de religión; el mismo Wagner escribe y actúa, en sus últimos años, desenvolviéndose dentro de esa órbita de inquietudes. Tal visión, que despierta la antipatía furibunda de Nietzsche, quien entendía la religión de otro modo (Wagner, a sus ojos, se había acercado demasiado al cristianismo), visión de la que el autor del *Zaratustra* había sido el primer apólogo, encuentra su arraigo en lo que Alfred Einstein llama el *sinfonismo wagneriano*. La música, liberada de la esclavitud que la ponía en función de libretos baladíos y de la tiranía del lucimiento del cantante, ambos propios de la ópera que Wagner combatía, vuelve a ser el sustrato del misterio, y el drama (religioso o cuasi-religioso), su eje cardinal, su raíz más profundamente sumida en el todo de la voluntad. Pretendiendo continuar el dramatismo sinfónico de Beethoven, el compositor de "El Anillo..." lo insertará en la obra de arte total, dentro de cuyo diseño es su columna vertebral. Por eso las voces de los cantantes en Wagner, por importantes que sean, nunca opacan el sonido jalonador de la orquesta, ni mucho menos se imponen sobre éste, de lo cual Wagner acusaba en su crítica, tan a menudo injusta, a la ópera italiana. La melodía sinfónica infinita representa el drama del infinito.

Pero la obra de Wagner no es más que una de las reconquistas más preciadas del espíritu musical trágico. Tampoco en la Edad Media

⁶ *Op. cit.*, pág. 48.

el misterio y otras formas de dramatización habían estado al margen de la música. Girando en torno a la Iglesia, todas ellas, transitando por los caminos que conducían a Roma, parecían levantar la vista hacia el canto gregoriano, guía número uno en la celebración — ‘dramática’ — del culto.

De la liturgia católica decía Fellini: “Me gustan su coreografía, sus representaciones inmutables e hipnóticas, las magníficas puestas en escena...”, pág. 60 de *Conversaciones con Fellini*. (Véanse notas).

En el teatro isabelino — *Hamlet* es una buena muestra — la música sigue lanzando sus destellos hacia la escena, como los lanzará después, hasta ahora, sobre ella, porque quizá su separación del teatro no sea más que un artificio convencional. ¿Qué decir de tanta música incidental, compuesta para el teatro, del melodrama, de la opereta, del ballet, de tantos géneros dramático-musicales que actualmente vuelven a florecer con mayor ímpetu que en otras épocas? Tal vez los griegos sólo hayan sido los primeros en detectar la naturaleza de los vínculos de esta unión fraterna entre imágenes, palabras y música, preclaro germen del cine como lo proclamaron cerebros eminentes de la década del veinte.

COMIENZOS DEL CINE: PRESENCIA POR AUSENCIA.

Varios teóricos han sostenido con suficientes argumentos que el cine mudo nunca fue mudo. La música estaba presente en las salas de proyección de las películas silentes a manera de acompañamiento vivo, sin que faltaran los compositores y los intérpretes habituales de un oficio consistente en musicalizar para el nuevo arte. Estas circunstancias, que todo el mundo conoce, han motivado hoy una nostalgia creciente que ha llevado a acontecimientos del espectáculo: la exhibición, con la música original ejecutada por un pianista o una orquesta, de obras clásicas de aquel período joven de las imágenes en movimiento. Éxito rotundo se anotó, por ejemplo, Carmine Coppola con su reposición fílmico-musical del “Napoleón” (1927) de Abel Gance.

¿Qué necesidad tenía el cine mudo de la música? Habría que subrayar, para empezar, el hecho de que la proyección de un filme reúne todos los poderes y hechizos de un ritual. La sala oscura (la luz molestaría e impediría la invocación de los actores-ídolos; por eso, la caverna platónica, escenario de la ilusión, se mantiene en las sombras, y

sus habitantes, en caso de que salgan de ella, quedan confundidos y anonadados por el exceso de luz, algo parecido a lo que nos ocurre a veces al salir del cine); la ceremonia, con trajes de gala, parafernalia y masas de *fans* a la entrada de los templos del fotograma; la animada figura de los ídolos que mágicamente convocan a las masas a una entrega *embriagadora* e incondicional; todo ello, como lo ha argumentado EDGAR MORIN en su excelente estudio *El cine o el hombre imaginario*, hace del cine, desde su estadio de bebé, con mayor fuerza entonces que ahora, un arte fundado en el rito, una forma — en ocasiones angustiada — de recuperar el pasado primitivo de la magia y la religión. ¿Y cuándo es que, en los rituales, está ausente la música?

El torrente de emociones y sentimientos que irradiaba de la pantalla silente requería, como también lo va a requerir la sonora, del subtexto musical en cuanto potenciador, narcótico más fuerte, expresión culminante e indefinible de ese torrente, el de la voluntad schopenhaueriana. Sin música, dicen muchos de los espectadores desprevenidos que contemplan películas mudas con una banda sonora añadida, mucho tiempo después, a la imagen original, éstas no serían lo que son, una prolongación altamente tecnificada y socializada del imperio de Dionisos.

Por otra parte, hay un factor capital que escapa a la atención de esos mismos espectadores, pero que ciertos vanguardistas de los veinte y grandes cineastas tienen muy claro en su conciencia. Antes del sonido incorporado a la cinta de celuloide, haciendo abstracción de la música interpretada directamente en las salas, el lenguaje cinematográfico, en su sola sucesión de imágenes secuencializadas, tiene mucho de musical. Es arte del tiempo, como la música, cuya duración se distribuye en unidades rítmicas. Es ritmo. De ello se dan perfectamente cuenta directores como David W. Griffith, el patriarca mayor, y King Vidor, en Hollywood, Murnau en Alemania, Eisenstein en la desaparecida U.R.S.S. y René Clair con su "Entreacto" (*Entreact*, 1924), en el que actúa su amigo Eric Satie. Griffith era un melómano consumado, se dice que poseía una de las discotecas más copiosas y selectas de la nación del norte. Su célebre *salvamento en el último minuto*, embrión del *suspense* posterior, puede ser apreciado ya como ejemplo de factura polifónica a dos voces, ya como un *allegro* inicial de sonata con sus dos temas expuestos, desarrollados y llevados hasta el clímax de la coda con la maestría de un clásico vienés. Nos referimos, desde luego, a los bloques narrativos de perseguidores y perseguidos, salva-

dores e infractores que, por medio del *montaje paralelo* — el ilustre sureño, de temperamento victoriano, quizá amaba a Mendelssohn —, recogió en cosecha de la madurez cinematográfica.

Por su parte, VIDOR, en su autobiografía *Hollywood al desnudo* habla de cómo hacía tocar tambores durante los rodajes para que los actores siguieran el ritmo conductor de la puesta en escena. Discípulo de Griffith, este texano laborioso y serio como pocos, quien — a juzgar por las fotografías — nunca abandonó el sombrero propio de su estado natal, fue uno de los primeros cineastas que, con la transición al sonoro, demostró que estaba preparado, con ojos y oídos, para dar este paso. “Aleluya” (*Hallelujah*, 1929) es un filme precursor en el uso creativo del sonido, lo cual se debe, en buena medida, a la música. Otro tanto puede decirse del muy agudo y clarividente René Clair, quien en “Bajo los techos de París” (*Sous les Toits de Paris*, 1930), con la experiencia interdisciplinaria que había asimilado en el mudo — música, vanguardias plásticas —, subió el peldaño del sonido con gran soltura. Esta película, en la que el pueblo parisino canta con amor, como un coro que articula imágenes, otorgándoles el más alto nivel de su sentido, es una obra musical por excelencia.

Eisenstein, cuyo cerebro bullía con el acompañamiento incesante de un bajo continuo, era un amante de las construcciones formales matemáticas. Su escrito acerca de cómo hizo “El acorazado Potemkin” (1925) lo hace tributario, no sólo de la dramaturgia clásica, sino de la música a la manera platónica de *La República*, como una de las claves de la formación humana que enseña orden, disciplina intelectual, patriotismo, civismo, ética (recuérdense las preocupaciones de Paul Hindemith), armonía y paz interiores, garantes de lo mismo en la comunidad. Esto lo decimos porque más tarde, durante el hito histórico de su colaboración con Prokofiev, el director de “El Acorazado...” configurará espacios parados de las mayores partituras fílmicas que se conozcan, las de “Alejandro Nevsky” (1938) e “Iván, el Terrible” (1945), siempre atendiendo al bien de Rusia y a la elaboración de la *obra de arte total* wagneriana. Dirigiendo “La Walkyria” en el teatro de ópera, Eisenstein corroborará que su rumbo artístico, como el de Luchino Visconti, estaba presidido por la ópera, la ópera del pueblo ruso en el país de Mussorgski y Prokofiev.

Caso aparte es el de F. W. Murnau, otro de los genios de la era del cine mudo, quien en el sonoro ya había dejado de existir. Refinado,

sensible y culto, este director, uno de los maestros de Alfred Hitchcock ⁷, titulará significativamente una de sus obras excelsas: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922). Oportuno traer a cuento algo sobre la personalidad de este hombre misterioso, esotérico y musical:

Es probablemente el primer intelectual que se consagra a la tarea del cine, el primero que, con plena conciencia, trata de inscribir la obra de la pantalla en el ámbito teórico y práctico de la cultura. No puede ser ajena a su labor creadora la formación que poseía en la rigurosa disciplina universitaria, que le dio el admirable rigor mental de que siempre haría gala (y del que Hitchcock fue testigo en Alemania: este paréntesis es nuestro). Era un hombre serio y solitario, como un poco distante, fino, cortés, de modales refinados, meticuloso, incansable en la tarea, preocupado por los problemas técnicos y estéticos, conversador sensible e ingenioso, con enorme peso de cultura, cargado de curiosidades, autoridad en historia de la pintura, sobre todo la alemana de los siglos xv y xvi, pero sin asomo alguno de pedantería ⁸.

La cita biográfica no tendría utilidad alguna si no fuera porque en las películas de Murnau todo lo precedente adquiere valor constructivo y estructural, en las que Walter Rutmann, su colega y compatriota, llamó *sinfonías de imágenes*. Murnau conocía divinamente el teatro de su tiempo. Trabajó como actor para Max Reinhardt, insigne director atento a cuanto sucedía en el campo de la música contemporánea — a Bartok le propuso una colaboración infortunadamente truncada —, quien en sus espectaculares puestas en escena — v. gr., “Hamlet”, modernizado en un amplio estadio deportivo — disponía de la música como uno de los efectos dramáticos que más le interesaban. Reinhardt formó los mejores actores expresionistas del cine mudo alemán y, de hecho, estuvo cerca de este movimiento artístico.

No es tampoco casual que los nombres de Arnold Schönberg y Alban Berg hayan sido emparentados con el expresionismo; una misma densidad, un mismo sobrecogimiento interior, una misma expresividad desaforada, distinguen la labor de estos músicos, antes y después de la promulgación por Schönberg del dogma dodecafonista y serial.

Así eran los días brumosos, previos a la tormenta nazi, en que Murnau se educó, tan depresivos y agitados como propensos a la acti-

⁷ Véase DONALD SPOTO, *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*, 3ª edición, Barcelona, Ultramar Editores, 1988.

⁸ CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA, *F. W. Murnau*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1966, pág. 12.

vidad de mentes muy organizadas, al mejor estilo germano, para producir gritos angustiados. Si se observa con cuidado su cine, se comprenderá que sus compases fílmico-musicales, que superaron finalmente al expresionismo con la objetividad austera del *Kammerspielfilm*, evolucionan dentro de la atmósfera opresiva de una partitura schönbergiana. Sus dilataciones despiadadas del *tempo*, aunadas a una apropiación del espacio que pone al montaje cinematográfico en un segundo plano, como bien lo decía André Bazin⁹, tienen en común con la música más de lo que cree el cinéfilo purista, acostumbrado a creer que la realidad es sólo cine.

Así como hace hablar a sus imágenes sin que haya sonido, cosa que han evidenciado hasta la saciedad los historiadores, Murnau las hace cantar con sonidos de bajo lúgubre, sin *armonía* ortodoxa — casi nunca vuelve a la *tonalidad* inicial, de satisfacción en “El último hombre” (*Der letzte Mann*, 1924), de tranquilo viaje del esposo feliz en “Nosferatu”, aun cuando las excepciones como “Amanecer” (*Sunrise*, 1927) no hacen más que reafirmar una permanente y descomunal tensión metafísica por el sobrecargado peso de su tortuosa dinámica —, y sin seducción melódica tradicionalmente entretejida. El *happy-end* con que finaliza la copia de “El último hombre” que conocemos en Colombia fue impuesto por los distribuidores norteamericanos, mientras que el último plano de “Nosferatu” es sugestivamente amenazador.

En pocas palabras, Murnau es el Schönberg del cine, comparación que estaría además sustentada por la ascendencia judía de ambos, que, como la de Reinhardt, aporta al arte alemán de la época un tono peculiar, emitido por temores ancestrales y conciencias perseguidas por la infelicidad interior, fruto de una historia aciaga.

Luego de este recorrido por el cine mudo, que no lo era tanto, lo mismo que por las realizaciones sonoras de algunos de los cineastas citados, podemos concluir, por el momento, que el nuevo arte se nutría también de música, incorporando sabiamente ésta a su síntesis de las artes, de la que hablaba Ricciotto Canudo, al igual que dejándole el papel de trasfondo del ritual de la proyección en la sala oscura, el de expresar los impulsos primordiales de la voluntad sin mediaciones, para lo cual imágenes e intertítulos, con sus diálogos, se quedaban cortos.

⁹ Véase *La evolución del lenguaje cinematográfico*, en ANDRÉ BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.

Lo más importante de consignar como premisa, hasta aquí, es aquello de la *sinfonía de imágenes*. Por una coincidencia natural con la música, que sale a relucir ya en el *montaje* dentro del cuadro, ya en el *montaje* propiamente dicho, como organizador final de *planos* cinematográficos, el cine es, a su modo — sin prescindir, por supuesto, de lo que posee específicamente —, una forma del ritmo universal, *es ritmo*. Retomaremos posteriormente esta idea. Antes, conviene esclarecer los roles de la música en el cine parlante, desde sus inicios hasta hoy.

DE LA AUSENCIA A LA SATURACIÓN, Y DE ÉSTA A LA ECONOMÍA:

VISTAZO A LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

EN TANTO ELEMENTO DE LA BANDA SONORA.

Si en el cine faltaba, aparentemente, la música, en los primeros años del sonoro, ésta balbuceaba para posteriormente existir en demasía, saturando los oídos, mientras las normas comerciales empezaban a imponerle su función de soporífero meloso, a veces de termómetro — a menudo ridículo por sus excesos — del *suspense* dramático. La industria en contadas ocasiones tiene en cuenta al arte y, así, la inventiva de los cineastas-músicos mencionados, quienes solamente esperaban una señal para dar el paso tan satisfactoriamente como Clair y Vidor, fue relegada como paliativo de la minoría en las personas de sus adeptos conocedores.

En principio, la música o no se oía, o se oía muy mal. Con temor, acrecentado por las deficiencias técnicas, hacía las veces de zumbido ineficaz.

Después, a músicos y musicalizadores de películas se les fue, literalmente, la mano, durante los años que siguieron al balbuceo introductorio del cine parlante. No es raro encontrarse con obras meritorias de la época, las cuales pueden incluso bordear la maestría, que pecan por *indigestión* musical: sencillamente, la copa se desborda en ellas para derramar una *gula* de alimentación sonora sobre el público ávido de las sensaciones desvirtuadas de Dionisos. Desvirtuadas porque lo que para Nietzsche era objetivación, unificación con el todo, se descompone en subjetivización sin fronteras y emocionalismo simplista, mediocremente aferrados a la búsqueda de un mercado fácil.

Seguramente, también el cine mudo contó con tales aberraciones. Sabido es que se recurría a melodías populares, ajenas al espectáculo

filmado, y a improvisaciones pianísticas que, en una buena parte de los casos, no pertenecía a las escuelas más prestigiosas. Pero, para el cinéfilo y las gentes de sensibilidad digna, la pantalla silente exhala un hálito de ingenuidad y candor tan gratos que, a la larga, todo se le puede perdonar, como al niño travieso. Chaplin, Keaton, los naturalistas suecos, los ampulosos italianos, el expresionismo, el *western* embrionario, las obras maestras de aquellos grandes citados arriba, a más de tanto filme perdido que de cuando en cuando resucita en la luminosidad espléndida de las verdaderas filmotecas, son tan musicales e inocentes, que... ¡al diablo con el valor de una musicalización cuyas características, en muy buena medida, ignoramos!

Volviendo al subjetivismo crónico del mensaje musical, que aún perdura y perdurará bajo el aspecto de basura multiplicada, aclaremos algo. Hablamos del sentimentalismo, de la dulzura forzada, tanto como de la música calculada para suscitar miedo o desazón puerilmente asumidos, de las fórmulas que toman al sujeto-espectador como depositario inane, atrozmente pasivo, de una carga de emoción prefabricada, casi que químicamente plastificada. Edgar Morin y Michelangelo Antonioni producen la crítica más contundente sobre el particular.

Después de los años de saturación musical, con el trabajo de monstruos sagrados como Bernard Herrmann, William Walton, Dimitri Shostakovich y Serguei Prokofiev echado a un lado por los industriales de la cultura, la crítica al fenómeno de la saturación cristaliza en una teoría luminosa y, lo que es más trascendental, en una práctica por fortuna cada vez más extendida en el arte fílmico: la de la economía musical o, en su defecto, la de las relaciones de complementariedad más plenas, si es el caso de *contrapunto* como lo querían Eisenstein y Pudovkin, entre las dos artes.

LOS PRIMEROS LUSTROS DE MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

La era de la saturación siguió, como se decía anteriormente, a la del balbuceo, el cual se distinguió justamente por lo contrario, por eclipsar la música, por creerla algo demasiado secundario. Por eso, en 1944, cuando todavía es poco lo que la música fílmica ha conseguido, estéticamente hablando, ADORNO y EISLER publican su libro *El cine y la música (Komposition für den Film)*, afirmando que está muy extendido entre las personas del oficio el lugar común de que "la música

no debe oírse”. Increíble que más tarde se haya invertido tan diametralmente el peso fuerte de la balanza para llegar a los ruidosos escándalos del abuso de los que aún somos víctimas: *Waterworld* (1995) sería una buena muestra de ello.

Sobre aquella máxima de los años treinta y cuarenta, los dos autores escriben:

La ideología de este prejuicio es la creencia más o menos vaga de que el filme como unidad organizada otorga a la música una función modificada, a saber, solamente la de servicio. En líneas generales, el filme es una acción hablada, el interés material y el interés técnico que de él se derivan están centrados en el acto, y todo lo que pueda hacerle sombra se considera un estorbo (...). Nunca ha sido (la música) realmente elaborada según su contenido propio¹⁰.

Adorno y Eisler prosiguen diciendo que la tendencia a pensar que la música debe tener una justificación óptica “se ha debilitado en los últimos años” y en lo atinente a la ilustración puntualizan:

La música (según Hollywood) debe seguir al acontecer visual, ilustrarlo, bien imitándolo al pie de la letra, o bien reproduciendo clisés que son asociados con los estados de ánimo y los contenidos representativos de las respectivas imágenes¹¹.

Los dos estudiosos alemanes — el primero, filósofo, sociólogo y musicólogo de reconocida influencia sobre el pensamiento del siglo que termina; el segundo, compositor — se refieren asimismo a la costumbre de arreglar rápidamente canciones folclóricas para concederle un sello de autenticidad a la ambientación de una película en un país determinado:

La música cinematográfica está siempre a punto de proceder según el esquema “música folclórica por encima de todo”. Los caracteres nacionales específicos podrían ser alcanzados si se prescindiese del obligatorio empavesamiento musical en un estilo grandilocuente. Muy semejante es la praxis historizante de mezclar los filmes de época con música de su tiempo (...). Si por encima de todo tiene que haber películas de época, cabe prestarles un servicio utilizando sin miramientos los más avanzados medios musicales¹².

¹⁰ THEODOR W. ADORNO y HANS EISLER, *El cine y la música*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, pág. 23.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 27.

¹² *Op. cit.*, pág. 30.

El texto traído a colación pone además en entredicho el *stock music* como procedimiento algo manierista de recurrir a piezas famosas para musicalizar pasajes fílmicos que guardan una cierta y remota similitud con las obras en cuestión. Los autores condenan la utilización de clisés musicales:

La producción masiva de los filmes ha conducido a la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, a la estandarización de los recursos para estimular la tensión. A esto corresponde la creación de lugares comunes musicales. La música suele entrar a menudo en acción precisamente cuando en virtud del 'estado de ánimo' o de la tensión se intenta conseguir efectos especialmente característicos. El pretendido efecto se frustra, porque el recurso se ha hecho familiar a través de innumerables situaciones análogas¹³.

Los dos severos críticos de los métodos de trabajo de entonces agregan, sumariamente, que ello desencadena también la estandarización de la interpretación musical.

Adorno y Eisler proponen, para contrarrestar todos estos vicios, la interacción del cine con el trabajo de la vanguardia musical que ubican (1944) dentro del serialismo schönbergiano, llamado a comprender, de un modo mucho menos arquetípico, la función de la música en el cine. Su valiosísimo estudio, a pesar de lo que de él ha perdido actualidad, encontró y seguirá encontrando correspondencias con el trabajo *en llave* de compositores modernos con directores como Antonioni y Tarkovski, trabajo reciente que, como otros, no se circunscribe exclusivamente al serialismo. Igualmente, lo mejor de músicas populares como el *rock* y el *jazz* ha permitido el florecimiento de una música fílmica con mayor conciencia de su misión que ésa tan cuestionada por la pareja de teóricos.

LA SATURACIÓN POSTERIOR A LOS PRIMEROS LUSTROS Y LA FUSIÓN DEFINITIVA.

Por su lado, Edgar Morin pone el dedo en la llaga de la saturación, retomando además la premisa de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine:

¹³ *Op. cit.*, págs. 31 y 32.

(...) la película sonora, con voces y ruidos, sigue necesitando la música. Vive en la música, se baña en la música. No hablemos de las películas operetas (...) o de lo que Maurice Jaubert llama música "real" de la película (jazz en un club nocturno, órgano en la iglesia). El cine sólo se satisface de esta música exterior cuando la emplea abundantemente. Principalmente le es necesaria una música integrada, "mezclada" al filme, inherente a él, que sea su baño nutritivo. El cine es musical como la ópera, aunque el espectador no se dé cuenta.

Rarísimas son las películas carentes de música, y las que no la tienen la sustituyen por una sinfonía de ruidos (...). No hay película sin música (...)¹⁴.

Morin, quien analiza los mecanismos de participación afectiva que el cine estimula, reproduciendo la ritualidad mágica de la identificación-proyección, la cual pasa extrañamente por el filtro de la razón que hace verosímil, convincente y objetivo el *imaginario* fílmico, el sueño pletórico de subjetividad que la pantalla visualiza, continúa:

Debido a que da un suplemento de vida *subjetiva*, fortifica la vida real, la verdad convincente, objetiva, de las imágenes del filme.

La música, movimiento del alma, ilustra la gran ley del movimiento. Música y movimiento, que son el alma de la participación afectiva, ilustran la gran ley de la participación: el alma da la carne y el cuerpo, la participación afectiva convierte la subjetividad en presencia objetiva¹⁵.

Morin, quien analiza los mecanismos de participación afectiva que entre la música y el cine:

Lo más frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia. Esta complementariedad analógica surge de la consanguinidad de la música y del cine... La música del filme, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza como lenguaje inteligible de signos. Explica, como dice (el compositor) Maurice Jaubert¹⁶.

El cine, como la música, contiene la percepción inmediata del alma por sí misma¹⁷.

Morin, como científico social que es, no oculta su simpatía, contrariamente a las evidencias que hay en ambos de vida emocional sub-

¹⁴ EDGAR MORIN, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, pág. 96.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 154.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 206.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 232.

jetiva, por su cara más oculta, objetiva, creada por el hombre como vehículo para el conocimiento — científico, añadiría Rossellini — del mundo, de la esencia objetiva de la *voluntad*:

¿Tiene alma el cine?, se preguntan los filisteos. No tiene más que eso. Desborda de ella en la medida en que la estética del sentimiento se convierte en la estética del sentimiento vago, en la medida en que el alma deja de ser exaltación y abertura para convertirse en el jardín cerrado de las complacencias interiores. Amor, pasión, emoción, corazón: el cine, como nuestro mundo, se halla viscoso y la-criminal a causa de ellos. Se comprende la reacción que se perfilaba contra la proyección-identificación grosera, contra ese “rezumar” alma, en el teatro con Bertolt Brecht; en el filme, bajo diversas formas, con Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc.¹⁸.

El cine de los últimos lustros ha ampliado la lista de tales autores.

En las consideraciones críticas del subjetivismo causante de la modorra y el letargo que emanan de la mala música cinematográfica, lo mismo que del acompañamiento distractor de ésta en la producción industrial, intervino, en la década del sesenta, Michelangelo Antonioni, cineasta vital para el cine contemporáneo. En sus declaraciones y en su trabajo, el italiano se mostró partidario de la parquedad en la musicalización, incluso de la ausencia de música. Su personalidad, forjada en el neorrealismo, aunque contraria a toda convención realista agotada, no se acomodaba al lagrimeo-excitación de que habló Morin. El espectador avezado sabe hasta dónde llegó en ese sentido haciendo cine puro, purísimo, es decir, ritmo, forma artística objetivada del ritmo del mundo.

No obstante la disparidad de criterios, de concepciones y posiciones de los individuos que hemos citado, se observará que no es mucha la distancia que los separa de Schopenhauer y Nietzsche: la música es verdad íntima y última de las cosas; el cine la tiene como aliada natural para expresar esa verdad; la industria cinematográfica no está interesada, generalmente, en la belleza de la verdad; por lo tanto, el cine y la música deben marchar estrechamente unidos — porque pueden y están hechos para eso — hacia su fusión con el todo de la voluntad, hacia su expresión en formas artísticas. Es lo que ha venido pasando, cada día con mayor persistencia, en la obra de cineastas-insignias del mejor cine actual. Insistamos, para terminar la parte que nos ocupa, en

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 131.

que la reacción contra el sentimentalismo musical ha hecho que algunos supriman la música *completamente* o en grandes fragmentos de sus películas. Un ejemplo nítido son ciertos filmes de Robert Bresson. No olvidemos, sin embargo, que, como en el mudo, los filmes sonoros *sin música* son también *música* de imágenes, palabras y sonidos. Son *ritmo*.

¿QUÉ ES EL RITMO CINEMATOGRAFICO?

Hemos dado por sentado que el cine de ficción respira a través de construcciones dramáticas, las cuales se funden con estructuras narrativas. Unas y otras han absorbido en su evolución patrones tanto literario-novelescos (Eric Rohmer declaraba en una oportunidad que hay más adaptaciones literarias en el cine de lo que generalmente se cree; para Eisenstein, Griffith le confirió al cine una categoría artística propia inspirándose en Dickens; Alexander Astruc, crítico de la Nueva Ola y también realizador, le concedía a Joseph Conrad el título de autor modelo del cine moderno, etc.), como teatrales, consolidando a la vez procedimientos formales y técnicos *autónomos* que sólo se hallan en el lenguaje fílmico como arte independiente.

El ritmo es componente necesario de la materialización del drama en la puesta en escena teatral, puesto que introduce equilibrio entre las partes, dosificando las alternancias de tensión con distensión, de extensiones mayores con menores en esas mismas partes, de movimiento con estatismo. El ritmo en la música, por otra parte, llegó a su etapa adulta con la existencia de un sistema de distribución regular de unidades de tiempo, con una duración determinada, que en la partitura se escriben en compases separados por las barras de compás. Las distintas clases de ritmo musical, de acuerdo con la duración de cada nota o sucesión de notas, dentro de un tiempo dado, se dividen en “unidades métricas medidas”¹⁹.

Siendo el cine arte del movimiento, éste como el de las extremidades del hombre que producen el sonido musical, es la causa del ritmo. En un solo *plano* cinematográfico, el ritmo se obtiene con la regularidad propia de fases diferenciadas de movimiento actoral y de la cámara, tomadas desde un punto de vista o angulación del *encuadre* que,

¹⁹ Véase AARON COPLAND, *Cómo escuchar la música*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1986, págs. 33-44.

por su oportuna y plásticamente sugerente selección, establece por sí mismo pautas para la combinación cohesionada del ritmo del movimiento (interno y externo, el primero actoral, el segundo el de la cámara) con los emplazamientos fijos de esta última.

Andrei Tarkovski apuntaba:

La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma (...). El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre entre ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Éste es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje.

El tiempo fijado en un plano es lo que dicta al director el principio de montaje que corresponde en cada caso. Por eso aquellas partes de una película que no son “montables” — como se dice —, que no se pueden unir, son las que por principio transcurren en tiempos diferentes. Pos eso, el “tiempo real” y un tiempo elaborado de modo artificial no se pueden montar: sería lo mismo que intentar montar cañerías de agua con dos diámetros diferentes. La consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va “evaporando”, eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro de un plano. Según eso, el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas²⁰.

Como ningún otro, sobre la base de sus personales logros creativos, tan maravillosamente subyugantes, Tarkovski enfoca así la musicalidad inherente a su arte: “Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo — el que otorga la forma — en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer”²¹.

Más adelante, el director de “Stalker” (1979) puntualiza:

El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carác-

²⁰ ANDREI TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991, págs. 138, 142-143.

²¹ *Op. cit.*, pág. 145.

ter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo²².

Sea cual fuere nuestra admiración por el cineasta ruso, vale destacar que ya hoy, sin los dogmatismos de la deificación soviético-marxista del montaje que se radicaliza en la década del veinte, podemos juzgar con cabeza fría el rol del montaje en la obra cinematográfica total, abordando, especialmente, la cuestión del ritmo. Si bien es cierto que éste empieza a adquirir vida en los instantes del rodaje, por breves que sean, en cada plano como unidad mínima de acontecer dramático, al montaje le resta la tarea de aplicar los brochazos posteriores, delicados y complejos, a la materia rítmica anteriormente filmada: si cada plano descansa sobre su ritmo (y su *melodía*) propios, al montaje le compete la facultad de la dirección de la orquesta que abarca la totalidad de ellos, algo parecido también a la instrumentación como faena final del proceso de composición.

Karel Reisz, montajista y director británico, dejó un texto clásico acerca del montaje, en el cual se analizan con minuciosidad los aspectos del ritmo que en el oficio de montar (o editar) una película, de calidades artísticas, son directrices de primer orden. De su muy puntual y concreto estudio extraemos el siguiente fragmento:

El problema de cortar los planos con arreglo a un patrón rítmico es cuestión que depende de las variaciones de longitud mínimas, a veces casi imperceptibles. Es difícil hablar en términos generales, porque la longitud del plano está relacionada estrechamente con su contenido, y las calidades rítmicas sólo se pueden apreciar sobre pasajes de cierta longitud. De todos modos, las faltas de ritmo resultan siempre evidentes y notorias, así como el buen efecto rítmico parece natural y no da idea del esfuerzo invertido en su consecución²³.

Reisz se ocupa igualmente del lugar del sonido y la música cinematográficos en la consecución del ritmo. Ésta, claro está, es uno de los más vigorosos factores de unificación rítmica en la película terminada, por no decir que nos suministra el *tono*, el matiz de la voluntad en que tenemos que situarnos para penetrar en la significación profunda de unas atmósferas, integrantes de una unidad —la misma película en su conjunto— cuyo fondo o centro de sentido, en los casos de los com-

²² *Op. cit.*, págs. 146-147.

²³ KAREL REISZ, *Técnica del montaje*, Madrid, Ediciones Taurus, 1960, pág. 218.

positores más insignes de la pantalla, la música lo transmite con una intensidad de la que carecen las imágenes, aun cuando está compenetrada con ellas de la manera indisoluble a la cual hemos venido refiriéndonos sin cesar.

Debíamos una explicación del porqué el cine es ritmo, música en imágenes, independientemente de si hay o no en un filme una *presencia* musical directa encaminada a la audición por parte del espectador. La terminamos volviendo a tocar el tema de la funcionalidad de la música dentro del conjunto significativo de una película. Quedémonos aquí para entrar en el siguiente acápite de nuestro escrito.

GENERALIDADES CONCERNIENTES A LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

La música, que se constituye como una parte —en abundantes ocasiones, muy considerable— de la banda sonora de un filme, se identifica casi siempre a partir de un contenido *melódico*, el cual es fácilmente reconocible por las personas de *buen oído*.

Schopenhauer afirmaba, refiriéndose a la dimensión melódica de la música:

(...) en la melodía, en la voz cantante, la que dirige el conjunto, la que marcha libremente entregada a la inspiración de la fantasía, conservando siempre desde el principio al fin el hilo de un pensamiento único y significativo, yo veo el grado de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre (...) en la música la melodía es lo único que presenta desde el principio al final una línea continuada con sentido e intención. Nos cuenta, por consiguiente, la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, cuyas manifestaciones constituyen la conducta humana; pero dice aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto ancho y negativo de sentimiento, sin poder ir más allá de esta abstracción. Por lo mismo, siempre se ha dicho que la música es el lenguaje del sentimiento y las pasiones, como las palabras el de la razón²⁴.

La música para el cine parece no apartarse de estos designios. Con frecuencia, una melodía distintiva, a veces todo un tema, a veces una simple frase o incluso un pequeño motivo melódico, jalonan una

²⁴ SCHOPENHAUER, *op. cit.*, págs. 484-485.

película, apareciendo y reapareciendo en momentos escogidos por el director, árbitro de los conflictos dramáticos que se mueven en su obra: el compositor está para crear bajo su égida e indicaciones. Esta técnica, cuando el desarrollo del tema es mínimo — algo que se da asimismo con mucha frecuencia — es muy próxima a la del tan cacareado *Leitmotiv* wagneriano, como ya lo apuntaban Adorno y Eisler. Los temas conductores se escuchan durante la proyección de una película tanto en los créditos o comienzos (sin créditos) y al final, lo cual asegura cíclicamente una unidad, como en momentos privilegiados emocionalmente para sumir al público oyente en el *baño* musical, *esencial* de las cosas. Temas de amor, de dolor, de terror, de virilidad y estrategia triunfantes en una confrontación, de solidaridad patriótica, de libertad y frescura en campo abierto al contacto con la naturaleza, de humor gratificante, y tantos otros, desfilan por la pantalla al por mayor como fuerzas propulsoras del espectáculo.

Este tema, cuando la música vuela más alto, cosa no muy común, puede desarrollarse u oponerse a un segundo tema, como en el *allegro* inicial de la forma sonata y, si la partitura es lo suficientemente extensa, entrar en relación con otros temas, sin perder su lugar conductor, un poco a la manera del *rondó*. Característico es en ciertos compositores cinematográficos el recurrir a una forma semejante al *tema con variaciones*, una vía más hacia la unidad, dando preponderancia, desde luego, a la melodía generadora, que vuelve a ser intercalada entre dichas variaciones. Cuando la música emana de todo un trabajo dispendioso en una película (caso Shostakovich) puede adquirir la forma de una *suite*, como sucesión de distintos movimientos libremente hilvanados, dotados — cada uno — de una cierta autonomía.

La brevedad de los motivos ha originado, en las décadas más recientes, un *acompañamiento* (la música superior hace más que eso) minimalista que convierte ínfimos trozos musicales, también *Leitmotive* si se quiere, en la totalidad de la música del filme. Dichos motivos, obrando por reiteración, pueden reducirse a unos pocos acordes o a unas cuantas notas, lo que hace pensar que, igualmente en el cine, la poderosa influencia del *puntualismo* de Anton Webern se deja escuchar con brío. Mundos enteros, universos afectivos de amplitud infinita, se expresan entonces en una sola célula inmaterial, o unas pocas células, para marcarle una dirección al corazón del oyente-espectador. Los ricos hallazgos instrumentales de la música contemporánea en el terreno de

la percusión hacen que estos diminutos cristales melódicos se presenten a veces bajo la figura de pulsaciones percusivas de muy corta duración. En casos de otro orden la música inunda, casi por completo, la película, triunfando o fracasando en su cometido, dependiendo de la habilidad del compositor.

Armónicamente, la música preferida por compositores y público del cine sigue siendo la tradicional de funciones y tonalidades. Las disonancias, la atonalidad, el serialismo y todas sus consecuencias en la música del siglo xx irritan aún a las masas de neófitos, y los productores se cuidan muy bien de no echar a perder sus filones sonoros de taquilla, tan usualmente respaldados por discos que contienen los temas de las películas.

No obstante, tal como lo propusieron Adorno y Eisler, el cine de rango artístico ha ido acercándose lentamente a las fuentes de la música renovada interior y exteriormente. El acercamiento ha gozado de tanta aceptación por parte de cineastas estelares, que aun en los filmes de promoción más comercial *se cuelean faltas* a la vieja armonía. No se podía esperar menos de la marcha ascendente de una música que, al fin y al cabo, si se piensa en el *Tristán* de Wagner, empezó a componerse durante las postrimerías del siglo xix. Quizá fue Alfred Hitchcock uno de los primeros directores en tomarse la libertad de atentar contra la armonía académica: es tal el impacto de las imágenes y el montaje, que el público perdona, sin darse cuenta, las agresivas disonancias de la antológica secuencia del asesinato en "Psicosis" (*Psycho*, 1960), disonancias debidas a Bernard Herrmann, un discípulo de Stravinsky.

Antes y después de este acontecimiento feliz (el músico había trabajado con Orson Welles, en los años cuarenta) ha habido mucha tela que cortar. Una vertiente del cine más notable no ha cesado de acoger cualquier alternativa sonora que posibilite la creación de algo nuevo. Ello no obsta para que le concedamos la razón a Aaron Copland: en salas de concierto y salas de cine continúa el reinado de las reglas de la armonía clásica.

Instrumentalmente, puede decirse que en la música cinematográfica, entendiéndola por ella la especialmente compuesta para la película, el conjunto sinfónico primó por mucho tiempo. Pero en eso también no es poco lo que ha cambiado. Desde el apogeo de la comedia musical norteamericana, sin excluir los ejemplos de Vidor y Clair citados, ha sido obstinada la tendencia a hacer compatible con la pantalla la voz

humana mediante canciones. Proliferan los títulos fílmicos en que una o varias canciones muy populares tuvieron su plataforma de lanzamiento. A veces el *sinfonismo* (otro *golpe* de los románticos, habría señalado el gran musicólogo Alfred Einstein) convive con la canción, de lo cual da una idea exacta la música para la serie del 007, James Bond, a la cual volveremos. Asimismo, la camerabilidad sale a flote en obras de maestros del cine que no consiguen los ingresos de sus colegas menos dotados, mientras que el sonido electrónico ha ido adquiriendo cada día mejor reputación.

En cuanto al carácter, dicen los atrasados en noticias que la música del cine está condenada a ser *ligera*, viniendo a ser una especie de hermana menor de la música *brillante*. Se trata, a todas luces, de un equívoco, aun cuando no sean mentados los nombres respetadísimos de Walton, Shostakovich, Prokofiev y Penderecki, compositores — ellos también — de partituras para cine. En éste se ha apoyado el nacimiento de obras excelentes del mundo musical que, así estén frecuentemente a medio camino entre lo *popular* y lo *culto*, no dejan de proceder del cincelamiento de la maestría más pura. Tanto que, por su calificación, como otras obras históricas de música incidental o la música programática (sobra afirmar que la del cine lo es) de ópera para dramas y comedias teatrales hoy olvidadas, han alcanzado el *status* de composiciones autónomas, para escuchar en las salas de concierto o en discos cuidadosamente preservados por el melómano; hasta tal punto que, como con esas óperas, con algunas de ellas sucede que incluso no se recuerdan las películas, en virtud de su mala calidad, por el placer que procuran al oído piezas como las de varios de los compositores que, seguidamente, serán objeto de un comentario.

SOBRE AUTORES CINEMATOGRAFICOS Y COMPOSITORES.

EISENSTEIN-PROKOFIEV. Esta mutua colaboración, diríase que la más clásica que se haya dado en el cine entre dos grandes de las dos artes, se tradujo, como ya se dijo, en la música para las películas sonoras de Eisenstein “Alejandro Nevsky” e “Iván, el Terrible”. A ambas partituras el compositor de “El ángel de fuego” dio forma de oratorio dramático, de música vocal-sinfónica hecha para una representación dramático-fílmica.

Como muchas obras del género en la historia de la música, vacilan entre la escena (en este caso fílmica y teatral; puestas en escena teatrales: de la obra “Iván el Terrible” de Prokofiev se siguen llevando a cabo, como pudimos observarlo en la reciente programación de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Colombia), y la ejecución en la sala de conciertos, pues su valor autónomo es tan mayúsculo, que se salió del control de los especialistas del cine. Eisenstein escribió, sobre el perfil del compositor y su trabajo mancomunado, unas notas de excepcional interés²⁵. Realmente, como también lo consignamos ya, esta música reviste un carácter prominentemente operático, género en el cual Prokofiev era un consumado maestro.

KOZINTSEV-SHOSTAKOVICH. Activo como vanguardista *excéntrico* —director, con Trauberg, del *Laboratorio del Actor Excéntrico*— desde el período del cine mudo, el cineasta ruso, quien escribió unas hermosas memorias, a más de unos textos sobre Shakespeare²⁶, confió a Dimitri Shostakovich la composición de la música de dos de sus obras maestras, “Hamlet” (1964) y “El Rey Lear” (1971). Música de elevadísimo vuelo, rodea la puesta en escena de la primera de estas películas de una aureola de gravedad —sufrida lamentación de corifeo antiguo— y nobleza raramente oídas en la pantalla. También en la segunda los efectos son grandiosos. Existen grabaciones de estas dos bandas musicales que, al igual que en el caso anterior, hablan por sí solas de su valor, más allá del *servicio* ocasional a unos filmes. El compositor nos legó partituras para otras películas, pero nunca como en éstas brilló tanto su talento dramático.

OLIVIER-WALTON. Nuevamente Shakespeare es aquí la semilla. Para las tres adaptaciones que Laurence Olivier hizo de obras suyas —“Enrique V” (1945), “Hamlet” (1948) y “Ricardo III” (1956)—, Sir William Walton firmó una música algo desigual, a veces árida, pero de una imponente admiración en los trozos monumentales. Las tres películas fueron vistas por teóricos o, mejor, estetas importantísimos como André Bazin, a la luz de su extraordinaria aportación al dúo cine-teatro.

²⁵ SERGIO M. EISENSTEIN, *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Editorial Lumen, Palabra en el Tiempo, 1970, págs. 221-245.

²⁶ En ruso y en otros idiomas existen libros del cineasta con los títulos de *La profundidad de la pantalla* y *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, sin traducción conocida en español.

Téngase por seguro que, en inferioridad de condiciones frente a Shostakovich, la música no juega en ellas un papel secundario. El mismo Walton compuso una ópera shakespeariana, “Troilo y Cressida”. Por su parte, el actor-director abandonó infortunadamente su carrera en la última de las profesiones. Se ha dicho que porque sus proyectos eran demasiado costosos y ambiciosos.

VISCONTI-FRANCK, VISCONTI-BRUCKNER y VISCONTI-MAHLER. Hijo de una pianista aficionada, asiduo asistente a ‘La Scala’ desde niño — conoció a Arturo Toscanini y fue su amigo; amó a Verdi como pocos —, intérprete del violonchelo, director escénico de óperas, Luchino Visconti fue uno de los cineastas más musicales que hayan vivido. En su filmografía, la música se inserta como vocera del talante de cada obra. En ella sobresalen, desde este punto de vista: “La Vaga Estrella de la Osa Mayor” (*Vaghe Stelle dell’Orsa*, 1965), en la que la atormentada música pianística de César Franck — *Preludio, Coral y Fuga* — expresa lo más recóndito de los laberintos de un drama familiar: Visconti, de niño, había oído tocar la obra a su madre, obra símbolo de su propio desasosiego familiar y su desmesurado amor por ella; “Livia” (*Senso*, 1954), posee música de la VII Sinfonía de Anton Bruckner, cuyo *adagio* es espléndidamente utilizado para magnificar la descomposición progresiva a que conduce una pasión destructora, uno de los temas viscontianos favoritos (en el contexto de la descomposición de Austria como potencia imperial, han agregado los biógrafos del director, atendidos al criterio de que por medio de Bruckner comienzan a exhalar los Ausburgo sus postreros ardores de magnificencia); en “Muerte en Venecia” (*Morte a Venezia*, 1971), adaptación de la novela corta de Thomas Mann, el milanés toma fragmentos de la Tercera y Quinta Sinfonías de Gustav Mahler, mientras que retoma, una vez más, el tema de *Senso*. Suntuosamente desgarradas, rezumando olores de peste y muerte, de mar y deseo tardíos, y de calles llenas de un perturbador culto a la belleza, las notas mahlerianas nunca resuenan con mayor eficacia que como cuando Aschenbach sigue a Tadzio por la playa adriática en la dirección que trazan las palabras de Nietzsche cantadas por la contralto:

¡Oh hombre, pon atención!
¿Qué dice la profunda medianoche?
¡Dormí!
¡De profundo sueño desperté!
¡El mundo es profundo

y más profundamente pensado que el día!
¡Profundo es su dolor!
El placer es aún más profundo que el dolor del corazón.
El dolor dice: ¡pasa!
Pero todo placer quiere eternidad,
quiere profunda, profunda eternidad.

Canto de embriaguez de Zaratustra, texto del 4º movimiento — muy lento, misterioso — de la 3ª Sinfonía de Gustav Mahler.

INGMAR BERGMAN. “Si no hubiera sido cineasta y director teatral, habría sido músico”, ha declarado Bergman, quien, además, ha puesto el acento en las afinidades cine-música. Melómano fervoroso, gozó por un tiempo de la participación en sus obras del estupendo compositor Erik Nordgren. Pero, al igual que Visconti, ama el repertorio de los grandes músicos, inclinando sus preferencias hacia Bach, quien está presente, por ejemplo, en “Como en un espejo” (*Sasom i en spegel*, 1960), “Los Comulgantes” (*Nattvardasgästerna*, 1962) y “Gritos y Susurros” (*Viskningar och rop*, 1971). En este último filme conmueve hasta el llanto la audición de la zarabanda de la Suite N.º 3 para chelo de Bach, cuando dos hermanas, que se odian y no se hablan, se reconcilian fugazmente, se abrazan, se besan y hablan... aunque no sabemos lo que dicen, sus voces no se oyen: lo que se dicen *es música*, en uno de los momentos cumbres de ésta en el cine. Bergman ha musicalizado asimismo sus obras con piezas de Chopin, Scarlatti, William Byrd, Bo Nilsson — sueco contemporáneo — y otros. A él se debe la mejor ópera que se conozca llevada a la pantalla, superior a las versiones de Zefirelli — de por sí muy recomendables — y a cuantos han querido asociar estas dos artes tan fraternalmente cercanas: “La Flauta Mágica” (1974) es cien por ciento mozartiana; tanto, que se presenta como cabal ilustración del credo artístico y humano del compositor, un himno al amor universal que cinematográficamente reposa en la exhibición amable e incesante de sus lemas escritos en cuasi-pancartas.

Bueno es destacar que Bergman abandona la música durante largos pasajes de sus películas — en algunas, la falta de ella se hace soberana — entregándose a un ritmo fílmico sin notas, cuyas cadencias, reforzadas por la innata musicalidad de la lengua sueca, corresponden abiertamente con cuanto aquí se ha dicho sobre el ritmo. El cineasta nórdico entona siempre la música del alma de sus personajes y situaciones, haciéndose eco diamantino del pensamiento schopenhaueriano.

Aunque sostenga que no, Bergman es un señor músico perteneciente al Panteón, al firmamento del cine-música y de la música-cine.

TARKOVSKI-ARTEMIEV. En "Solaris" (1972), "El Espejo" (1974) y "Stalker" (1979), el director ruso disfrutó de la colaboración de un contemporáneo y compatriota, el compositor Eduard Artemiev. En la última de dichas películas, la música acabó por integrarse, sin una diferenciación señalizada, a los sonidos del mundo natural y social:

La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista cinematográfico, cosa que yo he procurado (...). Un mundo sonoro organizado en forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico ²⁷.

Tarkovski en "El Espejo" (1974) y "Nostalgia" (1983) se remitió a las dos "Pasiones" reconocidas de Bach, las de San Juan y San Mateo respectivamente. Tuvo asimismo a su lado, en "La Infancia de Iván" (1962) y "Andrei Rublev" (1966), al compositor Viatcheslav Ovtchinikov. Sus dotes para la música cinematográfica y la articulación rítmico-musical de sus filmes ameritan estudios particulares, porque a ese y otros niveles fue un completo innovador.

ANTONIONI-FUSCO. La labor creativa a cuatro manos de Michelangelo Antonioni y Giovanni Fusco comprende la no módica suma de ocho películas, desde "Crónica de un Amor" (*Cronaca di un amore*, 1950), primer largometraje del cineasta, hasta "El Desierto Rojo" (*Deserto Rosso*, 1964). Es éste un caso de inconsciente inmersión del lenguaje del cine en el de la música moderna, con unos resultados francamente sorprendentes por su notabilidad expresiva y su ajustado balance de reciprocidades, controladas con un grado de precisión pitagórico. Antonioni, que habría podido ser filósofo — el máximo exponente del existencialismo en el cine —, es escritor, pintor, músico de imágenes y director de cine. Recurrió igualmente a la música electroacústica, para centrarse luego en una posición similar a la de Tarkovski:

La música se funde raramente con la imagen, las más de las veces no sirve sino para adormilar al espectador y le impide apreciar claramente lo que ve.

²⁷ TARKOVSKI, *op. cit.*, pág. 187.

Considerando todas las posibilidades, me opongo al 'comentario musical', al menos en su forma actual. Presiento que hay allí alguna cosa vieja o rancia. El ideal sería construir con los ruidos una formidable banda sonora y llamar a un director de orquesta para que la dirigiese. Pero, entonces, al hacerlo, ¿no sería el director de orquesta un director de cine? ²⁸.

HITCHCOCK-HERRMANN. Pareja archiconocida del cinéfilo-melómano, produjo un universo alucinante, de pesadilla, de decididos tintes y contornos psicoanalíticos. La música bien puede ser la hechicera del inconsciente colectivo que conjura todos sus demonios. Es lo que hacía Herrmann para el fenomenal caballero de la barriga: desencadenar las fuerzas primitivas para que el inconsciente aflorara brutalmente a la mente del espectador. Este onirismo fundamental que — Herrmann lo reconocía y lo dijimos más atrás — mucho debía a Stravinsky, arribó tal vez a su meta más *soñada* con la partitura de "Vértigo" (1958), joya cautivante del sinfonismo fílmico, verdadero amuleto para encarar los instintos prohibidos o *reprimidos*, según Freud. El compositor, como queda dicho, firmó también partituras para otros directores, entre los cuales se encuentra un admirador ferviente de Hitchcock, François Truffaut, quien dejó unas notas muy ilustrativas sobre su trabajo conjunto para "Fahrenheit 451" (1966), en un diario de rodaje y postproducción ²⁹.

TRUFFAUT-DELERUE y TRUFFAUT-JAUBERT. Uno de los cineastas más sensibles a la mutua alimentación música-cine, el excrítico revoltoso halló en la alegría, serenidad y tonos elegíacos de Delerue a compañeros invaluable de sus películas. Maravillas de tal compaginación resaltan en "Jules et Jim" (1961) y, sobre todo, en "La Noche Americana" (*La Nuit Américaine*, 1973). En otras oportunidades, el director sacó del anónimo composiciones del previamente fallecido Maurice Jaubert, compositor que había trabajado para los directores del naturalismo poético francés que el Truffaut articulista odiaba con saña. Solemne y majestuosa, la música de Jaubert asciende con singular encantamiento en "La Alcoba Verde" (*La Chambre Verte*, 1978) y despierta una complicidad gratisima con el personaje de "El Amante del Amor" (*L'Hom-*

²⁸ PIERRE LEPROHON, *Antonioni*, Paris, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, 1969, pág. 127. Traducción de J. D. C.

²⁹ Véase FRANÇOIS TRUFFAUT, *Diario de rodaje de Fahrenheit 451*, con guión de *La noche americana*, Valencia (España), Fernando Torres Editor, 1980.

me qui aimait les Femmes, 1977), esta vez haciendo gala de ternura e indulgencia. Truffaut musicalizaba con increíble acierto, el sabor de sus filmes perdura no sólo en nuestro paladar visual, sino también en el auditivo. Al igual que Bergman, quería mucho la música barroca, de lo cual da cuenta bellamente “El Niño Salvaje” (*L'Enfant Sauvage*, 1969), íntimamente entrelazada con Vivaldi.

FELLINI-ROTA. Dieciséis películas, incluyendo tres cortas para filmes de *sketches* de dirección compartida con otros nombres, suma esta desenfadada y dichosa complicidad, tal vez la de mayor sinceridad que se haya escuchado en materia de música cinematográfica, por lo que tiene de confesión personal, de rasgos distintivos netamente individuales.

Fellini, quien declaraba no haber sido nunca un melómano (más bien, eso sí, un gran lector de Jung), encontró en Rota a un colaborador entusiasta que compuso una serie de obras magistrales imbuidas del hálito juguetón, circense, ensoñador y gravemente crítico de ese cineasta que tanto queremos quienes sabemos perfectamente que cine y televisión no son lo mismo: el cine ha perdido, desgraciadamente, una buena parte de sus atractivos; la muerte de Fellini lo demuestra. Más memorable que todas sus partituras es, quizá, la de “Ocho y Medio” (*Otto e Mezzo*, 1962), aunque “La Dulce Vida” (1960), “Amarcord” (1973) y todas las demás, inscriben indudablemente al fallecido compositor en la lista de los más genuinos clásicos de la pantalla. Fellini declaró pocos años antes de morir:

(...) el más valioso de todos mis colaboradores, puedo contestar sin necesidad de reflexionar, fue Nino Rota. Entre nosotros hubo enseguida un entendimiento pleno, total, desde el *Sceicco Bianco*, primer filme que hicimos juntos. Nuestro entendimiento no tuvo necesidad de ‘rodaje’. Yo me había decidido a ser el director y Nino era ya la condición para que siguiera siéndolo. Tenía una imaginación geométrica, una visión musical de las esferas celestes, por lo que no tenía necesidad de ver las imágenes de mis películas. Cuando le preguntaba qué motivos musicales tenía en mente para una u otra secuencia podía advertir con claridad que las imágenes no le interesaban. El suyo era un mundo interior donde la realidad tenía escasas posibilidades de acceso. Vivía la música con la libertad y la facilidad de una criatura que vive en una dimensión que le es espontáneamente compatible.

Se trataba de un ser que llevaba en sí una rara cualidad, esa preciosa cualidad que pertenece al campo de la intuición. Éste era el don que lo mantenía tan inocente, agraciado y alegre. Pero no quisiera ser mal interpretado. Cuando se presentaba la ocasión, y también cuando ella no se presentaba, decía cosas agudísimas, profundas, emitía juicios de una exactitud impresionante sobre hom-

JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ

bres y cosas. Como los niños, como los hombres sencillos, como algunos sensitivos, como alguna gente inocente y cándida, decía de pronto cosas deslumbrantes...³⁰.

Rota compuso un ballet sobre la música de "La Strada" y trabajó también con Visconti y otros cineastas.

CHABROL-JANSEN. Durante la primera etapa de la carrera del director francés, Jansen estuvo siempre a su lado. Autor de música de bajos y de disonancias puestas al servicio de un misterio y un *suspense* inmersos en los abismos de la condición humana, el compositor escribió páginas estremecedoras como las de "La Ruptura" (*La Rupture*, 1970) y "La Mujer Infiel" (*La Femme Infidèle*, 1968). Chabrol, ha contado después con la ayuda de un hijo músico, Mathieu Chabrol, y de otros compositores.

WIM WENDERS y el Rock. Antológica, dicen los conocedores, es la selección que de melodías de esta clase de música deja oír Wim Wenders en sus películas. Buen hijo de la generación del sesenta, el alemán ha sabido armonizar magníficamente con su obra las voces de nostalgia y melancolía con que dicha generación respondió a la amargura de sus tiempos. Sobre el tema hay escritos autorizados³¹.

ALGUNOS OTROS COMPOSITORES DEL CINE INTERNACIONAL.

ENNIO MORRICONE. Desde los días de su colaboración con el denominado *Western spaghetti* de Sergio Leone hasta el presente, ha sido, con Maurice Jarre, el más solicitado compositor de la música cinematográfica. Su sonido es, por así decirlo, *vitalista*; no sólo anima las imágenes sino que las desplaza hasta encabezar, por momentos, la narración de las películas con una instrumentación finísima y un sentido melódico verdaderamente soberbio. Las grabaciones de su música se cotizan muy por arriba en Europa. Entre sus muchos y merecidos éxitos demos relieve a "Investigación de un Ciudadano sobre toda Sospecha" (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) de Elio Petri,

³⁰ GIOVANNI GRAZZINI, *Conversaciones con Fellini*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1985, págs. 120 y 121.

³¹ Véase LUIS CARLOS MUÑOZ, *La música en las películas de Wim Wenders*, en *Wim Wenders*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Cine-Club de la Universidad Central, 1995.

“Los buitres tienen hambre (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) de Don Siegel, “Escarlata y negro” (*The Scarlet and the Black*, 1983) de Jerry London, y su reciente colaboración con Giuseppe Tornatore.

MAURICE JARRE. Este otro veterano se parece a un monopolista. Tanto y con tan variable fortuna ha escrito para el cine, que no es fácil recordar el listado completo de sus composiciones. Francés hasta la médula en sus comienzos (“¿Arde París?” — *Paris brûle-t-il?* 1966 —, de René Clement), ha ido perdiendo su colorido nacional en los avatares de la internacionalización. Tan lírico como épico, exhibe un talento nada agotado en películas como “Testigo en Peligro” (*Witness*, 1985) de Peter Weir.

JOHN BARRY. Supo capitalizar la fama que ganó con su música para la serie James Bond, desplegando una actividad que en raras ocasiones le ha traicionado. Uno de sus más celebrados trabajos fue “Perdidos en la noche” (*Midnight Cowboy*, 1969) de John Schlesinger.

ALFRED NEWMAN. Reliquia del pasado multimillonario de Hollywood, compuso tanto como Morricone y Jarre: hubo una época en que su nombre no faltaba en los créditos de toda película de algún prestigio. No ofrece dudas de que era un músico de categoría la partitura de “La Más Grande Historia Jamás Contada” (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) de George Stevens, dulce y cálida invocación de la figura del Salvador del mundo, el más musical de los seres según San Agustín.

MIKLÓS ROZSA. Húngaro muy dotado para la espectacularidad y el cine de multitudes romano-californianas. Puede decirse que, con el Cinemascope, los 70 mm y el Cinerama, al lado de los directores responsables, salvó al cine de la competencia de la T.V.: sus discos se vendieron mucho. Autor de la música de “Quo Vadis?” (1951) de Mervin Le Roy y “Ben-Hur” (1959) de Wyler.

ELMER BERNSTEIN. El consentido de Hollywood después de éstos, sus antecesores en el oficio. Exponente de la mejor cultura musical norteamericana, ha atinado y fracasado con las desigualdades del vaivén del mercado. Excelente en clásicos como “Los 7 magníficos” (*The Magnificent Seven*, 1960) de John Sturges, vampirísticamente absorbido por las cuñas de Marlboro, y filmes recientes como “La Edad de la Inocencia” (*The Age of Innocence*, 1993) de Martin Scorsese.

QUNCY JONES. Hábil compositor de raza negra a quien se deben formidables piezas de *suspense* y acción. Por desgracia, su nombre no aparece ya con la periodicidad y el vigor de décadas anteriores. Digna

de evocación es la música de "A Sangre Fría" (*In Cold Blood*, 1967) de Richard Brooks, adaptación de la novela de Truman Capote.

JOHN WILLIAMS. Edecán musical de Steven Spielberg y George Lucas, ha vendido como el pan, gustando en demasía de estridencias y ruidos. Sin embargo, denota poseer una cultura sonora muy amplia y un sexto sentido dramático, envidiables en películas como "El imperio del sol" (*Empire of the Sun*, 1987) de Spielberg, mezcla de orientalismo estilizado con un afortunado homenaje a las tradiciones de la música coral occidental. Esto último se escucha sobre todo al final de la película.

LALO SCHIFRIN. Virtuoso del teclado, entiende además muy bien de instrumentación y melodías para el *thriller* y el filme de aventuras. Digna de elogios es su colaboración con Don Siegel, por ejemplo, en "Mi Nombre es Violencia" (*Coogan's Bluff*, 1968).

BOB DYLAN. Aunque no ha trabajado mucho para el cine, este cantante norteamericano es autor de la inolvidable música de "Pat Garrett and Billy the Kid" (1973) de Sam Peckinpah, baladas en las que el *country* expresa de manera óptima el clima de leyenda y tristeza que preside este *western crepuscular*. El mismo Dylan actúa y canta en la banda sonora al modo de un trovador del oeste que cuenta la historia, es testigo de ella e interpreta con aliento poético su significación.

CONCLUSIÓN.

La música para ese ritual, para esa magia en imágenes y sonidos que es el cine en pleno siglo xx, ha sustituido con creces, para bien y para mal, a la de la tragedia y el drama que le precedieron por siglos.

Siendo en principio, como la música en sí misma, subjetividad en estado primario, emoción e intuición, por esa paradoja que hallamos en Schopenhauer y Nietzsche, es el lenguaje más universal del propio cine al que pertenece, puesto que, desentendiéndose de esa subjetividad, como lo aseveran Antonioni y Tarkovski, siguiendo a aquellos filósofos, se convierte en sonido objetivo del mundo, en el arte develador de los secretos básicos de la existencia, de los que el cine tanto nos ha comunicado. Pero es seguro que no habría podido hacerlo sin la música: éste la lleva en su sangre, como el rito trágico dionisiaco; quizá es la forma idónea de que dispone para recuperar el espíritu religioso de la existencia.