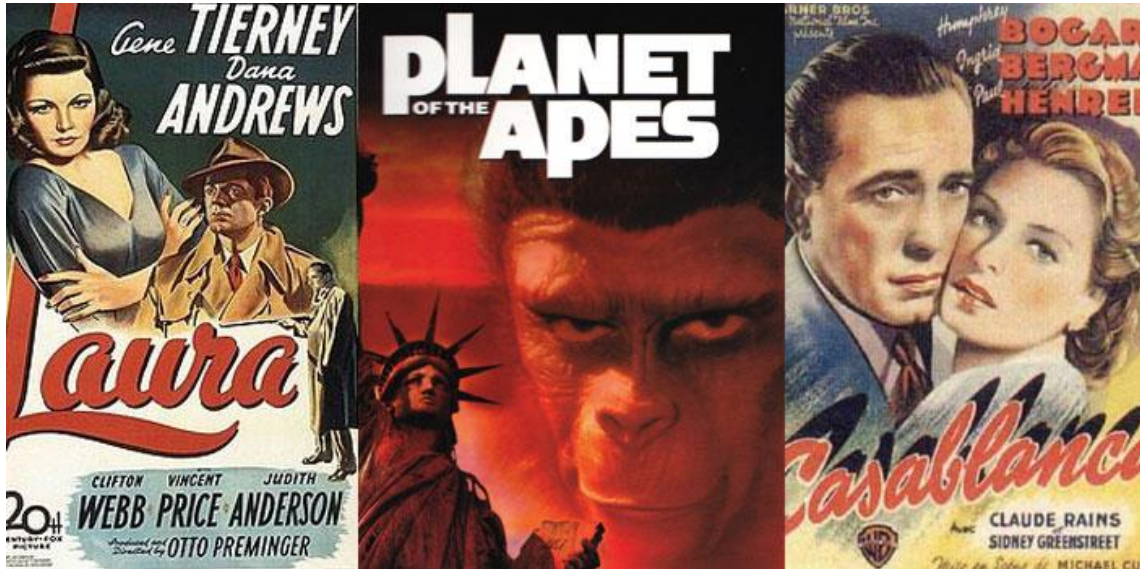


Tres formas en que la música se incorpora a la imagen cinematográfica

Escrito por Mario Osuna



Han pasado 86 años desde la llegada del sonido al cine. La música ha sido una gran colaboradora de las historias en pantalla, la sincronizada acompañante de la fotografía en movimiento y de la edición. Llegó para establecerse de manera firme como una herramienta dramática desde que la tecnología lo permitió. [1]

La música es, posiblemente, una de las formas más removidas de la realidad. Es un tipo de arte subjetivo que tiene un lenguaje particular y una específica manera de comunicar, ya que funciona por medio de la asociación (sin importar cuán general o personal sea). Las asociaciones que se hacen a través de la música se vuelven más particularizadas cuando la música se identifica con imágenes dentro de un contexto dramático. No hay duda de que cuando tenemos imágenes, ya sean mentales, emocionales o visuales, y escuchamos música al mismo tiempo, hacemos una conexión, al menos a nivel inconsciente. Este proceso de asociación es el elemento clave de cómo la música contribuye al poder del celuloide. De esta manera, estos particulares atributos de la música profundizan y enriquecen toda información emocional que la historia, a través de la imagen, tiene como finalidad transmitir.

La conjunción entre el medio visual y el auditivo, los cuales forman parte del tiempo y están en movimiento, al ser unidos y dada su naturaleza, establecen puntos de sincronía de manera aleatoria, por lo que crean un impacto dramático único en estos puntos; de aquí que la música en el cine, al poder ser controlada, se convierte en una herramienta dramática. Ésta tiene el poder de abrir el cuadro de referencia de la historia y revelarnos su vida interna de una manera que no podría ser completamente articulada de ninguna otra forma. En un pequeño instante, la música puede profundizar el efecto de una escena o traer un aspecto de la historia a un foco más cercano; puede tener un efecto revelador de cómo los personajes de la historia se interrelacionan, de cómo nosotros percibimos lo que los actores sienten o piensan y nos puede revelar o expandir aspectos subjetivos y valores asociados con lugares e ideas intrínsecas en el drama.

Por otro lado, la música sobre imagen, al estar situada en los lugares óptimos y al estar sincronizada de manera que conceda apuntar de diferentes formas las situaciones (acciones, diálogos, etc.), permite, tanto vestir la imagen y acompañar a la fotografía, como ser un subtexto o hacer comentarios ajenos a los que estamos viendo en pantalla y percibirlos de manera consiente contra imagen, por ello, al tener la doble facultad de ser escuchada conscientemente e inconscientemente, puede ser compuesta bajo decisión de cualquiera de estos dos atributos. Así es como la llegada de la música al celuloide a través del sonido da paso al poder tan único que la música puede aportar al séptimo arte.

En el cine, la música siempre está fragmentada, aparece aquí y allá. Ciertamente, no está en todos lados; la partitura generalmente se convierte en un elemento importante y definitivo en la forma general de la película, de ahí que la música en cine puede ser conformada de manera que el impacto dramático se agudice y se enriquezca, buscando siempre la acción o momento óptimo para empezar y finalizar su intervención y así aparecer cuando tenga trascendencia en la historia o escena.

Como los comentarios musicales o segmentos de música en el cine, también llamados “cues”, están separados por varios segundos e inclusive minutos, no es posible pensar en términos a gran escala de la estructura musical, como lo haríamos con la música de concierto u óperas, por esto, la entrada y salida de la música es un acento por sí solo, ya que causa un cambio emocional al aparecer y desaparecer, sea consciente o inconsciente su percepción.

Se han establecido tres formas básicas en que aparece la música en el cine, a partir de las composiciones que hizo el llamado padre de la música para cine, Max Steiner, que luego continuaron otros compositores igual de importantes e innovadores en su momento como: Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Alex North, Jerry Goldsmith, John Barry, David Raksin, John Williams y Maurice Jarre, entre otros.

La primera forma es la música que ya existe pregrabada y cuya existencia es independiente a la película. En inglés, llamada *underscore*, es la música que subraya la imagen y bajo la cual se edita, por lo general, por lo que la música no está sincronizada a la imagen sino que la imagen generalmente está cortada o editada contra la música.

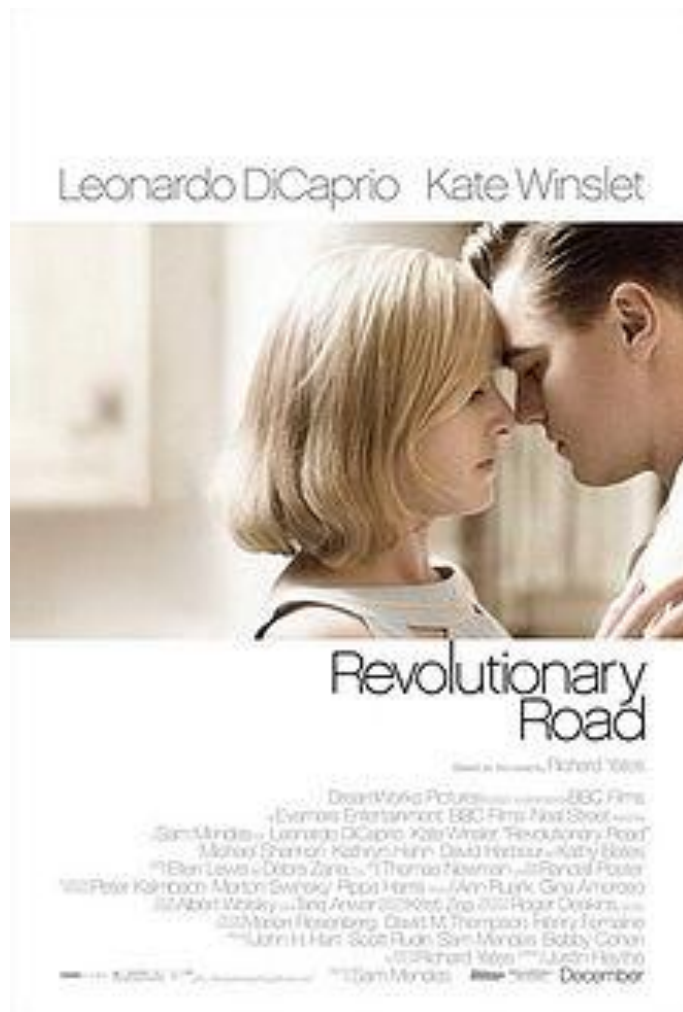
La segunda es la música de fuente o diegética, que es música que los actores en cuadro escuchan o supuestamente lo hacen. La función de esta música es distinta al *underscore* y a la tercera forma, que es la “música original” ya que el impacto dramático, al ser incorporada la música, varía puesto que el emisor de la música forma parte de la imagen y de la escena y, por lo tanto, de lo que podríamos llamar “realismo” de la misma. Por este motivo la cinta no es por principio editada contra la música, ya que afectaría a su función en escena y mutaría su intervención a cuadro; ni tampoco claro está, es sincronizada la música al visual, por la misma razón. Esta música, tratada como de fuente, puede ser música ya existente, compuesta de manera independiente de la película u original. Esta forma tiene la virtud de contextualizar y hacer comentarios acerca de los gustos personales de los caracteres, los sitios donde se desarrollan las escenas y su espacio acústico, e incluso hacer referencias de la época en que transcurrió o transcurre alguna escena, secuencia o la película en general. La música de fuente es introducida ya sea de manera visual o por referencia, es decir, podemos ver una banda de rock tocando o una orquesta en un baile, un radio o una televisión sonando. Esta música es visualmente iniciada y/o tocada. Por otro lado, si tenemos una escena en una discoteca, quizás no veremos el DJ, pero damos por hecho que lo hay, sin más proceso mental que este. Lo mismo en una iglesia, quizás escucharemos un órgano, pero probablemente no veremos al organista. Esto comúnmente sucede en locaciones o escenarios como restaurantes, elevadores, salones de baile, baños públicos, automóviles, etc.

Por último, la tercera forma en que se incorpora la música en el cine es la música original; nace por inspiración de la obra cinematográfica, ya sea desde el guión literario o la edición final de la película. Es la que desde su concepción está pensada para estar sincronizada a la imagen y es parte del discurso total de la obra cinematográfica. Esta música forma parte del drama interno y de la trama. Su sincronización a la imagen es lo que permite dar contenidos simbólicos, acentuaciones en acciones relevantes a la historia, anticipaciones, permite apoyar lo que estamos viendo y/o escuchando en el diálogo, además de crear asociaciones con emociones que no necesariamente están en pantalla o en el guión.

Dado a que los dos medios (el visual y el auditivo) están en movimiento, al unirlos siempre habrá coincidencias entre ellos, es decir, habrá puntos de sincronización de manera natural. La diferencia entre esto y la propia composición de música para cine es el control y conciencia de dónde queremos que la música se una al visual; estos son los llamados puntos de sincronía y son los que nos permite enriquecer la música, dándole fuerza a ciertas acciones, introduciendo temas o acentos, motivos musicales que se convertirán en *leitmotifs* por medio de su repetición y asociación a personajes, acciones y lugares; vestir la imagen de acuerdo a cortes, disolvencias, movimientos de cámara, iluminación, etc. De esta forma, la música conectará de manera eficaz con la imagen en términos de forma dramática y significado. Por su naturaleza y fuerza, la sincronía llamará a varios aspectos de manera corroborativa.



Estas tres formas se pueden fusionar, convivir entre ellas e inclusive transformarse una en otra creando un paisaje de interrelación musical único, apoyado, inspirado y permitido por la imagen. Un ejemplo clásico de esta posible interacción es la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Max Steiner compone y fusiona estas tres formas teniendo como uno de los temas principales “La Marsellesa” a la cual aplica como música dramática, al igual que la canción "As Time Goes By". La melodía de esta canción sirve como base para el desarrollo de la música dramática u original, además de ser música de fuente al ser interpretada en escena por Dooley Wilson. Ésta resulta ser una de las escenas más recordadas en la historia del cine.



Otro ejemplo de música de fuente interrelacionada con la música original lo podemos apreciar en la escena del baile de *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008), donde el compositor Thomas Newman nos da una muestra de esta forma y su poderosa fusión.

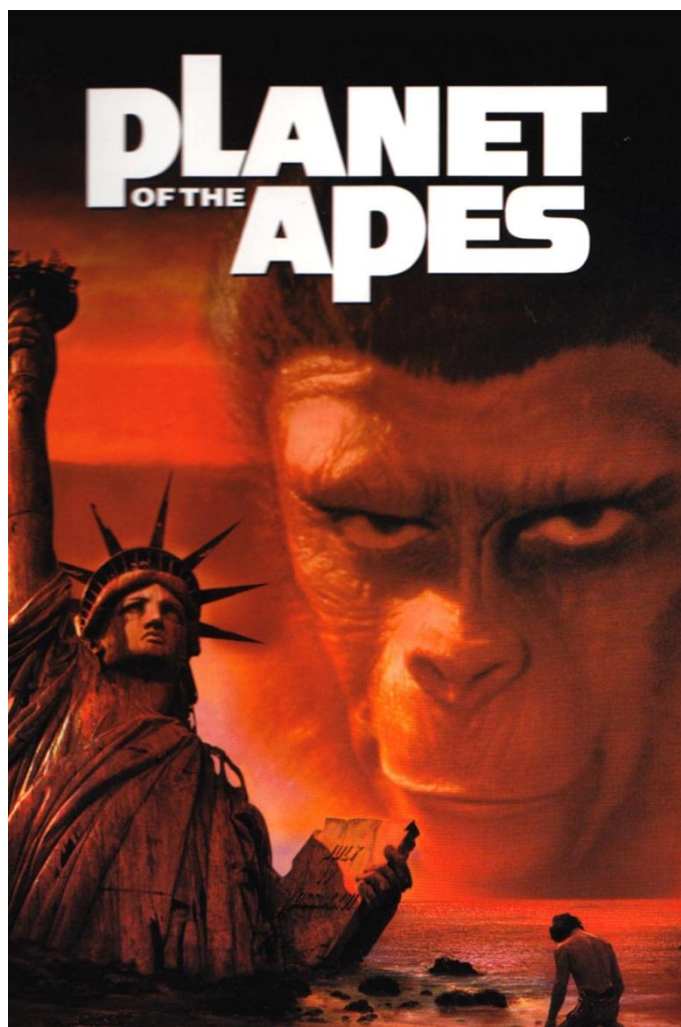


STANLEY KUBRICK'S
2001:
a space odyssey

La efectiva utilización de música ya existente (*underscore*) se muestra en *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), donde el *underscore* está conformado por música de compositores como: Johann Strauss, Gyorgy Ligeti y Richard Strauss.

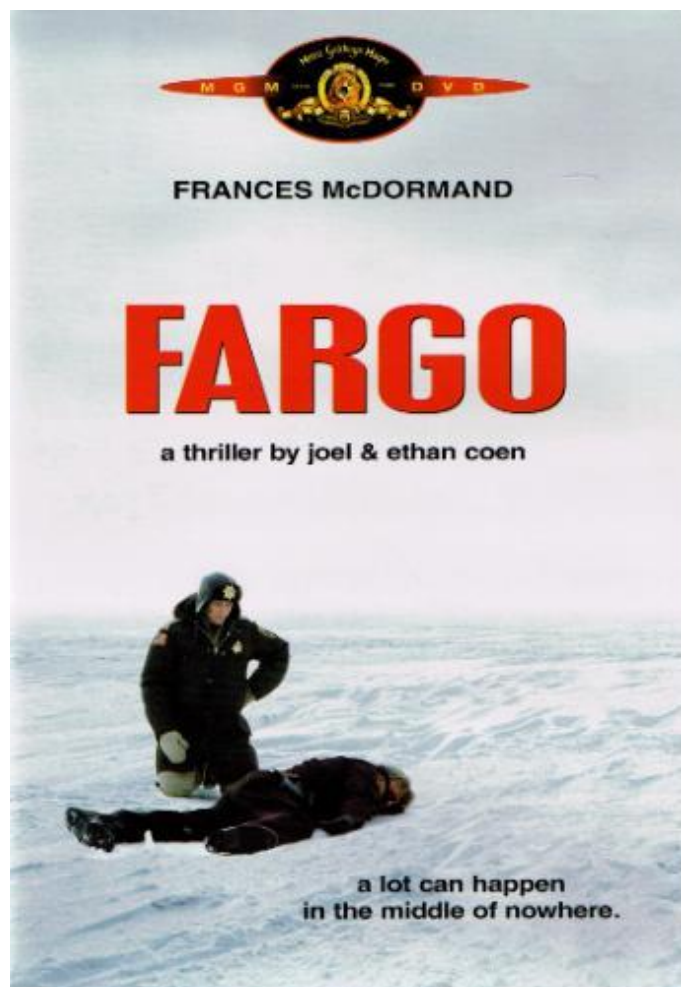


La escena en la que el detective se enamora de una pintura, retrato de la bella protagonista de la película de *Laura* (Otto Preminger, 1944), es un buen ejemplo de cómo funciona la música original de David Raksin en un plano psicológico y del enriquecimiento que da la música a las acciones por medio de una buena sincronización. Esta escena ilustra muy bien lo que se puede incluir a la música original para profundizar su impacto dramático.



Un claro ejemplo de la aplicación y sincronización de la música a la imagen, son las composiciones de Jerry Goldsmith para *The Planet of the Apes* (1968), *The Boys from Brazil* (1978) y *L.A. Confidential* (1997), entre muchas otras.

Las anticipaciones por medio de la música, por igual, son muy efectivas en todos los géneros fílmicos, aunque es más comúnmente utilizada en el de terror. La anticipación se refiere a cuando todo en imagen e historia nos dice que algo va a pasar y la audiencia está segura que sí sucederá y la música, momentos antes de la acción, nos reafirma que en efecto sí va a suceder. Esta conjunción intensifica la angustia de la audiencia, la cual es liberada al pasar el terrible suceso. Esto es una contradicción emocional ya que el suceso indeseable nos quitó la angustia y causa gran impacto al ser utilizado de forma apropiada.



En la película *Fargo*, de los hermanos Cohen, existe una escena donde se elimina al testigo del asesinato de un policía tras una breve persecución en la que la anticiparon del trágico suceso y la liberación de la angustia transmitida por la música suceden tras el asesinato del testigo.

Por último, tomando el término musical del contrapunto y utilizándolo como analogía de la imagen y la música, pensemos en una escena donde gente corriendo está acompañada por música dinámica, es decir la música corre junto con la gente. Este sería el caso de un contrapunto paralelo, ahora bien, si imaginamos a un personaje riendo y la música es triste, causara una contradicción emocional por medio del realismo y su percepción. A esta forma le llamamos contrapunto espejo. Esta es una manera muy eficaz de amplificar la información inmediata. Un ejemplo clásico de este contrapunto es la música al comienzo de la película *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), de Mike Nichols, donde Alex North hace un

contrapunto entre la música de créditos iniciales y lo que estamos por experimentar en la película.



NOTA

[1] Primera de una serie de colaboraciones sobre la música en el cine.