

# Música para el cine

LUCIO BLANCO

Universidad Complutense de Madrid

## Music for the Cinema

---

### Abstract

Music in the classic films fulfilled an important role in support of the story, sometimes generating more sense than the image itself. We try to see what the elements of music are and how they act to fulfill this task of musical discourse encoding to direct the result into two films of the classical period and to a film located in the postclassical period as well.

**Key words:** Music. Cinema. Motives. Discourses. Backgrounds. Cadence.

---

### Resumen

La música cumplió en el cine clásico una importante función de apoyo al relato generando, a veces, más sentido que la propia imagen. Tratamos de ver cuáles son y de qué modo actúan los elementos que componen la música para cumplir esa función de codificación del discurso musical aplicándolo a dos films del periodo clásico y a un film del periodo postclásico.

**Palabras clave:** Música. Cine. Motivos. Discursos. Fondos. Cadencia.

---

## 1.

Siendo incuestionable la importancia de la música en el cine, en la producción de sentido de un film, resulta penosa la falta de estudios que aborden la contribución de este elemento esencial de la estructura fílmica. El problema se agrava al ser necesarias la visión y audición simultáneas del film, es decir, se requiere la observación y análisis de la imagen, se requieren el oído, la memoria y, sobre todo, el conocimiento del código musical, por lo que el estudio de la música en el cine resulta una tarea interdisciplinar con dos modos de especialización que difícilmente coinciden en una misma persona, lo cual dificulta el estudio en detalle y profundidad.

Hay que añadir la escasez, en España inexistencia, de partituras de bandas de música de cine, y aun otra circunstancia agravante del problema como es el que las grabaciones de bandas de música de films incluyen

normalmente solo algunos fragmentos que, o bien tienen una entidad musical suficiente por sí mismos, o bien han sido reelaborados para la edición discográfica de modo que la compleja relación entre narración fílmica y discurso musical se ha escamoteado, cuando gran cantidad de segmentos de música fílmica, precisamente los que colaboran en la producción de significado de manera capital, carecen casi por completo de sentido separadas del contexto narrativo en que se insertan. Las modernas técnicas de mercado que cuentan con la explotación de la música de una película independientemente del propio film, ignorando la existencia de éste, alejan aun más la música del relato, equiparando la música del cine a cualquier otra, dando a entender que la música por sí misma lo es todo y en la película cumple un papel de entretenimiento. Incluso en la estrategia de marketing la edición de la música en DVD cuenta como un valor añadido al provocar el interés de algunas personas en ver el film que contiene la música que les interesa.

Así pues la primera clasificación de la música del cine debe ser: la música del cine clásico (tomando esta palabra en un sentido temporal amplio) y la música del cine de las últimas décadas, las del cine del marketing.

En el cine clásico y en el modelo hollywoodiense, altamente codificado, se podrían señalar ciertos rasgos morfológicos comunes a toda la música fílmica:

La simple existencia de la música en una secuencia señala su carácter dramático, pues la interpretación por parte del espectador del carácter de la música es casi instantánea mientras que el carácter narrativo necesita un mínimo de tiempo para su desarrollo. Un simple acorde disonante puede anticipar el carácter dramático de un segmento narrativo. Así pues, la música sirve en el cine para clarificar la lectura reforzando el sentido narrativo de las imágenes.

La banda de música tiene un carácter fuertemente discontinuo y se halla íntimamente ligado a los restantes elementos de la banda sonora, diálogo, sonidos y ruidos. Se asemeja, pues, al melodrama radiofónico. El efecto se triplica sumando música, palabra y otros sonidos. Una música, unida a un portazo, y a un estruendoso trueno y fuerte sonido de lluvia dan, por sí mismas, un sentido al relato. La discontinuidad, el hecho de que solo algunos segmentos del relato lleven incorporada una música hace que éstos sean privilegiados frente a otros, generando una diferencia de potencial narrativo, que ya es un mecanismo productor de sentido.

La música es el arte de la memoria, y más en el cine de modo que sus elementos constructivos producen significado solamente en función de su repetición y del momento y del modo en que se produce. Incluso teniendo en cuenta que la mayoría de los espectadores no serán conscientes de la modulación (por ejemplo el cambio de tono de un tema en su exposición en diferentes momentos) no dejará por ello de tener su huella emotiva. No solo son importantes los elementos de la música (notas, acordes, líneas melódicas...) sino también el modo en que se efectúa la articulación de esos elementos y las relaciones que se establecen entre esos elementos (de similitud, de contraste). Si un mismo segmento musical aparece en dos momentos diferentes del relato se establece una relación entre ellos. A partir de ahora comparten su significado, el uno recuerda al otro y cuanto mayor sea su analogía más importancia adquirirán sus diferencias. Se ha producido una transversalidad; el significado se ha enriquecido con una metaforización, el pasado da significado al presente. Ésta es la función primordial y específica del leitmotiv. La reutilización del leitmotiv es una necesidad ya que la temporalidad del discurso le dota de una discursividad implícita.

Puesto que la resonancia emocional se fundamenta en una convención histórica formada a lo largo del relato, sobre todo en la naturaleza tímbrica, es decir, en el sonido característico de cada instrumento, el empleo de bloques o fondos musicales ajustados al relato y a la narratividad fílmica tiene un sentido de índole persuasiva destinada a inhibir o dificultar lecturas alternativas y a facilitar la deseada. La aparición de músicas no diegéticas hacen el sentido del film más evidente al apropiarse su narratividad de la discursividad específica de la música.

## 2.

La clasificación más generalizada de las músicas del cine es: músicas *diegéticas* y músicas *no diegéticas*.

Las *músicas diegéticas* son las que se integran en la narración contribuyendo a la estructura narrativa de una forma directa. Normalmente aportan al film una significación peculiar que el film se apropia. El cine musical abunda en ejemplos de este tipo de música y fuera del musical las canciones han jugado un papel, emocional sobre todo, muy importante. Véase el ejemplo de Sam tocando en el piano y cantando "As time goes by" en *Casablanca*<sup>1</sup> o la pianola del bar de Tanya (Marlene Dietrich) en *Sed de mal*<sup>2</sup>.

1 Título original: *Casablanca*.  
Producción: USA. 1942.

2 Título original: *Touch of evil*.  
Producción: USA. 1958.



Un caso muy frecuente es el del uso de la música como indicador del tiempo. Una canción que estaba de moda en una época nos sitúa inmediatamente en esa época. A veces dos distintas versiones de un mismo tema nos informa del paso del tiempo, y la elipsis queda perfectamente aclarada aunque se trate de un periodo de varias décadas por la diferencia técnica y estética entre las dos versiones.

Éste tipo de música se apoya en el fuera de campo. Tanto en el cine musical como fuera de él es frecuente que la orquesta entre en cuadro durante un plano general, mientras que se escucha sin verse en los insertos de los protagonistas.



Es frecuente que los planos generales coincidan con el arranque y el cierre de la secuencia, que incluyen el primer y el último estribillo, y los planos medios y cortos con las estrofas. Un magnífico ejemplo de esta técnica del campo/contracampo lo tenemos en el primer encuentro de L. Jordan y J. Fountain en *Carta de una desconocida* de Max Ophüls<sup>3</sup> o en la irrupción de los músicos ambulantes en el hotel en *Muerte en Venecia*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Título original: *Letter from an unknown woman*. Producción: USA.1948.

<sup>4</sup> Título original: *Morte a Venezia*. Producción: Italia. 1971.

Las *músicas no diegéticas* son las que desarrollan funciones de enlace, de recuerdo, de premonición o de simple ambientación insertándose en el relato como parte fundamental de éste. Estas músicas se pueden dar en las siguientes formas:

**Motivos:** conocidos como “leitmotiv” o simplemente “tema”, que se presentan asociados con núcleos narrativos importantes reapareciendo con las oportunas variaciones a lo largo de la historia. Es necesario que sean reconocidos de inmediato lo que se consigue gracias al dominio de la melodía. Es utilizado normalmente en los títulos de crédito y posee una conclusión modulante que permite enlazarlo con otros bloques. También es posible que haya más de un motivo apareciendo cada uno de ellos asociado a ciertas circunstancias del relato y con una estructura de reconocibilidad, normalmente una variación tímbrica, de modo que las variaciones del relato producen algunos intercambios entre las diversas variaciones orquestales. V.gr: un tema asociado a la figura femenina puede aparecer en otro momento ejecutado con los instrumentos (tímbrica) que sirvieron para interpretar el tema asociado a la figura masculina según un principio elemental del desarrollo sinfónico.

**Discursos:** fragmentos en forma de desarrollo que cubren secuencias completas. Su empleo es menos nuclear que el de los motivos aunque su duración normalmente es mayor puesto que se basan en la discursividad. Suelen carecer de comienzo y sobre todo de final acentuándose así su carácter de desarrollo. Así como los motivos son más frecuentes en la primera parte del film (exposición o planteamiento) y sus variaciones son frecuentes en el desarrollo los discursos aparecen principalmente en el desenlace. Suelen tomar como base los motivos existentes, al menos los más relevantes, en primer lugar junto con músicas de situación y referencias históricas. En general el discurso suele finalizar con un bloque semi-conclusivo que proclama el motivo positivo que prevalezca, que disgregándose después en un fondo y concluye con una reexposición afirmativa final.

**Fondos:** segmentos de carácter discursivo difícilmente reconocibles y memorizables carecen de principio y frecuentemente también de final definidos. Tampoco suelen coincidir con los principios y finales de las secuencias. Son músicas escasamente temáticas de las que lo más importante son los cambios dinámicos y las pausas. Se apoyan en un cierto magma no muy diferenciado formando un melos incesante susceptible de comenzar o de interrumpirse en cualquier momento. Lo más importante en los fondos no es tanto su específico sonoro como el modo en que se articula con el desarrollo dramático de cada secuencia, el ritmo de la acción, la importancia de los diálogos, los silencios en los que se insertan el gesto destacable o la frase brillante. Suelen aparecer elementos tales como escalas, cadencias o arpeggios, elementos fuertemente codificados,

que previenen de la próxima presencia de un elemento destacable en el diálogo o en la acción. Musicalmente son segmentos contruidos por mutaciones de un mismo material, moviéndose en intervalos muy restringidos.

El ejemplo límite de éste procedimiento es el de *Vértigo*<sup>5</sup> cuya banda está compuesta casi exclusivamente por materiales de este tipo. Los fondos son aplicables especialmente en relatos de intriga y misterio pues su estructura a medias entre lo melódico y el obstinado adquiere un cierto carácter obsesivo e hipnótico.

<sup>5</sup> Título original: *Vértigo*. Producción: USA. 1958.

**Formantes:** bloques generalmente muy breves que permiten anticipar o determinar el carácter dramático del segmento fílmico sobre el que se aplican. Son fragmentos no temáticos, no discursivos y no poseen desarrollo. Al tratarse de "segmentos de carácter" han de ser inmediatamente reconocibles y no memorizables por lo que han de apoyarse en códigos preexistentes y ser muy fuertemente connotadas emocionalmente.

**Puntuaciones:** los elementos mínimos de la música cinematográfica, bloques contruidos por un acorde, una escala, una sonoridad cualquiera que permiten resaltar un cambio de secuencia, un movimiento brusco, un golpe, la aparición o desaparición de un personaje, la presencia de un objeto intrigante... El thriller es el género cuya música consiste casi exclusivamente en segmentos de esta índole. (En este género también se utilizan con frecuencia músicas diegéticas: orquestas, grupos de jazz, gramófonos). Estos elementos de la música cinematográfica sirven para puntuar el relato, v.gr: un cambio brusco de escenario es acompañado por un violento arpeggio con lo cual se ahorra un plano de enlace.

**Ambientes:** son segmentos musicales que no pretenden articularse con la acción ni asociarse a los personajes, sino informar de situaciones geográficas o topológicas. Se sitúan al principio de una secuencia subrayando el cambio de escenario. Suele tener un comienzo nítido y definido mientras que el final es borroso o inexistente para facilitar el enlace con la música de la acción inmediata. Su característica de música fuertemente temática es básica para el avance del relato al crear una imagen de algo preexistente, el ambiente, sobre el que el relato vendrá a insertarse. Unas músicas de ambiente características son las contruidas con elementos que imitan las músicas étnicas. Suelen estar también asociadas a los planos de enlace estableciendo espacios catalíticos entre dos espacios nucleares.

**Citas:** músicas históricas preexistentes fielmente reproducidas o parafraseadas. El problema es lograr que no interfieran el proceso narrativo debido a la enunciación y al reconocimiento de lo específicamente musical previo al hecho fílmico. Un ejemplo de utilización de este tipo de música sería *Alexander Nevski*<sup>6</sup> o *2001: una odisea en el espacio*<sup>7</sup>.

6 Título original: *Alexander Nevski*. Producción: Unión Soviética. 1938.

**Oberturas y preludios:** normalmente utilizados durante los títulos de crédito que componen una recapitulación de los diversos temas que aparecerán en el relato prefigurando todo el desarrollo de la historia. Normalmente tiene un comienzo brillante y categórico que conecta con el tema principal de la película, suele continuar con una sección modulante a modo de segundo episodio más pausado y con una tímbrica menos atrayente y más homogénea retomando después el tema inicial de un modo simplificado aunque con análoga brillantez. En estos segmentos musicales se reúnen todos los efectivos sonoros que intervienen en la banda de música. Algunas veces se trata de un simple popurrí que con más o menos acierto crea un cierto clima para fijar la atención del espectador. Sobre los títulos del final, en el cine clásico mucho más breves que los del principio pero actualmente mucho más largos, suele haber una recapitulación del tema central que más que reexposición tiene un carácter de coda. Suele tratarse de una música marcadamente retórica con un fuerte apego a lo sinfónico o lo operístico. Es muy nombrada la música final de *Ben-Hur* con un juego de voces algo grandilocuente, incluso para su época, pero extraordinariamente brillante, sobre la palabra Aleluya. En el Thriller clásico era muy normal que hubiese una obertura monotemática cuyo material no volvía a hacer aparición hasta la coda.

7 Título original: *2001: A Space Odyssey*. Producción: Reino Unido. 1968.

### 3.

En realidad cualquier tipo de análisis tiende a extraer el sentido de la música: su sentido anímico y su sentido expresivo por medio de la melodía, el ritmo, la armonía y el timbre principalmente.

El *sentido anímico* es lo que hace que al escuchar una música nos afecte emocionalmente. Los fragmentos musicales contruidos a base de una tesitura aguda y una tonalidad mayor transmiten una sensación de claridad que se relaciona con el estado anímico de júbilo, satisfacción, diversión, admiración, sinceridad, es decir, con expresiones agradables. La relación que se establece entre el timbre de ciertos instrumentos de metal, particularmente la trompeta, y el acorde mayor, la solidez armónica, se asocia necesariamente al tema "heroico". La tesitura aguda junto con el

tono menor crean sensación de melancolía, desesperanza, en general sensaciones de aflicción. Los sonidos de tésitura grave generan sensaciones de tranquilidad, paciencia, deseo, honor, orgullo si el segmento musical se construye sobre modo mayor. En modo menor transmiten sensaciones de turbación, temor, desaliento, sospecha, cansancio; es frecuente su asociación con la iluminación de sombras y con la noche. Los sonidos extremos, subgraves y sobreagudos, generan sensaciones de terror, pesadumbre, maldad, irritación y, en general, todo tipo de sensaciones desagradables, particularmente unido a una armonía atonal.

El movimiento rápido produce excitación y el lento reposo o calma. La armonía mayor, por su solidez armónica, genera una sensación de estabilidad a la que se asocia cuanto sea claridad, afabilidad, grandeza de espíritu, tranquilidad, alegría, amor, honor, valor. A la armonía menor le corresponde, en cambio, un sentimiento de tristeza, pesadumbre, melancolía, poseyendo, en general, un cierto tono de inseguridad. En tono menor fue compuesta la célebre balada de *Johnny Guitar*, film que introducía la inseguridad como valor en el western poblado hasta entonces por héroes repletos de seguridad. A esta armonía se asocian ingratitud, envidia, celos, crueldad, desprecio, desesperanza, turbación, pena, culpa, desaliento. La armonía se estructura en una cadencia, es decir, una frecuencia de variación y de repetición. La estructura armónica básica está compuesta por: tónica, dominante y subdominante. La tónica, acorde que da el tono al tema, es la que proporciona la base, el punto de sustento. El paso por la tónica proporciona al espectador el ansiado momento de reposo. Cuando este paso por la tónica es regular, ocurriendo siempre tras el paso por la dominante y la subdominante y siempre con el mismo número de compases, la cadencia cumple con las expectativas, proporcionando al espectador lo que éste espera. El discurso cadencial es de absoluta normalidad.

La alteración de esta normalidad consiste en la alteración de la frecuencia y en lo imprevisible del desarrollo de la cadencia. En todo lo que implique suspense, siempre que se pretenda generar en el espectador una inestabilidad, una sensación de desasosiego, de ansiedad, de incertidumbre la cadencia se complica, la sucesión de acordes se hace más compleja. Una infinidad de acordes de paso, de acordes disonantes se van cruzando en el camino del retorno a la tónica. Este momento se hace esperar dando paso a la ansiedad del que escucha que siente frustrada su expectativa. Se produce una laberintización de la cadencia que a su vez produce un suspense al no saber cuándo va a llegar la cadencia al regreso a la tónica, y

un desasosiego al retardar ese momento. Por eso el género de suspense, y los momentos de suspense de cualquier relato necesitan esta laberintización de la cadencia. Podemos encontrar esta construcción armónica en algunas secuencias de films de aventuras, en thrillers o en comedias de suspense por poner algunos ejemplos.

Un comentario aparte merecen los ritmos latinos utilizados frecuentemente tanto como músicas diegéticas como no diegéticas. Refiriéndonos a estas últimas son muchas las ocasiones en que un ritmo latino ha dado a una secuencia un sentido añadido al del propio relato, ganando éste en significado al apropiarse del significado de la propia música. Un ejemplo muy conocido y muy poco discutible es el *mambo* de la secuencia de arranque de *Sed de mal*. La secuencia va acabar en muerte. Una bomba ha sido colocada en un coche con un dispositivo que la hará estallar en tres minutos. Durante todo ese tiempo está sonando el célebre mambo compuesto por Henry Mancini para este film. El mambo es un ritmo latino pero de origen africano, (como gran parte de ellos por cierto, y proviene de una música destinada a acompañar algunos rituales, concretamente rituales mortuorios. Ese nexo inexorable del mambo y la muerte se hace presente en el arranque de *Sed de mal* independientemente de que el espectador conozca o no este significado del ritmo. Algo en nuestra mente lee en su percusión y en la tímbrica de su instrumentación de metal, especialmente una trompeta que envía el aviso del dolor, la presencia de la muerte.

El sentido imitativo de la música es lo que fortalece la narratividad de algunas secuencias que carecen de relieve. Tomando como ejemplos algunos de los casos más conocidos la quietud, a la que se asocian intimidad, cercanía, calma, nocturnidad se construye con timbres claros, tesitura aguda, modo mayor, movimiento lento; el esfuerzo con timbre incisivo, tesitura grave, movimiento reposado, la irrealidad a la que se asocian fantasía, exotismo, prehistoria, lo interplanetario, lo sobrenatural, lo mítico, la leyenda con timbre claro u opaco, tesitura aguda, sobreaguda o subgrave, armonía atonal, movimiento lento o medio. En el documental sobre la Olimpiada de Melbourne el esfuerzo de los atletas que compiten en la carrera de Maratón es traducido a sonido por el batir de un corazón que "in crescendo" llega a alcanzar el primer plano sonoro. Es obvia la dramatización y la amplificación del significado de la imagen, el metalenguaje que se consigue con tal efecto.

## 4.

Dimitri Tiomkin es uno de los autores que marca las reglas de la composición de música del cine. El fue concretamente quien codificó la música del western. Un ejemplo extraordinario de lo que es la música en un film, del papel que juega ésta en la estrategia narrativa y en la producción de significado e incluso de sentido sería la banda sonora del film *Solo ante el peligro*, escrita por este compositor<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Título original: *High Noon*.  
Producción: USA 1952.

En este film la música mantiene una proximidad evidente con el "country", especialmente en cuanto al material tímbrico. La célebre balada, "leit-motiv", del film es realmente el único tema aunque,



por supuesto, va adquiriendo múltiples variaciones. La primera de ellas aparece ya en las primeras secuencias cuando el sheriff Kane, Gary Cooper y su reciente esposa, Grace Kelly se alejan del pueblo. Kane no está en absoluto seguro de que su primera decisión, irse del pueblo, sea la acertada. En su cara van apareciendo signos de duda, de vacilación, finalmente de irse gestando en su mente la revocación de la decisión tomada. La cara de su esposa muestra signos de preocupación al darse cuenta de que en el interior de su marido está pasando algo y algo le dice que las cosas no van bien. En ese punto, sobre los planos de Kane en duda y su esposa preocupada la melodía de la balada comienza a desdibujarse, de modo que, sin dejar de ser reconocible, se muestra en ella la nueva situación. Aun no sabemos de que se trata pero, evidentemente, algo frustra el orden y la paz de la pareja, e, igualmente, algo frustra el desarrollo melódico de la ya conocida balada, cuyas notas y, sobre todo, la armonía en que se sustenta, los acordes, mues-

tran un nerviosismo y un apartarse de la línea trazada paralelos a los de la imagen, y, sobre todo, paralelos, a los del desarrollo narrativo del film.

¿Cuál es la amenaza de la pareja? Un forajido, al que Kane puso a disposición de la justicia, ha sido excarcelado tras cumplir la sentencia de privación de libertad a la que fue condenado. Naturalmente en la lógica de un "fuera de la ley" Kane es el culpable de su encarcelamiento y, por lo tanto, se da por supuesto, y todo el pueblo así lo hace, que el forajido tratará de vengarse. Cuenta con la ayuda incondicional de los forajidos de su banda lo cual deja a Kane en clara inferioridad. En cualquier caso el enfrentamiento es inevitable si Kane se encuentra en el pueblo.

Inmediatamente después de la balada aparece un discurso que se opone frontalmente a ésta. Si la balada es un tema que se identifica con los grandes horizontes y con los grandes ideales de justicia, valor, honor, paz, orden... el primer discurso se identifica inmediatamente con los "out law": maldad, violencia, delincuencia, caos, desorden, el reino del mal que se va a imponer en la ciudad y en la comarca, y en las vidas de todos los ciudadanos. Ese primer discurso acompaña a la entrada de los forajidos en el pueblo mientras aguardan la hora, "high noon", de la llegada de su jefe. Al paso de "los fuera de la ley" una mujer se santigua. Pues bien, la música es tan fuertemente codificada que cualquier espectador haría lo mismo que esa mujer al oír esa música. Su carácter es tan profundamente perturbador que aun sin ver las imágenes su lectura es inequívoca.

A lo largo de la película van apareciendo diversos desarrollos, (fondos, puntuaciones, motivos, discursos), que en todo momento son plenamente superponibles con la melodía de la balada y que hacen el contrapunto narrativo en el discurso musical. Toda la tipología de músicas tiene su base en este primer discurso al que nos hemos referido. Lo aborrecible frente a lo bello, lo perturbador frente a lo armónico. La balada, como leit-motiv se repite varias veces alternando con los discursos que se le oponen de modo amenazador. Esta lucha entre la balada y *la otra música*, la música del mal se pone de manifiesto especialmente a partir del momento en que el sheriff comienza a prepararse para el enfrentamiento con los forajidos. La figura heroica del sheriff en su soledad es acompañada por la balada que constantemente se frustra, como la esperanza del sheriff en conseguir ayuda, y de nuevo reaparece junto con la firmeza del protagonista. Aparece un motivo que surge del ritmo amenazante de un reloj de pared, una música que señala el inexorable paso del tiempo que se acerca al fatídico momento del "High noon" al cual sigue la balada mientras el sheriff se dirige a una casa en busca de ayuda. Otro breve segmento musical llena la secuencia en que unos niños juegan y en su juego el sheriff es muerto. Un tétrico acorde subraya el momento en que el niño anuncia: "estás muerto Kane". En ese preciso instante se produce en la música un significativo silencio y del silencio surge la balada que de nuevo reaparece. Esta estrategia narrativa del discurso musical se mantiene durante todo el film. De este modo el duelo final, en el que el protagonista termina por imponerse a los forajidos, es leído musicalmente por medio de la balada que se abrirá paso poco a poco hasta absorber por completo todos los elementos amenazadores que la obstaculizan, elementos que se identifican con el peligro que se cierne sobre el protagonista, o, lo que es lo mismo, sobre la ley y la justicia. La absorción de los elemen-

tos desgajados de la balada por ésta es el final feliz, el retorno a la melodía que previamente hemos reconocido como denotación del héroe, el amor entre éste y su mujer, el espacio libre...la nobleza y la justicia. La sincronía con las imágenes es perfecta: toda la tipología de músicas que no pertenecen a la balada aparecen junto con las imágenes de los forajidos mientras que la balada lo hace con la imagen del sheriff y de su esposa que, a pesar de su rechazo a la decisión de volver al pueblo sabiendo que eso significaba el enfrentamiento con la banda de pistoleros, finalmente se constituye en su única ayuda.

A lo largo de la secuencia se van acallando las músicas amenazantes a través de las cuales la balada trata de abrirse camino. La muerte del último pistolero es también el definitivo cese de la música perturbadora y con él la balada que se impone definitivamente y se abre paso a la par que el coche de caballos en el que el sheriff y su esposa se abre paso entre las gentes del pueblo y se pierde hacia las afueras rumbo a otro lugar no lleno de oprobio. Finalmente el tema reaparece tal como se mostró al principio del film, sobre los títulos de crédito, con su misma orquestación, el ritmo que se iguala al galope de los caballos y la voz que canta la melodía. El significado es muy preciso: el orden ha sido restablecido y, por añadidura, la heroicidad es necesaria y el héroe tiene su recompensa.

Un género que merece también ser mencionado es el melodrama. La música hace que el melodrama cinematográfico posea características distintas a las de cualquier otro género. Melodrama quiere decir representación con música, según esto, toda película del periodo del cine sonoro sería un melodrama, pero lo que interesa es ver cuáles son las características distintivas de lo que restringidamente se llama *melodrama cinematográfico*. Un ejemplo digno de atención sería *Los insaciables* de Edward Dmytryk, con música de Max Steiner<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Título original: *The Carpetbaggers*. Producción: USA. 1964.



En él, como en general en todo el melodrama, nos encontramos con la contraposición entre lo sinfónico y lo camerístico. El discurso musical representa dos procesos antagónicos. Un ascenso y un descenso. El primero es un enriquecimiento industrial, el segundo un empobrecimiento afectivo. La disposición de la música afecta a los dos sujetos principales. El motivo épico, masculino, fuertemente sincopado, que tendrá a lo largo del film una serie de variaciones rítmicas y tímbricas fundamentalmente por la alternancia entre gran orquesta y conjunto de cámara que se corresponden con la

épica y el poder la primera y con lo íntimo y la pérdida de poder el segundo. A la primera corresponde una tonalidad mayor generalmente, mientras que al segundo le corresponde una tonalidad menor. Asignándose también una distinta orquestación que da como resultado un timbre grave en la parte de la gran orquesta y un timbre agudo en el conjunto de cámara. El tema amoroso, de carácter femenino, es ejecutado generalmente por instrumentos de cuerda, añadiéndose un arpa que aparece primero en una escena clave: la evocación del dormitorio. Esta primera aparición está relacionada con la madre. Posteriormente se asocia al tema amoroso en forma de arpegio, perfectamente reconocible aunque se mantenga en segundo término. También es de destacar la relación entre lo real y lo imaginario, o lo que es lo mismo, el paso de la memoria asumida a la memoria rechazada, aparece representada en la fórmula de una cadencia rota, cuya recomposición solo tendrá lugar en el momento de la toma de conciencia del personaje.

En conclusión podemos decir que el código musical se corresponde con el género. Cada obra tiene, por supuesto, sus propias características de acuerdo con la construcción dramática del personaje, de acuerdo con la construcción dramática del relato, etc... pero es el género el que determina el discurso musical; timbre, orquestación, ritmo, armonía son puestos al servicio de la estructura narrativa y en ésta lo más determinante es el género.

## 5.

Por supuesto hay obras del cine postclásico en las que ocasionalmente la música vuelve a ser un instrumento narrativo inserto en la obra de modo que solo en ella tiene su plenitud, insistiendo en que en el cine actual esto ya no es así. La música ha de venderse por separado de la película; por lo tanto no puede tener una gran dependencia de ella. No se trata ya de una música hecha para ayudar en la construcción dramática, hecha para subrayar el relato hasta casi llegar a constituir un subrelato. Músicas tan brillantes como las del cine clásico las sigue dando el cine actual, pero su brillantez es justamente el factor que más se interpone entre la música y el relato. A veces se trata de una lujosa vaciedad como la banda musical de *La misión*<sup>10</sup>, bellísima música, pero con un funcionamiento "sui generis" al margen del relato aunque no de la historia; a veces de un tema comercial con características de producción musical de lujo para el "Hit Parade" como el tema de *El guardaespaldas*<sup>11</sup>,... en todo caso música que hace

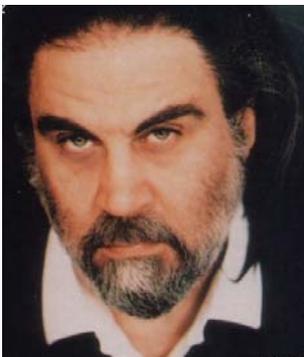
<sup>10</sup> *The Mission*, Producción: USA, 1986. Música de Ennio Moricone

<sup>11</sup> Título original: *The body-guard*, Producción: USA, 1992. Su tema *I will always love you* cantado por Whitney Houston y compuesto por Dolly Parton alcanzó los primeros puestos del "Hit Parade" en USA y otros muchos países entre ellos España.

el cine más comercial, más asequible al gran público, pero que no añade nada al relato, incluso en muchas de las obras le resta complejidad.

Algún honroso caso excepcional se produce, no obstante, en que el cine actual cuenta con una banda que retoma las características narrativas de la música en el relato clásico. Tal es el caso de la música de *Blade Runner*<sup>12</sup> que aunque fue un éxito de ventas en formato independiente de la película fue por su modo de actuar dentro del film por lo que tuvo el éxito como música en sí.

<sup>12</sup> *Blade Runner*, Producción: USA, Honk Kong.



En la banda de música nos encontramos con una mezcla de elementos característicos del relato clásico como son el amago de obertura de los títulos del principio, “main titles”, introduciéndonos a la atmósfera del film e incluyendo los elementos connotativos de los replicantes como los “golpes” de sonido junto con esa aguja sonora que nos recorre la médula espinal, incluyendo, en resumen, elementos que más tarde tendrán su propio desarrollo en temas como *Blush response* (en referencia a la reacción emocional que permite diferenciar a replicantes y humanos), que empieza con una amenazante capa atmosférica y deriva en un bellissimo tema con una cadencia de tonalidades cristalinas connotativas de la paradójicamente exquisita feminidad de la replicante Rachel, que progresivamente se ve invadida por nuevos efectos, una especie de palmas electrónicas con un ritmo vivo que va haciéndose más presente con espléndidas explosiones sonoras.

El tema *Love theme* se asemeja a lo que era el “leit motiv” en el relato clásico. Este ubicuo tema acompaña a todos los replicantes en algún momento, como queriendo ser la representación sonora de la ambigua relación que se establece entre éstos y el “blade runner” que los persigue. El timbre principal, el de la melodía del tema está interpretado por un saxofón, uno de los timbres más cálidos que existen, y con esa calidez se subraya tanto la atracción por Rachel como la muerte de Roy.

Un salto estilístico notable es el tema *Blade runner blues*, un punzante himno a la soledad, la del frío detective que en su lúgubre apartamento se adivina replicante. El timbre es en esta ocasión el del CS 80, un instrumento electrónico que lo mismo irradia la energía de *Main titles* que la extrema delicadeza de este tema.

Otro salto estilístico importante es el del tema *One more kiss, dear*. ¿Por qué un tema tan rancio, con las características melódicas y rítmicas de la música de un siglo antes del tiempo de la historia, primeras décadas del siglo XX, entre una música vanguardista, futurista y con voluntad científica? La respuesta está en el mestizaje del film y concretamente en los estilemas del cine negro que éste adopta. El tema es el típico que oiríamos en una de aquellas películas de este género y como solía ocurrir en el cine negro significa un tiempo estancado, una retención del tiempo, un tiempo sin cambio, como residuo de un pasado imposible de borrar totalmente.

La música de *Blade Runner* demuestra que la función de la música es su colaboración en la construcción dramática y que las reglas están hechas desde que la música cinematográfica se codificó en el cine clásico.

### **Bibliografía:**

BALLESTER, Tomás: *El porqué de la música*. Sevilla. Extramuros, D.L.2009.

BELTRÁN, Rafael: *La ambientación musical en televisión*. Madrid. IORT.

GAULDUIN, Robert: *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid. Akal.2009.

RADIGALES, Jaime: *La música en el cine*. Barcelona. UOC. 2008

TEIXIDOR, Josep y PAVÍA, Josep: *Tratado fundamental de la música*. Barcelona. Institución Milá y Fontanals, Departamento de Musicología. 2009.

VIEJO, Breixo: *Musica moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el film music project*. Madrid. Akal. 2008.

XALADAVER, Conrado: *Música de cine: una ilusión óptica*. New York. Libros en red. 2006.