

Música y cinematografía: un binomio indisociable

SERGIO ÁNGEL SANDOVAL ANTÚNEZ*

Resumen

El artículo inicia con una breve reflexión referente a la antigüedad de la música respecto a la cinematografía. Se observa que la percepción de la música es diferente en cada individuo con múltiples impresiones en cada uno de nosotros y cómo la cinematografía utiliza el arte sonoro desde los comienzos del cine mudo hasta nuestros días. De la misma manera el trabajo alude al desarrollo de tecnologías en las décadas de los años veintes y treinta, así como la invención de métodos que la industria implementó para sincronizar el sonido grabado junto con la cinta. Se aborda la clasificación de dos categorías de música todavía vigentes en el cine: diegética y extradiegética. Está incluido un sucinto recuento de la cinematografía americana, entre la que se encuentra la comedia musical y el uso de la sinfonía y otras creaciones preexistente como lo hacía Stanley Kubrick.

Palabras clave: banda sonora, música diegética, música extradiegética, cinematografía, comedia musical.

Abstract

The article begins with a brief reflection regarding the age of the music about filmmaking. It is observed that the perception of music is different for each individual with multiple prints on each of us, and how the film uses sound art from the early silent films until today. Likewise the work alludes to the development of technologies in the decades of the twenties and thirties, and the invention of methods that industry implemented to synchronize the sound recorded with the tape. Diegetic and extra diegetic: in the same way the classification of two categories of still existing music in film addressed. Also included a brief account of the American cinema, between the musical and the use of the symphony and other existing creations as Stanley Kubrick did.

Keywords: soundtrack, diegetic music, extradiegtic mucic, cinema musical, comedy.

* Obtuvo la maestría en ciencias musicales con especialidad en etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Es catedrático del Departamento de Música de la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Integrante del Cuerpo Académico con la línea de investigación: Procesos de historia mundial y formación mexicana.

Música y cinematografía: Un binomio indisoluble

Introducción

Pareciera ocioso mencionar que el arte sonoro es mucho más antiguo que el cine. Ahora sabemos de dos fascinantes hallazgos: el primero al suroeste de Alemania y en Divje Babe, en Eslovenia, lugares en donde los arqueólogos encontraron fragmentos de huesos huecos con orificios datados entre 40, 000 y 45,000 años a. C. El segundo consiste en flautas rotas provenientes de hace aproximadamente 17,000 años, en una región de pintores rupestres del sur de Francia y España. 9,000 años antes de la era cristiana se conservan flautas enteras hechas con huesos de alas de grulla procedentes de Jiahu, un poblado neolítico en la región central de China (Griffiths, 2006: 9).

La cinematografía apenas cumplirá 120 años el 28 de diciembre de este año, fecha en la que los hermanos Lumière realizaron la primera proyección pública. Aún así el tema es muy amplio y ha sido analizado por muchos especialistas desde diferentes perspectivas, particularmente aquellas vinculadas a la banda sonora. Por lo tanto sólo abordaremos ciertos aspectos de producciones americanas concernientes a las bandas sonoras por ser las más conocidas y algunas referencias europeas y mexicanas, partiendo del cine mudo.

1. La seducción de la música en el cine silente

La música en el cine puede ser compuesta, arreglada o tomada de diferentes fuentes preexistentes y ejerce múltiples funciones dentro de un conjunto de situaciones de acuerdo al hilo narrativo de la historia. El asunto de la percepción de la música como *lenguaje universal* continúa en el dominio público y desde hace mucho tiempo desechada por importantes músicos y teóricos. Si bien la música es capaz de “contarnos historias”, apunta Drösser (2010:160), éstas no son sustitutos del lenguaje, por lo tanto no comunica una información tangible. Es indudable que la música constituye una experiencia personal, con diferentes impresiones en cada uno de nosotros. Beethoven escribió: “La música debe hacer saltar fuego en el corazón del hombre, y lágrimas en los ojos de la mujer”. Al respecto recuerdo múltiples momentos en los cuales la música me conmovió hasta las lágrimas. Entre éstos, la única presentación de *Atrium Musicae* en Guanajuato, grupo español

de música antigua que realizó un concierto en el marco de una edición del Festival Internacional Cervantino. Otra significativa experiencia fue cuando Paul McCartney vino por primera vez a México, e interpretó canciones de los Beatles y las creaciones posteriores como solista. Sin duda resulta frecuente que ciertas “músicas” nos pongan la “carne de gallina” sin motivo aparente y evidentemente depende de la circunstancia y el momento en que las escuchamos. En este sentido, la psicología de la música (disciplina auxiliar de la musicología sistemática), todavía no encuentra respuestas al fenómeno de la audición y continúa siendo un enigma. Así podemos explicar por qué el cine aprovecha la influencia de la música con el propósito de mover sentimientos y enriquecer estéticamente una escena. Recordemos la recurrente referencia de la famosa secuencia de la ducha en *Psicosis* dirigida por Hitchcock: si suprimimos la música o modificamos el ritmo, el efecto emocional sería muy diferente.

Sirva lo anterior de apostillas para comenzar con el tema partiendo del cine mudo. En un principio las primeras sesiones “no comerciales” de los hermanos Lumière se efectuaron sin música. Poco después fue incorporada para acompañar a los cuadros en pantalla, en un principio, se dice, con la intención de ahogar el ruido del proyector y así “proporcionar continuidad a la sucesión de tomas y escenas y evocar los estados anímicos y subrayar los sentimientos dramáticos” (Burkholder *et al.*) o bien, según Mouëllic:

[...] tranquilizar a los espectadores en la oscuridad, crear un continuum que unificara la sucesión discontinua de filmes, mantener ocupado el oído y desviar así la atención de los ruidos que pudieran reclamarlos en la propia sala: otras tantas hipótesis entre las cuales no es necesario elegir (2003:5).

Sin lugar a dudas fueron la ópera y la opereta antecesores importantes e influyentes respecto a la música cinematográfica. Establecieron convenciones para apoyar el drama de tal manera que el cine tomó muchos de esos recursos: trémolos para insinuar tensión o fuerte dramatismo, los temassuavesdecarácterrománticoparalasescenas de amor, y los momentos emocionantes recurrían a los pasajes rápidos y sonoros. Habitualmente la música estaba a cargo de un pianista, quien solía interpretar un repertorio personal integrado por obras clásicas y con frecuencia temas populares conocidas por el público.

Cuando los productores invertían más presupuesto, comenzaron a considerar la sustitución del piano por el órgano o una agrupación de cámara y hasta una orquesta en el estreno de una película de gran inversión económica. En virtud de que la música afectaba las reacciones del público y con ello la rentabilidad, también realizaron esfuerzos por tipificarla. Por lo tanto comenzaron las ediciones de catálogos musicales en donde el productor o pianista podían seleccionar partituras para cada acción o emoción (Burkholder *et al.*). En 1909 salió a la luz el primer catálogo con sugerencias de obras del repertorio clásico consideradas apropiadas para diferentes acciones y emociones. La más destacada y completa publicación fechada en 1914, se trata del autor inglés W. Tyacke George: *Playing to Pictures, a Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres*. Este singular trabajo está dirigido a pianistas y directores de orquesta. No sólo es la primera obra en su género de asesoría para músicos británicos del cinematógrafo; sino además el precedente de varios autores ahora bien conocidos. Ofrece una extensa asesoría que abarca diferentes aspectos del quehacer musical en las salas de proyección. Además de consejos prácticos respecto al conocimiento previo de la película, la expresión en la ejecución e incluso la organización y orden de las partituras. Lo mismo aborda algunas formas musicales, géneros apropiados de acuerdo a la cultura de otros países (entre los que se encuentra México y España), canciones populares y múltiples temas enlazados con la producción de efectos sonoros e incluso la obtención de licencias (Brown, 2014: 9).

Autores británicos, ingleses, franceses y americanos enriquecieron el repertorio con cuidadas selecciones y composiciones *incidentales*, gestoras de las primeras creaciones originales dedicadas al cine. Por su parte los editores de música vieron un mercado fecundo potencial y comenzaron a imprimir antologías de obras y pasajes agrupados según los estados anímicos de las situaciones: George Beynon, J. S. Zamacki, Edith Lang, Giuseppe Becce Georg West, Erno Rapee y Camille Saint-Saëns entre otros (Mouëllic, 2010:7).

2. El cine sonoro: música diegética y extra diegética

Las nuevas tecnologías desarrolladas durante la década de los años veinte, transformaron la música del cine. La invención de métodos para sincronizar el sonido grabado junto con la cinta,

abrió múltiples posibilidades, por lo cual en Estados Unidos muchos músicos perdieron el empleo, y por si fuese poco, se produjo la Gran Depresión. No obstante a mediados de los años treinta, comenzaron a florecer en Hollywood compositores, arreglistas, orquestadores y editores, lo cual favoreció la formación de grandes orquestas. El film protagonizado por Al Jolson, *El cantante de jazz* (1927) fue la primera “película hablada”, la cual contenía diálogos, escenas de él cantando. La música además era utilizada para acompañar la acción, igual que en la práctica del cine mudo. Hasta 1931 México produjo con éxito *Santa*, primer filme sonoro con excelente sincronización (imagen-música), gracias al apoyo de un equipo entrenado en Hollywood con la finalidad de fundar una industria mexicana, en un principio conocida como *Compañía Nacional Productora de Películas*. Joselito Rodríguez es considerado el padre del cine sonoro mexicano, gracias a su invención de un equipo de sonido óptico de grabación enfocado en la cinematografía (García Riera, 1998).

Todas estas innovaciones condujeron a la clasificación de dos categorías de música vigentes hasta nuestros días: la música *diegética*; escuchada o interpretada por los propios personajes: proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer. Por ejemplo, la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara, etc. La oyen o escuchan los personajes del filme y su sentido es realista. Ubica la música en un lugar concreto y su duración es exacta. La *diégesis* puede incluir recuerdos, sueños, hechos pasados (*flashback*) o que sucederán (*flash-forward*). La música *extra diegética* o de fondo, que transmite al espectador un estado de ánimo u otros aspectos de una escena relacionada con el suspenso, la tragedia y hechos graciosos o grotescos entre otras situaciones de la historia. No proviene de fuentes naturales, sino abstractas, por lo tanto el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista: se ubica en lugares imprecisos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes y su duración no responde a medidas exactas, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, por lo que puede interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después. Por su parte los franceses adoptan una nomenclatura propia: denominan música de foso a la extra diegética y de pantalla a la diegética.

La música sinfónica comenzó a incorporarse a partir de la película *King Kong* (1933). Max Steiner, de origen austriaco, es considerado padre del sinfonismo norteamericano. Compuso la banda sonora de la película, hecho que impulsó a Steiner hacia una carrera exitosa. Luego de sortear una serie de obstáculos financieros, compositor y director trabajaron estrechamente una vez comenzada la fase de edición de la película. Steiner propuso iniciar la música a partir del momento de la aventura situada en contexto de una isla fantástica. Esto explica por qué el inicio de la historia en Nueva York carece de música. Steiner se consagró con *Lo que el viento se llevó* (1939) y *Casablanca* (1942), que dicho sea de paso, Rick (Humphrey Bogart) nunca dice en la historia *play it again, Sam*, expresión que adquirió gran popularidad. El filme contiene muchas innovaciones técnicas revolucionarias en su momento. Entre ellas encontramos secuencias de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas (*stop motion*) y otros efectos especiales no utilizados anteriormente.

Los dramas y las comedias habitualmente incluían música como interludios o por situaciones conmovedoras. Una de las primeras películas en utilizarla dramáticamente fue la producción austriaca *Der blaue Engel* (El ángel azul, de Josef von Sternberg, estrenada simultáneamente en inglés como *The blue angel*, 1930). En ella una cantante de cabaret caracterizada por Marlene Dietrich, entonaba melodías de Friedrich Hollaender y entre ellas su emblemática canción, *Falling in love again*, que en la versión alemana tiene una letra totalmente diferente y subida de tono (Burkholder *et al.*).

3. La comedia musical cinematográfica.

Aleluya (1929), está ubicada entre las primeras películas sonoras en la historia del cine que constituye una inevitable referencia. Efectivamente, con “Aleluya” podemos hablar del cine musical pionero que inauguró un nuevo género. Íntegramente interpretada por artistas afroamericanos procedentes de los musicales que entonces triunfaban en Broadway. De la misma manera es un homenaje a cargo del director King Vidor. Escuchamos *rag time*, *blues*, los *spirituals* y las bandas al estilo *New Orleans*, en secuencias que nos muestran la diversidad y riqueza de la cultura musical de los afroamericanos (Mouëllic, 2010:18).

Es innegable que el film narra una historia que retrata una dura realidad. La cámara de Vidor se mueve ayudando a integrar los números musicales en la estructura de una acción que progresa, fundiendo la palabra cantada a la hablada.

El género del *cine musical* también conocido como *música cinematográfica*, se caracteriza por las interrupciones en su desarrollo narrativo, para dar paso a un receso musical mediante canciones o temas bailables acompañados de una coreografía. En otros países fueron realizadas cuantiosas películas musicales que recorrieron el mundo, como las protagonizadas por Maurice Chevalier en Francia, el tango centrado en Carlos Gardel, Sarita Montiel en España y la comedia ranchera en México, iniciada gracias a Fernando de Fuentes con *Allá en el rancho grande* (1936) y seguida por largometrajes protagonizados por Jorge Negrete, Pedro Infante, Libertad Lamarque, Germán Valdez entre muchos más dirigidos por Joselito Rodríguez, *El Indio Fernández* y Juan Bustillo Oro entre otras figuras destacadas en el cine nacional.

Franceses estudiosos de las producciones hollywoodenses, han considerado al *cine musical*, como el más representativo de la cultura americana por encima del *western*. Con el éxito del *Cantante de jazz*, le siguió una avalancha de producciones al estilo de *La melodía de Broadway* (The Broadway Melody, 1929), de Harry Beaumont, *¡Música maestro!* (On With the Show, 1929), de Alan Crosland y *El desfile del amor* (The Love Parade, 1929), de Ernst Lubitsch. El género comenzó a sofisticarse y a ser cada vez más eficaz en las puestas en escena, lo cual dio lugar a obras tan notables de *tap dance* (claque), que según Mouëllic son “verdaderos símbolos de la comedia musical americana en los que el ritmo del taconeo de los pies en el suelo, transforma el cuerpo en percusión, creando así el vínculo entre música diegética y extra diegética” (2003:24). Recordamos a Shirley Temple protagonizando *La pequeña coronela* (1936), con la sorprendente actuación del baile en la escalera junto a Bill “Bojangles” Robinson, bailarín de claque afroamericano, considerado el mejor de la historia. Ejerció una importante influencia reflejada en las comedias de Fred Astaire, quien rinde un homenaje en *Bojangles in Harlem* (1936), con la cara pintada de negro. Por cierto, Astaire es comúnmente asociado a Ginger Rogers; no obstante algunos críticos importantes afirman que su mejor pareja fue Eleanor Powell quienes parecían la sombra uno del otro. Eleanor

y Fred protagonizaros la mejor escena de baile, considerada por muchos expertos, como el mejor número en pareja de toda la historia. Se trata de la película *Broadway Melody* y el número *Begin the beguine* de Cole Porter. Fred Astaire actuó en más de treinta películas, la mayoría musicales.

Otra figura icónica es la de Gene Kelly, Bailarín, coreógrafo, actor y director de cine estadounidense a quien automáticamente recordamos gracias a *Cantando bajo la lluvia*. Kelly y el productor Arthur Freed imponen un nuevo estilo de baile y las canciones se mezclan más estrechamente con el resto de la acción. El celuloide de colores juega un papel expresivo y la coreografía se concibe en términos cinematográficos. Aunque él y Astaire negaban rivalidad alguna, Kelly afirmó: "Mi estilo es fuerte, abierto, de bravura. El de Fred es íntimo, frío, fácil".

En sus inicios se le asocia a Judy Garland, con quien interpreta *El pirata* (1948). El mismo año, es d'Artagnan en *Los tres mosqueteros de Sidney*. Más adelante realiza e interpreta tres películas que marcan la historia del musical: *Un día en Nueva York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* (1952) y *Siempre hace buen tiempo* (1955). La otra gran película durante este periodo es *Un americano en París* (1951), año en que recibió un Oscar especial por sus aportes al Séptimo Arte [recuperado de www.buscabiografias.com]. En este periodo destacan los compositores Gershwin, Irving Berlin y Cole Porter.

A partir de *El cantante de jazz* hasta nuestros días, la llamada Meca del cine norteamericano ha producido una importante cantidad de musicales. Muchas de éstas no fueron afortunadas, es decir, fracaso de taquilla, mientras que otras son consideradas cine de culto. Recordemos algunas: *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939) de Victor Fleming, *Un día en Nueva York* (On the Town, 1949), de Stanley Donen. Las distintas compañías, atentas a esa demanda popular, crearon equipos dedicados exclusivamente a la elaboración de musicales. Así, aparte de contar con estrellas como Gene Kelly, Rita Hayworth, Judy Garland y Betty Grable, la industria dio a conocer a creadores dedicados al diseño de este tipo de producciones. Por ejemplo, la unidad que Arthur Freed dirigió en la Metro Goldwyn Mayer, diseñó películas como *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, 1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, cuyo reparto encabezaron Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds y Cyd Charisse; *Un americano en París* (An American

in Paris, 1951), *Melodías de Broadway 1955* (The Bad Wagon, 1953), *Gigi* (1958), y *Brigadoon* (1954), todas ellas dirigidas por Vincente Minnelli. Al mismo periodo de esplendor corresponden largometrajes como *Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954) de Stanley Donen, *Alta sociedad* (High Society, 1956), de Charles Walters, y *El rey y yo* (The King and I, 1956), de Walter Lang.

Durante la década de los sesenta, se alternaron producciones influidas por estilos como el pop y el rock, en la línea mostrada por *A Hard Day's Night*, 1964, de Richard Lester, y otras que siguieron la fórmula clásica, como *West Side Story* (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins, *My fair lady* (1964), de George Cukor, *The Sound of Music*, (1965), de Robert Wise, y *Mary Poppins* (1964), de Robert Stevenson.

En década de los setenta, continuaron las adaptaciones de obras ya estrenadas en Broadway o en los teatros londinenses: *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, *El violinista en el tejado* (The Fiddler on the Roof, 1971), de Norman Jewison; y *El hombre de La Mancha* (Man of La Mancha, 1972), de Arthur Hiller. Planteadas como parodia en cierto modo experimental, *El fantasma del Paraíso* (Phantom of the Paradise, 1974), de Brian de Palma, y *The rocky horror picture show* (1975), de Jim Sharman, atrajeron a un público juvenil, que luego mostró su fascinación con producciones de gran impacto en la industria discográfica, como *Fiebre del sábado noche* (Saturday Night Fever, 1977), de John Badham, y *Grease* (1978), de Randal Kleiser.

A pesar del éxito de esas películas, el musical entró en un periodo de decadencia, limitándose a medios como el dibujo animado, donde surgieron títulos como *La sirenita* (The Little Mermaid, 1989), de John Musker y Ron Clements. Ni la originalidad de *Corazonada* (One From the Heart, 1982), de Francis Ford Coppola, ni la intensidad musical de *Fama* (1980), de Alan Parker, lograron contrarrestar esa tendencia a la baja, que ha convertido el estreno de musicales en un fenómeno cada vez menos habitual. En todo caso, encontró un formato televisivo, el vídeo-clip, que heredó buena parte de los atributos cinematográficos, primordialmente dirigidos a la promoción de canciones.

En 1996 destaca *Evita* (Andrew Lloyd Webber y letra de Tim Rice), musical que alcanzó un

extraordinario éxito pero recibió duras críticas por historiadores y partidarios peronistas. Estos últimos lo atacaron porque reflejaba una personalidad de Evita más bien ambivalente o contradictoria, de mujer benefactora pero al mismo tiempo ambiciosa, en lugar de ensalzarla como un personaje sin defectos.

A través del universo es un musical desarrollado hacia la segunda mitad de los años '60 en Estados Unidos. El guión está estructurado con letras y canciones de los Beatles. La trama gira en torno a *Jude*, un joven trabajador que deja su ciudad nata, Liverpool, para buscar a su padre en Estados Unidos y es sorprendido por los cambios del país. Jude se enamora de Lucy, una chica estadounidense rica, pero fuerte y consciente que se une al movimiento antibélico en Nueva York. Mientras crece el número de víctimas mortales y mutilados de la Guerra de Vietnam, las tensiones políticas entre amigos se recrudecen y salen de control, entonces Jude y Lucy intentan encontrar la salida de un mundo cada vez más loco y psicodélico. Las canciones son interpretadas por los mismos actores.

4. La música según Kubrick y el sinfonismo

A diferencia de la mayoría de las producciones, a partir de 1968 la filmografía de Kubrick, se distingue por la selección de música preexistente, generalmente de compositores académicos. Las piezas equilibran cada discurso, la interpretación de los actores, el ambiente y así mismo crea el sello de director. 2001, odisea del espacio, uno de los primeros filmes rodados en 70 mm, incluyó obras de Richard Strauss y Johannes Strauss: *Así habló Zaratustra* y el *Danubio Azul* respectivamente. La música logra conducir una experiencia que intenta llevar al espectador a un nivel profundo de reflexión filosófica y simbólica. Para acentuar la relación entre el orden cósmico y el hombre, Kubrick recurre a los coros de Ligeti en el *Kyrie* de su *Réquiem*. *La naranja mecánica* (1971) ha sido destacada como una de las obras maestras de Kubrick, donde trabaja con Wendy Carlos para incluir una re-orquestación electrónica de Rossini y Beethoven. Combinando una vez más la música clásica, el fragmento de *Pompa y circunstancia* de Edward Elgar dota de grandeza la escena. *Barry Lindon* (1975) incorpora música popular irlandesa con arreglos de Leonard Rosenman de piezas clásicas de Bach, Mozart, Schubert, Paisiello y Haendel. Con *El resplandor* (1980) de nuevo incluye variaciones electrónicas de Bach y de Bártok compuestas por Wendy

Carlos para acentuar el drama psicológico protagonizado por el joven Jack Nicholson. En *Eyes Wide Shut*, el décimo tercer y último largometraje dirigido por Kubrick, la banda sonora está conformada por György Ligeti, Dimitri Shostakovich y Duke Ellington.

Concordamos con Mouëllic respecto a que los arreglos musicales combinaron hábilmente las cuerdas de la música clásica con los metales jazzísticos, con lo cual lograron un equilibrio nuevo, cercano al llamado jazz sinfónico, acompañante de múltiples canciones interpretadas en comedias que luego serán populares a través de la radio. Así mismo la historia del cine ha acogido todas las expresiones musicales: rock, jazz, pop, la música disco, el rap lo mismo que la mal llamada "música culta", entre la cual se encuentra la contemporánea (2003:26-27). Dada la eficacia que desde un principio demostró la música para garantizar el éxito comercial de una película. No es de extrañar que el uso de música diegética en el estilo sinfónico romántico en esencia, se mantenga vigente en la cinematografía actual de Hollywood (Larson, 2010).

Así mismo Mouëllic subraya la huella perdurable que dejó Max Steiner en la música cinematográfica, tanto por su talento como debido al uso reivindicado y pionero de las grandes masas orquestales (2003:29). Las razones del esplendor del llamado "clasicismo" hollywoodense es posible encontrarlas en la cultura musical de los compositores quienes llegaron a Norteamérica procedentes del Este de Europa. Steiner fue discípulo de Gustav Mahler, Erich Wolfgang Korngold, apreciado por Puccini y Mahler, Dimitri Tiomkin estudió en el Conservatorio de San Petesburgo, Miklós Rosza se formó en Budapest, Franz Waxman estudió en las escuelas de Dresde y Berlín. Todos muestran una clara influencia (escritura y orquestación) de la escuela del siglo XIX: Beethoven, Wagner, Tchaikovski y Mahler. Las estrellas el gigantismo escenográfico, la belleza del vestuario y la opulencia orquestal señalan la riqueza de unas producciones en busca de legitimidad artística. La partitura original buscaba una música más discreta (dentro de la película) y menos popular. Se pugnaba para que la música cinematográfica ascendiera al rango de arte.: *Ars gratia artis* promulgada por la *Metro-Goldwyn-Meyer*.

Destacado compositor que renovó constantemente la música para el cine fue Bernard Hermann

(compositor, orquestador y director). Entre los más valorados y aclamados, trabajó para algunos de los cineastas más grandes de su siglo, desde Orson Welles a Martin Scorsese, pasando por su significativa y trascendental unión con Alfred Hitchcock (*Psicosis*, *Con la muerte en los talones*, *Marnie*, *Vértigo*). Creó un estilo muy personal influido por Debussy y Charles Ives. Ejerció una importante influencia en jóvenes compositores durante la década de los cincuenta, muchos de ellos formados en la célebre Julliard School: Elmer Bernstein (*El hombre del brazo de oro*) Henry Mancini y André Previn enriquecen sus colores orquestales provenientes del jazz. En lo sucesivo, el eclecticismo es la norma. Nicholas Ray toma elementos de su maestro Arnold Schönberg (*Bajo el planeta de los simios*).

En Europa surgen nuevos compositores: Georges Delerue y Antoine Duharmel (discípulos de Darius Milhaud y Olivier Messiaen), realizan notable colaboraciones con François Truffaut y Jean-Luc Godard (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964). No debemos olvidar a los italianos Ennio Morricone, Nino Rota y Giovanni Fusco, quienes con estilos muy diferentes hicieron mancuerna e intercambios con Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Sergio Leone, o Giuseppe Tornatore. “La asociación de los compositores con los cineastas (sólo mencionamos a los más conocidos, porque la lista es bastante extensa), confirma la necesidad de evocar el trabajo del músico en su relación con las obras cinematográficas: la pertinencia de una partitura depende mucho más de su eficacia y de la cualidad de las relaciones que establece con las imágenes que la escritura musical propiamente dicha” (Mouëllic: 2010: 36).

Compositores y directores norteamericanos como John Williams, a lo largo de sesenta años ha musicalizado muchas películas de éxitos taquilleros que han dejado sumas cuantiosas en centenares y hasta miles de millones de dólares. Por otro lado las ventas de discos desempeñaron un juego muy importante en las opciones musicales a partir de los años cincuenta. En virtud de que una melodía pegadiza podía ser objeto de comercialización y además representar a su vez “la imagen de la película”, muchos compositores crearon cientos de canciones que lograron ventas masivas: *A time for us* (Romeo y Julieta), *Love*

Story, el tema de Lara en *Doctor Zhivago*, *Stayin alive*, *Romance anónimo* (obra para guitarra) de *Jeux interdits*, 195, el leitmotiv recurrente de John Barry en casi toda la saga de James Bond y sin olvidar por supuesto *La guerra de las galaxias*, serie que consideró la comercialización de mochilas, playeras, tazas, mochilas... etc.

Conclusión

Desde el nacimiento de la cinematografía, la música demostró poseer valores artísticos eficaces para garantizar el éxito comercial. No debemos sorprendernos que el uso de la música diegética y extra diegética se mantenga vigente en todo el orbe, hecho que evidencia la importancia del arte sonoro sobre el espectador. En resumidas cuentas la música al servicio de la cinematografía es uno más de los elementos narrativos y expresivos, muchas veces protagónica y dominante, otras veces en un plano secundario, y a veces ausente del todo, o casi del todo, según qué tan amplio sea nuestro criterio acerca de lo que pueda ser considerado la música.

Bibliografía

Brown, J. (2014). *The sounds of silent films*. New perspectives on history, theory and practice, Londres: McMillan.

Burkholder, J. P. (1960). *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

Drösser, C. (2010). *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*, Barcelona: Editorial Planeta, S. A.

García Riera, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano: 1987-1997*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Griffiths, P. (2006). *Breve historia de la música*, Madrid: Akal editores.

Larson G. Samuel (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México: UNAM.

Mouëllic, G. (2003). *La música en el cine*, Barcelona: editorial Paidós.