

El lugar sin límites: Acerca de cuestiones que acercan a la historia de la música en el cine.

CARLOS COLÓN PERALES

Sólo desde la relativamente reciente atención prestada por varios autores a los "oficios del cine" y tras una necesaria relativización del concepto cerradamente autorial del hecho fílmico, se ha comenzado a estudiar realmente la interacción creativa de las diferentes aportaciones artístico-artesanales integradas y confluyentes en el texto fílmico. Sólo recientemente, también, se ha prestado la necesaria atención al universo sonoro del film —antes sólo estudiado desde un punto de vista técnico, en manuales de aprendizaje— como productor de significados, más allá de las convencionales funciones analógico-realistas (ruido), ilustrativo-decorativas (música) e informativo-narrativas (palabra) que se les asignaba.

A partir de los años cincuenta y primeros sesenta (textos de H. Eisler y T. W. Adorno, H. Colpi, R. Manvell) se inicia —lentamente y de forma minoritaria una exígua corriente de reflexión sobre la historia de la música en el cine y el sentido de su habitación de la imagen. En los sesenta/setenta, desde las aportaciones semiológicas, se tiende hacia una comprensión del universo sonoro del film —más allá de lo musical, en la globalidad del concepto de banda sonora— que de momento culmina en el ámbito europeo con los tres estimulantes libros de Michel Chion publicados por *Cahiers du Cinéma* (y, desgraciadamente, no traducidos al español) y en el ámbito norteamericano por los trabajos de Claudia Gorbman, Elizabeth Weiss o John Belton. Junto a aportaciones no tan sistematizadas y cerradas, pero sí suficientemente interesantes, de T. Thomas, E. Comuzio, F. Porcile o S. Miceli referidos no al universo sonoro del film, sino estrictamente a lo musical. En España, desde los setenta hay un tímido interés hacia la música cinematográfica encabezado por la Cátedra Cristóbal de Morales de la Universidad de Sevilla y actualmente con interesantes, aunque aún muy minoritarios, desarrollos en algunas facultades de Ciencias de la Información, de entre las que la de Sevilla es pionera al incorporar como asignatura optativa la Historia de la Música en el Cine y al acoger al grupo de investigación de Historia de la Imagen en

Movimiento y de la Música Audiovisiva (HIMMA). Ya no es discutible la importancia significativa de la banda sonora, desde el terreno cinematográfico; ni la importancia de la música compuesta casi desde hace ya un siglo (desde la partitura de Camille Saint-Saëns en 1907 para El asesinato del duque de Guisa) para la pantalla, desde el campo musical. Por otra parte, como pasamos a demostrar muy brevemente, la asociación del universo sonoro y del universo visible en el espectáculo cinematográfico, constituye la esencia de este arte audiovisual que, por lo tanto, reclama a la "audiovisión" (Chion) y no sólo a la "visión".

La aplicación de la música a la pantalla no es una novedad más que en lo que se refiere a los soportes. Desde las más primitivas músicas rituales hasta el clasicismo, la música ha sido, antes que nada, una función, una aplicación: primero cívica, después sagrada, por último cortesana. "En los orígenes, la música no era sino una actividad muscular (miembros, laringe) adaptada a las condiciones de la lucha por la vida. En diversas maneras, su desarrollo ha seguido al de las sociedades humanas. Durante largo tiempo se mantuvo como una prolongación, un sostén, una exaltación de la acción. Unida a la magia, a la religión, a la ética, a la terapéutica, a la política..., al juego y al placer también, constituye uno de los aspectos fundamentales de las antiguas civilizaciones. (...) En todas las civilizaciones, el desarrollo de la música ha estado ligado a su función en la sociedad. Esta función fue uno de los principales factores de la evolución de la música occidental, suscitada casi siempre, hasta el siglo XVIII, por circunstancias de la vida pública y privada. Toda la música de Lully, Purcell, Scarlatti, Couperin, Vivaldi, Bach, Rameau es todavía funcional, e incluso una buena parte de la música de Haydn y Mozart... Esta relación de las funciones explica el hecho de que muchas obras maestras, difundidas hoy por el mundo entero, no fuesen publicadas en su época: esta música de circunstancias no estaba destinada a la posteridad" (De Candé, 1981, 17, 19 y 20). Esta aplicación de la música al drama, primero, en la Grecia clásica, al espectáculo en Roma y a la liturgia después en el mundo cristiano (teniendo en cuenta la antigüedad milenaria de los cantos litúrgicos en las religiones), está basada en el conocimiento de la acción de la música sobre los sentimientos y el carácter, y la consiguiente utilización de esta fuerza. En el capítulo 5 del libro VIII de la Política, escribía Aristóteles: "Ritmos y melodías pueden representar, en alto grado de semejanza con el modelo natural, la ira y la mansedumbre, el valor y la templanza y sus opuestos, y en general todos los otros polos

opuestos de la vida moral, como demuestran los hechos, con los cuales resulta que escuchando la música nosotros mudamos nuestro estado anímico. Y la tendencia a entristecernos o alegrarnos que experimentamos ante las imágenes imitativas es extremadamente afín a aquella que experimentamos en la situación real representada. (...) En las melodías existe una posibilidad natural de imitar las costumbres, debida evidentemente al hecho de que la naturaleza de las armonías es variada, de tal manera que escuchándolas en su diversidad nuestra disposición es diferente de cara a cada una de ellas: frente a algunas nos sentimos llenos de dolor y de recogimiento, como cuando se trata de la armonía llamada mixolidia; con otras más relajadas alimentamos sentimientos voluptuosos; la armonía dórica es, en cambio, la única que inspira compostura y moderación, mientras que de la frigia se desprende el entusiasmo". Desde esta conciencia, la música conoció siglos de aplicación al espectáculo, el drama y el culto.

Esta situación cambió drásticamente a finales del siglo XVIII, con la interna libertad de la música del clasicismo, y en el XIX, con la nueva figura del compositor como creador independiente, no subordinado a otros intereses que los de la fidelidad a su genio personal y el servicio —sacralizado en un sentido nuevo y laico, en el que el objeto de culto es ella misma— a la música. Este fenómeno, asociado a profundos cambios sociales, tiene uno de sus fundamentos en la creación (o, más bien, resurrección: el concepto de un público socialmente consciente cuyo juicio podía ser determinante, se remonta a la Grecia clásica), sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII, del público musical, entendido como un indiferenciado conjunto de ciudadanos que pagan una entrada a un local —ya no exclusivo, ya no reservado, sino, precisamente, público— para asistir a una representación musical. Ya no son el templo o la corte los únicos lugares de representación y ejecución de la música culta, ni el mecenazgo (que implica sometimiento vital y estético al poder) la única posibilidad de supervivencia de los músicos. Son las salas de concierto y, sobre todo, los teatros de la ópera (que tanta importancia tendrá como antecedente del espectáculo cinematográfico: del arte total al arte integrado), los que consagran el encuentro entre la música y este nuevo público. Es cierto que la conquistada es una "libertad condicional", ya que desde el XIX, el compositor, para subsistir, ha de seducir a ese amo nuevo y múltiple. Pero se trata de un cambio radical con respecto a la situación anterior. Como reacción al estado de sometimiento que hasta entonces había tenido lo musical a poderes que en mu-

chos casos todo lo ignoraban sobre él, se desprecia progresivamente la música funcional o aplicada y se aprecia la música pura. "A partir del siglo XX, el mito del compositor romántico y el nuevo concepto del arte por el arte crean un prejuicio en favor de una música 'pura', despreciada como estaba, artísticamente, toda música de circunstancias o funcional, aunque se practicara subsidiariamente por móviles económicos." (De Candé, 1981, 20). Será esta autonomía del autor — llevada a sus últimas consecuencias y ligada al fenómeno de la desintegración de las normas— la que en parte (no hay que olvidar la función aculturadora de los medios de comunicación) provoque el conflicto entre el público y la música en el siglo XX, un fenómeno insólito en toda la historia de este arte. El músico-autor sólo se debe ahora a sí mismo y a la propia música, no necesita agradar a los mecenas tradicionales (clericales o cortesanos) y ni tan siquiera al nuevo mecenas múltiple (el público). Esto reduce el campo de experiencia sensible compartido por el compositor y el oyente, restringe el número de auditores capaces de seguir las rapidísimas —y a veces desconcertantes— audacias de los creadores y favorece el anacronismo de los gustos de los públicos mayoritarios de música culta, que ignoran la música que expresa el tiempo que ellos mismos viven. Paralelamente, este ha sido el siglo en que se ha desarrollado hasta su plenitud el determinante fenómeno de los medios de comunicación masivos, y gracias a ellos la música ha roto todas las barreras temporales (preservada en su ejecución —no ya sólo escrita en la partitura— en el soporte discográfico) y espaciales (distribuida en el mercado discográfico internacional, emitida por la radio y la televisión), generándose de una parte el acceso de un público no discriminado por razones económicas inmediatas a todas las músicas del pasado y del presente; pero, de otra, el fenómeno del consumo musical masivo. Como ha escrito Andrea Lanza, "la invención del disco ha sido el acontecimiento de mayor repercusión en la vida musical del siglo XX" (Lanza, 1986, 10). Lo primero ha contribuido a la multiplicación del público aficionado, que consume selectivamente músicas creativas que no le plantean problemas de audición. Lo segundo ha facilitado el triunfo de una música específicamente fabricada para el consumo inmediato, acrítico y acultural, provocando la desnaturalización o muerte del folclore, la desaparición de la práctica activa de la música y el extrañamiento de la música culta contemporánea. Andrea Lanza (1986, 8 y 9) resume con eficacia las primeras posturas reflexivas importantes sobre el impacto de los medios en la música, polarizándolas en Benjamin (que pu-

blica en 1936 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica) como defensor integrado de la “democratización” del nuevo arte técnicamente reproducible, ya no aurático, y Adorno (que publica en 1938 —como réplica a Benjamin— El fetichismo en música y la regresión de la escucha) como apocalíptico que crea el término “regresión de la escucha” para expresar el efecto negativo de la multiplicación industrial: “Benjamin piensa que el hecho artístico, tal y como lo considera la tradición occidental, no se presenta como un objeto libremente expuesto a la fruición del público, sino que presupone una actitud contemplativa particular, que tiende a rodearlo de un aura estetizante, es decir, a conferirle, como una especie de teología secularizada, un carácter mágico-ritual. A esta idea se asocia la idea de la inaccesibilidad, de la distancia de la obra de arte, que tiene a reservar su disfrute sólo a determinados individuos o élites sociales, así como la noción de irrepetibilidad, de la excepcionalidad de su producción, que aparece por tanto ligada indisolublemente a la singularidad del lugar y el momento, del hinc y del nunc, es decir, alejado de la esfera de la experiencia cotidiana. La difusión masiva del arte, que ha sido posible gracias a las nuevas técnicas de reproducción, se califica, por el contrario, como eliminación del aura. (...) Gozar el arte reproducido asume de esta forma un sano carácter antiindividualista y democrático, en el que Benjamin ve los rasgos de un modelo distinto de sociedad. (...) Este hecho representa un poderoso factor de desmitificación, ya que conduce a una comprensión más directa e inmediata de los contenidos estéticos, por encima de todo condicionamiento de tipo aurático. (...) Según Adorno, desde el momento mismo en que el producto musical se transforma en mercancía, comienza a vigilar su carácter mercantilizado un valor estético ficticio, de fachada, que no se define dentro de una realización real de percepción de la música, sino que es impuesto desde el exterior y se propaga fetichísticamente como cualidad del propio objeto. Ello provoca una regresión de la escucha que se revela fundamentalmente en la incapacidad de penetrar la estructura auténtica de la obra de arte, sustituida por la patente de artísticidad emitida por el mercado, que se convierte así en el auténtico depositario de los criterios de juicio estético. También produce, por último, un tipo de disfrute musical atomizado, hedonístico, distraído, que tiende a separar los detalles expresivos individuales de la estructura total de la composición. A tal punto (...) Adorno no puede hacer más más que proclamar la incompatibilidad entre autenticidad y comunicación en la sociedad de masas”.

Este fenómeno ha afectado también de forma fundamental a la composición para el cine, inmersa no ya en los desarrollos de la música del siglo XX por su propia naturaleza, sino además dependiente de la estructura industrial del cine e integrada en la copia del film como parte del espectáculo ilimitadamente reproducible. Música, por lo tanto, para ser oída una sólo vez, y por su misma esencia concebida para su reproducción mecánica como parte de una creación o espectáculo audiovisual, parece adecuarse a la zona de sombra en la que vive la música de consumo. La industria marcó los límites precisos y exactos en los que la composición para el cine había de desarrollarse. Por tener necesariamente que agradar —y no agredir, ni ignorar— a un sector mayoritario de público (lo que es consustancial a un arte industrial), la música de cine tendió a contaminarse, o de un carácter anacrónico (buscando al público apegado a la tradición), o de una excesiva simplificación y sometimiento a la moda (buscando al público apegado a la música de consumo masivo). Si los productores cinematográficos, o los directores de los departamentos musicales de los estudios que seguían sus instrucciones —dado este fatal distanciamiento entre el “público virtual” y la cultura reflexiva— se han ocupado de no contratar a compositores “modernos” que pudieran “herir” al público, muchos de los compositores más creativos han respondido mirando a la industria cinematográfica con desdén. Como ha escrito el gran compositor norteamericano Aaron Copland (por citar a un maestro reconocido de la música autónoma que ha mantenido alguna colaboración con el cine, obteniendo el Oscar a la mejor partitura original por *La heredera*): “La tendencia (en el siglo XX) a alejarse de la música impresionista y el impulso hacia el neoclasicismo han dejado con pocos partidarios, relativamente, a la música de programa. Hoy día los compositores, o la mayoría de ellos, prefieren no mezclar sus categorías: o escriben sin rodeos obras teatrales, o escriben música absoluta” (Copland, 163). Esta situación ha dejado a la composición cinematográfica, hasta fechas muy recientes, en una tierra de nadie, no atendida por la Historia de la Música ni por la Musicología, ni —ya hemos explicado el desinterés hacia el universo sonoro del film— por la Historia del Cine, la Teoría del Cine o la crítica cinematográfica.

Desde el seno del grupo de investigación que dirijo (interdisciplinariamente formado por licenciados y doctores en Ciencias de la Información, Historia del Arte, Filosofía y Composición), y desde la práctica docente de la asignatura de Historia de la Música en el Cine que imparto desde hace cinco años, no creo que

sea posible separar radicalmente la música de los otros elementos fónicos y analógicos que conforman la banda sonora. Nuestro objeto prioritario no es la música considerada en sí misma o en relación con las corrientes musicales del siglo XX, ni nuestro campo es la musicología (aunque ambas realidades nos afecten y formen parte de nuestro universo de investigación y docencia). Nuestro objeto prioritario es la dimensión sonora del film, entendiendo la percepción de este como "audiovisión" (Chion) y no como mera visión 'adornada', 'acompañada' o 'ilustrada' por el sonido, como si aún estuviéramos en los años del mudo, con la orquesta situada bajo la pantalla y el explicador ante ella. El sonido es una dimensión fundamental de lo fílmico, y la música dentro de él desempeña un fundamental papel dramático y significativo. Por ello, sí debemos estar atentos a la aportación creativa de los compositores como un factor decisivo, personal, no indiferente.

BIBLIOGRAFÍA:

CHION, M.: *Audiovisión*. Paidós. Barcelona, 1993.

COLÓN, C., INFANTE, F. Y LOMBARDO, M.: *Presencias afectivas. Historia y teoría de la música en el cine*. Alfar, Sevilla, 1997.

GORBMAN, C.: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1987.