

## **REFLEXIONES SOBRE LA MUSICA EN EL CINE**

### **(La banda de sonido en una obra de arte total)**

Por

MIGUEL ANGEL DE ORELLANA

En buena medida, y como obra artística integral, el cine habría llegado a concretar ideales de las características que planteara un renovador del teatro lírico: Ricardo Wagner, quien durante el siglo pasado hablaba de la suma y síntesis de las artes.

Más todavía, el cine ha sobrepasado en popularidad a la ópera y al drama musical, lo cual no quita que la “funcionalidad” de la “banda de sonido” pase todavía bastante desapercibida para el público.

Eso que ligeramente es llamado “la música de fondo”, o sea la “banda sonora”, es la reunión de diversos elementos, en este caso ruidos, música y diálogos, particularmente los dos primeros.

Realizadores de excepcional capacidad artística y rigor no frecuente, como Eisenstein, Resnais, Visconti y Antonioni, así como ciertos cortometrajistas, conceden a la “banda de sonido” un tratamiento metódico.

No pocos problemas presenta esa cinta sonora de tres milímetros de ancho que ocupa la parte izquierda de la película, y que tantas veces pasa desapercibida —como recordábamos—

para buena parte del público y hasta para entendidos en el quehacer cinematográfico.

En realidad, y hay que mencionarlo antes de proseguir, lo antedicho no debe asombrar, porque, en general, la apreciación musical padece todavía, desde los niveles primarios de enseñanza, una ligereza de enfoque y falta de frecuentación que posteriormente son arrastrados hasta la escuela secundaria, y que el estudiante universitario también acusa.

Si sumamos a eso, la verdadera agresión cultural llevada a cabo por la mayor parte de emisoras, canales de televisión y empresas grabadoras de discos, observaremos que el panorama relativo a la educación musical debería estar protegido por una especie de legislación necesaria.

En una sociedad que no ha resuelto todavía esa agresión a su cultura autóctona, y a todo tipo de cultura auténtica, debe reflexionarse igualmente sobre lo antedicho. Las grandes empresas que controlan el "mercado artístico" no tienen, por cierto, una meta educativa. Más aún, tenemos derecho sobrado a pensar que su meta fuese todo lo contrario. Y no nos estamos desviando del tema...

Pero, comenzaremos a ejemplificar aspectos de la música en el cine, de la "banda de sonido", para ser más precisos.

Se usa a veces, ligeramente también, y entre personas del oficio, la expresión "contrapunto", para indicar la OPOSICION entre imagen y música, el "ASINCRONISMO" de que hablaba ese notbale teórico que fue Béla Bálazs.

La "dramaturgia del sonido", la "profundización psicológica de la imagen" a través de una música a veces profundamente opuesta, forman aspectos de la citada teoría de Bálazs, a lo cual puede agregarse otro criterio.

Nos referiremos a la banda de sonido trabajada de manera "cíclica", como ciertas partituras musicales que presentan temas conductores —"leitmotiv"— y que unifican, así, la estructura del film, precisando la relación de algunas secuencias, y "recordando", arrojando luz sobre la intención del realizador.

Para Michelangelo Antonioni, la "banda de sonido" tiene significación de "montaje selectivo de ruidos ambientales", y le concede enorme importancia. Apartándose de "lo musical", tiende a la compaginación sonora de estímulos que tendrían parecido con las intenciones de quienes han trabajado en "música concreta", dicho sea esto con la cautela del caso.

Aquí seríamos injustos si no pusiéramos en relieve el trabajo a veces arduo que se presenta para un técnico de sonido o, caso ideal, para un "ingeniero de sonido"... especialización ésta que prácticamente no existe en nuestro medio.

En el momento del montaje sonoro, de combinar ruidos, diálogos y música, el manejo de los potenciómetros se hace delicado para el técnico, que, en algunos casos, debe coordinar cuatro o cinco cintas magnéticas a la vez.

Es aquí, en esta operación, cuando el músico ve, no pocas veces "truncada" su partitura musical. Tal melodía, tal acorde largamente sometido a la autocritica, se borran de súbito para dar paso, quizá, a un diálogo anodino, a un ruido realista determinado.

El principio de la "mezcla" de la banda sonora, tiene como regla, prácticamente que los diálogos no deben ser interferidos para el espectador, o sea que éste debe entender "lo que se dice".

Pero, los realizadores inquietos, no descartan una determinada funcionalidad de la "banda sonora", y en tal sentido, habíamos citado ya a directores como Eisenstein, Alain Resnais, Visconti, y Antonioni.

Y, aparte de las meditaciones o puntualizaciones de Bálazs mencionadas poco antes, algunos otros han aportado juicios sobre este campo, figurando entre ellos Henri Colpi, Jean Ger-Main, Gremillon y Aarón Copland.

Entre los compositores que han realizado la experiencia de escribir partituras para el cine, figuran Serguei Prokofieff y Giovanni Fusco.

El primero en filmes como "Alejandro Nevsky" o "Iván

el terrible" y el segundo en "Hiroshima mon amour" y "Hace un año en Mariembad", ejemplifican magistralmente lo antedicho.

Sobre el mismo tema, Antonioni emite sus propios juicios.

Veamos resumidamente qué piensa dicho realizador sobre el tema que nos preocupa.

El "director de escena", y el "músico de escena", para Antonioni, deberían ser "una sola persona", ideal difícilmente alcanzable, pero que habla claro sobre la preocupación de dicho realizador ante la problemática de una banda de sonido dentro del contexto general del film.

Uno de los compositores que trabaja sus partituras directamente para el cine, con calidad no frecuente, es Giovanni Fusco, a quien habíamos nombrado poco antes.

Autor de la música para ciertas realizaciones de Alain Resnais, como "Hiroshima Mon Amour" y "Hace un año en Mariembad", Fusco adopta en la música la concepción que felizmente le permite desarrollar Resnais, que, desde sus primeros cortometrajes, había utilizado bandas de sonido de gran valor artístico.

En el largometraje "Hace un año en Mariembad", la música obsesiva de un órgano fluye de manera incesante, inclusive en la secuencia que nos muestra un expresionista concierto de violín y piano en el casi tétrico palacio donde se sitúa el film. En efecto, no se escucha el sonido de un violín ni el de un piano: por el contrario, el obsesivo órgano continúa su discurrir sonoro. Este detalle apenas si fue reparado por algunos espectadores, quienes, preguntados por dicha secuencia, no recordaban el tratamiento mencionado sino después de una puntualización particular. Para la inmensa mayoría, dicho recurso ni siquiera fue tomado en cuenta, o advertido. Porque, probablemente, la banda de sonido no era "escuchada" con atención.

En un film anterior de Resnais y Fusco, "Hiroshima Mon Amour" la banda de sonido, verdadero "concertino", toma el recurso cíclico del "leitmotiv" y contribuye a "ordenar" la estructura del trabajo.

Más aún, a veces “reemplaza” la imagen, con la recurrencia a ciertos “leitmotiv” que recuerdan secuencias anteriores del film.

Por su parte, Lucechino Visconti, uno de los más profundos, lúcidos y polémicos realizadores cinematográficos, concede a la “banda de sonido”, y más aún, a la música, una importancia a veces dominante, aunque casi siempre apela a obras no escritas para el siglo, y hasta pertenecientes al siglo pasado.

En este caso, las referencias históricas e ideológicas son claras; en “Senso”, a través de la música de Verdi se alude al “Risorgimento” italiano, mientras que en “El Ocaso de los Dioses”, Wagner y Bruckner testimonian musicalmente la preferencia que el nazismo hitleriano tuvo por dichos compositores, fallecidos durante el siglo anterior.

En “Vaghe stelle dell’Orsa”, la música del Preludio, Coral y Fuga de César Franck, que presenta tratamiento cíclico, unifica, también, el film en su estructura; lo cual quería evidentemente Visconti como intención.

Finalmente, debe reflexionarse sobre las necesidades del músico para poder “integrarse” en profundidad a la obra cinematográfica.

Vale decir, el músico debe sobrepasar un nivel artesanal para adentrarse en una concepción más rica y conflictuada, más profunda.

Aquí y en cualquier campo de acción, la música debe tender siempre a elevar el gusto y la sensibilidad de quienes la reciben, ya que, aunque más no sea en última instancia, su creador debe saber que está dirigida a una colectividad, a un pueblo.

En síntesis, forma parte del material de educación de una sociedad, y educar no significa “distorsionar”, ni hacer concesiones, sino enriquecer y profundizar, inquietud esta a la que no puede escapar el arte sonoro.

