

La música en el cine (Michel Chion)....apuntes

Parte II.- El Cine clásico (1835-1975)

1.- Introducción:

Después del primer período experimental, se llega a un modelo estable y estándar, una fórmula en que las entradas y las salidas musicales estarán admirablemente organizadas para jamás perder la sensación de continuidad.

La música se utilizará como puente entre las palabras (a las cuales rodea) y las acciones físicas (a las cuales subraya discretamente).

Una música hecha para cohabitar con los diálogos debe adoptar un estilo más fundido, obediente, y para eso, el recitativo instrumental wagneriano es el modelo privilegiado. El elemento de música popular, según Chion, ya no estará ligado en muchos casos a esa sana vitalidad del período pasado, sino que representará lo vulgar, lo trivial, el lucro, etc.

Si la música en el período pre-clásico del cine se caracterizó por ensamblar (maravillosamente) piezas o secuencias distintas -discontinuidad-, el período "clásico" organizará admirablemente sus entradas y salidas en función de jamás perder la sensación de continuidad.

2.- Los Criterios del Clasicismo (de acuerdo al libro "Unheard Melodies" de Claudia Gorbman)

Invisibilidad de los aparatos de producción de música : Así como no se muestran las cámaras, tampoco se muestran instrumentos ni cantantes, a menos que provengan de la escena. Se acepta, por ejemplo, a los violines tocando en una escena de amor, pero no en la sala de grabación, ni sus ruidos de respiración, vuelta de partitura, etc. (Ej.: En King Kong, una tribu adora al gorila; se escuchan y ven percussionistas y cantantes, pero se escucha acompañado de una orquesta invisible)

Inaudibilidad de la música : La música no se utiliza para ser escuchada conscientemente; está pensada como acompañamiento de acciones y diálogos, situando a estos últimos en una jerarquía superior. Para subordinar la música a la narración, existen ciertos parámetros estilísticos a respetar :

Motivos cortos

Percusiones no definidas rítmicamente, muchos redobles

Acordes que se mantienen a través del tiempo

Trémolos y pizzicatos en las cuerdas

Forma de tipo recitativo

Música como traductora de emociones : Se utilizará en escenas de subjetividad y se difuminará en escenas de mayor objetividad

Señalización narrativa. Existen 2 categorías semióticas en el film clásico:

- La música envía al espectador a los límites de la narración (acompañamiento)
- La música subraya, acusa, apunta (Ej.: comienzos y fines de secuencia; caracterización de tiempo, lugar, cultura; puntos de vista de los personajes).
- Y todavía podemos decir que existe una función de ilustración de la música, siguiendo esta última segundo a segundo a la acción (efecto mickey-mousing). Se prefiere la impresión de lo ilustrado, a la ilustración misma (Ej.: Se prefiere una música que ilustre el mar, al ruido del mar mismo).

La música como factor de continuidad : La música funde las discontinuidades del montaje (elipsis de tiempo, cambio de espacio, etc.)

La música como factor de unidad : La música debe contribuir a la unidad de toda la película :

- a) Mediante un conjunto de temas repetidos variadamente o no
- b) Mediante un color orquestal global

2.1.- Ejemplos de musicalización de filmes clásicos:

"Casablanca" es un ejemplo de movilización de estos principios. En ella, la música toma enteramente a su cargo la narración: sitúa el lugar geográfico (música exótica), el lugar histórico (música sombría para las imágenes del éxodo de París), la decoración puntual (ambiente musical de villa oriental cuando la acción comienza), etc. A continuación, y a modo de ejemplo, dos citas de esta película:

- *Un alemán de las fuerzas ocupantes comunica por altoparlante la prohibición de dejar la ciudad bajo pena de muerte. Esto es precedido por una cita orquestal del comienzo del himno Deutschland über alles, el cual se detiene en el discurso, dejando bajo las palabras un efecto de trémolo imitando el redoble de marcha militar. Esto mantiene la tensión, y le da el contexto de fatalidad.*

- *En la escena siguiente, un miembro de la resistencia francesa trata de escapar de la policía de Vichy; la música describe su esfuerzo con tempos precipitados y notas rápidas. Cuando se detiene en un pequeño diálogo, en el cual la policía le revisa sus papeles, la orquesta mantiene discretamente un trémolo en las cuerdas bajas, dando espacio a las palabras (registro medio-agudo). Poco a poco, un motivo musical se empieza a abrir camino desde el registro grave al medio, adelantando lo que sucederá : encontrarán que los papeles son falsos. El miembro de la resistencia vuelve a escapar (música ad-hoc, similar a la primera), hasta que es derribado de un balazo. Precede al disparo la melodía de la Marsellesa en tono menor, dando la connotación de pena y desesperanza.*

Otro ejemplo es "The Public Enemy"; a continuación, algunas escenas escogidas:

- *Sobre un fondo musical los actores posan y miran a la cámara, identificados por el nombre y el del personaje que encarnan. Esto viene de un género radial de la época, en donde usualmente los créditos eran enumerados sobre un fondo musical ("Citizane Kane", de 1941, será realizada dentro del mismo espíritu, como efecto retro, aludiendo a este período tanto del cine como de la radio).*

- *Se escucha a continuación una fanfarria que después se justifica visualmente con un orfeón tocando. La música ya no vendrá del foso (fuera del tiempo y del espacio), sino que estará ligada a tiempos y espacios concretos determinados por la acción.*

-Como otros filmes de gánsters de la época, este también es de tipo retrospectivo (relatando hechos posibles sólo 20 años atrás); esto necesita ser reforzado musicalmente (para que el público reconozca la música y la sitúe en el tiempo). En esta película se escucha, en un café, un piano mecánico con un rag-time (segunda década del siglo XX). No tiene que ver con los propósitos que elucubran los gánsters en el café, sin embargo, la cadencia musical coincide con el fin de la secuencia.

-Para simbolizar una elipsis temporal, la música de orquesta de un restaurante se va en fade out (junto con un fade visual a negro), y la sustituye una música para piano solo, mientras la imagen vuelve al mismo lugar.

-La música también contribuye al paso entre secuencias. Una escena romántica, acompañada de música de orquesta proveniente de la radio, cadencia sincrónicamente la apertura de una puerta por parte de un gánster, el que anuncia al héroe una mala noticia.

-La música empieza a contar por si misma los hechos. En la película, el héroe y su cómplice visitan a un personaje para matarlo. Este último les recuerda una canción que les cantaba cuando niños, acompañándose al piano, primero con una voz débil por el miedo, pero luego más segura. La cámara gira de izquierda a derecha y llega al pasivo cómplice, mientras se sigue escuchando la canción (que a todo esto, evoca recuerdos de la infancia a los espectadores de 1931). Simbólicamente sobre la palabra broken, se escucha un disparo, interrumpiendo la canción con notas azarosas y quejidos agónicos.

-Al final, cuando el héroe muere, la música (vals puesto en un tocadiscos) no cadencia sino hasta que aparece en pantalla la palabra The End.

Como conclusión, podemos decir que, desde la música, los elementos de interrupción se encuentran justificados realísticamente, relacionados con choques, balas, etc. Los elementos de continuidad son aquellos que se justifican ya sea por un soporte mecánico (tocadiscos, pianola, etc.) o con fragmentos musicales indiferentes a la historia.

3.-Tendencias paralelas en el cine clásico de Francia y EE.UU.:

Francia

EE.UU.

- Los ritmos de acompañamiento son normalmente autónomos a los de la imagen y de las palabras. Usualmente son regulares y marcados. Le da a la música un carácter de extracto.	- Abundancia de ritmos fluidos, líricos, entrelazando las palabras de los actores
- Color : Orquestas pequeñas, o de cámara.	- Color : Uso de grandes masas orquestales.
- Gran uso de silencios ; esto hace que las entradas y salidas de música se perciban psicológicamente de otra manera.	- Mucha música y diálogos a través de la película (algunos ejemplos de cine negro son, según M. Chion, verdaderos teatros radiofónicos ininterrumpidos).
- La palabra se ocupa como efecto de caracterización individual : aísla a cada individuo en lo que dice ; en un sistema así, la música no se puede inmiscuir fácilmente.	- No existen grandes discursos, sino más bien un diálogo de acción. Toda palabra supone una respuesta.
- Sistema de sonorización artesanal , rechaza cualquier intento de estandarización	- Se llega a precisar una lista de criterios técnicos de sonorización y musicalización. Se inventa el Up & Downer, aparato creado por el ingeniero de sonido estadounidense Edward Kellog en 1934. Consiste en un sistema de mezcla automática que regula la cohabitación música - diálogos: cuando se acerca el momento en que entra el diálogo, una señal interna hace reducir el nivel de la música. Representa un criterio de mezcla en el cine clásico.

4.- Factores de renovación en la década de los años 50 y 60 :

La fórmula clásica sigue funcionando a la perfección. Sin embargo, los nuevos tiempos traen cambios ya que, a fines de la segunda guerra, nace la televisión. Esto va a significar para el cine una búsqueda de diferenciación, que se traducirá en:

-El cine saldrá a la calle en búsqueda de acción (no se quedará, como hasta ahora, en el estudio).

-Los personajes tendrán mayor versatilidad psicológica. Los temas serán escogidos y tratados en forma más libre (sexo, drogas, violencia, libertad perdida, etc.)

-Se acentuara el concepto de cine-espectáculo (aparecen sistemas como el cinemascope, de colores e imágenes más definidos; se subraya la existencia de imágenes en color frente al sistema televisivo que era todavía en blanco y negro)

-Por primera vez se buscan públicos más específicos. No hay que olvidar que en EE.UU. los jóvenes tienen en esta época mayor poder adquisitivo, producto de los part-time jobs (situación que desencadenará, entre otras cosas, el nacimiento del rock'n roll en este país). Aprovechando esto, el cine norteamericano buscará temas que los identifiquen. El rock se comienza a utilizar, y como consecuencia se revitaliza el uso de la forma canción en el cine.

-Después de la década de los cuarenta, se volvió corriente pedir a los compositores un tema fácil, normalmente en formato de canción. En cuanto a la relación texto-film, bastaba con cualquier conexión, por imprecisa que fuera. El fin de estas inclusiones era (y sigue siendo) el de promocionar el film y, finalmente, el éxito musical y el lucro. El Western se prestará particularmente bien a esta moda. Como consecuencia de esto, la melodía pasa a primer plano, pues es una melodía para ser escuchada y retenida. Este fenómeno trasciende al western (ej.: "El Hombre que Sabía Demasiado" presenta el tema "Que será, será", interpretado por Doris Day).

-En Europa, la tendencia de la vanguardia será la de utilizar un jazz también de vanguardia. El Hard Bop, el Cool y las tendencias experimentales estarán a la orden de día (frente al viejo Swing y Standards de las películas norteamericanas). Claro ejemplo de esto es la película "Cuchillo al Agua", con música del saxofonista John Coltrane.

-Como consecuencia de los puntos anteriores, se deja de usar en forma preponderante la gran orquesta, para dar paso a orquestaciones más variadas.

-Otro factor de vanguardia europea lo encontramos en directores como Giovanni Fusco; este último impone su criterio de economía de medios, ya sea en el objeto musical mismo (color, textura, etc.) como en la expresividad misma (música sutilmente expresiva). Es en estos filmes donde nace la idea consciente de contrapunto música - imagen.

Claro ejemplo de esto es el film "El Grito" (Antonioni-Fusco), en el cual, en escenas de tristeza, se escuchan pequeños fragmentos de piano, sin mucha conexión y no muy expresivos. En directores como Buñuel, se buscará evitar las emociones exacerbadas y las precipitaciones de significados; la música siempre corre el riesgo de provocar estos fenómenos, por lo que se limita en sus intervenciones.