

La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de *El orfanato**

RHETORICAL ELABORATION OF AFFECTS IN FILM MUSIC AND A NOTE ABOUT THE COMPOSITION PROCESS OF EL ORFANATO'S SOUNDTRACK

A ELABORAÇÃO RETÓRICA DOS AFETOS NA MÚSICA DO CINEMA E UMA ANOTAÇÃO SOBRE O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA TRILHA SONORA DE EL ORFANATO

Ramón Sánchez Viedma**
y Florentino Blanco Trejo***

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2012 | Fecha de aceptación: 9 DE ABRIL DE 2012
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>
SICI: 1794-6670(201207)7:2<11:ERDAMC>2.0.TX;2-R

Resumen

La música cinematográfica cumple una función primordial de acompañamiento a la historia que aparece en pantalla (Martin, 1956; Labrada, 2009). La estabilización de esta función primordial proviene, básicamente, de los *cue sheets*, los *kinotheks* o los manuales para directores de orquesta (Chion, 2010), es decir, catálogos de partituras vinculadas con cierto tipo de pasiones o afectos (persecución, tristeza, etcétera). Estos catálogos de pasiones musicales están, desde nuestro punto de vista, genealógicamente relacionados con el proceso de organización retórica del discurso oral y su "transposición" al dominio de la música (Blanco y Cohen, 2010; Hontoria y Blanco, 2011). A partir del análisis de dos entrevistas realizadas a Fernando Velázquez, com-

* Artículo de investigación.

** Profesor Asociado de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Licenciado en Psicología. ramon.sanchez@uam.es.

*** Profesor Titular de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Doctor en Psicología. florentino.blanco@uam.es.

positor de la banda sonora original de la película *El orfanato* (2007), hemos iniciado una línea de investigación que pretende poner en relación los procesos de composición de música cinematográfica con los manuales barrocos de retórica afectivo-musical (López Cano, 2000).

Palabras clave: cine, música, retórica, afectos.

Palabras clave descriptores: cine y música, música de películas cinematográficas, composición musical - cine.

Abstract

Film music's role is primarily the accompaniment of the story on screen. The stabilization of this main function comes from the *cue sheets*, the *kinotheks*, and the manuals for orchestra conductors (Chion, 2010), that is, catalogues of scores which are related to a certain type of passions or affections (persecution, sadness, etc.) This catalogues of musical passions are, from our point of view, closely involved in the rhetorical organization process of oral speech and its "transposition" to the music sphere (Blanco and Cohen, 2010; Hontoria and Blanco, 2011). We had two interviews with Fernando Velázquez, the composer of *The Orphanage* (*El orfanato*, 2007) original soundtrack (OST). The analysis of both interviews has given us the starting point of a line of research that aims to relate the processes of film music composition to the baroque treatises of affective-musical rhetoric (López Cano, 2000).

Keywords: film, music, rhetoric, affections

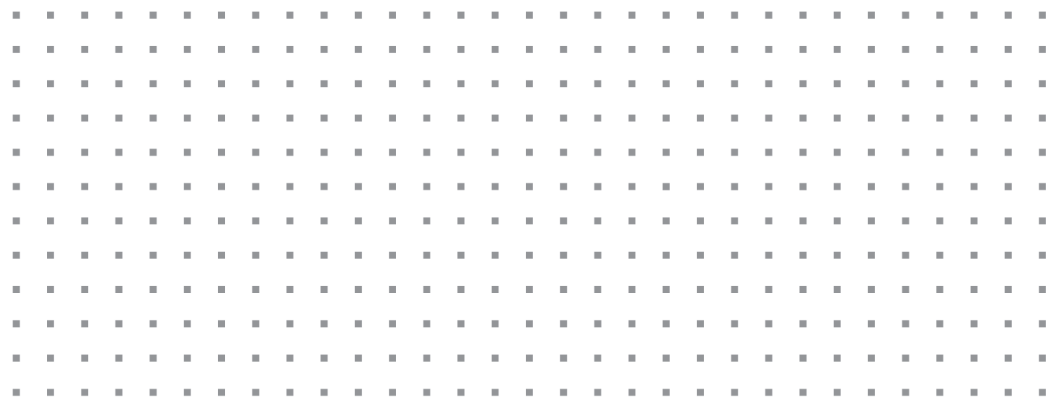
Keywords: moving - pictures and music, motion picture music, composition (music) - moving-pictures.

Resumo

A função primordial da música cinematográfica é acompanhar a história que se desenvolve na tela (Martin, 1956; Labrada, 2009). A estabilização desta função primordial tem a sua origem, basicamente, nos *cue sheets*, nos *kinotheks* ou nos manuais para directores de orquestra (Chion, 2010), ou seja, catálogos de partituras ligados a certo tipo de paixões ou afectos (perseguição, tristeza, etcétera). Do nosso ponto de vista, estes catálogos de paixões musicais estão genealógicamente relacionados com o processo de organização retórica do discurso oral e a sua "transposição" ao domínio da música (Blanco e Cohen, 2010; Hontoria e Blanco, 2011). Partindo da análise de duas entrevistas realizadas ao compositor Fernando Velázquez, quem compôs a banda sonora original do filme *O orfanato* (*El orfanato*, 2007), desenvolvemos uma pesquisa que tem como objetivo relacionar os processos de composição da música cinematográfica com os manuais barrocos da retórica afectivo-musical (López Cano, 2000).

Palavras chave: cinema, música, retórica, afetos

Palavras-chave descritor: filmes e música, música de filmes, composição musical - filme.



INTRODUCCIÓN

Imaginemos, para empezar, dos tipos de situaciones a las que se puede enfrentar alguien de nuestra cultura metropolitana. Mientras está realizando las tareas del hogar, pongamos por caso, nuestro imaginario protagonista tiene la televisión conectada y, de repente, escucha el agudo sonido del violín que acompaña la famosa escena de la ducha de la película *Psicosis*, o podría escuchar los profundos acordes, también de cuerda frotada, de los momentos inmediatamente anteriores al ataque del tiburón de la película de Spielberg. En ambos casos, seguramente, evoque peligro inminente porque, dicho de forma muy general, es capaz de poner en relación lo que acaba de escuchar con ciertas escenas de ambas películas. Por otra parte, nuestro personaje puede identificar el título de la película o la saga a la que pertenece al escuchar un fragmento del tema central de la banda sonora de *El padrino* (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990), de la fanfarria que acompaña a Darth Vader a partir del Episodio V de la saga *La Guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005) o, por último, de la dulce melodía con la que Chaplin (Calvero) acompaña a Claire Bloom (Thereza) a lo largo de *Candilejas* (*Limelight*, 1952). En esta segunda situación, nuestro personaje no tiene por qué evocar estado anímico alguno, sencillamente identifica la película correspondiente. Por cierto, no tiene por qué haber visto ninguna de ellas, solo con los reportajes emitidos por televisión o gracias a los vídeos que pueblan Internet, es suficiente para que pueda poner en relación los fragmentos mencionados y las películas que ha sido capaz de identificar.

Un fenómeno tan aparentemente sencillo como el que acabamos de indicar (*natural*, dirían algunos) condensa todo un conjunto de operaciones culturales de mediación, algunas de las cuales serán objeto de reflexión en las páginas que siguen. En el caso del tema central de la banda sonora de *Candilejas*, alguien pudo conocer, en primer lugar, la versión cantada que Roberto Carlos realizó en los años ochenta y, tras las correspondientes indagaciones, descubrir que se trata de la banda sonora de una película.

El tema musical de *Candilejas* expresa la transformación de una bailarina de ballet clásico venida a menos y la decadencia de un mediocre actor de variedades, un humorista que ya no hace reír y que ahoga sus penas en los fondos de las botellas que se amontonan en su casa. Milagrosamente, Thereza vuelve a caminar y ambos recuperan, además, la ilusión por el espectáculo. El día del estreno, justo durante la representación del número de danza de Thereza, Calvero fallece entre bastidores, tumbado en un sofá, viendo cómo su acompañante es aclamada por el público. *Candilejas* se convierte en una melodía de esperanza y superación.

Es posible que la propia melodía ya responda a ciertos códigos, patrones o estructuras melódicas que, acompañadas de las imágenes adecuadas, sintetizan esto que hemos denominado superación. Este vínculo concreto entre imágenes y música es solo uno de los muchos posibles que nos indica la senda por la que debemos continuar si queremos profundizar en el estudio de las relaciones entre la música, las imágenes y los afectos vinculados a la relación entre ambas.

Tal y como figura en el encabezamiento, los autores somos psicólogos y, por tanto, cabe esperar que el tipo de cosas que digamos tengan algo que ver con la disciplina que profesamos. Es imposible, por razones de espacio, dar cuenta del panorama de psicologías del arte que forman parte de la historia de la disciplina. La historia de la psicología del arte se ha venido ocupando del estudio de un sinfín de fenómenos que hemos intentado describir y, en su caso, explicar, tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción¹. En general, parece que, en los últimos tiempos, la psicología del arte ha renovado su vínculo secular con la vieja idea de que la experiencia estética depende, en buena medida, de la filogénesis (cfr. Dissanayake, 2000, 2011; Cross, 2011; Welch, 2011). Algo así como que el acervo genético del individuo permitiese, dadas ciertas condiciones ambientales, hacer emerger la experiencia estética. Por esta vía, entonces, tendríamos que pensar que el arte cumple la misma función que la postura erguida, el dedo pulgar prensil o el descenso de la laringe. El cuerpo se convierte, así, en la instancia sobre la que gira tanto la afectividad, como la cognición o la actividad estética que vincula ambas esferas (cfr. Español, 2004, 2008), de tal modo que las condiciones, los horizontes y los límites de estas esferas de actividad deben ser leídos en la trama de sus dependencias evolutivas respecto al cuerpo. El cuerpo es la nueva metafísica.

Por otra parte, la denominada estética experimental se ha ocupado de estudiar, prácticamente desde los inicios de la psicología académica, ciertos fenómenos de percepción del gusto o la apreciación estética, la armonía de las formas, etcétera (Fechner, 1876; Munro, 1969). El tipo de resultados que vamos a obtener son, fundamentalmente, regularidades estadísticas que apelan a la idea de que podemos encontrar ciertas leyes de carácter general sobre el gusto, la belleza y la armonía, entre otros conceptos. En última instancia, lo que parece relevante encontrar es el correlato neurobiológico de dichos fenómenos (Marty, 1999, 2002; Marty y otros, 2005).

En el primer caso, la experiencia artística depende de programas de sintonización con el mundo innatos y universales; en el segundo, lo que debemos encontrar son las funciones universales de ajuste sensorio-perceptivo entre el estímulo artístico-estético y nuestro cerebro. En ambos, la cultura o la historia no parecen ejercer una función primordial en la emergencia, desarrollo, estabilización y transformación de la experiencia artística. Este es el debate en el que hemos entrado y, si somos capaces de sacar adelante el argumento, estaremos en condiciones de perfilar una perspectiva más razonable sobre este debate a partir del análisis de un fenómeno tan complejo como el proceso de composición de las músicas cinematográficas.

Para ello, nos ocuparemos, en primer lugar, de mostrar las ideas sobre la función general de la banda sonora que se han ido formulando tanto desde el ámbito de la teoría del cine como desde la psicología. Veremos que la psicología académica ha asumido por completo los códigos musicales que el cine estabilizó durante sus primeros años de desarrollo ("El estado de la cuestión"). En un segundo momento ("Modos de relación"), formularemos una propuesta teórica para aproximarnos a las relaciones culturalmente viables entre la banda sonora y el espectador cinematográfico. A partir de los resultados de un estudio de recepción, sugeriremos que el compromiso estético entre el espectador

y la banda sonora de una determinada película se puede organizar en torno a dos ejes relativamente independientes: relación con el contenido cinematográfico vs. *locus musicae*.

En el segundo apartado (“Cine y música: una nueva alianza”), trazaremos las líneas maestras de la genealogía de la música cinematográfica. Dicho de otro modo, nos posicionaremos en el debate sobre el origen, o la naturaleza, de las pasiones o los afectos musicales. Para ello, señalaremos el origen retórico de la organización del discurso musical desde el siglo XVI, a partir de la recuperación de los manuales de retórica de Cicerón y Quintiliano en el Renacimiento. Finalizaremos el apartado estudiando cómo el medio cinematográfico ha incorporado esta organización retórico-musical al celuloide.

Cerraremos este trabajo mostrando el modo en que todo este entramado retórico cristaliza en la banda sonora de la película *El orfanato* (2007). Dos entrevistas con el compositor, Fernando Velázquez, nos aproximarán a este proceso de producción musical.

LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN EL CINE

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El horizonte último al que se dirige una película es, sin duda, una cierta hipótesis sobre el espectador². Es él quien decide, por así decir, si la película merece la pena o no. La industria cinematográfica entiende muy pronto que lo que tiene que hacer es contar historias, aprender a contarlas. A esta vocación es a la que se dirige todo el desarrollo tecnológico que va desde el cinematógrafo de los hermanos Lumière al cine en 3D (cfr. Burch, 1999). Cuando, por ejemplo, un espectador percibe que no hay continuidad entre dos planos, porque técnicamente no se ha conseguido, se produce una alteración, “se sale” de la trama. La impresión de realidad conseguida hasta ese momento se rompe (Metz, 1963/2002). El montaje cinematográfico, en este caso, no ha funcionado en el sentido de hacer que la historia “se cuente por sí misma”.

La música cinematográfica, que es de lo que nos vamos a ocupar en estas páginas, también se adhiere a esta vocación: hacer que la historia sea comprensible por el espectador. También, en este ámbito, el espectador se convierte en el lugar, hipotético y empírico simultáneamente, en el cual poner a prueba las diferentes combinaciones de imágenes, música, diálogos o ruidos para ver si es viable.

Antes de que el sonido se incorporase definitivamente al celuloide, la producción de sonido presentaba dos formatos. El primero es el conocido pianista. Como veremos, muy a menudo, se trataba en realidad de un organista un tanto especial. Ubicado en algún lugar de la sala de proyección, este entrañable personaje interpretaba sus partituras al ritmo que le marcaban las luces y sombras en movimiento. El segundo formato, contemporáneo al organista, es el de las antiguas orquestas teatrales, que tanto en Europa como en Estados Unidos, durante el periodo de entreguerras, interpretaban los acompañamientos de las primeras proyecciones de cine mudo. En ese momento, la industria cinematográfica comenzaba a ocupar el mercado del entretenimiento de la

burguesía y la clase obrera centroeuropea (Mathiesen, 1990; Spohr, 1994), un proceso crucial, como iremos viendo, para entender el alcance social del cine.

En realidad, el sonido estuvo siempre presente en el cine. De acuerdo con Xalabarder (2006) o Chion (2010), la música ya estaba presente en los platós de rodaje del denominado cine mudo. La función de los músicos de plató era inspirar a los actores, “meterlos” en la trama, con el fin de mejorar su interpretación. Estas orquestas, con la incorporación del sonido al celuloide, serán las encargadas de componer las bandas sonoras de las películas producidas por los estudios correspondientes. La orquesta, recordémoslo, formaba parte de la plantilla de la productora.

Una vez que el celuloide consigue integrar la banda de imágenes y la banda sonora, la historia del cine convencionaliza unos cuantos modos de relación entre ambas, que prácticamente no han cambiado en el siglo largo que ha pasado desde entonces. Encontramos la idea básica sobre la que se articula esta teoría sobre las relaciones entre música y trama en un texto clásico sobre las técnicas cinematográficas, *El lenguaje del cine* (Martin, 1956), y en *El sentido del sonido* (Labrada, 2009). Para Martin, la música “debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuanto que se oiga pero no se escuche) en la creación general estética y dramática de la obra” (p. 138).

Labrada (2009), a pesar de constatar esta tendencia en la mayor parte de las películas facturadas en Hollywood (y no solo allí, añadiríamos nosotros), también reivindica una función más productiva de la banda sonora. Reclama, a través del cine soviético y alemán, un modo distinto de entender el sonido en la elaboración de una película. La idea es, en sus propias palabras: “Concebir la historia íntegramente, con todos los elementos visuales y sonoros, y describir las interacciones del sonido con los personajes, las acciones y el devenir del relato” (Labrada, 2009, p. 60).

Sin embargo, es difícil encontrar películas en las que el sonido ocupe un lugar *privilegiado*, exceptuando, lógicamente, *los musicales*³. Desde esta hipótesis general, según la cual la música debe ser concebida en función de la trama, la banda sonora cumpliría las siguientes funciones:

Función rítmica

Consiste, como su propio nombre indica, en seguir o resaltar el ritmo de las imágenes que vemos en pantalla, a través de la sustitución de lo que se debería escuchar en ese momento por un fragmento musical. Este contrapunto entre imágenes y música tiene como objetivo subrayar el significado de esa determinada escena.

Para Martin (1956), esta función se desdobra, a su vez, en otras tres posibilidades: i) reemplazar un ruido real o virtual dentro de la *diégesis*⁴; ii) sublimar un ruido o un grito que por diversos motivos es preferible ocultar al espectador, pero resaltarlo con la música y iii) resaltar un movimiento o un ritmo visual o sonoro. En los tres casos, escuchamos una cosa distinta de lo que la *diégesis* muestra.

Función dramática

Este es el modo más extendido de usar la música en cine, tanto, que parece que se ha *naturalizado*. “Interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionar al espectador un elemento útil para la comprensión de la *tonalidad humana* del episodio” (Martin, 1956, p. 136, énfasis en el original).

Parece que existen, según el autor francés, tres modos diferentes de crear *atmósfera* cinematográfica a través del uso dramático de la música. En primer lugar, la música puede dar apoyo a una acción, o a dos acciones paralelas, teniendo en cuenta que cada una puede tener una coloración peculiar, de tal modo que se usarían dos músicas distintas. A nuestro juicio, no existe mucha diferencia entre esta primera función dramática y la última de las funciones rítmicas que acabamos de ver. En segundo lugar, una determinada música puede servir para resaltar la dominante psicológica del relato, desempeñando así una función metafórica dentro de la trama. Por último, la música tiene la función de intervenir como *leitmotiv* simbólico. En general, estos son los casos más frecuentes, sobre todo, en la denominada cinematografía clásica, en el tipo de relato que se consolida en Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial (cfr. Bordwell, 1995, 1996).

Función lírica

En este caso, y por contraste con los anteriores, se trata de *música paráfrasis*, es decir, acompañamientos permanentes y un tanto serviles, que animan ciertas pretensiones dramáticas o líricas y que, según Martin (1956), acaban siendo un auténtico pleonismo. Por ejemplo, parece que Max Steiner compuso la banda sonora de la película *King Kong* (1924), con el fin de intentar desviar la atención del espectador de los pésimos efectos especiales que animaban los movimientos del gorila gigante (Spohr, 1994).

Estas tres funciones de la música cinematográfica quedarían agrupadas dentro de lo que Chion (2010) denomina *música empática*, es decir, aquella que:

Expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. (p. 19)

Las músicas empáticas hacen la película transparente, verosímil, aumentan, como quizá diría Christian Metz (1963/2002), la impresión de realidad de lo que vemos en pantalla, haciéndonos olvidar que todo aquello no son más que luces y sombras fabricadas por toda una maquinaria artificial, industrial y comercial.

Frente a este modo de entender la música, Chion (2010) distingue las denominadas *músicas anempáticas*, es decir, todas aquellas que, de un modo u otro, no acompañan

a las imágenes proyectadas en la pantalla. Las músicas de organillo, celesta, las orquestas de baile y las cajas de música son, según este autor, los mejores ejemplos de músicas *anempáticas* que podemos encontrar en el cine. El efecto que producen es el desvelamiento de la maquinaria, de la trama mecánica que produce la película. La música *anempática*, según este autor, desvela el aspecto robótico de la trama cinematográfica, su irrealidad, en tanto que postura opuesta a la anterior. En última instancia, nos recuerda que estamos en el cine, en un espectáculo: nos revela el artificio (Blanco, 2002a, 2002b). Nuestra historia cultural ha conseguido convencionalizar, como veremos más adelante, las relaciones entre ciertos recursos musicales y ciertos afectos, es decir, no tenemos por qué asumir que se trata de relaciones espontáneas o naturales. Por lo tanto, los efectos de la música *anempática* presuponen la existencia de estas relaciones convencionales porque su función es, precisamente, ponerlas en evidencia. Un buen ejemplo de músicas *anempáticas* es el caso de las bandas sonoras de la saga *Scary Movie* (2000, 2001, 2003, 2006, 2009). Se trata, como todo el mundo sabe, de películas de terror en clave de humor, en las que se esperaría música en la misma clave de humor. El uso de música de terror, de esquemas tradicionales de música de terror, subraya hasta la caricatura el carácter paródico de las películas.

Tal y como decíamos al comienzo de este apartado, la vocación de la industria cinematográfica era contar historias, y contarlas de tal modo que el espectador las comprendiese y, por tanto, volviese a la sala de proyección. El denominado cine clásico de Hollywood contiene los elementos básicos para que una historia sea cinematográficamente viable (cfr. Burch, 1999; Bordwell, 1995), es decir, ha convencionalizado ciertos procedimientos, algunos específicamente cinematográficos (tamaños de plano o movimientos de cámara, etcétera) y otros compartidos con otras artes escénicas (iluminación o música, por ejemplo) que, en el caso de la música, han estabilizado las funciones de las que acabamos de hablar.

Cuando los psicólogos académicos comenzaron a estudiar este ámbito de relaciones entre la música y las imágenes cinematográficas, asumieron de manera implícita, casi natural, lo que acabamos de decir: que la música es acompañamiento. Cohen (2011) revisa la investigación realizada hasta el momento en lo que podríamos denominar *psicología de la música cinematográfica* en un trabajo cuyo contenido resulta extremadamente interesante para cubrir los objetivos que nos hemos propuesto en el presente trabajo.

La psicología de la música cinematográfica hunde sus raíces en un ensayo de uno de los primeros psicólogos interesados en el mundo del cine. Nos referimos a Hugo Münsterberg, psicólogo pionero del denominado *funcionalismo* y de la *psicología aplicada*, a quien Dudley Andrew (1993) considera un auténtico teórico del cine. El texto al que nos referimos es *The Photoplay: A Psychological Study*, que data de 1916⁵.

Münsterberg, de clara orientación kantiana, intenta algo así como encontrar el objeto artístico “en sí mismo”. La distinción entre arte y ciencia que defiende Münsterberg pone en el ámbito del trabajo colectivo a los objetos de las ciencias, incluidas las sociales, mientras que el objeto artístico se caracteriza por su aislamiento, por permanecer al margen de toda relación con cualquier tipo de espacio y, en cierto modo, vinculado al trabajo exclusivamente individual (Langdale, 2002). La obra de arte cinematográfica, tal y como

la concebía Münsterberg, debería tender a esta consideración. En 1916, momento en que está escrito el ensayo y cuando el sonido aún no está plenamente incorporado al celuloide, Münsterberg se muestra reacio a considerar el cine sonoro como verdadera obra de arte. Alemania estaba a punto de desarrollar la tecnología adecuada para la sincronización de imágenes y sonido a partir de 1918, pero aún faltaba una buena tecnología de amplificación para que el espectador continuase teniendo la impresión de realidad que, a duras penas, había alcanzado el cine mudo del momento (cfr. Jullier, 2007; Chion, 2010).

Sin embargo, se muestra algo más tolerante con la música *extradiagética* (Langdale, 2002, p. 23), al considerar que “la música alivia la tensión y mantiene despierta la atención” (Münsterberg, 1916, p. 145). Recordemos que, en aquella época, empezaban a proliferar películas de media y larga duración a las que el público aún no estaba acostumbrado, por lo que había que procurar una estancia en la sala de proyección lo más confortable y comprometida posible. En todo caso, aquí es donde encontramos la concepción de Münsterberg sobre la función de la música:

La música puede y debe ajustarse a lo que ocurre en la pantalla. Las productoras más ambiciosas han reconocido esta demanda y exhiben sus nuevas producciones con sugerencias precisas de obras musicales como acompañamiento. La música no añade nada al argumento y no reemplaza la imagen como podrían hacerlo las palabras, simplemente refuerza la atmósfera emocional. (Münsterberg, 1916, pp. 145-146)

La primera psicología de la música cinematográfica, por tanto, está asumiendo los principios y directrices que el propio cine estaba intentando consolidar en ese momento histórico. La función general de la música cinematográfica es, en sus propias palabras, acompañamiento o, lo que en términos de Martin (1956) pudiera ser entendido como función rítmica, dramática o lírica. Lo que en ningún caso hizo Münsterberg, seguramente porque se trataba de un conjunto de acontecimientos que se estaban produciendo en ese mismo momento contemporáneos a su ensayo, fue analizar el origen de la relación entre la música y las imágenes, que es justo lo que a nosotros nos interesa. Por su parte, Cohen (2011) tampoco recoge este interés en la revisión que hemos mencionado un poco más arriba y se limita a intentar especificar las funciones que cumple la música cinematográfica desde el punto de vista de la psicología cognitiva de orientación constructivista, con un marcado acento en la fundamentación neurobiológica de los procesos emocionales supuestamente vinculados a la música cinematográfica.

En un trabajo anterior, la propia Annabel J. Cohen (1999) encuentra ocho funciones básicas de la música cinematográfica o de la música en un entorno multimedia, que, en términos generales, se resumen en: garantizar la congruencia estructural de la película, resolver ambigüedades en el desarrollo de la trama, resaltar determinados pasajes o personajes a través del *leitmotiv* y, en última instancia, mantener la concentración durante toda la proyección. No nos interesa ahora especificar si, en efecto, es posible encontrar todas en alguna película o en algún entorno multimedia concreto. Parece claro que todas ellas podrían quedar agrupadas bajo el gran paraguas de lo que inmediatamente vamos a denominar *música extradiagética con función representacional*, de acuerdo con la propuesta que vamos a formular en los siguientes párrafos.

Modos de relación entre imágenes y música en el cine

En efecto, la función de la música cinematográfica no tiene por qué ser siempre la de acompañamiento, como la mayor parte de los trabajos que hemos revisado parecen indicar. De acuerdo con las historias al uso (cfr. Andrew, 1993; Bordwell, 1996; Burch, 1999), el cine pasa por tres grandes periodos. Los dos primeros abarcan el denominado Modo de Representación Primitivo (MRP) y el Modo de Representación Institucional (MRI). El MRP domina el periodo que va, aproximadamente, desde la puesta de largo del cinematógrafo de los hermanos Lumière hasta la plena incorporación del sonido al celuloide. Por su parte, el MRI se expresa en el denominado cine clásico de Hollywood, y se extiende durante el periodo de auge de las grandes productoras y de consolidación de directores como Alfred Hitchcock o David Lynch. El horizonte que mueve a ambos modos de representación es, tal y como hemos indicado, contar historias.

A partir de este momento, se abre lo que algunos autores entienden como un tercer periodo dentro de la historia del cine, que denominan Modo de Representación Moderno (MRM) (Pérez Bowie, 2008). Coincide con la aparición de lo que en Francia se denominó *cine de autor*, expresión que servía para señalar el sello propio, característico, de un determinado director de cine, su estilo personal. Hablaríamos, entonces, del cine de Woody Allen o Krzysztof Kieslowski. Este modo de entender el medio cinematográfico y, por tanto, los dispositivos a su alcance para desarrollar el argumento, es mucho más complejo. Requiere mucha más elaboración por parte del director, del compositor, en definitiva, de todas las instancias que participan en el filme y, por supuesto, del hipotético espectador del que venimos hablando. La función que cumplirían los diferentes dispositivos al servicio de la película ya no consistiría solo en optimizar la comprensión de la historia cinematográfica. El MRM estaría utilizando toda la industria cinematográfica a su servicio para resaltar *la forma de contar historias*, más que la propia historia. La música, por tanto, podría muy bien cumplir una función distinta.

La insistencia en la noción de "autoría" y la reivindicación consiguiente de una "escritura personal", trae consigo una primacía de los elementos formales, una puesta en relieve del "estilo", o la exhibición de los mecanismos narrativos que rompen el equilibrio de la narración clásica en donde la instancia enunciativa tendía a permanecer invisible. (Pérez Bowie, 2008, p. 58)

En un trabajo reciente, Favio Shifres (2006) nos permite intuir una manera alternativa de pensar las relaciones entre banda sonora y banda de imágenes. Shifres analiza la influencia del ritmo de las imágenes en la manera en que los espectadores escuchan la banda sonora. Su hipótesis es que la banda de imágenes, en algunos casos, sugiere una determinada manera de escuchar la música. Shifres utiliza como material de prueba una secuencia de *El pianista* (*The Pianist*, 2002), de Roman Polansky, sobre la que se está escuchando *Balada en sol menor* de Chopin, interpretada por Olejniczak. El protagonista, un pianista judío que ha sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial, se ha ocultado en una casa en ruinas en la que hay un viejo piano de cola. Un oficial de las ss lo descubre y, durante el interrogatorio, se entera de su profesión de pianista. Le pide

que toque algo para demostrárselo y el pianista elige tocar la *Balada en sol menor* de Chopin. La dinámica de los planos alternados entre el pianista y el oficial es lo que determina el *tempo* de la secuencia. Shifres sugiere que este *tempo* determina la forma en que el espectador escucha la música que se está interpretando.

El diseño del estudio, que por razones de espacio no podemos detallar, incluye la proyección a un grupo de participantes de un *clip* de vídeo que contiene la secuencia que acabamos de describir. Después, estos mismos participantes escuchan otras cinco versiones en audio de la misma balada interpretada por otros pianistas y, a través del denominado paradigma del *juicio de similitud* (Jameson y Gentner, 2003), el autor obtiene medidas fiables que le permiten concluir lo que acabamos de comentar, esto es, que los participantes creen estar escuchando en la película la interpretación de Kissin, otro célebre intérprete, y no la de Olejniczak.

En todo caso, el trabajo de Shifres nos permite intuir hasta qué punto, obsesionados por profundizar en el sometimiento de la música a la *diégesis*, a la trama, podemos permanecer ciegos al modo en que esta afecta nuestra experiencia musical. Frente al tópico según el cual la música es la banda sonora de la vida, podríamos oponer la idea de que, al menos en algunas ocasiones, la vida es la trama que nos permite comprender la música que oímos, el precio que tenemos que pagar para aprender a escucharla.

Partiendo de este prejuicio, hace un tiempo llevamos a cabo un estudio de recepción cinematográfica con un diseño un tanto peculiar, con el fin de aproximarnos a las relaciones culturalmente viables entre la banda sonora y el espectador cinematográfico (Sánchez y Blanco, 2010) y que nos parece relevante recordar someramente aquí⁶. La conclusión tentativa a la que llegamos en aquel momento fue que la música cinematográfica podía ser analizada desde dos puntos de vista diferentes, relacionados entre sí. Hemos organizado el primero de ellos bajo la denominación general de *relación con el contenido*.

Sobre el contenido que aparece en pantalla, la banda sonora de una película puede cumplir dos funciones genéricas: representacional y *poiética*. La primera de ellas asume, en términos generales, que la música es un acompañamiento a la historia que cuenta la película, tal y como hemos venido mostrando a lo largo de estas páginas. Por otra parte, denominamos función *poiética* al papel que juega la música cuando, de algún modo, entra en tensión con la banda de imágenes. Serán aquellos casos en los que imágenes y banda sonora proyecten, por así decir, distintas líneas de fuga, de tal manera que los mundos que proponen una y otra mantendrían una relación dialéctica. Es lo que, en cierto modo, Xalabarder (2006) y Chion (2010) denominan *música anempática*.

El segundo punto de vista general desde el que podemos organizar las relaciones entre imágenes y música viene dado por el propio medio cinematográfico. Se trata del *locus* del sonido, que nosotros, al centrarnos en la música, hemos denominado *locus musicae*. La fuente del sonido en el cine tiene, a su vez, dos modalidades: en el caso de la modalidad *diegética*, el sonido proviene, genéricamente, de la escena que estamos viendo en ese momento. La *modalidad extradiegética*, por su parte, hace referencia a todos aquellos recursos sonoros, incluyendo los musicales, que no pertenecen a la trama, en concreto, todos aquellos sonidos que los personajes no pueden oír y que, por tanto, solo escucha el espectador. De acuerdo con estos dos criterios de organización,

podríamos hablar, entonces, de cuatro tipos básicos de música cinematográfica, que podrían apuntar a ciertos gradientes de compromiso estético (Tabla 1).

		<i>Locus musicae</i>	
		<i>Diegética</i>	<i>Extradiegética</i>
Relación con el contenido	Función representacional	B	A
	Función <i>poiética</i>	D	C

Tabla 1. Ejes para articular la función que cumple la banda sonora en el discurso narrativo audiovisual.

Para que quede claro el sentido de esta clasificación, veamos en qué consistió el estudio al que nos estamos refiriendo. Los participantes, divididos en dos grupos, tenían que ver un cortometraje (*Gris en Blanco y Negro*, 1997, dirigido por Vicente J. Martín) con y sin banda sonora. La película tenía la factura del viejo cine mudo, con mucho movimiento por parte de los personajes y poco diálogo. La música suena constantemente, de modo que se podría considerar casi como una típica *sinfonía tonta* de las que utilizó Walt Disney para acompañar sus películas de animación (por ejemplo, *Skeleton Dance*, 1929). Conviene decir en este momento que el argumento del cortometraje se resume en los intentos de suicidio que tiene el protagonista, Samuel Solo, el último día del año, a la salida del trabajo, cuando no consigue que una compañera suya salga con él para celebrarlo. Todo ello contado en clave de humor.

Inmediatamente después de ver la película, proporcionamos a cada participante un conjunto de cuestionarios que debía llevar consigo durante toda la semana siguiente. En el momento en que recibieran el primer aviso, un mensaje de texto enviado a su celular, debían contestar a dicho cuestionario. Cada participante sabía que podía recibir entre 0 y 2 avisos diarios. Por supuesto, podía recibirlos por la mañana o por la tarde, al azar. El cuestionario tiene un único formato, lo que nos permitió estudiar las diferencias o semejanzas entre cada uno de ellos y, por tanto, la dinámica de la estabilización (o transformación) del recuerdo o imaginación de los participantes. Se trata, sencillamente, de medidas repetidas. Cada participante recibió un total de siete avisos al celular, teniendo en cuenta que un día recibió dos, y un día no recibió ninguno.

El cuestionario es una variante de los *Experience-Sampling Forms* que han desarrollado Bayles (2007) y Sloboda, O'Neill y Ivaldi, (2001) para recoger la experiencia cotidiana de los estudiantes de música. Esta variante, por supuesto, está adaptada al ámbito cinematográfico y su estructura es la siguiente: tiene una cabecera y dos secciones. En la cabecera, recogemos la fecha, la hora de recepción del aviso y la hora de cumplimentación del cuestionario; en la sección I, preguntamos qué está haciendo el participante y con quién, y, por último, en la sección II, a través de una serie de dimensiones, intentamos recoger las características de la banda sonora que los participantes recuerdan o imaginan. En el caso de la versión muda, por supuesto, solo imaginan, es decir, les pedimos que, en la medida de sus posibilidades, inventen o escojan una música para lo que han visto. Asimismo, pedimos que solo tuviesen en cuenta las escenas que se desarrollan en casa de Samuel, es decir, los intentos frustrados de suicidio y el desenlace fatal.

Los resultados del estudio indicaron diferentes tipos de compromiso de los espectadores con la banda sonora. En general, y de acuerdo con la Tabla 1, los resultados se

aglutinaron en torno a las categorías A y C, es decir, a la música acompañamiento típica de una concepción clásica del cine, por así decir, y una modalidad *poiética*, en la que el resultado de la mezcla de imágenes y música tiene un efecto irónico. Los participantes que vieron la película con banda sonora no fueron los únicos en proponer una música *poiética* en el sentido que acabamos de señalar; algunos otros que vieron la película sin banda sonora también propusieron músicas *poiéticas*. Uno de estos últimos se instaló, por así decir, en la categoría D de nuestra tabla, propuso una música *diegética* con función *poiética*. Señaló que durante los intentos de suicidio de Samuel Solo, en su casa, se escuchaba una radio a través de la ventana. Su respuesta fue, concretamente: "Suena una radio del vecindario. Música española popular, ligera" (*América*, interpretada por Nino Bravo o *Melina*, por Camilo Sesto, pongamos por caso). El compromiso estético de este participante con la relación entre música y banda de imágenes es, como se ve, extremadamente complejo. Un análisis semiótico de la escena que sugiere la respuesta de nuestro participante permitiría profundizar en esta complejidad. Aquí, solo podemos señalar el elemento que nos parece más claro: el contraste entre la gravedad del suicidio, que se produce, además, en el interior de la casa, casi en el interior de la conciencia de Samuel, y la ligereza de la vida, la sensación de que el mundo sigue su curso. Mientras alguien está poniendo fin a su vida porque considera que no tiene sentido alguno, el resto del mundo sigue su curso natural. La ironía de la escena proviene, precisamente, del absurdo contraste entre la tragedia del suicidio y la continuidad de la vida expresada por la *música ligera* que se escucha en la radio de alguna otra vivienda en la que, probablemente, alguien esté planchando o cocinando⁷.

Nuestra propuesta es que este modo de entender las relaciones entre la banda sonora y la de imágenes, válido para entender el compromiso del espectador, lo será también para el compositor de bandas sonoras. Para ello, realizamos un nuevo estudio sobre el que volveremos al final de estas páginas. Antes, es necesario hacer un análisis de las condiciones de posibilidad a partir de las cuales estas relaciones han ido cobrando sentido a través de la historia.

CINE Y MÚSICA: UNA NUEVA ALIANZA RETÓRICA

GENEALOGÍA DE LAS PASIONES

La dinámica que define los tipos de compromiso del espectador con lo que ve y escucha en una sala de cine, y que hemos recogido en la Tabla 1, es de naturaleza retórica. Las pasiones o los afectos no pueden ser explicados por el mero despliegue evolutivo de competencias o disposiciones biológicamente implantadas, aunque, como es lógico, no podamos renunciar a ellas. Renunciar a una explicación naturalista o evolutiva no nos lleva, sin embargo, a asumir que la dinámica afectiva sea arbitraria. Recordemos el debate que anunciábamos en la introducción de este trabajo y en el que ya se puede ir viendo con cierta claridad nuestra posición. Uno de los elementos

culturales decisivos en la estabilización de la complejidad afectiva que hemos ido construyendo en el mundo occidental es, sin duda, la retórica.

La retórica, que durante siglos constituyó el instrumento más importante para la articulación del discurso público en los ámbitos legal, político y religioso, se fue convirtiendo poco a poco en un recurso crucial para ordenar otros tipos de discurso. Baxendall (1996) analiza, por ejemplo, la influencia decisiva que la recuperación de la retórica en el Renacimiento tiene tanto en las teorías acerca de la organización de la composición pictórica, como en la emergencia de la crítica artística como rol o función social. Por su parte, numerosos estudios, que por razones de espacio no podemos pormenorizar, han puesto de manifiesto la importancia decisiva de la retórica en el proceso de creación musical a lo largo de la historia y, muy especialmente, durante el Barroco (cfr. López Cano, 1996, 2000; Neubauer, 1992; Díaz Marroquín, 2008). Probablemente, esta reivindicación de la retórica clásica como tecnología para la producción de afectos musicales tiene sus consecuencias más claras en lo que podríamos denominar “alta cultura”. Sin embargo, existen otros dominios culturales en los que la retórica se convirtió también en un instrumento fundamental para la organización de la experiencia humana. Resulta especialmente interesante y prometedor, en este sentido, el estudio de las relaciones entre la retórica oratoria a partir de la cual se organizaban los sermones de las iglesias y los recursos musicales asociados. En otro ámbito, cabe pensar también en la importancia de la organización retórica de la experiencia artística en las formas musicales más populares, tales como la trovadoresca, el teatro popular, los autos sacramentales, etcétera. En todo caso, estos estudios exceden, con creces, los límites de este trabajo.

Uno de los propósitos de este trabajo consiste en valorar el alcance y la vigencia de los procedimientos retóricos tradicionales también en la organización del trabajo del compositor de música para cine. Entendemos que el trabajo del músico está mediado por un sistema relativamente organizado de prejuicios culturales relativos al modo en que la música puede producir efectos psicológicos (sobre todo afectivos) en la audiencia.

Este sistema de prejuicios ha ido variando a lo largo de la historia de la música occidental y varía también entre culturas o formas de vida distintas. Su primera estabilización histórica en forma de manuales de carácter teórico-práctico tiene lugar a partir del siglo XVI y se cierra casi en las postrimerías del siglo XVIII. Los manuales de retórica musical se convierten en sistemas de reglas, auténticas tecnologías, para la movilización y manipulación de los afectos musicales (López Cano, 1996, 2000). Los dos elementos básicos presentes en prácticamente todos estos manuales son, por un lado, la descripción del trabajo del músico en cada una de las *fases del proceso retórico musical* (paralelo al proceso descrito en las retóricas orales clásicas de Cicerón o Quintiliano) y, por otro, y como parte del material pertinente para el trabajo en la *decoratio* (una subfase de la *elocutio*), la elaboración de *tablas de figuras retórico-musicales* que designan los afectos que, hipotéticamente, cada una de estas figuras movilizan o activan. Con la música de cine pasó, como veremos, algo parecido.

La forma musical con la que se inicia esta primera alianza retórica programática entre la música y la palabra es el madrigal, una expresión poético-musical de la progresiva sofisticación y apertura de la vida en el Renacimiento y, con ella, de la cartografía afectiva del

nuevo sujeto. El ciclo se cierra con la renuncia formal al predominio de la palabra escrita sobre la expresión musical, que había encontrado su manifestación más genuina en la música representativa y, sobre todo, en la ópera. Esta renuncia a la palabra como referente se consolida con el desarrollo de la forma sonata, una forma musical en la que el vínculo con la palabra es ya metafórico. Entre el madrigal y la forma sonata se abre un ciclo estético articulado sobre la idea de que toda forma de expresión debe tener como propósito confirmar o cambiar el estado psicológico (particularmente afectivo) de la audiencia, *haciendo que la música se supedite y actúe como amplificador de los afectos que el texto pretende mover*. Cabe decir que buena parte de la música que consumimos en la actualidad opera en la lógica de su producción y consumo con este mismo programa⁸.

La hipótesis que venimos desarrollando en estas páginas es que la relación entre la banda sonora y el relato cinematográfico (el guión, en buena medida) puede ser analizada bajo este mismo prejuicio, es decir, el prejuicio según el cual la música en el cine es, o ha venido siendo tradicionalmente, un recurso al servicio del relato. Por esta razón, cabe pensar que el proceso de composición de música de cine debería estar mediado por estos mismos sistemas de prejuicios retóricos. Estos prejuicios que provienen, en buena medida, del ámbito de la música representativa tradicional (ópera, opereta, ópera bufa, etcétera) habrían ido transformándose y, de paso, transformando a la propia cultura cinematográfica.

Un apunte más antes de entrar en la genealogía de la música cinematográfica. Aunque excede el propósito de este trabajo, el sentido general de todo este proceso de sofisticación cultural de los afectos ha sido siempre contribuir a la gestión de la subjetividad. De hecho, se puede decir que cada forma musical históricamente estabilizada se corresponde, en buena medida, con una forma estabilizada de subjetividad. El madrigal tiende a reflejar un solo afecto, a menudo simple y estereotipado, mantiene una unidad formal, está profundamente ligado al texto, entre otras características, y, por tanto, implica un sujeto condicionado por sus afectos. La sonata, por el contrario, refleja una complejidad afectiva mucho más amplia, el vínculo con la palabra es metafórico, por lo que prima el discurso musical sobre el texto. El sujeto queda, en este caso, ordenado por los afectos (Blanco y Cohen, 2010). Este proceso de transformación de la subjetividad occidental es posible gracias al desarrollo del proceso de composición musical en tanto que proceso retórico y, por otro lado, a la sofisticación de las taxonomías de figuras retórico-musicales a las que nos hemos referido hace un momento.

GENEALOGÍA DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

Resulta completamente imposible cubrir aquí el periodo que va desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX en lo que tiene que ver con la relación entre la música y las artes escénicas. El Barroco, como hemos dicho, es el momento en que se estabiliza la *forma musical* por excelencia, la *sonata*, y en el que también, por otra parte, comienzan a proliferar las salas de teatro en las principales ciudades europeas (Spohr, 1994). Cuando finaliza la Segunda Guerra Mundial, el cine, ya completamente sonoro y sincronizado, se consolida como dispositivo estético en una buena parte del mundo.

El medio cinematográfico es claramente híbrido, tanto como lo es la pintura o la escultura, en el sentido de que la naturaleza de los elementos que conforman cada uno de ellos requieren de la conjunción de diversas disciplinas o especialidades. Para empezar, el medio cinematográfico nace, por así decir, en la confluencia de los horizontes que señalan la fotografía y el teatro. Recordemos, por ejemplo, que durante mucho tiempo una película, un filme, fue denominado *photoplay*, es decir, *representación teatral fotografiada*.

Desde el siglo XVIII, el lugar de las artes escénicas es, por excelencia, el teatro. La ópera, el teatro popular, el *vodeville*, los espectáculos de ilusionismo y la magia, entre otros, son el lugar de entretenimiento tanto de la burguesía como de la aristocracia que aún puebla algunas zonas de Europa (Spohr, 1994). Es aquí donde hemos de ir a buscar los orígenes más cercanos de la música cinematográfica. Los teatros y, en concreto, los teatros populares, venían a ser lo que actualmente es la televisión, es decir, el lugar en el que “invertir” ese tiempo de ocio que, quizá por primera vez, una cultura está siendo capaz de segregar.

Hasta la Segunda Guerra Mundial, los teatros de Viena y Berlín eran los que aglutinaban el ocio en Europa central. Estos teatros tenían, casi todos, una orquesta permanente que se ocupaba de poner música durante toda la temporada de representaciones. El director de la orquesta se encargaba, típicamente, de componer la música para la obra, lo que significaba que, si esa misma obra se representaba en la temporada siguiente en otro teatro de la misma ciudad, la música que la acompañaba era completamente distinta o, al menos, podía serlo (Spohr, 1994). Para entonces, la música teatral ya estaba suficientemente estabilizada en lo que se refiere a las estrategias de acompañamiento, ensalzamiento de momentos dramáticos, cómicos, etcétera.

La llegada del medio cinematográfico al mercado de las artes escénicas hace que los teatros incorporen proyecciones a sus espectáculos. Sabemos que las filmaciones, en sus inicios, eran razonablemente cortas, por lo que las sesiones eran, en realidad, *de variedades*: un poco de cine, una pantomima, un número de magia, etcétera, que obligaban a que las salas fueran espacios multiusos. La orquesta seguía encargándose del acompañamiento musical y el director se responsabilizaba de la composición. Lo que ocurre es que la exhibición de películas permite asumir un ritmo mucho más rápido que el de las representaciones teatrales. Spohr (1994) llega a decir que, en algunos teatros de Viena o Berlín, se podían llegar a exhibir una o dos películas por semana, por lo que resultaba imposible componer una música específica para cada una de ellas.

Por otra parte, Thomas J. Mathiesen (1990) realiza una aproximación histórica al vínculo existente, en Estados Unidos, entre el denominado cine mudo y el *Theatre Organ*, el órgano de teatro, típicamente conocido por la marca más famosa de fabricación: *Wurlitzer*. En Estados Unidos, ocurre algo parecido a lo que encontramos en Europa: las películas mudas eran acompañadas i) por un *ensemble* que interpretaba un conjunto de partituras compiladas por el estudio cinematográfico o el director, y que eran generalmente distribuidas junto con la película; ii) por un *ensemble* que interpretaba una compilación hecha por el director de la orquesta, que pudiera tener la guía de un *cue-sheet* (hoja de pistas o de claves), y que también pudiera ser distribuida por el estudio, o, por último, iii) por un intérprete individual, es decir, por el organista (Mathiesen, 1990, pp. 84-85).

El hecho de que la historia se decantase por el organista y no por un mero pianista, al menos en las salas que se lo podían permitir, implica una solución de compromiso entre la ventaja económica de pagar a un solo intérprete y la posibilidad de producir efectos o ambientes musicales semejantes a los que producía la orquesta. Conviene hacer ver que el *Theatre Organ* no es exactamente un órgano como el de las iglesias, ya que incorpora efectos sonoros propios para el acompañamiento de películas mudas (por ejemplo, cierto tipo de percusiones). Los manuales para órgano teatral incorporan, incluso, indicaciones que parecen recuperar una vieja hipótesis de las retóricas clásicas, según la cual ciertos tipos de *moods* son mejor expresados por ciertos tipos de instrumentos (cfr. Lang y West, 1920; Díaz Marroquín, 2008).

Los *cue-sheets* americanos y las *kinotheks* germanas son, tal y como habíamos adelantado brevemente en la introducción, compilaciones de partituras organizadas bajo el criterio de diferentes *moods*, estados de ánimo, humores o como quiera que lo denominemos. El objetivo primordial era acompañar los estados de ánimo de los protagonistas, escenarios, acciones, etcétera, que aparecían en la proyección, con el objetivo fundamental de hacer más comprensible el desarrollo de la trama cinematográfica.

Nuestra impresión es que las partituras originales que acompañaban inicialmente las obras de teatro y que, por otra parte, debían tener cada una de ellas el estilo personal de los directores/compositores de los correspondientes acompañamientos, son parte de la fuente de la que se nutren los *cue-sheets* y las *kinotheks*. Una vez que resulta imposible componer una banda sonora original para la siguiente película que se va a proyectar la semana siguiente o, incluso para las dos películas que está previsto que se proyecten, lo único que queda por hacer es “resumir” o compilar. Por supuesto, la evolución que se produce a partir de la música barroca había conseguido asociar ciertos *moods* a ciertos modos de componer y, por tanto, a ciertos modos de escuchar, tal y como hemos indicado en la primera parte de este apartado.

No resulta extraño, entonces, que sean los propios estudios cinematográficos los que envíen, junto con los rollos de celuloide, el *cue-sheet* correspondiente que debe de acompañar a la película. La figura 1, tomada del texto de Mathiesen (1990, p. 95), es específica, para cada uno de los rollos de película y para cada uno de los momentos de la trama, la música que se debe interpretar para acompañar la película *Rose of the World*.

Una de las principales obras de las que se nutren los directores de orquesta y los estudios estadounidenses para extraer composiciones musicales con las que acompañar sus películas es *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, de 1920, cuya edición está a cargo de Edith Lang y George West. Mathiesen (1990) señala algunas otras, pero cubrimos los objetivos de este trabajo más que razonablemente con el repaso de la obra de Lang y West. En ella, se dedican cuatro páginas completas a ofrecer el repertorio de temas musicales vinculados a trece categorías de estados de ánimo o posibles escenarios (Tabla 2).

(Musical "road-sheet")
"ROSE OF THE WORLD"

No. Mts.	Title or Description	Tempo	Adaptation
REEL No. 1			
1	At screening	3/4 Allegro	Furandole — Bart
2	T — Rosamond English	4/4 Moderato	¹ Rose in the Bud — Foster
3	D — Harry leaves boufuir	3/4 Allegro	¹ Pastorale — Bart
4	T — For two months, no word came	4/4 Allegro furioso	Furioso No. 1 — Langry (Battle music)
5	T — Then the survivors returned	4/4 Tempo di marcia	The Rockies — Drummer
6	D — Rosamond and Berthons	3/4 Andante sostenuto	¹ Romance — Miltenberg (1st part only)
7	T — After a time	3/4 Allegretto	Canonicetta — Herkert
REEL No. 2			
8	T — Surely you can help me!	6/8 Poco più lento	En Mer — Holman (From Letter D)
9	T — Before her lay	3/4 Andante sostenuto	¹ Romance — Miltenberg (1st part only)
10	T — Doctor finds body in queer state	4/8 Lento	Enid — Grog
11	T — So Lady G. called for the husband	6/8 Andantino	Batasville — Hoffmann
12	T — The first day at Saltwoods	3/4 Moderato	Prehale — Dunsbach (From Cyprus)
REEL No. 3			
13	T — At last Rosamond sent for Midge Berthons	3/4 Andante Canabile	An Indian Legend — Burton
14	T — It's a letter from Midge Arthur	3/4 Allegretto	Air de Ballet — Berch
15	T — I am secretary of	3/4 Andante sostenuto	¹ Romance — Miltenberg
16	T — Then came agony	3/4 Allegro	¹ Pastorale — Bart
17	T — A little incident occurred	2/8 Andante	¹ Impromptu Neptune — Massenet
18	T — What an incident note told	3/4 Molto allegro	Le Vill — Fiorini (Battle music)
REEL No. 4			
19	T — Prompt, etc.	4/4 Schabak	Cry of Rachel — Sailer
20	T — The drag of life	3/4 Allegretto	Canonicetta — Gaudet
21	D — Rosamond leaves table	3/4 Allegro	Appassionato — Berge
22	T — Have you noticed any derangement?	3/4 Allegretto	Air de Ballet — Herkert
REEL No. 5			
23	T — The breaking job!	2/8 Andante	¹ Impromptu Neptune — Massenet
24	D — Jai enters with son	3/4 Allegro	Flying Dutchman — Wagner (Overture — omit earlier song)
25	D — Doctor enters	4/4 Andante moderato	One Who Has Yearned — Tschakowsky
26	T — Wounded, Harry escaped	6/8 Allegretto	Love in Araby — Wood
27	T — The rainbow's end	4/4 Moderato	¹ Rose in the Bud — Foster

60

Figura 1. Cue sheet elaborado por la productora para el acompañamiento de la película *Rose of the World*.

MOOD	NÚM DE OBRAS	EJEMPLO
Naturaleza	28 obras	<i>Pastorale</i> , Davis
Temas de amor	16 obras	<i>Sueños de amor</i> , Liszt
Ligero, gracioso	14 obras	<i>La danza de Anitra</i> , Grieg
Nostálgico	16 obras	<i>Reverie</i> Debussy
Ceremonioso	9 obras	<i>"Parsifal"</i> (selección), Wagner
Festivo	11 obras	<i>Marcha de "Aida"</i> , Verdi
Exótico	18 obras	<i>Nochecita</i> , Albéniz
Cómico	13 obras	<i>Las ranas</i> , Chadwick
Apresurado, acelerado	14 obras	<i>Pequeña fuga en sol m</i> , Bach
Música neutral	19 obras	<i>Canción de primavera</i> , Schubert
Valses	5 obras	<i>Flor de Lis</i> , Martel
Oberturas habituales	20 obras	<i>Bodas de Figaro</i> , Mozart
Personajes y situaciones especiales*		
Tragedia	6 obras	<i>Sonata patética, 2º mov.</i> , Beethoven
Muerte	3 obras	<i>Marcha fúnebre</i> , Mendelssohn
Batallas	2 obras	<i>Obertura 1812</i> , Tchaikovski
Tormentas	3 obras	<i>Guillermo Tell</i> , Rossini
Villanos	5 obras	<i>Coro de contrabandistas</i> , <i>Carmen</i> , Bizet
Jóvenes	4 obras	<i>Canción de primavera</i> , Grieg
Viejos	3 obras	<i>Lo que el viejo roble dijo</i> , Orth

Tabla 2. Repertorio de obras para organista de teatro.

*Señalan que si la muerte es en ese mismo instante, es decir, se está produciendo en pantalla, la música no debe sonar (Lang y West, 1920, p. 30)

Todos estos temas del repertorio son obras clásicas o contemporáneas de compositores más o menos conocidos que, de un modo u otro, han incorporado a sus partituras las figuras retórico-musicales que nuestra cultura ha venido estabilizando. Sobrepasa los objetivos de este trabajo analizar, por ejemplo, una partitura como *Canción de Primavera*,

de Schubert, para ver qué figuras retórico-musicales han sido estabilizadas para expresar, en este caso, lo que los editores consideran *neutralidad afectiva*, si es que cabe asumir esta contradicción. El siguiente paso en el análisis sería, lógicamente, ver a qué escenas de qué películas ha servido de acompañamiento.

Por otra parte, Mathiesen (1990, pp. 99-103) también reproduce un análisis exhaustivo de la variación de un sencillo tema musical que comienza con la presentación de una heroína en circunstancias ordinarias y finaliza, después de nueve transformaciones, en un estado emocional de creciente tensión. A través de ejemplos de músicas de acompañamiento, la tristeza se indica con un cambio de modalidad y la expectativa de que ocurra algo agradable con una variación en el ritmo, mientras que la inquietud se indica con una variación rítmica, métrica y la inclusión de alteraciones cromáticas. En definitiva, para cada una de las posibles transformaciones en el estado de ánimo del protagonista, o a partir de los cambios en el escenario, el intérprete (tanto la orquesta como el organista) dispone de un conjunto de temas musicales adecuados para la ocasión.

Finalmente, tanto Mathiesen (1990) como Spohr (1994) señalan la pericia que debe tener el organista a la hora de improvisar frente a una película que no siempre ha podido previsualizar o sobre la cual no existe indicación previa alguna por parte de la productora. Por cierto, podríamos entender que uno de los requisitos que Lang y West (1920) exigen al organista se corresponde con la última fase del proceso retórico musical: la *pronuntiatio*, es decir, la *autoafectación* del intérprete durante la realización de la obra que, una vez que el cine es ya plenamente sonoro y sincronizado, ya no va a resultar necesaria. Recordemos lo que decía a este respecto Carl Philip Emmanuel Bach, uno de los maestros de la retórica musical en la transición entre el Barroco y el Clasicismo:

Un músico no puede conmover a otros a menos que él mismo esté conmovido. Debe sentir necesariamente todos los afectos que aspira a provocar en su audiencia, ya que revelar su propio humor estimulará la aparición de un humor semejante en el oyente. (Bach, 1762, III, p. 13; en Donington, 1963, pp. 51-52)

La música, en aquel tiempo, se interpretaba en directo, tanto por la orquesta como por el organista, así que los músicos debían estar envueltos en la atmósfera de la película, y más aún cuando se trata de improvisar:

Su atención debe centrarse en los cambios en la trama, sus emociones deben responder inmediatamente a la tristeza o a la alegría, a la tragedia o a la comedia, entremezclarse en la representación. Necesitan de un exquisito sentido del humor. Tienen que ser capaces de sintonizar con la trama, desde la sutil ironía hasta la amplia bufonada. (Lang y West, 1920, p. 3)

De un modo u otro, hemos vuelto al teatro, al espacio que, desde la perspectiva que nos ofrece un siglo de historia, más se parece a una sala de proyección. La función de la música cinematográfica es hacer comprensible una historia para un espectador recién inaugurado, recién inventado. Las músicas tenían que resultarle, de algún

modo, familiares; las historias que veía en pantalla, también. Una vez más, el trabajo de Chion (2010) nos señala algunos de los horizontes hacia los que deberíamos dirigir nuestra investigación para intentar dar cuenta de la incorporación de la música al cine: los filmes de *persecución* y la ópera.

El fenómeno de *la persecución* es solo un caso particular de las denominadas *músicas secuenciales*, aquellas músicas y sonidos que acompañan o subrayan todos los movimientos de los personajes. Walt Disney realizó una serie de películas animadas, las denominadas *Sinfonías tontas*, cuyo ejemplo característico es la famosa *Danza macabra* (*Skeleton Dance*, 1929), en la que unos esqueletos utilizan sus propios huesos como instrumentos musicales para interpretar una variación de *La marcha de los duendes*, de Grieg (Chion, 2010).

Por su parte, los filmes de persecución son exiguos relatos, *gags* en los que el perseguido, generalmente un delincuente, es atrapado por el perseguidor y llevado ante las autoridades. En otros casos, tal y como señala Burch (1999), el malhechor salía de escena a puntapiés. Todos recordamos, por ejemplo, las persecuciones de Chaplin o de los míticos Laurel y Hardy. El propio Chion se hace eco del argumento de Burch en el siguiente pasaje:

Matriz de la ficción cinematográfica, según Noël Burch, la persecución no es, por supuesto, un tema inventado por el cine, sino que precisamente era desde hacía largo tiempo un célebre y popular motivo *musical*. Bajo la forma de cabalgata fantástica o infernal, la persecución desempeña un gran papel en la poesía alemana de inspiración musical, a través de baladas tan célebres como Leonora de Bürger (más de una vez tratada en música) y el Rey de los alisos, de Goethe. Lo mismo ocurre con el lied, el fragmento de virtuosismo para piano (Mazeppa de Liszt; algunos preludios de Chopin), la música de cámara (los “galops” de varios cuartetos de Beethoven o Schubert), y por supuesto, el poema sinfónico. La música ha tenido, pues, tiempo de sobras para poner a punto formas que expresasen la precipitación y la prisa. (2010, p. 46, énfasis en el original)

En segundo lugar, a Chion le resulta “sorprendente la práctica de las óperas llevadas a la pantalla, durante el cine mudo” (2010, p. 57). A nosotros, en realidad, no. Son códigos anteriores, que el público conocía, que formaban parte de la cultura y que permitirían entender mejor el nuevo medio que se les venía encima. Además, era otro modo de dignificar al cine, considerado desde sus inicios como espectáculo de masas, popular, plebeyo, vulgar. El propio Chion indica que muchos cantantes de ópera se convirtieron, por esta vía, en actores de cine.

En 1908, una sociedad de producción francesa, llamada Le Film d'Art, consagró su existencia al encargar una música original a Camille Saint-Saëns para *El asesinato del duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908). Como si el cine, arte plebeyo al principio, espectáculo popular, pudiera adquirir dignidad a partir del encargo hecho a un compositor de ópera y música orquestal, un compositor oficial y reconocido. (2010, p. 20)

En definitiva, las músicas asociadas a *las persecuciones*, es decir, las denominadas *músicas secuenciales*, en general, y, por supuesto, la ópera, son dos de los antecedentes musicales que el cine incorpora de diferente manera a su modo de contar historias. Indirectamente, también está reincorporando los códigos que la retórica clásica había estabilizado en esos modos de producir música. Son códigos conocidos, al menos, por los productores o directores que, de alguna manera, esperan que funcionen en los nuevos espectadores de un medio que está intentando estabilizar su propio modo de contar historias. En efecto, esta alianza retórica con la ópera permite que el cine se dignifique y entre en la esfera de la alta cultura, pero, al tiempo, consigue que la ópera se popularice. Cabe recordar aquí, de manera casi incidental, que la música representativa, que seguramente tiene en el *Orfeo* de Monteverdi su hito fundacional, es el verdadero banco de pruebas del aparato retórico que se había desarrollado a través de los madrigales, al que antes nos hemos referido. Estas óperas primitivas sacan adelante complejas tramas narrativas, llenas de matices afectivos, intenciones encubiertas, conflictos morales, en las que la música y la palabra se alían, sin que la escenificación de las acciones representadas sea todavía crucial.

Sin embargo, la complejidad creciente de las tramas ejemplares a través de las cuales los burgueses van recreando su propia complejidad psicológica y existencial exige del nuevo medio una nueva alianza con la actitud corporal y la gestualidad (cfr. Díaz Marroquín, 2008). La dinámica de los movimientos corporales y los gestos se pone al servicio del texto musicalizado. Esta nueva alianza se ve fortalecida por el desarrollo del teatro y de la escenografía, que también se nutren de la retórica clásica y de la retórica de los afectos. Finalmente, el desarrollo de una técnica vocal al servicio de los afectos programados en el texto original, y subrayados por la música, acaba de cerrar esta alianza optimizando las posibilidades expresivas de los cantantes. Cabe también señalar que buena parte del arsenal técnico desarrollado para el canto se fue llevando poco a poco al ámbito de la interpretación teatral. La vieja alianza entre retórica y teoría de los afectos se convirtió en la estructura a partir de la cual las artes escénicas fueron desplegando su influjo sobre la cada vez más sofisticada afectividad burguesa.

Cada una de las prácticas musicales o escenográficas que promueven o facilitan la idea de incorporar la música a las imágenes en movimiento habría elaborado su propio sistema o procedimiento retórico. Estamos asumiendo el reto de intentar constatar lo que se ha hecho al respecto para leerlo bajo nuestras propias premisas. Acabamos de ver que en los años veinte, y ya desde el interior de la propia industria o cultura cinematográfica, se empiezan a publicar manuales para pianistas y organistas de cine en los que aparecen los dos elementos básicos que aparecían también en los manuales barrocos de retórica musical: i) una descripción del proceso general de composición (cuyo vínculo con el proceso retórico no se hace explícito) y ii) la proverbial tabla en la que se recomiendan los motivos musicales adecuados para enfatizar los distintos tonos afectivos de las secuencias cinematográficas. Es decir, *grosso modo*, la misma estructura general de los manuales barrocos de retórica musical. Estos manuales de música para el cine constituyeron, en nuestra opinión, una figura cultural de transición entre las

retóricas musicales clásicas y las retóricas implicadas en la producción de música específica para cine, es decir, para ser integrada en la banda sonora.

Para valorar el alcance de estos procedimientos retóricos en el trabajo de los autores de música para cine, cabría hacer dos cosas distintas: i) ver y analizar lo que el músico de cine, de hecho, hace al respecto (actitud etnográfica) y ii) analizar lo que el músico dice retrospectivamente que hace. Hemos optado por esta segunda posibilidad por razones logísticas. Con este fin, hemos entrevistado a Fernando Velázquez, autor de la bso del largometraje *El orfanato* (2007). Evidentemente, asumimos que cabe pensar en la existencia de múltiples estrategias a la hora de afrontar el trabajo de composición de música para cine. El peso de los criterios relativos de la dirección o la producción, por ejemplo, son tan decisivos en muchas producciones como el criterio y la experiencia del músico. En este caso, por ejemplo, y como veremos, el director propuso algunas referencias musicales para ciertas secuencias que el compositor tuvo que tomar en consideración para poner en marcha su propia estrategia.

EL CASO DE *EL ORFANATO*

De acuerdo con la estrategia que acabamos de señalar, realizamos dos entrevistas a Fernando Velázquez, con el fin de obtener pistas sobre cómo fue el proceso de composición de la bso de la película y, a la vez, poner dicho proceso en relación con la retórica clásica del discurso.

Cuando pasa a formar parte del equipo de realización de la película, Fernando se encuentra con un pre-montaje de 2h40m de película a la que había que poner música. Es decir, nos encontramos en la situación habitual donde la música es una parte más del proceso de posproducción de la película. La diferencia es que la productora decidió cuidar de ese momento, es decir, que el proceso de composición y montaje de la banda sonora fuese razonablemente lento con el objetivo de conseguir una buena música, un buen montaje final, tanto cinematográfico como musical. Lo habitual suele ser que el compositor de la banda sonora tenga mucho menos tiempo para componer, ya que la productora, generalmente, tiene ya comprometida una fecha de estreno.

Razones de espacio nos impiden mostrar un análisis pormenorizado de ambas entrevistas, de manera que vamos a mostrar aquellos aspectos más relevantes en relación con el objetivo esencial de nuestro trabajo, que consiste en valorar el alcance y la vigencia de los procedimientos retóricos tradicionales en la organización del trabajo del compositor de música para cine. Vamos a mostrar un esquema de las fases de la organización del discurso oral de acuerdo con la retórica clásica solo con los elementos directamente relacionados con la organización retórica de las pasiones a través de la música, para ver de qué modo el discurso de Fernando entra en relación con dicho esquema (Tabla 3) y, a la vez, ver de qué modo la organización clásica del discurso tiene que ajustarse a los parámetros específicos del discurso cinematográfico. A continuación (Tabla 4), figura una lista en la que aparece una relación de las posibles “agencias”

que intervienen en el proceso de composición de una banda sonora, en concreto, las que específicamente menciona Fernando a lo largo de la entrevista en relación con la BSO de *El orfanato*⁹ que, entre otras muchas cosas, permite ver cómo el ámbito cinematográfico transforma, en parte, la organización clásica del discurso oral.

FASE	ELABORACIÓN DE AFECTOS	ELEMENTOS MUSICALES
<i>Inventio</i>	<i>Locus descriptionis</i> (análisis y elaboración de los afectos dominantes en la obra)	Modo tonal, tempo, compás.
	<i>Locus adjunctorum</i> (análisis y elaboración, en su caso, de las características psicológicas de los personajes)	
<i>Dispositio</i>		Forma y estructura musical
<i>Exordium</i>		
<i>Narratio</i>	<i>Ethos</i> (afectos de baja intensidad)	
<i>Propositio</i>		
<i>Confutatio</i>		
<i>Confirmatio</i>	<i>Pathos</i> (afectos de alta intensidad)	
<i>Peroratio</i>		
<i>Elocutio</i>		Figuras musicales (anomalías)
<i>Electio</i>		
<i>Compositio</i>		
<i>Puritas</i>		
<i>Perspicuitas</i>		
<i>Decoratio</i>	Modulación afectiva	
<i>Aptum</i>		
<i>Memoria</i>		
<i>Pronuntiatio</i>	Autoafectación del intérprete	

Tabla 3. Fases de la organización del discurso oral.
Las filas que aparecen sombreadas son las directamente relacionadas con la música cinematográfica.

Otras agencias	DIRECTOR
	GUIONISTA
	PRODUCTOR
	MONTAJE
	STORYBOARD
	ORQUESTACIÓN: se refiere al conjunto de problemas que plantea la relación entre las maquetas y la orquestación final.
	INFLUENCIAS MUSICALES: se refiere a la influencia que proviene de otras músicas: de otras películas, de otros movimientos estéticos, etcétera.
INFLUENCIAS EXTRAMUSICALES: filosofía, literatura, películas, etcétera.	

Tabla 4. Otras agencias

En primer lugar, conviene señalar que las dos últimas fases de la organización retórica del discurso oral no tienen mucho sentido en el mundo del cine sonoro, es decir, memoria y *pronuntiatio* parece que quedan fuera. No podemos hablar, en sentido estricto, del proceso de memorización de una partitura ya que, por ejemplo, Fernando entrega 16 versiones del tema central de la película al director, en sucesivas maquetas (muchas menos, por cierto, de las que realizó) que, posteriormente, deberán ser orquestadas de diferente modo. Por lo mismo, la *pronuntiatio*, el proceso de autoafectación del intérprete,

que debe transmitir las mismas pasiones al oyente, no queda claro: ¿el momento de la grabación de la orquesta?, ¿el momento de la incorporación de la música en la sala de montaje?, ¿el momento del visionado de la película? Parece claro, en principio, que ambas fases no pueden formar parte de la organización del discurso musical cinematográfico sonoro y sincronizado.

Fernando nos dice que el equipo de producción no quería un tema musical para cada uno de los temas que aparecen en la película (inocencia, niños, nostalgia, temor, etcétera), sino que querían uno que pudiese servir, con las correspondientes variaciones, para todos ellos, de tal modo que el espectador reconociese el tema constantemente a lo largo de la película.

La estructura del tema central, el que se escucha al final de la película, tiene tres partes. Una primera parte en forma de chacona, con ocho compases, en 3/4, con *glockenspiel*, con lo que ya tenemos todos los clichés de la infancia; una segunda parte en escala ascendente (él dice, literalmente, *anábasis*) en teclas blancas, es decir, absolutamente tonal, asociado a la trascendencia, y, por último, una tercera parte elaborada en sextas, con un registro mucho más abierto para que se produjese *el desparrame final*, la eclosión de todos los afectos, sentimientos, pasiones, etcétera, acumulados durante toda la película. La coda es, para orgullo de Fernando, igual que el principio del tema, con lo que se cierra con lo mismo que se abre para dar una sensación de circularidad.

Lo que hicieron con este tema central fue desarmarlo, descomponerlo, destrozarlo, etcétera, para que fuera sonando así, troceado, a lo largo de la película y fuese recomponiéndose justo al final.

A partir de ahí, fueron reelaborando el tema para ajustarlo a determinadas secuencias de la película. Por cierto, conviene decir en este momento que la organización retórica del discurso preveía, formalmente, que la exposición fuese continuada, hilvanada, de tal manera que la elaboración previa del argumento en la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* se desarrollase, por así decir, de una sola vez en el momento de la *pronuntiatio*, con el fin de transmitir todas las pasiones previamente elaboradas. El discurso cinematográfico se ordena de otro modo. Aunque el esquema general siga siendo, de forma genérica, el que responde a planteamiento-nudo-desenlace, en el caso de *El orfanato*, como en tantas otras películas, la organización narrativa se establece por secuencias, y es lo que Fernando señala a la hora de dar cuenta del proceso de composición musical. Veamos algún ejemplo.

En un momento determinado, utilizan una sección del tema central para hacer un acompañamiento en *ostinato*. Aparece en dos escenas de la película: al principio, durante el juego del tesoro, en el que el niño le dice a la protagonista (su madre) que está jugando con los otros niños y, hacia el final, cuando la madre está sola en la casa y está recuperando todo el escenario para evocar a los niños y a su hijo. Según nos cuenta Fernando, la música de referencia que había puesto la productora era la banda sonora de *The Ring*, que también utiliza un *ostinato* muy parecido.

En este caso, podemos comprobar que la referencia que utiliza Fernando para trabajar es doble. Por un lado, Strauss, compositor romántico que utiliza el *ostinato* para producir, efectivamente, obsesión, obstinación, desesperación. Por otro, la referencia

es cinematográfica, es otra película, que, en este caso, proviene de la productora (de esas *otras agencias* que hemos mencionado más arriba) y que tiene la misma función.

El segundo momento en que aparece este *ostinato* está asociado a la nostalgia, al recuerdo, a la evocación de la vida de Laura cuando ella estuvo internada en el mismo orfanato. Recupera el mobiliario, la indumentaria, lo que tomaban en el desayuno, etcétera, para intentar recuperar, con insistencia, con desesperación, el escenario que le permita entrar en contacto con su hijo perdido ya desde hace mucho tiempo.

El siguiente ejemplo está atravesado por ciertas dificultades que fueron apareciendo durante el rodaje. En la secuencia de la fiesta en el patio, de repente, Simón (el niño protagonista) desaparece y Laura, su madre, va a buscarlo a la playa. ¿Por qué a la playa? Hubo otra escena anterior en la que Simón entró en una cueva en la playa y le pareció haber visto allí a Tomás, el espíritu de uno de los niños que vivieron en aquella casa. Esta escena podría justificar el ir a buscarlo allí. En todo caso, durante la fase de montaje, se dieron cuenta de que no tenían material rodado entre la casa y la playa para justificar el tránsito. Es decir, de la casa pasamos a un plano de las piernas de Laura, corriendo desesperadamente, e inmediatamente después a un primerísimo plano de su rostro con un tipo de obturación que hace que la imagen vibre de una forma inquietante. La música resolvió el problema. Parece ser que el director dijo: “que los espectadores no piensen”, es decir, que no se planteen por qué ha habido un cambio de escenario sin aparente justificación. La solución fue poner la música a todo volumen, lo que consigue que el espectador, efectivamente, no llegue a preguntarse qué hacía allí Laura y cómo había llegado.

La referencia que utiliza el director para esa escena, y para otras muchas de la película, es otra película: *Señales (Signs, 2002)*, que está directamente relacionada con la modulación afectiva (*decoratio*) y con un elemento que regula los afectos de los espectadores y que no está previsto en la retórica clásica: el volumen. En este caso, el volumen juega un papel crucial a la hora de modular el estado de ánimo del espectador: no pensar y, a la vez, entrar de lleno en la desesperación de Laura buscando a su hijo en la playa.

Por último, comentaremos el modo en que Fernando compone una de las partes del tema central de *El orfanato*, en concreto, la que tiene que ver con la infancia y los niños. La referencia que, en este caso, le proporciona el director, es el tema asociado a la niña protagonista de *Poltergeist (1982)*, Caroline, una niña rubia, con ojos grandes, que nos mira fijamente para decirnos: “ya están aquí”. La referencia, como vemos, es cinematográfica. La que utiliza Fernando, en la misma línea, es el primero de los *Kindertotenlieder* (canciones de los niños muertos) de Mahler.

Durante la *inventio*, el director le vuelve a proporcionar una referencia para armar una parte del tema central de la película, que es, como viene siendo habitual, otra película. Qué duda cabe que utilizamos, para modular nuestros afectos (emociones, sentimientos) aquellos referentes, en este caso musicales, que nos ayudan a ordenarlos. Ordenar, en este caso, los afectos vinculados con algunos de los personajes (*locus adjunctorum*). Fernando establece la relación entre esa referencia y la que él conoce, ya de la música clásica, y aterriza directamente en otro compositor romántico de finales del XIX: Gustav Mahler, quien compuso los *Kindertotenlieder* entre 1901 y 1904 a partir de unos poemas de Rückert.

ABRIENDO CONCLUSIONES

Si el lector ha hecho el esfuerzo de seguir nuestro argumento, estará de acuerdo en que estos pequeños fragmentos de las entrevistas a Fernando Velázquez son suficientes para indicar la densidad del problema y la profundidad del territorio que acabamos de inaugurar. Hasta donde sabemos, nadie ha puesto en relación la música para películas con la tradición barroca de la que, seguramente, provenga una buena parte del modo en que decimos que nos sentimos cuando escuchamos música. Es decir, muy pocos se han parado a pensar que toda esta tecnología musical está al servicio de la creación/ invención de nuevas formas de subjetividad, nuevas formas de ser sujeto o de la confirmación o legitimación de las ya existentes. Vygotski (1932/1972) nos enseñó que el *arte es la técnica social del sentimiento* y, salvadas las distancias, nos gustaría pensar que el psicólogo ruso estaría de acuerdo con lo que hemos dicho hasta ahora.

Durante la redacción de este artículo, una televisión española emitió un reportaje en un noticiero en el que decía que la ciencia había descubierto el mecanismo por el que la música nos hace llorar. Parece que las apoyaturas musicales, esas notas que suenan justo antes de otra que forma parte de la melodía principal, son las responsables de la liberación de dopamina en el cerebro¹⁰, sustancia responsable, en último término, de la emoción final. Tal y como decíamos en la introducción, es como si estuviésemos provistos de un dispositivo universal, innato, que nos sintonizase con el mundo de una determinada manera. Según este reportaje, así sería, pero seguramente se estarían olvidando de todo lo que la historia y la cultura han aportado para conseguir, al menos en la nuestra, semejante efecto, es decir, que eventualmente las apoyaturas liberen dopamina.

La estética experimental, el segundo enfoque en psicología del arte con el que iniciábamos el debate en la introducción, no dispone de herramientas para estudiar el proceso de composición de una banda sonora. Por otra parte, el estudio de recepción que hubiera podido elaborarse desde este punto de vista nos hubiese proporcionado, en su caso, el mapa de activación neuronal de ciertas zonas del cerebro en respuesta a los denominados *estímulos musicales*, de acuerdo con la vocación localizacionista de este tipo de aproximación. Por cierto, dichos estímulos tendrían que haber sido debidamente validados a través de los correspondientes procedimientos estadísticos de muestreo, fiabilidad interjueces, etcétera, perdiendo de vista, así, el origen genealógico de nuestras pasiones. En definitiva, esta perspectiva no nos permitiría profundizar en los diferentes niveles de compromiso estético, existencial, cultural, entre otros, propios del cine.

El cine, tal y como nos indica Michel Chion, es un espacio privilegiado, excepcional durante mucho tiempo, en el que se concitan las más diversas músicas en un mismo dispositivo. Una película permite escuchar, en el breve lapso de una hora y media aproximadamente, música clásica, el folclore de una determinada zona junto con las canciones que se escuchaban en las discotecas durante los años ochenta en, por poner el caso, Francia, Italia o Inglaterra.

Todo ello es posible gracias a que durante aproximadamente los cuarenta primeros años de historia del cine, la industria ha estabilizado lo que habitualmente conocemos,

de la mano de Noël Burch, como Modo de Representación Institucional, es decir, un determinado modo de contar historias, en el que la música juega un papel primordial en la comprensión del relato. Este proceso y su posterior desarrollo hasta nuestros días tiene como consecuencia, entre otras muchas, que aparezcan nuevos elementos en la disposición y ordenación de los afectos y emociones que se espera que el espectador experimente durante la proyección. La fragmentación del discurso en secuencias, el montaje paralelo, el *flash-back* o el *flash-forward*, entre otras muchas técnicas cinematográficas, reordenan la disposición clásica de la retórica del discurso oral, origen de todo este embrollo. La sala de montaje es, en definitiva, el lugar en el que todos estos elementos se ponen en juego para producir una determinada película.

Intentar establecer ciertos vínculos entre la sala de montaje cinematográfica y el paso de la música *cantata* a la música *sonata* entre los siglos XVI y XVIII puede parecer un auténtico despropósito. La actitud genealógica es, casi por definición, errática, confusa, un tanto ambigua, ya que vamos poniendo en relación conjuntos de prácticas aparentemente inconexas que, sin que podamos establecer una relación causal, producen nuevas prácticas. Hablaríamos, si acaso, de correlación entre prácticas contemporáneas que, a su vez, recuperan otras prácticas anteriores que las hacen posibles (cfr. Blanco, 2002a; Castro, 2006; Cohen, 2010, 2011; Rodríguez, 2011).

El cine aprende de la ópera, del *music-hall*, del teatro, del espectáculo de variedades. La ópera era el espacio por antonomasia en el que música y discurso quedaban estrechamente vinculados. En paralelo, la música (ya *sonata*) había generado sus propios códigos pasionales, afectivos (todavía no emocionales), códigos que, como hemos visto, el cine va a ir a buscar para incorporar a su peculiar modo de contar historias.

Nos da la impresión de que, en realidad, el trasfondo de todo este asunto es la propia emancipación del sujeto, de un individuo que en el Renacimiento perdió la conexión directa con Dios y decidió, de la mano de Descartes, convertirse en una máquina apasionada que necesita ser estudiada, ordenada, dispuesta y, por supuesto, controlada. La *Harmonía universal* de Marin Mersenne (1636), amigo personal de Descartes, es un intento de poner en relación las pasiones humanas con su reflejo musical, a la vez que un intento de ordenar las partituras musicales para producir en el oyente cierto tipo de pasiones y no otras, esto es, aquellas que el intérprete o el compositor deciden que deben ser vividas.

A partir de ahí, uno de los eternos debates es qué música es conveniente escuchar para averiguar cómo me siento, decidir si me adscribo a la tradición o a la modernidad, por poner dos términos que nos permitan entendernos mínimamente. En relación con la música para películas, Chion lo pone así:

Así, aunque en muchos filmes mudos se podían alternar, sin una intención o efecto precisos, fragmentos de música popular con arreglos musicales más clásicos, en una amable cohabitación, a partir de *El cantor de jazz*, parece que el recurso del contraste musical entre "jazz" y "clásico" o entre "profano" y "sacro", puesto en evidencia como tal, se convierte en el resorte de la acción, un dilema para un personaje, llevado aquí hasta el límite, hasta lo absoluto y trágico. El padre de Jackie muere por la partida y el

repudio de su hijo, vendido a la música profana, mientras que este sufre terriblemente al no poder conciliar su fidelidad familiar con su gusto por el jazz. La música es el lugar en el que se desarrolla este duelo, esta decisión. (p. 80)

La música es, en definitiva, el escenario último en el que dirimir el estatuto de nuestras pasiones, pasiones que en absoluto nacen de un “interior” casi “divino” fruto de una “inspiración” que no sabe uno de dónde proviene, sino que forman parte de la larga tradición que hemos querido señalar mínimamente en este trabajo.

NOTAS

- 1 Para tener una idea del estado de la cuestión en los últimos años, véase Blanco y Castro (2005).
- 2 Hablaremos de entidades como espectador, director o compositor de la banda sonora, sabiendo que no son agencias individuales en ningún caso. Cada uno de estos términos apela, más bien, a un conjunto de agencias que influyen en la factura final del filme (cfr. Hennion, 2002).
- 3 Es cierto que películas como *Alexander Nevski* (1938), dirigida por Eisenstein; *Fantasia* (1940), dirigida por Walt Disney, o *2001, una odisea en el espacio (2001: a Space Odyssey)*, 1940, dirigida por Stanley Kubrick, son ejemplos en los que la música no solo tiene una función de acompañamiento, sino que algunas de las escenas fueron rodadas para adaptarse a ella; en todo caso, se trata de excepciones (cfr. Labrada, 2009).
- 4 En la jerga cinematográfica, el término *diégesis* se refiere a lo que ocurre dentro de los límites de la pantalla, es decir, en el escenario que se ve en pantalla. Un sonido *diegético* es, por ejemplo, el sonido de las olas del mar si lo que vemos es una playa.
- 5 Vamos a referirnos a la edición del texto que realiza Allan Langdale en 2002, bajo el título *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. Las citas que figuran en el texto son traducciones realizadas por nosotros mismos.
- 6 Todo el estudio empírico puede consultarse en el siguiente enlace, correspondiente a la recopilación de las Actas de la VII Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM), 2009: http://www.saccom.org.ar/2009_reunion8/actas/Sanchez_Blanco.pdf.
- 7 Recordamos, aquí, lo que dijimos en la nota número 8.
- 8 Para el lector no familiarizado con la retórica del discurso, véase más abajo la tabla 3. En ella, ofrecemos un esquema general con las fases más importantes de la organización retórica del discurso oral, en la que resaltamos, asimismo, las directamente relacionadas con la música cinematográfica. Para una perspectiva de mayor alcance sobre la retórica en general, véase Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) y, para profundizar en las relaciones entre música y retórica, López Cano (2000) y Díaz Marroquín (2006).
- 9 Estas tablas forman parte del sistema de categorías y códigos de un proyecto ODA Miner, software de análisis cualitativo de textos que permite jerarquizar, agrupar, etcétera, un conjunto de categorías de análisis elaborado *ad hoc* por el investigador.
- 10 http://www.lasextanoticias.com/videos/ver/por_que_hay_canciones_que_nos_hacen_llorar/556973.

REFERENCIAS

- Andrew, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1993.
- Apellániz, Juan María y otros. *La autoría y la experimentación en el arte decorativo del Paleolítico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753. Pt. II, Berlin, 1762.
- Baxendall, Michael. *Giotto y los oradores*. Madrid: Visor, 1996.
- Bayles, Freya. "The Prevalence and Nature of Imagined Music in the Everyday Lives of Music Students." *Psychology of Music*, vol. 35, núm. 4 (2007): 555-570.
- Blanco, Florentino. *El cultivo de la mente*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002a.
- Blanco, Florentino. "Psicología y experiencia estética: trampantojos para pensar". Ponencia presentada en el I Seminario Internacional de Psicología y Estética. Miraflores de la Sierra, Madrid (España): enero de 2002b.
- Blanco, Florentino y Castro, Jorge. "Psicología, arte y experiencia estética." *Estudios de Psicología*, vol. 26, núm. 2 (2005): 131-137.
- Blanco, Florentino y Cohen, María Ángeles. "La forma sonata y la regulación de la afectividad moderna." Ponencia presentada en el XXIII Symposium de la Sociedad Española de Historia de la Psicología. Donosti (España): 13-15 de mayo de 2010.
- Bordwell, David. *El significado del filme*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Candilejas (Limelight)*. Película. Chaplin, Charles dir. Estados Unidos: Celebrated Productions, 1952.
- Castro, Jorge. "¿Historia o genealogía? En torno a la psicología como antropología de la acción." Conferencia impartida en las jornadas La Psicología "upsidedown": Jornadas de estudiantes de epistemología. Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid (España): 23 de junio de 2006.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Cohen, Annabel J. "The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach." En *Music, Mind, and Science*. Seul, Korea: Seul National University Press, 1999, 53-69.
- Cohen, Annabel J. "Music as a Source of Emotion in Film." En *Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 879-908.
- Cohen, María Ángeles. "La aportación de Erwin Rohde a una genealogía de las categorías psicológicas." *Tesina de Licenciatura*. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Psicología, 2010.
- Cohen, María Ángeles. "Una propuesta genealógica para la historia de la psicología." *Trabajo de fin de Máster*. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 2011.
- Cross, Ian. "Music and Speech as Complementary Facets of the Human Communicative Toolkit." Conferencia presentada en el X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires (Argentina): 20-23 de julio de 2011.

- Danza Macabra (The Skeleton Dance)*. Cortometraje. Disney, Walt dir. Estados Unidos: Walt Disney Productions. 1929.
- Díaz Marroquín, Lucía. *La retórica de los afectos*. Mungía (Bizkaia): Reichenberg Ediciones, 2008.
- Dissanayake, Ellen. *Art and Intimacy: How the Arts Began*. Washington: Washington University Press, 2000.
- Dissanayake, Ellen. "Homo Musicus. Are Humans Predisposed to be Musical?." Conferencia presentada en el x Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires (Argentina): 20-23 de julio de 2011.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber and Faber, 1963.
- El padrino (The Godfather)*. Películas. Coppola, Francis Ford dir. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1972, 1974, 1990.
- El pianista (The Pianist)*. Película. Polanski, Roman dir. Estados Unidos: R. P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg. 2002.
- Español, Silvia. *Cómo hacer cosas sin palabras. Gesto y ficción en la infancia temprana*. Madrid: Antonio Machado, 2004.
- Español, Silvia. "La entrada al mundo a través de las artes temporales". *Estudios de Psicología*, vol. 29, núm. 1 (2008): 81-101.
- Estudios de Psicología*, vol. 26, núm. 2. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje. 2005. Número monográfico dedicado a psicología, arte y experiencia estética, a cargo de Florentino Blanco y Jorge Castro.
- Fechner, Gustav. Theodor. *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. "La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos xvii-xx)". *Historia Contemporánea*, vol. 36 (2008): 9-32.
- Gris en blanco y negro*. Cortometraje. Martín, Vicente J. dir. España: El Paso Producciones Cinematográficas. 1997.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hontoria, Alberto y Blanco, Florentino. "La metáfora de los 'espíritus animales' como soporte teórico de las tecnologías musicales de la afectividad en el Barroco." Póster presentado en el I Encuentro de la Sección Ibérica de la International Association for Cultural and Activity Research (ISCAR). La Cristalera, Miraflores de la Sierra, Madrid (España): 3-5 de febrero de 2011.
- Jameson, J. y Gentner, D. "Mundane comparisons can facilitate relational understanding". *Proceedings of the Twenty-fifth Annual Meeting of the Cognitive Science Society* (2003).
- Jullier, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, 2007.
- King Kong*. Película. Cooper, Merian C. y Schoedsack, Ernest B. dirs. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1933.
- La guerra de las galaxias (Star Wars)*. Películas. Lucas, George dir. Estados Unidos: Lucas Films, 20th Century Fox. 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005.
- Labrada, José Antonio. *El sentido del sonido. La expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- Lang, E. y West, G. *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston (Massachusetts): The Boston Music Company, 1920.
- Langdale, Allan. *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge, 2002.

- López Cano, Rubén. "La ineludible preeminencia del gozo: el *Tratado de las pasiones del alma* (1649) de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII". *Armonía*. [En línea], 10-11, 5-17. <http://www.lopezcano.net>. (Acceso: 31 de enero de 2012).
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. [En línea]. México: UNAM, 2000. <http://www.lopezcano.net> (Acceso: 31 de enero de 2012).
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1956.
- Marty, Gisèle y otros. Familiaridad y evaluación de estímulos estéticos en función de la educación artística. *Psicothema*, vol. 17, núm. 2 (2005): 338-343.
- Marty, Gisèle. "Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos". *Psicothema*, vol. 14, núm. 1 (2002): 19-25.
- Marty, Gisèle. *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide, 1999.
- Mathiesen, Thomas J. "Silent Film Music and the Theatre Organ". *Indiana Theory Review*, vol. 11 (1990): 81-117.
- Mersenne, Marine. *Traité de L'Harmonie Universelle*. París: Fayard, 2003 (obra original publicada en 1627).
- Metz, Christian. "Sobre la impresión de realidad en el cine". En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós, 2002, 31-42.
- Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Munro, Thomas. "La psicología del arte: pasado, presente y futuro". En *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969, 21-54.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. En Langdale, Allan. *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and other writings*. New York: Routledge, 2002.
- Neubauer, John. *La emancipación de la música*. Madrid: A. Machado, 1992.
- Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Poltergeist*. Película. Hooper, Tobe dir. Estados Unidos. Metro Goldwyn Mayer. 1982.
- Rodríguez Ayuso, Andrés. "Siguiendo el rastro de *El sonido del violín*. Un estudio descriptivo de la técnica de paso de arco". *Tesina de Licenciatura*. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Psicología, 2011.
- Sánchez, Ramón y Blanco, Florentino. "Montando emociones con la banda sonora. Un estudio preliminar (ii). Ponencia presentada en la VIII Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Villa María, Córdoba (Argentina): 25-26 de junio de 2009.
- Sánchez, Ramón y Blanco, Florentino. "Montando emociones con la banda sonora. Un estudio preliminar (iii): la banda sonora de la vida". En *Música en contexto*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2010.
- Scary Movie*. Películas. Wayans, Keenen Ivory dir. Estados Unidos: Dimension Films. 2000, 2001, 2003, 2006, 2009.
- Señales (Signs)*. Película. Shyamalan, M. Night dir. Estados Unidos: Touchtone Pictures. 2002.
- Shifres, Favio. "Comprensión transmodal de la expresión musical". *Actas de la V Reunión de SACCoM*, 2006 pp. 157-177.

- Sloboda, John y otros. "Functions of music y everyday life: and exploratory study using the Experience Sampling Method". *Musicae Scientiae*, vol. 5, núm. 1 (2001): 9-32.
- Spohr, Mathias. "Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik". *Dissonanz*, vol. 42 (1994): 11-15.
- Vygotski, Lev Seminovich. *Psicología del arte*. Barcelona: Barral, 1932/1972.
- Welch, Graham. "Understanding and nurturing musical development". Conferencia presentada en el x Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires (Argentina): 20-23 de julio de 2011.
- Xalabarder, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red, 2006.

Cómo citar este artículo:

Sánchez Viedma, Ramón y Blanco Trejo, Florentino. "La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de *El orfanato*". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, 11-42, 2012.

