

# Como **Suena** el **Amarillo,** el **Azul** y el **Rojo**

La necesidad de reflexionar sobre la música en el cine ha sido el detonante del presente título. Conocer que sonido debe encontrar su relación perfecta con una imagen determinada, es el propósito esencial de todo músico de cine y es una tarea, en ocasiones tan difícil, como tratar de conseguir a la pareja de tu vida.

Las innumerables reflexiones que han procurado los fundamentos estéticos de la música en la vida de los hombres, han tenido que enfrentar el problema desde otra perspectiva a partir de la aparición del cine. La música, quien siempre ha sido considerada como un arte superior, desde del siglo XX ha gozado de una nueva fuente de inspiración y de un proceso creativo distinto, aún cuando Theodor Adorno reclama que “hasta el momento, la música, a pesar de todo lo que se ha hablado acerca de su misión particular, no ha recibido del cine ningún impulso realmente nuevo... el compositor de música de cine debe crear formas y relaciones formales y ha de abandonar las ideas si no quiere hacer una música incidental sin relación de ninguna clase con el film... en cierto sentido debe mantener un dominio constante sobre lo que en composición tradicional pasa por ser – a veces equivocadamente- intuición libre y espontánea.”

En el cine existen dos grandes divisiones técnicas en cuanto al proceso de musicalización: Música compuesta especialmente para un film determinado (música original) y música compuesta previamente para fines distintos. De estas dos aproximaciones, resulta la capacidad creativa del músico de cine al enfrentar la musicalización de una película. Por ejemplo, en el cine la usual distinción entre música académica (clásica) y música popular se funden en una sola para crear un nuevo arte musical, destinando principalmente a la percepción audiovisual. La pluralidad de estilos y formas que operan al momento de musicalizar un film, son el fundamento de este nuevo arte. Un arte principalmente ligado a las corrientes de la música concreta, en el sentido que el registro es primordial a la ejecución, pero sin llegar a escapar a la tradición formada por siglos de música académica. Sumado a esto la música popular (incluyendo al jazz), que en particular es todo el resto de la música no-académica y en donde predomina la forma canción, podemos estar en presencia del arte más libre imaginable. Un arte liberado de los géneros y las clasificaciones, las tendencias y los estilos, y solo atado a la experiencia estética visual. Dicha atadura resulta igualmente liberadora; libera a la música de una pura experiencia auditiva, tal y como lo intentaran alguna vez la ópera y el musical.

Y así como toda libertad es la elección de una ergástula, el músico de cine esta subordinado a la experiencia cinematográfica. El tiempo del cine es el tiempo del músico de cine, en el sentido que la música y el cine son las artes de la duración, como señalara también Adorno.

Pero así como la teorización sobre el tiempo construye barreras inmediatas y reclama una forma de organizar un discurso en torno a este, el problema en la reflexión sobre el tiempo en el cine se vuelve aún más complejo. A diferencia de la música, el cine tiene que luchar contra la dificultad de ser un arte que se formó en una época donde la pregunta sobre el ser mismo de la creación artística produjo cambios tan explosivos que aún gozamos de sus íconos y representaciones. En los inicios de la música, la pintura o el drama nadie se hizo la pregunta si estos eran arte. A diferencia, nos referimos al arte de la primera mitad del siglo veinte, como

aquel que “ha roto por completo con las tradiciones del pasado y que trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otra época”. Gombrich también señala que, la conciencia de estilo que da pie a estas transformaciones, se inicia un poco más de un siglo antes, pero, la nueva actitud de los artistas a principios del siglo XX ambiciona categóricamente una reforma completa y original dentro del desarrollo de las artes.

Aparentemente, en el cine la percepción del tiempo opera con reglas propias y distintas a las del tiempo común y corriente, a un tiempo no-cinematográfico, por llamarlo de algún modo. En relación con el tiempo real, en que la condición de futuro es impredecible y accidental, la experiencia cinematográfica del tiempo contempla un porvenir distinto. El tiempo que experimenta un espectador de cine, condiciona de por sí un futuro real, aparte del cinematográfico. Es decir, todo espectador ve una película convencido de que ella tiene un final y que acabará en algún momento, aún cuando se interne en el despertar las emociones que esta genera. Tal condición temporal no ocurre en nuestra vida real, aunque ella acabe, también, en algún momento. Condicionamos nuestro tiempo **real** sabiendo que la muerte es parte del futuro, pero no como la certeza de una elección sino como una resignación racional, en ocasiones lanzada al olvido.

En definitiva, lo que nos interesa en torno al tiempo es la adecuación de una semiótica del tiempo cinematográfico, en otras palabras, el esclarecimiento del sentido o **continuum** que emana de la idea de un tiempo que transcurre en la experiencia del film.

Por otro lado, la inclusión de la música, es también una herramienta técnica y discursiva del montaje que permite a la experiencia cinematográfica modificar su percepción temporal. La música establece en sí misma una estética de por sí compleja en interpretar. La música, junto a la imagen y el sonido del cine, es decir, la música para cine, es un arte consiente de un todo distinto. Se podría decir que la música en el cine cumple un papel, ante todo, de paternidad frente a la obra final; renuncia a su propia subjetividad y satisfacción para poder formar la personalidad de su descendiente: el film.

Durante el montaje existe la posibilidad de experimentar con distintos trozos musicales para poder evidenciar en la construcción discursiva del film la experiencia temporal pretendida. La música, en general, es de los últimos aportes a la construcción cinematográfica. Es común aceptar el hecho de que si una escena funciona perfectamente sin música, **¡imagínenselo con ella!** En definitiva, la música impone un nuevo ritmo a la experiencia estética cinematográfica, ampliando la producción de sentido del discurso filmico.

Pero regresando a la música que solo reclama ser escuchada o representada en imágenes por sus intérpretes, vemos que es una experiencia de otras épocas y circunstancias sociales. La intrínseca relación entre arte y sociedad no puede descartar la influencia que el cine ha ejercido en la cultura del hombre del siglo XX y XXI. De igual forma, pareciera que se avecinan nuevos rumbos es nuestra educación audiovisual, tal y como lo evidencian los videojuegos, o simplemente la democratización de las redes informáticas.

Pero la música como viejo arte consolidado en teorías, organizaciones estructurales y

lingüísticas, fundamentos físicos y matemáticos, repetición y tradición, debe ser algo más que música, debe redimensionarse partiendo de esta nueva cultura audiovisual. La sensibilidad de transformar el tiempo fílmico a un tiempo musical y viceversa, es la base para el crecimiento de esta nueva producción artística, o “arte relegado”, como lo llamara el crítico de música para cine Roy Pendergast.

En el caso de Venezuela y casi el todo el resto de Latinoamérica, la realización de música para cine, generalmente, se ha mantenido al margen de una cadena de producción industrializada, en la que se prescinde de productores musicales, directores, compositores, orquestadores, copistas, interpretes, editores musicales, entre muchos otros profesionales del campo, y es un musicalizador quien, finalmente, asume todos estos roles. Nuestra música cinematográfica ha alcanzado una libertad condicional. Libre en el sentido que, generalmente, no posee las ataduras a los dictámenes de un gran estudio o una monumental empresa productora, sino que ante todo responde a las necesidades estéticas del director-productor. Esto ha hecho que, aparte de algunas excepciones, se produzca música para cine sin un rigor de conciencia de sí misma y de su importancia, y que solo responda a los escasos conocimientos musicales de quienes toman las últimas decisiones. Por otra parte, se ha creado a partir de esta pobreza cualitativa y cuantitativa, una estandarización, a veces absurda, del rol de la música venezolana, como si la necesidad nacionalista privara por encima de todo. Un ejemplo clásico es la salsa que acompaña al barrio y la urbe, o el vals en guitarra que acompaña a los paisajes rurales. Este prejuicio no ha afectado directamente al film sino que ha predispuesto la posición del espectador, en especial, el mismo público venezolano. Esta fórmula, sin embargo, ha sido popularizada en el resto del mundo, por ejemplo las gaitas o los penny-whistle de toda película irlandesa, o con aires celtas. Solo que a diferencia, nuestra música cinematográfica ha alcanzado esta creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos y lugares comunes sin una producción masiva de films.

Para concluir quisiera despertar el interés en que se produzcan amplias reflexiones sobre la música de cine, en especial en Latinoamérica, teniendo en cuenta que la discusión del tema puede llevar a una formulación musical más compleja y diversa, así como sucediera en los años 40 del siglo pasado con el “Film music Project”, dando como resultado entre otras cosas, la aparición del único texto con densas bases teóricas acerca de la música en el cine, entonces será posible el que busquemos un más amplio sentido estético de nuestras producciones musicales, y en el futuro el amarillo, el azul y el rojo, no nos sonaran simplemente a un himno.

