

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El sonido de la ciencia-ficción

Autor/es:
La Torre, José Ma

Citar como:
La Torre, JM. (1994). El sonido de la ciencia-ficción. Nosferatu. Revista de cine. (14):51-53.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40888>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Planeta prohibido
(Forbidden Planet, 1956),
de Fred McLeod Wilcox



El sonido de la ciencia-ficción

José María Latorre

I Dos cosas sobre todo caracterizan la música escrita para el cine: la discontinuidad del discurso musical y su estrecha vinculación no sólo con la imagen sino también con el resto de la banda sonora (palabra y sonidos ambientales). Ambas están condicionadas por el hecho de que en el cine -a diferencia de lo que sucede en una sala de concierto, a donde se acude para "escuchar" música- la música no anuncia su llegada: aparece, aun cuando el espectador no la espere o incluso en los momentos en que éste pueda no juzgarla necesaria u oportuna (el musicólogo José Luis Téllez hace un añadido: cuando "*somos bruscamente conscientes del he-*

cho de estar escuchándola ya con anterioridad, digamos desde el inicio de una secuencia, cuando en realidad ya se han sucedido varios planos de ella"; es decir, la música de cine también puede estar sonando sin que nos percatemos de ella hasta que llegamos a reparar en su existencia). Por supuesto, un *dossier* dedicado a la ciencia-ficción no parece el momento ni el lugar oportunos para intentar un análisis detenido de tales características, pero quizás convenga dejar esbozada una aproximación.

El carácter discontinuo de la música cinematográfica, que hace de ella un ejercicio de no poca dificultad para sus creado-

res, está casi siempre puesto al servicio de provocar determinadas reacciones en el espectador: unas notas o una frase musical colocada al inicio de una secuencia pueden anticipar el desarrollo dramático de ésta. Curiosamente, lejos de negar la propia naturaleza poética de la música (que puede ser invocada en términos de "abstracción" o de "ambigüedad": "*la música es una categoría del espíritu humano, la música es la disciplina (o el arte) que prende más en la intuición del ser humano; la música es poesía expresada a través del sonido*", manifestó Nino Rota), lejos de negarla, decía, se tiende con ello a darle un "sentido" diferente al habitual, a darle

CIENCIA FICCION

una "función" que en este caso la aproxima a antiguas concepciones de la música como apoyo de actos públicos o sociales o como narración (desde las ilustraciones musicales para las obras de teatro, tan practicadas en el siglo XIX, hasta la música narrativa de los poemas sinfónicos). Tiene algo de ceremonial o de ritual, como sucede con la música compuesta para la liturgia: refuerza un sentido, crea un estado de ánimo en el oyente.

Lo que llama la atención es que, tratándose de una composición discontinua, el sistema comúnmente utilizado no haya sido tanto el experimentalismo sonoro, en fragmentos autóctonos casi siempre breves, cuanto la narratividad del poema sinfónico (que exige por principio un desarrollo más amplio, una respiración de la música a pleno pulmón: véase Richard Strauss). En esto, como en todo (o en casi todo), el cine norteamericano impuso sus normas poco tiempo después de la llegada del sonoro, como resultado de haber contratado a compositores europeos que implantaron de dos maneras la escritura y la utilización de la música de cine: hubo quienes, como Max Steiner o Franz Waxman, asumieron esa discontinuidad de acuerdo con el sentido "global" del relato filmico, como si se tratara de una composición única dividida en pequeños bloques de acuerdo con las necesidades de la narración; y hubo también quienes, como Erich Wolfgang Korngold, se desentendieron de ese sentido y de esa discontinuidad ofreciendo, bajo la aceptada idea de la asemantividad de la música, una música de fondo de discurso largo que servía tanto para una batalla marítima como para una cabalgada por los bosques de Sherwood, bajo el principio de un sinfonismo no siempre necesario ni pertinente.

II.

Con la música para el cine norteamericano de ciencia-ficción sucede lo mismo que sucede con su lenguaje, con su puesta en escena: está ideada de acuerdo con los mismos principios formales con que estaba compuesta para los otros géneros. En los primeros años cincuenta apenas existían diferencias: confiada casi siempre a compositores de segunda fila -del mismo modo que las películas se confiaban a cineastas de segunda-, los músicos se limitaban a trabajar de acuerdo con los esquemas consensuados, casi siempre recurriendo a la función narrativa de la música y a la redundancia: acordes en *fortissimo*, onomatopeyas sonoras, una determinada tonalidad para las secuencias de misterio, otra para las secuencias amorosas, otra para las de acción, y así sucesivamente. Y siempre respetando ese principio hollywoodiense del sinfonismo, viniera o no a cuento, exhibido a veces con algo de la ostentación de nuevo rico. La música en el cine de ciencia-ficción se desarrollaba mansamente por los reinos del ambiente y de la cita (en el primero, los convencionales bloques musicales "de lugar", también llamados "clichés sonoros": un encuentro amoroso, un cuartel militar, la central del F.B.I. o de la C.I.A., un bosque, una carretera desértica sobre la que acecha el peligro: cada lugar tenía su sonido preestablecido; en el segundo, el recurso a músicas preexistentes, casi siempre de compositores románticos, unas veces citadas literalmente, otras veces parafraseadas).

Los músicos de Hollywood, al contrario que los europeos (sobre todo los italianos), tardaron en darse cuenta de que una película no siempre necesitaba una música de carácter sinfónico (todavía hoy produce estupor leer alegres comentarios de afi-

cionados a las bandas sonoras que consideran el sinfonismo hollywoodiense, sin entrar a considerar su pertinencia para un filme determinado, como el *non plus ultra* de la música de cine, aunque me gustaría saber qué opinarían sobre la cuestión si esas músicas hubieran sido escritas para otros filmes menos míticos, europeos por añadidura, y sin brillo de *stars* en el reparto). Tal vez por ello sea frecuente "escuchar" filmes de ciencia-ficción cuya banda sonora parece la de una película bélica o de aventuras (dominada por la música de ambientes) y no abundan los bloques musicales "formantes" (las intervenciones musicales son más breves y su aparición está limitada a unas secuencias determinadas, sin visos de continuidad). En ésto, también la ciencia-ficción perdió la oportunidad de ser diferente desde el principio: tardó en arrinconar la narratividad musical y descubrir las posibilidades que para el género tenía la discontinuidad, con fragmentos a veces completamente independientes unos de otros.

III.

Uno de los primeros casos de ruptura se aprecia en el *noir* de ciencia-ficción **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), cuya partitura está compuesta por Bernard Herrmann, un músico cuyas mejores creaciones no siempre coinciden con las más famosas. En **Ultimátum a la Tierra** Herrmann huye, tal vez buscando voluntariamente esa diferencia de géneros, de los modos habituales del sinfonismo hollywoodiense y ofrece a cambio una simpática partitura hecha fundamentalmente de bloques formantes, poco o nada discursivos, interpretados en registros bajos. Con la intención de caracterizar, como él mismo

La humanidad en peligro
(Them!, 1954),
de Gordon Douglas



solía decir, a un hombre procedente de otro planeta, Herrmann combinó las intervenciones de una orquesta convencional con las de una sección electrónica. Con ello pretendía insertar una fantasía musical sobre el hombre del espacio (intervenciones electrónicas de naturaleza formante) dentro de una sección central construida de acuerdo con las habituales convenciones de fondos y ambientes.

No todos los compositores que escribían música para los filmes de ciencia-ficción siguieron los pasos de este modelo: compositores como Roy Webb o Joseph Gershenson, más o menos habituales en las productoras que concedieron al género una atención preferente, siguieron siendo fieles a la vieja fórmula del sinfonismo desarrollado en bloques largos, casi siempre bajo la forma del *pastiche*. Hizo falta la aportación de Bronislau Kaper en **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) confiando a la electrónica los sonidos emitidos por las hormigas

(idea que sería retomada para **Los pájaros**/*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) y, sobre todo, la curiosa música escrita para **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), para que se experimentara más a fondo la función de la música dentro del género de la ciencia-ficción (no sólo en lo referente a su orquestación sino también en lo que respecta a su sentido, mezclando efectos electrónicos, ruidos y música). Pero lo malo de estas cosas es que terminan convirtiéndose en fórmula, igual que sucedió con el sinfonismo, y la utilización de la música electrónica se hizo más o menos fija dentro del cine del género, hasta el extremo de convertirse en una convención más, perdiendo por el camino buena parte de su encanto inicial.

Cuando, en 1977, George Lucas rueda **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*), un filme con el que la ciencia-ficción volvía a mostrarse deudora de otros géneros (en este caso del cine de aventuras medievales), la situación, sin

embargo, retornó al que fue su punto de origen. La pomposa partitura de John Williams, que tan deslumbrante resultó para muchos aficionados con poca memoria, no hizo sino recuperar para el género, a tono con la naturaleza aventurera del filme, las formas y los esquemas del sinfonismo hollywoodiense partiendo del modelo "Marte" de *Los planetas* de Holst: una música incesante y altisonante que retomaba la idea de la continuidad, bien poco creativa. Es el mismo caso de Jerry Goldsmith, un músico generalmente poco inspirado, en **Star Trek**. Ese mismo año, Williams escribiría para **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters on the Third Kind*, Steven Spielberg), y sobre todo para su secuencia final, una música que, partiendo de una célula básica (una serie pentatónica) desarrolla, como destacaba Trindade Santos, los habituales recursos sinfónicos de Hollywood: 50% de Wagner, 30% de Gershwin, 20% de Bartók y Kodaly y de vanguardistas indiscriminados.