

Hollywood y Viena: funciones y connotaciones del atonalismo en el cine y la ópera

Hollywood and Vienna: functions and connotations of atonalism in cinema and opera

Ruymán Martín Quintanal

Universidad Politécnica de Valencia

<https://orcid.org/0000-0002-5232-4002>

ruymijazzing@gmail.com

Resumen: *En la presente investigación tratamos los usos de la música atonal en la ópera de la Escuela de Viena y el cine de la segunda mitad del siglo XX, realizando un estudio comparativo sobre las diferentes asociaciones significativas halladas en la música de ambos medios que, construidas en base a las necesidades de estos dos modelos dramáticos, guardan ciertas similitudes y diferencias.*

Palabras clave: *música cinematográfica, atonalismo, Schönberg, narratividad, Escuela de Viena.*

Abstract: *In our investigation we make an approach to the uses of atonal music in the opera of the Viennese School and the cinema that became known in the second half of the 20th century. Likewise, we make a comparative study on the meanings in both media, that are constituted by the needs within this two kinds of drama that have certain similarities and differences.*

Keywords: *film music, atonalism, Schönberg, narrativity, Viennese School.*

Recibido: 30 de junio de 2020

Aceptado con modificaciones: 9 de septiembre de 2020

Aceptado: 12 de noviembre de 2020

1. Introducción

Antes de proponer las principales ideas que hemos trabajado en nuestro estudio cabe explicar algunos conceptos. Sobre el atonalismo, se trata de un modelo de composición musical cuya jerarquización armónica omite los centros tonales característicos en la música académica hasta finales del siglo XIX; se utilizó especialmente en las composiciones de la Escuela de Viena (Primeras décadas del siglo XX) en óperas de diversos tipos de tramas: relatos bíblicos (*Moses und Aron* de Arnold Schönberg), sucesos familiares (*Von heute auf morgen* de Arnold Schönberg), representaciones sociales de clase (*Wozzeck* de Alban Berg), etc. A partir de la segunda mitad de siglo, el modelo de atonalismo de la Escuela de Viena tiene una presencia importante en el cine, siendo utilizado para ambientar films de terror (*The Mephisto waltz*), psicologías perturbadas (*The cobweb*) y en ocasiones contextos bélicos (*On the beach*), y expresando situaciones de perturbación, miedo, satanismo o inestabilidad emocional. El presente es un estudio comparativo cuya principal pretensión es documentar los diferentes usos de la música atonal en la ópera de la primera mitad del siglo XX y el cine de la segunda para así profundizar en sus respectivas limitaciones y contextos. Hemos estudiado los usos del atonalismo en la ópera de la Escuela de Viena para establecer similitudes y diferencias con el cine de la segunda mitad de siglo. Aunque no es nuestro foco principal, en nuestro trabajo también hemos recogido informaciones y escritos sobre el dodecafonismo, otro modelo compositivo, este ideado por Arnold Schönberg tras realizar varias incursiones en la música atonal. Se trata de un criterio de organización que tal y como sucede en el atonalismo omite los centros tonales, pero se diferencia de este en el uso de distintas series de sonidos y la regla fundamental de no repetir ninguna nota sin haber utilizado antes los demás sonidos que ofrece la escala cromática. Es importante tener en cuenta que el dodecafonismo se ideó como una forma de crear un sistema coherente y estricto sobre el modelo de composición atonal, por lo que en algunos trabajos operísticos y cinematográficos se usa tanto el atonalismo como el dodecafonismo como complemento de la ficción.

Siendo el atonalismo un modelo compositivo con una gran carga de abstracción, durante la época vienesa funcionó como música absoluta y también como música programática, es decir, se empleó en la composición de obras que no aludían a realidades externas, así como para obras que sí acompañaban ideas más allá de la música. Al ser aplicado como música programática en el cine se enfocó especialmente al terror y el suspense, constituyéndose en torno a ello un cliché cinematográfico, es decir, un código predecible debido a su reiteración en distintos largometrajes. Un ejemplo de ello sería *The Mephisto waltz* (1971), película en la que se usa el atonalismo para acompañar una trama sobre el satanismo. Casos destacables más allá de esta última serían otras como *La profecía* (1976), *Doctor Faustus* (1967) o *Psycho* (1960). En la ópera *Erwartung* de Schönberg (1924) se aprecia un estado mental perturbado en la mujer que protagoniza el drama (único personaje así referido en el mismo) que padece cierta ansiedad debido a la desaparición de su amante, si bien se presenta como un suceso puntual.

De todo lo hasta ahora mencionado se desprende que tanto en ópera como en cine la música se considere programática. Las distintas cualidades de ambas manifestaciones artísticas se encuentran de alguna manera representadas en la relación que guardan con los usos de la música atonal. Tanto en la ópera como en el cine la música tiene características de música programática, ya que el margen de abstracción del aspecto visual en ambos medios es frecuentemente cubierto mediante códigos e implicaciones narrativas musicales. Partiendo de esta idea de dos modelos dramáticos con diferentes necesidades de expresión que germinan en distintos usos musicales, en nuestro estudio analizaremos la distinta adecuación de la música atonal al aspecto visual-narrativo en cine y ópera. Para ello hemos revisado los escritos de varios compositores y pensadores sobre creación musical y atmosferas sonoras aplicables a la imagen, pasando después a exponer los usos en distintas películas y óperas para contrastar la utilización del atonalismo en el medio cinematográfico con su empleo en los principales melodramas de la Escuela de Viena.

Otro aspecto importante en nuestro trabajo es la complejidad como un aspecto diferenciador de ambos medios: en la ópera el atonalismo se aplica de una forma más compleja y variada en parte debido a la enorme dependencia del aspecto musical en la evolución de la trama, así como a la implicación del autor con el concepto global de cada trabajo operístico. Roy Mc. Pendergast (1977) destaca que la música cinematográfica tiene una menor complejidad que la música culta porque el nivel de detalle en las estructuras de la segunda sería incompatible con la estructura fílmica, por lo que la música ha de ser adaptada. En el caso de la ópera, toda la complejidad narrativa, dramática y estructural gira en torno a aspectos exclusivamente teatrales y musicales. Sin embargo, no siendo el cine un drama musical, el protagonismo de la música es muy puntual y notablemente menor que en la ópera.

Para comprender de qué forma afectan a la música operística y cinematográfica sus distintos contextos y conceptualizaciones hemos realizado un análisis comparativo sobre la narratividad musical en distintas películas y óperas. Hemos realizado una toma de datos sobre el visionado de representaciones de las óperas *Erwartung* de Arnold Schönberg (1924) y *Wozzeck* de Alban Berg (1925), así como de las películas *On the Beach* de Stanley Kramer (1959) y *The Mephisto waltz* de Paul Wendkos (1971). Hemos relacionado los datos obtenidos con los sucesos y ambientes de cada trama para después contrastar las informaciones obtenidas con los datos bibliográficos recogidos sobre la ópera junto con las aportaciones científicas sobre la utilización de la música en el cine. Las variables que hemos manejado son la mimesis musical sobre la muerte, la fluctuación entre la tonalidad y la atonalidad, la posibilidad de variedad en cuanto a estilos atonales procedentes de distintos compositores y el fenómeno del cliché en el traspaso de la música atonal de la ópera al cine. Con todo ello nuestro objetivo ha sido establecer las distintas relaciones sobre los usos y asociaciones significativas de la música atonal en la ópera de la Escuela de Viena y el cine de la segunda mitad del siglo XX, así como las distintas causas de estas relaciones.

2. Atonalismo, entre la música autónoma y la programática

2.1 Líneas teóricas sobre la narratividad en la música y el atonalismo

Hemos incidido en el atonalismo como música autónoma y programática en el contexto de la Escuela de Viena. Si parecía algo suficientemente claro, sobre la funcionalidad del aspecto programático como vehículo de la narratividad en el cine hay diferentes visiones. Ejemplos de estos puntos de vista son las publicaciones de algunos pensadores como Ansermet (2000), que pone en duda la relación de la percepción de intervalos del oído humano con los sentimientos, proponiendo el dodecafonismo como un medio ideado para no sucumbir a la asociación de la música tonal con lo sentimental. Algunos compositores que trabajaron para el cine durante el siglo XX muestran discordias en este aspecto, como sucede con Aron Copland y Miklós Rózsa, que valoran la música como vía de transmisión de las emociones, si bien este último niega la posibilidad descriptiva de realidades concretas mediante sus características sonoras (García Laborada, 2004: 107). Por su parte, Griffiths (1978: 36) habla del atonalismo como una música de sentimentalidad extrema, propensa a expresar especialmente los sentimientos más molestos. Otra visión destacable es la de María de Arcos, que frente a la realidad sobre el cliché de terror propone la posibilidad de introducir la música atonal en el cine de comedia o aventuras, aprovechando el margen interpretativo que deja la estética vienesa en el cine de la segunda mitad de siglo (Román, 2014: 309-310).

Por otro lado, el traspaso del atonalismo al medio cinematográfico supone un importante cambio en el discurso estético de Schönberg. Si bien el maestro creó un repertorio compuesto por música autónoma y programática, a partir de la segunda mitad de la centuria los compositores de cine comenzaron a usar la música atonal con intención de que predominara su aspecto funcional debido a que en el medio cinematográfico la música –aun siendo programática– no cubre todo el desarrollo de la ficción, e igualmente no acompaña a una melodía lírica en la voz, como por otro lado sí sucede en el melodrama. Es por ello que en el cine se utiliza el atonalismo con funciones programáticas asociadas a valores de abstracción, psicología, perversión, muerte, miedo o suspense. Con respecto a la narratividad, Román propone para la banda sonora las funciones narrativa y abstracta como primordiales, pudiendo considerarse programática la primera de ellas; esta función no tiene referente, por lo que ha de considerarse música pura. Además, explica: “[...] hablamos de la existencia de un lenguaje de los sonidos musicales en relación con las imágenes, por lo que nos referimos a un lenguaje musivisual que no es exactamente el mismo al que hacemos referencia cuando hablamos de la música autónoma, que tiene otros significantes” (2008: 85).

2.2 El papel de Schönberg

Sobre Arnold Schönberg, cabe destacar su labor como compositor, si bien también dedicó parte de su vida creativa a la pintura. Su actividad compositiva se dio entre

finales del siglo XIX y mediados del XX; formó en Viena una escuela de músicos, enseñando su método compositivo a jóvenes compositores de Viena. A partir de su Cuarteto N° 2 (Op. 10) compuesto en 1908, Schönberg realizó su primera incursión en el nuevo sistema atonal. Sus composiciones anteriores se habían enmarcado en los ámbitos de la tonalidad y la tonalidad ampliada, herederas de los estilos de compositores como Wagner y Brahms. En esa época sus composiciones atonales eran de corte expresionista; el autor imprimió este estilo especialmente en la ópera *Erwartung*. Entre 1929 y 1930 se acercó al cine en una de sus incursiones más importantes en el atonalismo, componiendo su *Begleitmusik zu einer Lichtpielszene* (*Música para una escena imaginaria*, estrenada el 6 de noviembre de 1930). Este trabajo fue el producto de una propuesta sobre la composición de una obra de música absoluta de estilo cinematográfico, realizada a varios compositores por Heinrichschofen, un editor de partituras de cine. Los títulos de las piezas que conforman esta obra tienen un carácter puramente programático: *Peligro amenazante*, *Miedo* y *Catástrofe*. Sin embargo, la música es autónoma debido principalmente a su forma, así como a su independencia con respecto a posibles elementos visuales. Schönberg nunca llegó a forjar una relación sólida con el cine porque entre sus reclamaciones como compositor figuraba la grabación de películas adaptadas a sus obras; reclamaciones con las que finalmente no llegó a acuerdos fructíferos con las productoras. En la correspondencia de Schönberg pueden leerse las palabras de su discípulo Berg en referencia a las piezas para cine de su maestro, indicando que la música es una obra de arte completa sin necesidad de aparecer en un film (Lack, 1999: 100). Respecto a ello, en la página web del *Arnold Schönberg Center* aparece la reflexión:

Como resultado de esta experiencia la obra podría ser definida como música programática, pero no se trata de una música que describa situaciones concretas, y ni siquiera define a gente. Tampoco deben aparecer los leitmotiven tan útiles a nivel cinematográfico. No hay una relación demasiado férrea entre las tres secciones y su significado literal, lo que nos sugiere que la intención de Schönberg fue precisamente que las relaciones entre los efectos sonoros y cada acción concreta sea de libre interpretación, que es con lo que se establece la idea de Música para una escena imaginaria.

Incluso tomando en consideración que el autor compuso estas piezas haciendo uso del sistema dodecafónico, parece importante destacar que la composición se ciñe tanto a los rasgos expresivos como al componente dramático del expresionismo germánico, ya que a la hora de componer música programática buscaba mostrar su aplicación con una extensa gama de posibilidades expresivas en cuanto al ámbito del teatro lírico, y prueba de ello son sus óperas dodecafónicas *Moses und Aron* (1957) y *Von heute auf morgen* (1930). Según Adorno y Eisler la música de Schönberg para este film imaginario creó la base para la introducción de nuevos recursos musicales en el cine:

Es evidente que la ampliación de las posibilidades de expresión no se limita en forma alguna al ámbito del miedo y de la catástrofe, sino que también se abren nuevos horizontes en la dirección opuesta de la mayor ternura, el dolor desgarrado, la espera vacía y también la fuerza indomable. Dominios que están vedados a los medios tradicionales, porque estos se presentan como algo ya conocido, motivo por el cual les resulta imposible alcanzar lo extraño y lo desconocido (Adorno y Eisler, 2005: 56).

2.3 Sobre el cliché y las asociaciones significativas

Algunos de los usos más extendidos del atonalismo en cine son la inestabilidad emocional de los personajes, el terror, la guerra o la malicia. La explicación más oportuna para este hecho parece residir en la estructura armónica de la música dodecafónica, que resulta impredecible para el público de cine, acostumbrado a la presencia de cadencias en la música de la mayoría de los largometrajes. A la hora de asociar música carente de centros tonales al aspecto visual, ello se traduce en una sensación de inestabilidad. También existen otras posibles justificaciones, como la interpretación social sobre lo desconocido o incomprensible (personas con determinadas patologías cuyos comportamientos resultan arbitrarios), lo cual puede corresponderse con las técnicas procedentes del atonalismo, consideradas poco comunes para el público. Tomás Marco (2002, 182) comenta que el dodecafonismo ha tenido siempre “cierto tufillo esotérico para los no iniciados y una apariencia criptológica”. Relacionado con ello, Paul Griffiths (1978) propone el atonalismo de Schönberg como aparente resultado de un procedimiento psicoanalítico realizado sobre sí mismo. En relación a esto, podrían destacarse varias películas que usan el atonalismo para dar matices a ciertos aspectos de la psicología humana. En *The Mephisto waltz* el personaje de Paula llega a sufrir delirios. Lo que establece una de las principales diferencias de los usos es el aspecto recurrente de la psicología inestable de los personajes, que aparecen encarnados mediante música atonal. La locura se hace reconocible también en otras películas como *Lust for life* de Vincente Minelli (1956) asociada a la inestabilidad emocional de Van Gogh y *The cobweb* del mismo autor (1955) en relación con Steven y su psicosis. En *The Mephisto waltz* puede comprobarse que toda la trama gira alrededor del satanismo: Myles, periodista musical, conoce a Duncan, que se da cuenta de que sus manos son perfectas para el piano y junto con su hija Roxanne decide hacer un ritual satánico para que al morir su vida continúe habitando el cuerpo de Myles. Y frente a estos casos es importante resaltar que la música programática compuesta por Schönberg antes de realizar sus primeras incursiones en el dodecafonismo se apoyaba en temáticas menos constreñidas, como sucede en los *Gurrelieder* (1951), en los cuales la música acompaña al texto del poeta Peter Jacobsen, que versa sobre el renacimiento del héroe. En la etapa en la que Schönberg comenzó a plantear los argumentos de *Erwartung* (la que fue su primera ópera atonal) ideó la trama como una corta historia sobre una mujer que se encontraba inestable emocionalmente como un suceso puntual, debido a las sospechas de infidelidad de su amado y a la incertidumbre sobre su paradero; en cine, las psicologías deterioradas son -como expondremos en el análisis- rasgos totalmente inmanentes a los personajes.

Por lo tanto, ¿a qué se debe el uso de la música atonal en representación de lo negativo? Román (2008: 37) habla de la música autónoma como una creación más abstracta que la que acompaña a los textos y, mencionando a Umberto Eco (1985: 390), explica la división de la música de Schönberg en unidades combinatorias carentes de significado, dirigidas por la propia expresión y por tanto abiertas a cualquier tipo de interpretación. Bajo esta premisa deberíamos considerar la música del siglo XX en cine como un arte que pierde lo abstracto de su naturaleza, con ello dando explicación a la interpretación de las premisas estéticas del atonalismo. En otras palabras, dentro de la colaboración imagen-música, ésta última pierde gran parte de su subjetividad, y de ello se extrae que el uso de la música atonal en cine

haya generado ciertos clichés como las escenas y secuencias de cine de terror, quedando encasillada en los significantes que se derivan de las mismas. Sin embargo, tal y como defiende María de Arcos (2006, 31), la música atonal podría encajar con géneros diversos como la comedia o el cine de aventuras, y mediante la posible introducción de estos géneros sería factible abarcar otras partes del terreno interpretativo, constituyendo ello una realidad alternativa al cliché.

Sobre las asociaciones significativas que se establecen en la música cinematográfica, Teresa Fraile Prieto (2010: 305) comenta:

Uno de los problemas fundamentales de la música en el cine reside en el carácter abstracto de la composición musical, y el carácter concreto de la obra cinematográfica, lo que separa cine y música. Este punto puede resultar un impedimento cuando el creador pretende mostrar con la música significados concretos, mientras que el uso de una música autónoma soluciona el problema, aunque limite las posibilidades de interacción narrativa con los acontecimientos anecdóticos de la diégesis.

La investigadora lleva su idea hasta un punto en el que, así como comentábamos sobre Ansermet, presenta la música como un arte sin capacidad de implicar significados por sí misma, pero plantea que en cambio sí puede acercarse a realidades universales, como las escenas cinematográficas y sus atributos en el caso de la música para el film.

La adquisición de los códigos culturales desde el cine llega a todo el globo gracias a su protagonismo social como género de masas. Si bien la música autónoma del siglo XX evolucionó en relación con los sucesos históricos y el avance de la filosofía, cuando se produce la suma de los aspectos musical y visual el primero se adapta con frecuencia a tramas distópicas, anacrónicas o descontextualizadas en general. Este es otro de los factores más importantes que intervienen en la definición del binomio música atonal-imagen, ya que el público de cine desconoce el contexto en el que funciona este método compositivo más allá de su faceta como música programática dentro del largometraje. En ocasiones, como podrá comprobarse en el análisis, el uso del atonalismo en cine es distinto al de la ópera de la Escuela de Viena. Christian Metz comenta que normalmente se emplean armonías convencionales debido al desconocimiento de las masas sobre la música atonal. Destaca asimismo que los directores y productores han buscado una comunicación directa con el espectador, escatimando en riesgos de comprensión para con este (2002: 96).

3. Metodología

Para llevar a cabo este trabajo en primer lugar recabamos datos bibliográficos sobre la música del siglo XX –y especialmente todo lo relacionado con la composición musical de la Escuela de Viena– junto a las aportaciones científicas referentes a la utilización de la música en el cine, todo ello dentro de un estudio cualitativo e interpretativo en el que recurrimos a la inducción analítica para comprobar la veracidad de las ideas planteadas previamente a la investigación.

Realizamos la labor de análisis sobre dos óperas (*Erwartung* y *Wozzeck*) y dos películas (*The Mephisto waltz* y *On the beach*), así como también revisamos algunos trabajos de ambos géneros dramáticos, mencionados a lo largo del texto, véase: las

óperas *Von heute auf morgen*, *Moses und Aron*, *Wozzeck*, *Lulu* y las películas *Psycho*, *Lust for life*, *La profecía* y *Doctor Faustus*). Estudiamos la narratividad de la música en el concepto general de drama, tanto a lo largo de los trabajos completos como en partes concretas de los mismos. Los resultados son el fruto de la diferente conceptualización de distintos elementos (muerte, expresionismo y terror). En este sentido, en nuestro estudio son importantes las áreas de la investigación hermenéutica y la semiótica.

El concepto del análisis se basa en el estudio de la narratividad musical en ejemplos de películas y operas, así como en la contrastación de dichos análisis con la bibliografía obtenida. Las principales labores de análisis son los diferentes visionados y la toma de notas, relacionando la música con los sucesos y los ambientes de las tramas. Realizamos tres visionados por cada obra. Un primer visionado de comprensión de los elementos de la trama y la estructura. El segundo encaminado a localizar las principales partes de acompañamiento musical en escenas concretas, para hacer un primer acercamiento a los usos de la música atonal con respecto al componente visual. Y el visionado final para la asimilación de la imbricación de música e imagen en los distintos modelos de drama, así como para la toma de notas.

Las variables que hemos utilizado en el análisis son las fluctuaciones entre la tonalidad y la atonalidad, la presencia de variedad entre varios estilos atonales, el concepto sobre la muerte y el cliché. Estas variables encontradas contribuyen a documentar de forma ejemplificativa el modo en que el traspaso de la música atonal de la ópera al cine hizo que se redujeran las asociaciones significativas a aspectos concretos como el terror en relación con la muerte, con ello dando sentido a la idea de desfase temporal entre usos del atonalismo en la ópera de principios del siglo XX y el cine de la segunda mitad. También ayudan a definir el cliché como recurso empleado para dar coherencia en cine. Relacionado con esto último, otro aspecto que el análisis ayuda a asimilar en la parte cinematográfica es la idea de la reinterpretación de los códigos en base a las libertades y las limitaciones dadas en cada género dramático, también en un sentido más práctico que simbólico.

Comparamos los usos de la música en términos de su relación con las temáticas y los usos musicales derivados de las mismas para después extraer posibles categorías diferenciales que se generan entre el cine y la ópera. Documentamos estos aspectos diferenciales mediante los análisis y los ejemplos de distintos trabajos. Los ejemplos de películas en las que se usa la música atonal para reforzar psicologías perturbadas, satanismo o terror sirven para apoyar ideas sobre los análisis generales, de manera que se reconozca el modo en que los mismos rasgos se encuentran en partes concretas de otros trabajos, especialmente en cine.

Utilizamos en definitiva la metodología empírica, contrastando informaciones precisas sobre la materia estudiada y dando así sentido a las hipótesis formuladas previamente a la investigación, que parten de dos conceptos: la diferenciación de los usos de la música atonal en base a las diferentes posibilidades de los dos géneros estudiados, y la segunda el desfase histórico entre la aparición de la música atonal en los escenarios de la Europa de principios del siglo XX y las salas de cine de la segunda mitad.

4. Resultados

4.1 Usos del atonalismo en cine y ópera

Aquí serían destacables algunos casos en los cuales el uso del atonalismo se adecúa a la imagen con una concepción sobre la muerte diferente a la de las óperas expresionistas de Schönberg, como el de la película *On the beach* de Stanley Kramer (1959), en la cual la música atonal y dodecafónica de Ernest Gold se adapta a una serie de sucesos relacionados con el holocausto nuclear. Noel Burch habla del uso de la música atonal en este trabajo como algo que se ajusta adecuadamente a la temática apocalíptica, siendo el atonalismo una estrategia compositiva surgida en el seno del movimiento expresionista, especialmente en la música programática (De Arcos, 2006: 127). Podemos establecer algunas relaciones entre el uso del atonalismo en esta película y la ópera *Erwartung* de Schönberg. Por lo general, el expresionismo en la ópera surge como una forma de resaltar cualidades oscuras del ser humano en situaciones críticas o extremadamente tensas, las cuales lo llevan a la corrupción de sus propios valores. Sin embargo, en esta película los personajes esperan la muerte por la radiación derivada de la guerra nuclear, siendo también concededores de la muerte de una buena parte de sus seres queridos tras la enorme devastación. Los personajes afrontan la situación con cierta positividad, sin apenas mostrar signos de sufrimiento; en los planos de las escenas finales los amantes mueren juntos y los soldados continúan su viaje por mar en el submarino militar. Si bien ello podría considerarse un final feliz, se comprueba que la temática del film no se asemeja a las expectativas propias del imaginario expresionista, ya que en el melodrama schönberguiano no se aprecian signos de felicidad o paz en relación con la muerte, sino más bien un ambiente general de pesimismo y duelo. La muerte es entonces algo desolador, ambientado con un paisaje oscuro en el que la mujer desaparece misteriosamente entre la neblina. En el final de la ópera *Wozzeck* de Berg -que comentaremos en detalle más adelante- el hijo del personaje principal aparece jugando, ajeno a la noticia de la muerte de su madre, y el final no parece feliz ni desolador; más bien deja una parte abierta a la interpretación. El niño puede estar intentando evitar ser consciente de lo que pasa o simplemente jugando distraído y feliz, pero la obra en ningún momento lo desvela. Puede sugerir algunas dudas la melodía de su canto inocente, que parece esbozar la tercera mayor de un acorde de tríada mayor, pero la melodía que interpreta la orquesta es atonal. Esto podría simbolizar un suceso desalentador que envuelve a un niño que frente a ello permanece aislado en su infancia. En todo caso se mantiene la muerte como un suceso real y hórrido desde la visión del ser humano. Sin embargo, en el final de *On the beach* no se usa música atonal sino plenamente tonal (basada en el himno oficial de Australia), por lo que este último modelo compositivo -el mismo que sonaba en los momentos anteriores a la búsqueda de supervivientes sugiriendo la dignidad del soldado, el orgullo de la milicia, el orden funcional del ejército o la defensa militar- deja entrever el mensaje de que los personajes del film mueren conservando sus valores. Además, y al contrario de lo que sucede en el melodrama, en la película no se presencia el fallecimiento de nadie; simplemente se percibe este panorama de positividad que comentamos. Esta ausencia de muerte y música atonal refleja la intención del director de ofrecer un final dramático sin la presencia del ambiente de

temor, la angustia o la pena en los personajes, y con un acompañamiento musical tonal.

El uso de la tonalidad y la atonalidad en esta película acompaña la postguerra nuclear: se reconoce el uso del dodecafonismo en las trompetas ejerciendo un papel narrativo que simboliza la guerra, el peligro o la muerte. En el uso de la atonalidad destacan algunos momentos como la escena en la que el comandante -que anteriormente había salido del submarino para nadar hacia San Francisco en busca de sus parientes, posiblemente muertos por la radiación- pregunta al capitán cuánto tiempo le queda de vida, o el *travelling* sobre la Antártida tras la guerra; ambos momentos de tensión están acompañados por música atonal. De hecho, el uso del atonalismo más allá del estilo de la Escuela de Viena también es un factor importante a la hora de comentar las posibilidades de expresión dentro del cine: un soldado sale del submarino a buscar restos de vida humana con un traje antirradiación, y cuando está nadando hacia la costa suena música atonal, en este caso como representación del peligro. Justo después el soldado llega hasta el telégrafo eléctrico y manda una señal a los tripulantes del submarino indicando que no hay nadie, y se escuchan fraseos orquestales inspirados en el estilo de Stravinsky en la etapa de los ballets rusos. Este cambio de estética tan preciso aparece en un momento en el que disminuyen la tensión y la incertidumbre (el atonalismo se transforma paulatinamente en un estilo atonal más familiar para el público, posiblemente para generar distensión). Si bien en esta película encontramos una cierta libertad de estilo (alternando tonalidad con distintos modelos de atonalidad), en el caso de la ópera sucede algo distinto: siendo que toda la complejidad narrativa, dramática y estructural gira en torno al componente teatral y musical, la coherencia y cohesión estética tiene que ser absoluta, por lo que, salvo en casos de diégesis no se encuentran cambios de estilo dentro de un mismo sistema compositivo. Encontramos óperas de Berg, como *Lulú* (1937), que alternan atonalismo y dodecafonismo, pero en ningún caso utilizan estilos atonales procedentes de otros autores de forma tan explícita como podemos observar en *On the beach*.

En *The Mephisto waltz* se usa música atonal y dodecafónica y música romántica de piano con la pieza *Mephisto-waltz N. 1* de Liszt (*Der tanz in der Dorfschenke*, compuesto entre 1859 y 1862). Con ello se pretende relacionar el virtuosismo pianístico con el pacto satánico dentro de la película. Jerry Goldsmith introdujo el dodecafonismo en escenas de terror y suspense, siendo que una gran parte del argumento de la película queda reducido a Paula, una mujer que saca su lado más oscuro para acercarse a quien ama. La música dodecafónica se usa para ambientar escenas relacionadas con el ritual satánico y remite a figuras diabólicas como el perro en representación del maligno. Se usa también para momentos de misterio y sensación de desconcierto, además de servir como recurso para ambientar las reflexiones de Paula sobre los asesinatos y pactos satánicos. En el caso del atonalismo, mediante su utilización se ambientan los momentos de sorpresa y las lecturas de los textos del ritual satánico, y se escucha también en los diálogos sobre los asesinatos. Respecto al uso de la música tonal se utilizan dos pasajes del *Mephisto-waltz N. 1* (concretamente los pasajes *Quasi presto* y *Un poco meno mosso*): la idea en este caso es hacer reconocible la figura de Duncan asociada al satanismo y apoyar la huella de muerte que deja su pacto. En ocasiones estos mismos pasajes suenan con un fondo orquestal atonal, englobando los amores carnales de

Duncan y Roxanne en el sueño de Paula y los de Duncan y Paula tras la conversión de la joven al satanismo. También se emplea en el entierro de Duncan y en referencia al momento en el que Paula encarna el cuerpo de Roxanne. Como comentábamos en la introducción este tipo de apariciones de atonalismo y dodecafonismo han constituido un cliché cinematográfico. Otros ejemplos de este uso dentro de la herencia de la estética vienesa serían *La profecía* (1976), *Doctor Faustus* (1967) o *Psycho* (1960). En *La profecía*, la música atonal ambienta la historia de la sustitución de un hijo que nació muerto por un bebé fruto de un ritual satánico. El caso de *Doctor Faustus* es una adaptación de *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe (1604), que relata una serie de anécdotas de un doctor que se dio a la magia oscura, perdiendo así su alma. En el caso de *Psycho* encontramos la famosa escena de la ducha, en la que se ambienta un asesinato con disonancias. En cuanto a la visión de la muerte en *The Mephisto waltz*, se utiliza tonalidad-atonalidad para expresar una narrativa sobre el mal; a diferencia de *On the beach*, aquí ambos tipos de composición son empleados para esta clase de narrativa. También es importante señalar que, mientras en *On the beach* se utilizaban distintos estilos de atonalismo, en *The Mephisto waltz* encontramos atonalismo y dodecafonismo en relación con los sucesos de la muerte o el ritual satánico. La alternancia de tonalidad, dodecafonismo y atonalidad ayuda a reafirmar la no necesidad de una coherencia absoluta en la ambientación musical en el caso del cine.

	Cine	Ópera
Fluctuaciones tonalidad-atonalidad	En cine las dos películas analizadas se utiliza atonalismo o tonalidad según los sucesos	En las óperas analizadas la composición es únicamente atonal
Fluctuaciones entre estilos atonales	En <i>On the beach</i> encontramos distintos estilos de atonalismo o alternancia entre atonalismo y dodecafonismo según los sucesos	Fuera de la diégesis, en la ópera de la Escuela de Viena el estilo atonal es invariable
Concepto sobre la muerte	En <i>On the beach</i> la música se usa de forma diferente para interpretar la muerte: los personajes guardan cierta positividad y la música es tonal	En óperas como <i>Erwartung</i> o <i>Wozzeck</i> la actitud frente a la muerte es pesimista debido a la estética expresionista, y la música es invariablemente atonal
Cliché	En <i>The Mephisto waltz</i> se usa el atonalismo para acompañar el satanismo	No se encuentran casos de satanismo en la ópera de la Escuela de Viena.

Tabla 1. Similitudes y diferencias halladas en las muestras del análisis:

4.2 Otra realidad tras el cliché cinematográfico

Como exponíamos en la introducción y en el análisis hay también un componente reiterativo en el uso de la música atonal en el cine y la generación de clichés que, tal y como explica María de Arcos (2006: 57), hace que se perciban determinadas películas como ficciones ciertamente predecibles. Pero la investigadora también propone una mirada positiva sobre esto último, señalando que los clichés favorecen el avance de la acción en las películas.

Es necesario redundar en el desfase temporal producido entre la aparición de atonalismo en la ópera y su aplicación en algunas películas. Por ejemplo, en el caso de *Wozzeck*, mucha gente asistió a sus representaciones durante la primera y segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, títulos como *Von heute auf morgen* o *Moses und Aron* de Schönberg no gozaron de tanta popularidad, ya que a pesar de que la última se representó y de hecho sigue representándose más que la anterior, ninguna implica al público como sociedad (en el caso de *Von heute auf morgen* por su historia amorosa y familiar y en el de *Moses und Aron* debido a lo religioso de su temática). En *Wozzeck*, trabajo cuyo argumento se ha mantenido en cierto modo vigente como presentación de una historia que se asemeja a la realidad de un grupo social amplio, puede entenderse el atonalismo como un recurso musical que se ciñe a la estética expresionista, lo cual se emplea de forma muy similar en cine, si bien no se hace necesariamente bajo el propósito de presentar una temática que defina la realidad social. En un caso como el de *Von heute auf morgen* y el dodecafonismo, la ópera no se adapta a una realidad tan cercana al público como lo hace *Wozzeck*, y al no alcanzar un número tan elevado representaciones desde su estreno es comprensible que no se propague igualmente el reconocimiento del dodecafonismo como recurso enfático de determinadas circunstancias y ambientes. Cabe aludir a este desconocimiento generalizado para definir la diferencia de planteamientos entre la música del cine y la ópera de Schönberg, ya que en el lenguaje atonal del medio cinematográfico el expresionismo se ciñe a temáticas que guardan cierta similitud con las características musicales y argumentales de óperas como *Wozzeck*.

5. Conclusiones

En nuestro trabajo y mediante el contraste de datos de distintas investigaciones y el análisis sobre varias óperas y largometrajes, han quedado planteadas las diferencias principales entre la ópera de las primeras décadas del siglo XX y el cine de la segunda mitad de siglo, que sin duda afectan a los usos musicales a diferentes niveles. Tanto el cine como la ópera son creaciones artísticas que incorporan el aspecto musical, pero al contrario que en el cine, en la ópera la música resulta fundamental para la considerarla melodrama. En los trabajos operísticos la música atonal adquiere usos más complejos y variados que en el film, donde con el tiempo ha adquirido connotaciones asociadas al terror y el suspense. No obstante, autores como María de Arcos apuestan por una posible introducción del atonalismo en otros géneros cinematográficos.

La bibliografía y los contenidos audiovisuales que hemos analizado han contribuido a ofrecer nuevas visiones sobre la investigación: hemos aportado una rigurosa revisión del cambio de significados discursivos del atonalismo en las producciones cinematográficas comprobando cómo funciona la música dentro del medio. Del mismo modo, hemos hecho una lectura sobre la integración del cliché en el cine de terror como un factor de reiteración en el film, además de constituir un elemento generador de nuevas formas de comprensión de las implicaciones musicales en el cine, que por otro lado no dejan de introducirse en el medio a modo de aprendizaje para el público debido a la reiteración. Se ha comentado también el funcionamiento de las cualidades de abstracción de la música atonal y dodecafónica en el cine, entendiendo las creaciones derivadas de la música de Schönberg y discípulos en el

medio fílmico como término intermedio entre los usos de la música autónoma y programática en la ópera.

El estudio de las diferentes óperas y películas ha arrojado luz sobre los distintos usos de la música atonal hallados en las óperas y películas, y ha aportado datos extrapolables a las óperas de la Escuela de Viena y el cine de la segunda mitad del siglo XX, tales como el cliché del atonalismo como ambientación para personalidades, sucesos puntuales o tramas relacionadas con los trastornos mentales, el terror, o el satanismo.

En el caso de la película *On the beach*, el uso general del *soundtrack* incluye la tonalidad en los momentos cercanos a la muerte (cuando los personajes principales encaran su destino con un cierto aire de positividad) y la atonalidad en las escenas bélicas. Asimismo, se acude a modelos de atonalismo con distintas influencias, la mayoría de la Escuela de Viena, pero también de Stravinsky en la etapa de los ballets rusos. En las óperas expresionistas de Schönberg y Berg que hemos podido analizar en nuestro estudio, todo el drama (incluida la idea o el suceso de la muerte) es ambientado con música atonal, y el estilo es uniforme en todas las partes. Esto deja constancia de una de las diferencias que más separan el cine y la ópera, ya que en la última la música y su coherencia con todos los componentes del drama (personajes, sucesos, emociones...) son imprescindibles para que se considere ópera como tal. Sin embargo, en cine la ficción no precisa música en todo momento, y tampoco coherencia en el estilo de composición musical.

También se ha mostrado en esta parte el componente reiterativo y al mismo tiempo funcional del cliché cinematográfico del atonalismo y el terror o la psicosis. En la película *The Mephisto Waltz* se utiliza música atonal para dar un mayor relieve a personalidades extravagantes. El caso de la ópera que más se asemejaría sería *Erwartung*, pero en este trabajo lo más cercano a locura que podemos encontrar es el estado de intensa ansiedad en el que se encuentra la protagonista al reflexionar en alto sobre el paradero desconocido de su amante y sospechar sobre una posible infidelidad.

Con respecto a lo anteriormente comentado, el planteamiento del desconocimiento del atonalismo por parte del público de cine ha sido importante para entender las nuevas interpretaciones que se han dado con respecto a las recogidas en la vanguardia musical vienesa de principios de siglo. Puede comprobarse cómo el conocimiento masivo de la música del siglo XX ha sido posible en gran parte gracias a su presencia en los medios de comunicación. El desfase temporal entre la Escuela de Viena y la presencia de su creación musical en el cine de la segunda parte de la centuria generó un margen de desconocimiento que permitió redefinir y adaptar los significados estéticos de la música atonal y dodecafónica al cine. Por lo tanto, la ruptura comunicativa fue aprovechada para la posterior reubicación de los usos musicales mediante el cliché o los distintos códigos y readaptaciones significativas.

REFERENCIAS

Adorno, T.H., y Eisler, H. (2005). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea Books.

- De Arcos, M. (2006). *El experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fundación El Monte.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Fraile Prieto, T. (2010). *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- García Laborada, J.M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Griffiths, P. (1978). *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. London: Thames & Hudson LTD.
- Kramer, Stanley (1959). *On the beach*. USA: Stanley Kramer Productions.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona, Paidós.
- Pendergast, R.M. (1977). *Film music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Ray, Nicholas (1961). *King of kings*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/ Samuel Bronston Productions.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual*. Madrid: Visión libros.
- Román, A. (2014). *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid: Visión libros.
- Wendkos, Paul (1971). *The Mephisto waltz*. USA: Quinn Martin productions.