

Mulholland Drive

El arte del sonido

David Lynch dijo: Hay muy pocos directores capaces de utilizar el sonido más allá de un aspecto puramente funcional y el motivo es que sólo se preocupan por el sonido después de haber rodado la película. No obstante, los calendarios de posproducción suelen ser tan apretados que nunca tienes tiempo de enfrentarte a algo interesante, ya sea con el diseñador de sonido o con el compositor. Por eso, durante los últimos años, he tratado de hacer la mayor parte de la música antes del rodaje. Comenté el argumento con mi compositor Angelo Badalamenti, y graba todo tipo de música que voy escuchando mientras voy rodando la película, bien con auriculares durante las escenas de diálogos o en altavoces, para que todo el equipo se ponga en situación. Es una gran herramienta; es como una brújula que te ayuda a encontrar la dirección adecuada. (Laurent Tirard, Lecciones de cine, Barcelona, Paidós, 2003)

David Lynch pone mucho empeño en el sonido. Para Cabeza borradora, su primer largo, pasó seis meses junto a su diseñador de sonido, el genio Alan Splet, creando efectos para darle textura a sus atmósferas. Grabaron dentro de los ventiladores de aire acondicionado, metieron el micrófono en agua, y así más cosas, para crear un sonido industrial que texturizaron con efectos creados por ellos mismos en máquinas creadas también por David Lynch y Alan Splet. Luego montó la imagen. Y, aunque el sonido de Cabeza borradora fue, y sigue siendo, visionario e innovador, no fue hasta que conoció a Angelo Badalamenti en el rodaje de Terciopelo azul, donde su banda sonora adquirió una nueva dimensión.

De Angelo Badalamenti Lynch comenta: [...] me hizo entrar de manera total en el universo de la música. Adoro sentarme y escuchar cuando él toca, discutir de atmósferas con él... [...] Angelo puede concebir músicas muy poderosas, muy violentas, pero realmente sobresale en las melodías. Y las melodías te ayudan a soñar, te sumergen en otros mundos. (Serge Kaganski, Les Inrockuptibles, núm. 87, 15 de enero de 1997).

Angelo Badalamenti nació en Brooklyn, Nueva York, proveniente de una familia italiana; su madre era de Sicilia y su padre era el dueño de un mercado de pescados. Badalamenti pasó la gran parte de su vida escuchando música clásica y ópera. Estudió composición, trompa y piano en el Eastman School of Music y en el Manhattan School of Music, donde obtuvo un master en música. Tras su entrenamiento clásico, trabajó cinco años como profesor de música en Dyker Heights, Brooklyn, mientras pasaba los veranos tocando el piano en algunos espectáculos. En este período fue un ferviente compositor y orquestador para populares artistas.

Badalamenti compuso para películas como Gordon's War y Law and Disorder, pero llegó a las alturas cuando se le pidió que fuese el coach vocal de Isabella Rossellini para la canción Blue Velvet, en la clásica película de David Lynch Blue Velvet. Rossellini debía cantar "Song to the Siren," una canción de Tim Buckley, pero Lynch no pudo obtener los derechos para usarla. Badalamenti y Lynch colaboraron entonces para escribir "Mysteries of Love", usando letras escritas por Lynch y la música de Badalamenti. Lynch le pidió a Badalamenti que apareciera en el film como el tocador de piano en el club donde el personaje de Rossellini actúa. Esta película sería la primera de muchos proyectos en los que trabajarían juntos. Estos son: la serie de televisión Twin Peaks y su película correspondiente, Twin Peaks: Fire Walk with Me; las series de televisión On the Air y Hotel Room; las películas: Wild at Heart; Lost Highway; y Mulholland Drive. También ha compuesto la música para películas como: A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, National Lampoon's Christmas Vacation, La Cité des Enfants Perdus, Naked in New York, Un Long Dimanche de Fiançailles, The Wicker Man, Dark Water, y Secretary. Trabajó también en la banda sonora del videojuego Fahrenheit. Últimamente, ha sido

el compositor para el director Paul Schrader en películas como *Auto Focus*, *The Comfort of Strangers*, y *Dominion: Prequel to the Exorcist*. En el 2005 compuso para la película *Napola*. En el 2008, dirigió la música para *The Edge of Love*, con Siouxsie y Beth Rowley en las voces.

También ha colaborado con una cantidad de artistas, entre ellos Pet Shop Boys, a los cuales les hizo los arreglos de cuerda en dos canciones de su aclamado disco *Behaviour*. En 1993, colaboró con la banda de trash metal Anthrax en la canción *Black Lodge*, del disco *The Sound of White Noise*. En 1995, compuso, orquestó y produjo el disco de Marianne Faithfull, *A Secret Life*. En 1996 sacó un álbum con Tim Booth, de la banda inglesa James, *Booth and the Bad Angel*. Recientemente, ha colaborado con Dolores O'Riordan, cantante de la banda The Cranberries, sacando una nueva canción titulada *The Butterfly*.

Recibió un Grammy por su tema en la serie de televisión *Twin Peaks*. El disco de *Twin Peaks* ha recibido el status de oro en 25 países. Ha recibido un Independent Spirit Award y un Saturn Award por *Twin Peaks*. Ha recibido nominaciones al Golden Globe por la película *The Straight Story* y *Mulholland Drive*, y tres nominaciones a los Grammy Awards por *Twin Peaks*, dos nominaciones a los premios Cesar por *Un Long Dimanche de Fiançailles* y *La Cité des Enfants Perdus*. Badalamenti recibió el Composer of The Year Award en el 2005 y el Lifetime Achievement Award en 2008 en el Flanders Film Festival.

Badalamenti es reconocido por sus melodías oscuras y melancólicas. La frase que mejor describe su trabajo, verbalizada por él mismo es: "Mi mundo musical es un poquito oscuro... un poquito descentralizado. Pienso de éste como trágicamente bello. Así es como describo lo que más amo: trágicamente bello." He aquí la razón, en mi opinión, de la compenetración entre Lynch y Badalamenti.

Está claro que el mundo lynchiano no existe si se ve desprovisto del sonido. En este mundo irreal, apesadumbrado a veces, optimista en otros, siempre conmovedor y con un toque de melancolía, la música se mezcla con los ambientes para crear una atmósfera soñolienta e inquietante. Badalamenti, es un genio de las melodías. Le otorga a sus piezas un tempo reducido a su máximo potencial dramático. Con ésto, junto al efecto que imponen los instrumentos bajos que utiliza (bajos, fagotes y clarinetes) y su sintetizador apropiado por él, por su uso en toda canción compuesta para Lynch, cual función es fundirse con los ambientes, logra que la música pase despercebida en lo que a lo conciente se refiere, pero entra de manera inconciente en el espectador para así jugar, a veces más sutil que otras, con las emociones del público. Podríamos hablar entonces de un diseño de sonido, que la música es parte de éste. De hecho, muchos críticos lo ven así. Pero yo escucho una canción (el tema: *Mulholland Drive*, que, curiosamente es muy similar a *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber) que se va morfando con las situaciones y, sobre todo, con los personajes. Así, por ejemplo, para la presentación de Diane, la música revela matices alegres y optimistas contrastado por el oscuro sintetizador que acompaña a la canción. Pero me adelanto. Analicemos la película *Mulholland Drive* desde el comienzo.

Nada más empezar, en los títulos de crédito, abre con un ambiente oscuro, con graves y una reverb que parece temblar (ésto puede lograrse quizás metiendo delay). Luego entra una nota aguda (aguda en su contexto, ya que de por sí la nota es grave) que da paso a la secuencia musical. La misma es un Jitterbug que empieza con un teclado 4/4 pero ligando dos notas en el último beat: 1, 2, 3, 1/2, o, lo que es igual, pa, pa, pa, pa/pa. En el segundo compás empieza a meter más notas, para que en el cuarto compás, en estas dos últimas notas ligadas, entre el repique de la batería. Una batería muy contundente en su alegría, que marca un ritmo muy bailable, creado con la utilización de tambores tom-tom. Esta apertura muy estilo Glen Miller contrasta

fuertemente con los oscuros y melancólicos sonidos del tema principal de la película que seguirá, y es una maravillosa metáfora para expresar a lo que estará sometido el espectador.

Esta secuencia musical, cabe acotar, va perfectamente sincronizada con la imagen, la cual empieza con siluetas bailando en planos cerrados y ralentizados, a veces tapando el encuadre en su totalidad. Con el repique del tambor abre el plano y vemos a gente de una época de antaño bailando delante de una pared azul morada y con la velocidad de la imagen normal.

Entra luego la imagen sobrepuesta de la actriz, cuyo nombre todavía no se desvela, y con esto se produce un cambio de estructura momentánea. Mete aplausos y aclamaciones hasta que se quedan solo los aplausos.

Con un sonido grave e inquietante, acompañado de una respiración humana, David Lynch nos sumerge en un sueño, explicitando esto, en mi opinión, con el meter la cámara en la almohada, fundir a negro y abrir con la carretera soñolienta que da nombre a la película. Aquí mete los títulos de crédito y la música que suena es Mulholland Drive, el tema de la película, en toda su oscuridad, melancolía e inquietud. Es curioso que cuando muestra el plano de los chicos en el coche, quita completamente la música y sube el sonido directo, los chicos gritando con medio cuerpo fuera de los coches, divertidos en su insensatez. Volvemos a la actriz en la limosina, siendo apuntada por uno de los mafiosos con una pistola y entran dos notas largas de sintetizador, que fácilmente podríamos llamar, en un término coloquial, de mal rollo. Y vuelve a callarse con el plano de los chicos en los coches acercándose hacia donde están ellos, y continúa así hasta el final de la secuencia.

Entran nuevamente los sintetizadores en la escena de los policías que examinan el accidente. Cuando el que parece ser el jefe (aunque no hay manera de saberlo, ya que estos dos personajes no vuelven a aparecer en toda la película) se voltea, aprovecha este instante para meter la música camuflada. Mete una nota más aguda cuando el plano es subjetivo del policía mirando hacia el valle, abajo, por donde se metió Rita/Camilla. Pero es muy discreta, corta, y se funde tanto con el ambiente que no estaría segura de calificarla como una pieza musical, es mas bien, un efecto de diseño de sonido potenciado por los sintetizadores. No dura más de 24 segundos pero parece que indica, con toda claridad, la maldad y el mundo contradictorio que se esconden en ese valle. Se funde la música/los ambientes con el encadenado hacia Rita/Camilla y cesa abruptamente con el abrir de la puerta por parte de la tía Ruth.

Cuando Aunt Ruth va a buscar la llave, aprovecha el paneo hacia las llaves para meter una nota sostenida (larga) y con delay con un volumen muy bajo. La música vuelve a ser indiscernible entre música y ambientes. Aunt Ruth coge las llaves y la cámara aguanta el plano dos segundos y baja. Aquí aumenta su volumen y su orquestación, aunque sigue siendo una nota larga que solo sube (cambia de nota, quizás a la siguiente octava) hacia el final del plano.

En la escena siguiente, juega con lo mismo. Los dos personajes en Winkie's, cámara sin trípode, encuadres móviles y con un aire de voyeurismo. Esto de por sí causa una sensación desagradable que será luego respaldada por la música/ambientes. Este entra con el giro de cabeza del paciente, momento en que se da cuenta, para su pesar, que su pesadilla se está convirtiendo en realidad. La sensación que causa es tremendamente inquietante. Esto funciona muy bien como preparación del susto. Cuando ya está bastante cerca a la pared y en un subjetivo emocionalmente traicionero, un sintetizador produce un sonido que parece enrollarse sobre sí mismo, ciertas iteraciones de loops que parecen un remolino, y que, al aumentar su volumen

gradualmente, crean una angustia que bien podría estar en una película de terror elocuente. Y aparece el monstruo, con un efecto de sonido ascendente y en forma de swoosh (zumbido) inesperado (otro efecto muy de película de terror). Tras su aparición, ralentiza el sonido, con mucha reverberación, para que parezca distante, acentuando el sentimiento del paciente que se ha desmayado del susto. Esta secuencia me parece que es de las mejores en lo que se refiere al diseño de sonido. Y no sólo de esta película sino de todas las películas que he visto. La sensación que produce de angustia es magistral y digno de un estudio a profundidad.

En la presentación de Diane/Betty, se experimenta una variación del tema principal. Esta vez con música de orquesta, sin sintetizador, dulce y esperanzadora, con violines y piano. Todavía no hay una conexión directa al tema. Pero entran las notas de la canción, cuando aparece el cartel de Hollywood, vuelve al tema, pero cuando entra Diane/Betty, sigue la misma estructura pero con la diferencia que utiliza un solo violín, dulce y agradable, y lentamente le va metiendo los sintetizadores de "mal rollo".

Vuelve al juego de los sintetizadores, aunque muy brevemente, dos, tres cuerdas largas, la primera vez que aparece la foto de Camilla Rhodes, en el despacho de los productores, cuando se les da la foto y se les dice (por parte de los mafiosos) que "Esta es la chica". Con ésto previene al espectador que esta chica traerá problemas, o visto de otra manera, acentúa una parte del mundo de Hollywood, en el cual el director no escoge, escoge el dinero. Aunque ambas interpretaciones pueden ser válidas (Lynch, como un poeta, está abierto a múltiples interpretaciones), yo, personalmente, opto por la primera. Un dato curioso: el mafioso que pide el espresso es el mismo Angelo Badalamenti.

Cuando sale el director, muy molesto por lo ocurrido en la entrevista con los hermanos Castigliani (los mafiosos), Badalamenti y Lynch meten una música percusiva sintetizada de pelea. Calla en el diálogo con el chófer de la limosina (así obtenemos sólo el sonido directo de los cristales rompiéndose) y vuelve a entrar con su correr. Me gustaría acotar que siempre que use la frase sonido directo, me refiero a lo que se escucharía naturalmente. En el cine, casi todos los sonidos son creados en la posproducción, usando solo el diálogo en su totalidad. Pero de aquí en adelante, cuando hable de sonido directo me referiré a todo aquello que no involucra los ambientes cargados y llenos de efectos de Lynch, sino al sonido que el espectador toma como natural.

Vuelve a su juego de crear inquietud mediante las notas sostenidas, aunque esta vez la música/ambientes no está en primer término. Mas bien es como un sonido muy por debajo para darle dimensión a la escena de Mr. Roque, apartándolo de la realidad, ya que esta escena muestra que alguien, que no queda claro qué tan terrenal sea, maneja las cuerdas de la elección de la protagonista para la película.

Tras una pausa de estos ambientes desconcertantes, en una escena de humor negro, a la cual se le agradece la parada musical (creo que el efecto cómico se hubiese disipado al ponerle música, ya que los diálogos y los sonidos directos, son en sí tan complementarios que no dependen de más nada), tras esta pausa, vuelven los ambientes cuando Rita/Camilla se despierta y no sabe quién es. Al buscar en su cartera alguna identificación, sólo consigue mucho dinero y una llave azul (otra pista que explicita el significado de la película, en mi opinión), hecho incoherente para las protagonistas y acentuado por las largas y reverberizadas notas de sintetizador. Entran muy suave, como en el primer caso con Aunt Ruth y luego varía su volumen y orquestación. Cada vez que saca un fajo de billetes la música crece, y llega a su máximo cuando saca la llave, dejando a un lado el efecto ambiente para crear una melodía dulce y trágica a la vez.

Luego hay dos escenas sin música. La primera es la del matón afuera de Winkie's preguntando por Rita/

Camilla, y la segunda es con las dos protagonistas, en la cual Betty/Diane le dice que algo debe recordar refiriendo al dinero y la llave. No tengo muy claro por qué en esta no hay música y en la anterior sí, pero me aventuro a decir que es porque, simplemente, en ésta no hace falta. Ya ha establecido la duda, en la primera escena de la cartera, y ahora parece ofrecer, aunque no de manera clásica, una especie de solución, como un empujón hacia ésta, y, por su característica de limbo, no requiere ni unos ambientes que acentúen el desconcierto ni una melodía dulce que acompañe a la esperanza. Es como un punto muerto, nada cercano a un plano muerto, pero sí es un momento que servirá de puente a otra escena, aunque por sí solo no diga mucho.

Y pasamos a la escena del director conduciendo. Es una música percutiva animada que contrasta con el diálogo que sostiene con Cynthia. Se funde con el plano de transición de las palmeras. También es un trozo bastante pequeño usado, creo yo, por dos motivos: el primero para crear ritmo a un plano que suele resultar monótono, aunque no sé si por la repetición de ese plano en el cine (desde las grandes historias de amor de los 40 hasta nuestros días se nos muestra el personaje conduciendo en un plano busto del conductor), o por el hecho de ser una actividad tan cotidiana. Y la segunda razón, como dije anteriormente, para crear un contraste entre lo que se dice y lo que se oye, una temática muy lynchiana que logró su apogeo y se mantiene desde *Blue Velvet*.

Regresa a los ambientes en la escena siguiente, comenzando con una nota larga, grave y oscura desde el encadenado con las palmeras a la cara de Betty/Diane. Y continúa así, con la música/ambiente en un segundo plano, bien escondida del conciente, hasta que menciona Mulholland Drive. Es en este momento en donde Badalamenti mete una nota con mucho delay más alta que el resto, la cual morfa muy lentamente para volver a los graves, aunque ya no en un segundo plano, pero sí confundiéndose con el ambiente. Esta música/ambiente se mantiene hasta el final del plano.

Abruptamente, por el cambio de melodías, entra la misma percusión de la escena anterior, pero solo tres compases, hasta que el director detiene su coche en el garaje de su casa. Se detiene la música y entra otra distinta (a la cual le han dado el nombre de *The Beast*) con el final de un compás (a modo de entradilla) al final del plano y con el cambio de plano mete el resto de la canción. Es un blues que empieza con piano de notas staccato y unas notas más bajas y alargadas que funcionan como bajo. Es, como la propia escena, divertido y trágico a la vez. Recordemos que en esta escena, el director, Adam, encuentra a su mujer en la cama con el hombre que limpia la piscina. El punto de vista que le otorga Lynch a este acontecimiento es de comedia (apoyada por el personaje calmado de Billy Ray Cyrus, Gene, y el manejo de la situación) negra y elocuente, quizás por dotarla de objetividad, ya que Adam sí que lo siente como un drama, pero el espectador ve la escena entera, y, aunque debe dolerle al protagonista, no podemos evitar sonreír. Le va bajando el volumen a la música en los últimos dos planos, de modo que se funda perfectamente con el sonido del coche que se aleja de la casa.

En la siguiente escena, con Betty/Diane y Rita/Camilla, vuelven los ambientes, aunque muy en segundo plano. Se hace notar más cuando Betty/Diane coge un teléfono público para llamar a la policía, aunque inmediatamente vuelve a dejarlo en un segundo plano. Tanto así que se confunde con el aire que sopla (las palmeras detrás se menean) y con el sonido de un coche que pasa. Cesa este ambiente, aunque no de manera notoria, ya que, como he dicho, se ha fundido con los sonidos típicos de exterior, cuando el plano se convierte en un interior. Están en la cafetería y no hay sino el sonido directo de los coches que pasan detrás. Pero cuando Rita/Camilla lee el nombre de la camarera, vuelve a entrar el mismo sintetizador oscuro, y se repite, más alto con la segunda leída. Aunque lo hace sutilmente, mezclándolo con los coches que pasan. Entra la

melodía oscura del tema de Mulholland Drive cuando Rita/Camilla dice que se acuerda de algo y se extiende hasta el comienzo del siguiente plano, actuando, entre otras cosas, como elemento de continuación.

Con la entrada del mafioso en casa del director entra a su vez, un blues mucho más tradicional, con armónica y vocales acompañando a las cuerdas de la guitarra y el bajo y la percusión de la batería. De nuevo, otorga ritmo, leit motif cómico y contraste entre lo que se ve y se oye. Se funde con el fundido de la imagen.

Tras una escena de sonido ambiente (aquella en la que Adam se da cuenta de que está metido en problemas, al decirle que ha caído en bancarota y que debe ver al Cowboy) entra nuevamente la música/ambiente cuando Betty/Diane y Rita/Camilla hablan de dónde vive Diane Selwyn. De nuevo está en un segundo plano, muy por debajo, inquietante. Sube la música cuando tocan a la puerta y ya no es sólo las notas graves y largas, sino que mete también un efecto de sonido de estática, muy bajita. Esta música/ambiente parece bailar macabramente, enrollándose sobre sí misma pero de una manera mucho más lenta y sutil que en la escena con el paciente y el doctor. A veces le mete notas más agudas, y se crea un baile entre lo grave y lo agudo (de nuevo, agudo dentro del contexto). Cuando aparece Coco, cesa este baile y se mantienen solo los graves. Cuando Betty/Diane cierra la puerta, sube un poco la música/ambiente, y cuando la cámara hace un travelling in hacia un primer plano de Rita/Camilla, la música/ ambiente sube con el movimiento de cámara y mantiene el volumen cuando la cámara mantiene el plano sobre la asustada Rita, haciéndonos sentir el mismo desconcierto y miedo que siente el personaje. Este ambiente se funde con el andar de un coche.

Y pocos segundos después, en el mismo subjetivo del coche, mete un ambiente (nótese que aquí he optado por llamarlo solo ambiente, ya que pienso que corresponde a un diseño de sonido más que a una música de Badalamenti), como un aire cargado de reverberación, aire pesado y espeso, muy concordante con la imagen, en la cual el director se aproxima a su cita con el vaquero, en lo alto de una colina. Como este personaje está dotado de misterio (el vaquero), es de suponer que el lugar donde se encuentra también. Es ésta entonces la función del ambiente en este momento. Preparar al espectador, hacerlo conciente que está entrando todavía en otro mundo más extraño que el resto (por el ambiente tan grave que le mete he de suponer esto). Este ambiente reduce su volumen con el encenderse la luz, y cesa por completo en el diálogo que sostienen ambos personajes. Vuelve a entrar muy bajito cuando el vaquero le pregunta qué le ha dicho. Pero es distinto. Es un ambiente monótono, cargado de efectos, uno que inquieta inconscientemente. Morfa a como empezó, como un aire cargado cuando se apaga la luz. Esto lo interpreto como que el aire refleja los sentimientos del director, de Adam, mientras que el ambiente monótono está unido al vaquero. Esto lo expongo porque el aire empieza con el subjetivo de Adam en el coche, y vuelve a entrar, de manera, no diría abrupta, pero sí conciente, cuando el vaquero ha desaparecido. De igual manera, el ambiente monótono empieza con una pregunta del vaquero, y una pregunta importante, desafiante.

Hay un fundido a negro y abre con el plano de Hollywood. El aire continúa, y ya cuando el espectador lee Hollywood entran una nota de sintetizador de Badalamenti. Esta nota es de transición, ya que entra sola, sin el aire, en el plano siguiente, el general de Betty/Diane en casa de su tía, y gradualmente baja su volumen hasta desaparecer.

En esta escena hay sólo sonido directo, un respiro dramático para el espectador. Aquí no hay contrastes entre imagen y sonido. Se escucha lo que se ve, y lo que se ve, a su vez, es algo tranquilo, un ensayo de una película con diálogos baratos y triviales. Y termina con las risas de Betty/Diane y Rita/Camilla. Pero esta calma agradecida es rápidamente olvidada, ya que las risas se funden con el ambiente grave y cargado. Este dura

unos pocos segundos, como un abrebocas a lo que vendrá. Lo mete en el plano de Coco, quien se acerca a la casa de la tía Ruth, y en este mismo plano desaparece. Durante la conversación entre Coco y Betty/Diane hay sonido directo. Y cuando Betty/Diane habla con Rita/Camilla también, pero el plano que sigue es un subjetivo de alguien desconocido que mira la casa donde se quedan Betty/Diane y Rita/Camilla. Aquí entran los sintetizadores de Badalamenti, acentuando el peligro y la incertidumbre. Continúan hasta el plano en que Betty/Diane sale de casa de su tía. Cuando se monta en el taxi, regresan los violines dulces y llenos de esperanza que se escucharon con la presentación de Betty/Diane. Va muy bien con la imagen, ya que el personaje, una joven actriz prometedora, se dirige a un casting en donde le irá muy bien. Baja su volumen hasta no escucharse en el plano en que entran Diane/Betty y el productor a la sala de casting.

Al salir del casting, una directora de casting y su asistente llevan a Betty/Diane a otro estudio donde hacen el casting para la película de Adam. La música que le sigue es 16 Reasons Why, una canción reconocida de los años cincuenta. Entra a modo de elemento de continuación cuando las tres chicas entran en el ascensor. Así Lynch y Badalamenti logran crear una elipsis sin saltos al espectador. Es la primera vez que aparece música diegética en la película, y narrativamente aporta poco. Solo decir que la melodía melosa de esta canción funciona para el encuentro de miradas de Adam y Betty/Diane, un momento romántico aunque fugaz.

En esta escena, tras la canción, se menciona el nombre de Camilla Rhodes, y con esto entra el sintetizador grave de Badalamenti, muy discreto al principio, un poco más alto cuando aparece la chica. Aquí entra, otra vez diegéticamente, la canción Every Little Star. Por debajo continúa el sintetizador grave, confiriéndole un carácter inquietante a la melodía melosa y dulce que canta Camilla Rhodes. La canción se va fundiendo hasta que queda sólo el sintetizador, esta vez más alto, anunciando peligro ahora, en vez de actuar como motor inconsciente de inquietud, el cual se logró con la canción de Camilla Rhodes y el sucumbimiento de Adam ante la mafia. Entra altamente al final del plano de Adam, el cual aprovecha para ir subiendo de volumen sin que sea algo violento. Y así enlaza otra elipsis fluidamente; ahora Betty/Diane y Rita/Camilla están en el taxi camino a casa de Diane Selwyn.

Es una escena de tensión acentuada por la música grave de Badalamenti. Cuando entran al patio se escucha una nota de violín, captando así la atención de algún espectador despistado, muy a modo Hitchcock, aunque sigue por debajo la música grave y oscura. Esta incrementa su orquestación (en grado muy bajo) cuando ven al hombre que espera a la señora (caigo en lo obvio, pero otro momento de tensión). Cuando se acercan a la casa entra un violín en tensión, y con cada paso va subiendo el violín, entran más instrumentos, hasta dejar solo el violín y los graves tras tocar la puerta. Los violines cesan con el diálogo entre la vecina y las dos protagonistas, manteniendo los graves del sintetizador. Estos se mantienen a lo largo de la escena, bajando y subiendo de volumen en momentos correspondientes. Cuando logran entrar a casa de Diane, entra nuevamente un violín, muy breve, apagado luego por los graves en el plano de la vecina que se acerca a la casa. Entran nuevamente con el plano de las protagonistas. Suben los graves cuando entran al cuarto donde yace Diane y entran violines creando una melodía fácilmente discernible de angustia. Irónicamente, mientras se van acercando, la música va bajando su intensidad, en vez de crecer para crear mayor suspense. Pero esto se compensa con el efecto que utilizó Lynch para la escena de Winkie's (del paciente y el doctor) cuando se acercan al monstruo, aunque en menor medida. Esta sorpresa (el cuerpo muerto y en las primeras fases de descomposición de Diane) es mitigada también por el efecto sonoro de la puerta sonando (este es mi punto de vista, puede que éste efecto acreciente la angustia para algunos). Continúa con los graves y el efecto de Winkie's unos momentos más, y esto conlleva al desconcierto y la repulsión (aunque esta repulsión depende mucho la imagen, la música la acentúa). Cuando vuelve por tercera vez a la imagen del cuerpo muerto de

Diane, ahora en plano mucho más corto y desagradable, la música sube en volumen y orquestación, creando mucha angustia, apoyada por el temblar de la imagen. Continúa hasta el plano siguiente y baja de volumen con el movimiento de Betty/Diane de bajar el brazo para quitarle las tijeras a Rita/Camilla. Unas notas menos largas acompañan la angustia que siente Rita/Camilla, con los graves largos de fondo. Con el plano detalle mete unos violín muy bajito, que crecerá en esperanza y volumen con la transformación de Rita/Camilla.

Estos continúan en la escena siguiente, apoyándose en melodías con menos efectos y más calmadas. Va enturbando la música hasta volver al tema principal de Mulholland Drive, aunque sin tanto efecto, concibiendo una música nueva, más esperanzadora aunque conservando lo inquietante. La música va bajando de volumen hasta que solo queda el ambiente de Lynch y la voz de Rita/Camilla repitiendo Silencio. Sutilmente entra el sintetizador de Badalamenti, otorgando mayor desconcierto a la escena.

En el taxi, y hasta llegar al Club Silencio hay aire con efectos, al que luego se le une el sintetizador grave. Estas atmósferas se entremezclan con la interpretación del presentador, el cual dice que todo es una ilusión, y demuestra, con sonidos de clarinetes, trombones y la trompeta sordina, que todo es una grabación. Los graves se mantienen hasta que sale el siguiente presentador al escenario.

Este da paso a la maravillosa canción, cantada por la también maravillosa Rebekah del Río, Llorando, una versión en español de la canción Crying de Roy Orbison. Esta canción explica los sentimientos futuros de Diane/Betty hacia Camilla/Rita. Es una canción muy melancólica, de las más, razón por la que no salta demasiado que Betty/Diane llora muy afligida. Esto me parece muy inteligente porque no revela la trama de la película, la disimula como una función a la que asisten las dos protagonistas, y que resulta ser muy conmovedora. A esta canción, que ya está acabando, se le suma un grave de Badalamenti cuando Betty/Diane encuentra la cajita azul, y se funde, mientras que el grave se mantiene, dando tres notas largas y fundiéndose, a su vez, con el ambiente de Lynch, ya fuera del Club Silencio.

Cuando entran a la casa, desaparece el ambiente y entra de nuevo el sintetizador inquietante de Badalamenti. Cuando Rita/Camilla se da cuenta de que Betty/Diane no está, entra un loop más agudo y cíclico, como de unas cornetas que se repiten.. Suben su volumen cuando saca la llave del bolso, y morfan cuando mete la llave en la cajita azul. Ya no es la repetición de una nota (que tiende a causar mucha angustia), sino una mezcla de varias más graves, más discretas, aunque igual creando un loop con ellas. Un efecto de sonido acompaña a la cámara que se mete en el agujero y funde a negro.

La cámara hace un dolly in por la casa hasta llegar a donde yace Betty durmiendo, tal como se encontró a Diane Selwyn muerta. Unos oscuros sintetizadores entran con el movimiento y van subiendo de intensidad. Suena la puerta abrirse y sube aún más de intensidad, esta vez de manera más abrupta. A esto lo acompaña un efecto de sonido lyncheano, parecido al aire de las veces pasadas, pero menos obvio. Cuando el vaquero cierra la puerta, entra una nota más aguda, la cual se sostiene durante el final del plano del vaquero, el fundido a negro (donde empieza a bajar su volumen) y el general concreto de Diane/Betty. Se vuelve inaudible con el segundo tocar a la puerta y es apoyado por los movimientos de cabeza de la protagonista. Esta es una secuencia de incógnita, y es aquí donde se produce el cambio drástico en la película. El uso de los sintetizadores y la introducción de la nota más aguda maximiza la sensación de inquietud y desconcierto.

Me extraña la ausencia de sintetizadores en los planos que siguen. Cuando la vecina la llama Diane (cuando, durante toda la película, la hemos visto como Betty) no hay ninguna nota, ningún sintetizador por el

fondo turbiando la composición. Simplemente se escucha el sonido directo. Lo mismo sucede en los planos siguientes en que se muestra la llave azul (aunque ésto lo refuerza un plano detalle de la llave) A estas alturas ya ha quedado claro que Lynch es un fenómeno en cuanto a un director y su sonido. Y que claramente no sigue lo convencional, que, en este caso, haría conveniente algo que sutilmente grite atención. Pero no hay nada, y aún así, el espectador lo pilla fácilmente. Dándole vueltas al por qué, se me ocurre pensar que causa mayor sensación de inquietud el que no haya una música detrás que aumente dicha sensación, porque es como si fuera todo natural. Como un voyeur que se da cuenta que ahora es que está viendo lo real. Al carecer de música es solamente la puesta en escena lo que dicta el desconcierto, la naturalidad de todo, sin ningún efecto, es lo que causa este sentimiento mezquino.

Pero sí entran cuando aparece Camilla, aunque no son los oscuros sintetizadores, sino una nota de esperanza que se prolonga hasta la desaparición del personaje. Y volvemos a la ausencia de música.

Entra la canción The Beast, afinada con el movimiento de Diane hacia el sillón. De hecho es una canción con notas deslizantes, lo que hace que entre perfectamente con el movimiento de desliz de Diane. La canción se detiene en seco tras la última frase pronunciada por Diane, como regresando a la realidad tras esas palabras afiladas. La música de la canción es onírica y, a la vez, tenebrosa. El ritmo es muy lento, con un tempo que no llega a los 60 bpm con métrica de 4/4., Es lento, serpenteante y provocativo, como un sueño. Y la oscuridad del tema viene dado, en mi opinión, por el efecto subyacente que le mete a la guitarra eléctrica, junto a los graves que usa en la misma.

Pasan pocos segundos antes de la siguiente música. Es una mezcla de Mulholland Drive y un estribillo que se repite en guitarra, ese arpeggio que tantas veces se ha usado y que suele causar sentimiento de nostalgia y recibir halagos de qué bonito. Luego desaparece Mulholland Drive y se queda la música romántica, encerrando a los dos personajes Camilla/Rita y Adam en una burbuja de amor, apoyada por el plano que va cerrando en ellos besándose hasta primer plano. La música continúa hasta el inicio de la próxima escena. Sobre el primer plano de Diane/Betty Lynch mete un efecto de sonido airoso y cargado, que sirve tanto para reflejar el estado emotivo del personaje (Diane/Betty) así como para hacer una elipsis sin que se note (elemento de continuidad), ya que con este sonido, que empieza alto en su rostro y se morfa en el abrir de negro en la siguiente escena, aprovecha para quitar la música en este momento. Efectos de sonido directo sobre el negro apoyan la continuidad y dan paso a la ausencia de música sin que se note.

Nuevamente mete el arpeggio en la próxima secuencia, aprovechando el paneo de cámara hasta Diane/Betty. Gradualmente, aunque ésto solo dura dos compases, va subiendo de volumen en el paneo hasta que la música se escucha en un segundo plano sobre el primer plano del personaje. La música parece evocar el recuerdo de lo que ella vio (al director con su amada en el set besándose), lo que apoya esta escena autodestructiva. Sirve para meternos dentro de la memoria, de la mente, del personaje, así sabiendo sus motivos para hacer lo que hace. Suena el teléfono y la música para de golpe. Encabalgando el sonido del teléfono para crear otra elipsis sin que se note.

Cuando menciona Mulholland Drive entra el tema principal de la película tal como se escuchó al principio sobre los planos del coche en la carretera. De hecho, son los mismos planos, solo que esta vez la que va en el coche es Diane/Betty. La música baja de volumen con la parada del coche. Un efecto de sonido airoso cuando aparece Camilla/Rita hace que vuelva a subir la música. Cuando suben la colina, la música tenebrosa abre paso a unos violines mas esperanzadores aunque con un toque de melancolía, los cuales bajan de volumen con

la caminata de Adam hacia ellas, hasta desaparecer la música.

Cuando el director menciona el nombre de Diane entra una música lounge, cuyo principal instrumento es un piano, quizás como indicador de que están en una cena. Cierra la canción con dos notas a las cuales se le encabalga el diálogo de Betty, y da paso a otra música, maravillosamente metida. Empieza con un repique de redoblante, mientras la imagen enfoca. Esto dura unos segundos, con los repiques acelerando su velocidad y parando en seco cuando la imagen enfoca. Como se ha estado moviendo la cámara, se nota el paro, pero la música encaja perfectamente y crean Arte. El parar del tambor deja un beat de silencio, y entran redobles y platillos más bajito y con mucho groove. Estos no mantienen un beat constante, sino que se apoyan en la imagen y a veces hacen repiques seguidos. En un momento, Camilla/Rita y Adam hablan en español y los repiques cambian drásticamente. Estos se mantienen hasta el final de esta secuencia. Unos repiques de redoblante rápidos permiten, apoyados por la imagen, cambiar nuevamente de repique a unos más suaves y sutiles, a lo que le mete también una guitarra eléctrica decadente. Con un efecto de sonido de algo caer quita la música abruptamente, y se produce una nueva elipsis a lo que el encabalgamiento sonoro le otorga continuidad.

Entran los sintetizadores cuando Diane/Betty mira al personaje del paciente, y suben de volumen e intensidad, metiendo ambientes lyncheanos a su vez. Una nota aguda y sostenida permite pasar al plano detalle de la llave. Con el paneo de cámara hacia Diane/Betty vuelven los graves, aunque ya no constantes, sino con ciertas pausas. Para mayor inquietud, se le añaden efectos de sonidos lyncheanos y también unas risas que se van transformando en aullidos amenazadores. Un disparo detiene los sonidos que han ido in crescendo, y entra el tema de la película, pero con violines, sin lo oscuro, y éstos junto con las imágenes recrean tristeza. Entra otra nota aguda y pasamos al Club Silencio. Esta se va fundiendo para que se escuche claramente la última frase de la película: Silencio.

Con esta película queda claro el papel importantísimo que tiene el sonido en el cine. Toda la película goza de un diseño de sonido que afecta al espectador, y lo mejor, lo hace de manera que el mismo no se da cuenta. De Badalamenti impresiona su versatilidad sin perder nunca lo que lo hace él. En esta película opta por un campo de sonido que respira y envuelve las escenas como una presencia premonitiva invisible. También decir que es obvio que tiene muy claro la función que desempeña la música en las películas, de cuándo se debe componer de esta manera o de otra. Las composiciones han apoyado y fortificado las nociones lyncheanas de hacer cine, y muchas veces otorgan una narrativa subliminal a las imágenes abstractas a las cuales el espectador está sometido. La unión de estos dos genios (David Lynch y Angelo Badalamenti) colabora a hacer del cine un arte excepcional.

"Últimamente, siento que las películas son más y más como la música. La música trata de abstracciones y, como el cine, involucra el tiempo. Tiene muchos movimientos distintos, tiene mucho contraste. Y, a través de la música, aprendes que, para poder tener un sentimiento bello particular, tendrías que haber empezado desde mucho antes, arreglando ciertas cosas de cierta manera. No puedes simplemente ir a ello." (Lynch www.geocities)