

«Espacios variados» y «Oda für Marisa», pero también «Nueve cartas a Berta»

CUANDO se habla de la mejor música española actual, su nombre aparece inseparablemente unido al de Tomás Marco o Luis de Pablo, dentro de una línea que, muy superficialmente, es conocida como «de vanguardia». Nacido en «el pueblo donde cayó la primera bomba de la guerra civil» (Ochandiano, Vizcaya), Carmelo Alonso Bernaola se niega, a sus cuarenta y un años, a permanecer únicamente encerrado en el involuntario «ghetto» cultural de la música de cámara, de las audiciones únicas o los conciertos minoritarios. Junto a otros motivos, que quedan explicados en nuestra entrevista, quizá sea este deseo de alcanzar una audiencia más amplia lo que le ha llevado a componer para el cine. Y para muchos seguramente serán más conocidos los «decorados sonoros» de «Nueve cartas a Berta», «Juguetes rotos» o «El hueso» que sus «Mixturas», «Superficie número 3», «Permutado», «Traza para cinco percusionistas» u «Oda für Marisa», algunas de sus obras sinfónicas más importantes.

En su libro «Música española de vanguardia», Tomás Marco escribe: «La diferencia principal entre Ramón Barce y Carmelo Bernaola (pertenecientes ambos a la llamada por Cristóbal Halffter "generación del 51", fecha de terminación en el Conservatorio de varios compositores, y en la que se inscriben además hombres como Luis de Pablo, Mestres-Quadreny o el mismo Halffter) es que Bernaola, aun creyendo en la necesidad de sacar la música a la calle, no se pronuncia positiva o negativamente sobre el mundo en que se inserta, sino que se lanza a la aventura de vivir y hacer vivir su música, a algo que, a través de las escasas afirmaciones formales del autor, revela el formidable vitalismo que en él se encierra y que asume el riesgo y el placer de hacer música, aunque una música auténticamente de hoy».

Incluso físicamente resulta perceptible ese vitalismo de qué habla Marco. Charlar con Bernaola, este compositor que reconoce su suerte de haber estrenado todo cuanto ha compuesto, significa un caudal continuo de palabras, una sucesión casi ininterrumpida de conceptos (a veces un tanto dubitativos, también es cierto), sólo interrumpidos de vez en cuando por un increíble: «¡Qué majo que es!» en el momento de surgir una afirmación nuestra chocante, y cuya transcripción ordenada no resulta trabajo excesivamente fácil, haciéndose necesaria alguna que otra síntesis, alguna que otra unión entre respuestas separadas. Pero con el tema de la música cinematográfica como centro de la conversación, este es el pensamiento de un autor que no quiere ser considerado «inquieto»:

TRIUNFO.—Como pregunta introductoria, ¿en qué medida crees que participa el músico en la creación de la obra cinematográfica? ¿Puede llegar a ser considerado como un verdadero coautor de la película?

CARMELO BERNAOLA.—Hombre, no se puede generalizar. Depende de la película que sea y del grado de aplicación que tenga en ella la música. Desde ser un verdadero personaje a no necesitar de ella, el papel de la música de cine pasa por una escala muy variable. Aunque yo pienso que toda película necesita música; lo que no quiere decir música al uso, porque también puede serlo la organización de los elementos sonoros que aparecen en el film, como ruidos de cosas cotidianas, mesas, sillas, bocinas, coches, pasos, alguien que canta... Siempre se me pone el ejemplo de que Buñuel desdeña la música para sus obras,

presión. Por su parte, el cine tiene sus normas de construcción narrativa, y cuando tú articulas una música en función de unas escenas es muy difícil que coincida con las necesidades formales de la propia música. Sería menester, entonces, que una escena durase un poco más o un poco menos para que esa coincidencia se produjera, para que existiese un acoplamiento de valores estéticos, de estructuras formales. Replito que hablo a un nivel de trabajo ideal.

«Por lo tanto, hay que buscar la manera de acercarse lo más posible a ese nivel. Tratar de hacer, dentro del encajonamiento al que se te somete en el cine la medida del tiempo, la norma musical más perfecta, la construcción que esté más próxima a la coincidencia de que hablábamos. Es decir, lograr un paralelismo constructivo y estético en el que la música llegue a interrelacionarse con el carácter de la película, con

especialmente en un cine de las características del español, pesan muchísimo.

La «regla de oro» de los cine-clubs

T.—En las inefables presentaciones de montones de cine-clubs se ha podido escuchar una especie de «regla de oro»: «La música de una película es mala cuando el espectador la nota; buena, si pasa inadvertida».

B.—Eso es una tontería. La música, se note o no, puede ser buena o mala. Que el espectador se dé cuenta de ella o no se entere depende de él mismo. Hay una serie de gente que va al cine a que le cuenten una historia, y por muy maravillosa que sea la música, no les interesa. Si hiciéramos una estadística preguntando a las personas que salen de un cine su opinión sobre la música de la película que acaban de ver, creo que nos encontraríamos con que sólo en un tres o cuatro por ciento se han fijado en ella. Gente no escogida, quiero decir, no inquietos... aunque muchas veces ellos tampoco se fijan.

T.—¿Cualquier músico es capaz de trabajar para el cine, o se precisa hallarse encuadrado en una línea concreta, poseer unas características específicas que permitan adecuarse a otro medio expresivo?

B.—Yo siempre digo que el músico de cine tiene que ser como una especie de IBM; sentirse capaz de hacer toda clase de música, desde el poema sinfónico más enrevesado a un trozo de música dodecafónica, desde Beethoven o Mozart a los Beatles o el «folk» americano, pasando por la polifonía, la canción italiana actual, el «collage»... Necesita un oficio muy amplio, conectar con todo lo que está en el ambiente y el cine puede utilizar alguna vez. Lo que no quiere decir que renuncies a tu impronta personal propia.

«Me parece fundamental que al músico cinematográfico se le deje expresarse con libertad estética, aun cuando su trabajo esté en función de la película. Pero siempre te dicen que la gente no lo va a entender, que lo que quieren es «música al uso», o sea, música romántica. Para ellos, esa «es» la música, y no quieren ni oír hablar de algo diferente. Y no es que Luis de Pablo o yo intentemos a toda costa escribir la misma música de vanguardia que hacemos en plan sinfónico —que sería lo bueno—, pero sí algo parecido, en el sentido de buscar un decorado sonoro que esté de acuerdo con la época en que transcurre la película. Una música de tipo Bartok, por ejemplo, para algo que se desarrollase en la posguerra europea, representaría perfectamente todo el desgarramiento de aquel momento. Pero

“INQUIETO” A LA FUERZA, CARMELO BERNAOLA

que no la emplea. Pues bien, yo la echo en falta. Quizá sea un defecto mío, una deformación profesional, o que desde el nacimiento del sonoro todos nos hemos habituado a ver el cine con un fondo musical. No sabría decirlo muy bien.

T.—Pero siendo el cine y la música dos expresiones autónomas, diferenciadas, ¿cómo se produce el acoplamiento entre ellas? ¿Se somete la música a la película, o es ésta quien llega a hacer ciertas concesiones?

B.—Esto último sería lo ideal, claro. Pero es que hay un problema que todavía no se ha estudiado apenas y que parte de que los valores formales de la construcción musical no suelen ser coincidentes a los valores formales de la narrativa cinematográfica. Me explico: la música está sujeta a unas normas de construcción formal que se desenvuelven en el tiempo, lo que determina que se necesite más o menos tiempo para que la música cristalice en un objeto sonoro en función de una ex-

su atmósfera y tiempo, con la manera de hacer del director es para mí la auténtica música de cine.

T.—Pero, comúnmente, esa identificación de que hablas sólo se da «a posteriori»; el músico se adapta a unas imágenes que ya están realizadas, que no puede cambiar según su deseo...

B.—Si, lo que dices es cierto. El músico es el que suele llegar más tarde a la película, y únicamente puede acomodarse a sus necesidades, incluso a sus fallos, en los casos más extremos. Sería deseable que el director tuviera en cuenta ciertas cosas musicales, no para que su obra se supeditase a la música —porque entonces dejaría de ser cine—, sino para jugar con una posibilidad de enriquecerla, de aprovechar hasta el límite todo el campo, mínimamente explotado hasta ahora, que el cine le ofrece como expresión artística. Ya digo que esto no se suele hacer así, en parte por la incultura musical de muchos de los realizadores y, sobre todo, por una serie de servidumbres industriales, que,

y «Juguetes rotos»

cuando te encargan una música, sólo te piden que sea clara, como la de siempre, alegando que la señora que está en la butaca no quiere sentirse estafada...

T.—Entonces, y concretándonos ya en el cine español, ¿por qué se elige a un músico en vez de a otro?, ¿qué criterios se suelen seguir a la hora de esta elección?

B.—Pues no lo sé muy bien. Hay directores para todos los gustos. A algunos les da más o menos igual cómo salga la música, y eligen por amistad. Otros, más inquietos, buscan al que creen más adecuado en función de la película.

Los derechos de autor

T.—A un nivel económico, ¿cómo viven los músicos españoles que trabajan para el cine?

B.—Bueno, esto es como en todas las profesiones: Los que trabajan mucho —García Segura, García Abril o Pérez Olea, por ejemplo—, me figuro que se defenderán bien. Los otros... Claro, es que tampoco ninguno se dedica sólo al cine. Las cantidades que se cobran son muy variables, entre treinta y setenta mil pesetas por película, y luego los derechos de autor. Las malas lenguas dicen que incluso hay más de un músico que compone gratis, recibiendo sólo los derechos. Ya sabéis que éstos son el veinticinco por ciento del total, uno coma cincuenta y tantos de cada entrada, que se reparte entre el guionista o adaptador —cincuenta por ciento—, el director —veinticinco por ciento— y el músico —veinticinco por ciento, como os decía—. En los demás países, los cobra únicamente el músico, pero es que se supone que el realizador y el guionista reciben sueldos fabulosísimos. Creo que las cifras que cobramos en España no son válidas, sinceramente. Y los derechos de autor funcionan cuando se trata de un señor como Ennio Morricone, que por una sola película percibe por ellos cuatro o más millones de pesetas. Pero, evidentemente, ese no es nuestro caso.

T.—Ante este panorama, ¿cómo es que te decidiste a hacer música de cine?

B.—No me interpretes mal, hombre. A pesar de todo, en el cine hay un dinero muy apetitoso. Lo que quiero decir es que uno no se hace millonario con él. Me metí en el cine, primero, por una cuestión económica, y, además, porque como expresión artística me interesa mucho. Creo que el cine está todavía en sus albores, que sigue discutiendo por los caminos que le marcaron los clásicos norteamericanos, sin que haya existido un verdadero movimiento vanguardista. En cuanto se ha querido hacer

algo de este tipo, unido a toda la problemática del arte actual, ha ido de capa caída, dándose cosas increíbles que no ha entendido nadie, ni los propios realizadores. Esta ausencia me estimuló a enfrentarme profesionalmente con el cine.

T.—Antes hablabas de que un músico era elegido por amistad o por conocimiento de su obra. Los directores con quienes has trabajado, siempre jóvenes, ¿por qué crees que te buscaron?

B.—Yo qué sé; vete tú a saber. Lo que sí está claro es que no depende sólo de que lo hagas bien o mal, sino de otras muchas circunstancias. Mira, yo tengo un estilo de hacer música sinfónica, bueno o malo, pero lo tengo. Y dentro de este estilo me gustaría hacer también la música para cine, pero no me dejan. Si lo propusiese me podrían fusilar, vamos. Pues bien, aun sin seguir esta línea, tengo mala prensa. Yo estoy seguro que hay mucha gente que no me llama, primero, porque les pareceré muy malo; esto es muy posible, pero principalmente porque creen que soy un «inquieto» y que no sé hacer más que esas cosas de música de cámara, tan raras, tan difíciles... Y lo bueno es que no he trabajado en una sola película en la que no haya un pasodoble, un «surf» o la música ligera más en boga en ese momento. El que a mí se me conozca fundamentalmente como músico sinfónico no quiere decir que no sepa hacer otras cosas. Ahora, si ellos creen que incluso esas cosas me salen «inquietas», eso ya es más grave, claro... Acepto hasta trabajar como una IBM, pero convertirme en una piltrafa, en una silla, sin dejar un mínimo matiz

personal, eso ya no, lo siento. Antes de empezar a grabar esto me decíais que se notaba un cierto estilo Bernaola en todo cuanto había hecho para cine. Renunciar a él me parece ya excesivo. Pero lo que sí insisto es en recomendar a los que dicen que yo soy un «inquieto» el que miren el catálogo de las obras que he hecho para teatro y cine.

La música y su dimensión ideológica

T.—Pero el hecho de haber trabajado exclusivamente con directores de tu misma generación, de tu misma mentalidad...

B.—No, no; yo he trabajado sólo con ellos porque son los únicos que me han llamado. Pero si a un Lazaga, por ejemplo, le interesase mi colaboración —aparte de que me parezca un gran director—, yo aceptaría. Siempre, claro, que lo que fuéramos a hacer no me repellera desde un punto de vista ideológico.

T.—Sigamos por el camino de tus últimas palabras. ¿En qué medida la música posee una dimensión ideológica y, por lo tanto, política? Si ya estamos de acuerdo en que toda película tiene un sentido político, ¿sucede lo mismo con la obra musical, considerada ya independientemente y no en función del cine?

B.—No creo que en sí misma la obra musical tenga una dimensión política. Lo que ocurre es que una vez hecha se le buscan connotaciones con algo político. Hitler pudo ver en Wagner la representación del ideal de creador musical ario, pero ello no quiere decir que las obras wagnerianas respiren nazismo.

«El músico es el que más tarde llega a la película, y ha de acomodarse a sus necesidades y fallos».

T.—Sin embargo, no crees que —por ejemplo— en la España de los años cuarenta había una música perfectamente acoplada a la mentalidad de ese momento —trionfalista, grandilocuente, nacionalista, apegada a una tradición más o menos castiza—, que las canciones...

B.—Espera un momento; ten en cuenta que yo estoy hablando de la música sin texto. En esos años hubo muy poca música, porque los que quedaban eran los que habían sido compositores antes de la guerra. Cristóbal Halffter apareció hacia los años cincuenta, y ya con él empezaban a cambiar las cosas. Ciertamente estaba Joaquín Rodrigo, que había estudiado en París con Dukas. Fue la época en que se realizó la puesta al día de nuestro «mejor casticismo»... y todas esas cosas. Ahora, si esta postura era como triunfalista, no te lo sabría decir exactamente.

T.—Pero entre el «Concierto de Aranjuez» y cualquiera de tus obras, o de Tomás Marco, Mestres-Quadreny o Luis de Pablo —sin citar a los más jóvenes, Arturo Tamayo o Téllez—, no sólo existen unas diferencias a nivel musical... Esquemáticamente, ¿sería hoy posible hacer el «Concierto de Aranjuez»?

B.—Sería posible, pero no sé si deseable. El «Concierto de Aranjuez» bien hecho está cuando se hizo.

T.—¿Pero por qué se hizo entonces y no se hace ahora?...

B.—Posiblemente porque a Rodrigo se le ocurrió por aquellos años y ahora se nos ocurren otras cosas.

T.—Es que, según tus palabras, todo funciona a nivel inconsciente en el momento de crear, no hay una toma de postura voluntaria por parte del autor...

B.—No; no funciona a nivel inconsciente, hay unos planteamientos previos. Yo pienso que el sonido es una cosa tan abstracta que cuando nos ponemos a hacer música pensamos sólo en ella. Y todas las consecuencias vienen «a posteriori».

T.—¿Y la llamada música popular?

B.—Es un término que me revienta. Yo no sabría decir si por «música popular» se entiende la que es potestad del pueblo, aquella que resulta comprensible para el pueblo o la que ha tomado carta de naturaleza en el pueblo. Hablando de Música, con mayúscula, no creo que haya música de derechas o de izquierdas, pero sí música comprometida estéticamente con una ideología musical. ■ Tomado en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.