

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano". La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. (ed.: José M^a García Laborda). Sevilla: Doble J, 2004, pp. 109-26. [ISBN 84-933265-0-X].

Resumen

Este artículo recoge textos de compositores de la música de cine anteriores a 1945; representando a la creación musical en Hollywood, la principal impulsora de la industria cinematográfica en Estados Unidos en esos años dorados, tenemos a Miklós Rózsa; en Europa, a Theodor W. Adorno; y en España, Joaquín Turina y Roberto Gerhard. Estos músicos dieron las pautas más clásicas para el sinfonismo musical, que han servido y siguen sirviendo actualmente a otros muchos compositores.

Abstract

This article presents composers' texts of the music of cinema previous to 1945; Miklós Rózsa representing to the musical creation in Hollywood, the principal promoter of the cinematographic industry in The United States in these golden years; in Europe, Theodor W. and, in Spain, Joaquín Turina and Roberto Gerhard. These musicians gave the most classic guidelines for the musical symphonic style, applied to the film music, from that period to nowadays composers.

Palabras clave: música de cine, sinfonismo, evolución histórica de la música de cine

Keyword: film music, symphonism, history evolution of the film music

La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano

Matilde Olarte

La música de cine en el periodo de entreguerras experimentó, desde la aparición del sonoro, un desarrollo tal que se les califica a los años 30 y 40 como los años dorados de las bandas sonoras. Para ello hagamos una rápida visión de lo que era y en lo que se convirtió la música fílmica.

En el cine mudo la música servía de telón de fondo a las imágenes, y la música que se interpretaba estaba recopilada en cuadernos o "cue sheets", que se solían clasificar como efectos de sonido: la interpretaban un piano o una pequeña orquesta, dependiendo de las posibilidades económicas de la sala, y era música que quería subrayar lo que invitaban las imágenes, y que estaba vetado por la ausencia de un diálogo expresivo. Los principales apartados en que se dividían las partituras de estos "cue sheets" eran:

- comedia: según fuera 'slapstick' (astracanada), borracho, dos resbalando, etc
- sentimientos: con los clásicos de patéticos, romance, enamoramiento, etc
- drama: subdividiéndose en melodrama, suspense, horror, terror, etc
- acción: conflicto, persecución, etc
- movimiento: tráfico, multitudes, trenes, etc
- juego: niños, circo, bar, patinaje, etc
- ocasiones protocolarias: militar, ceremonial, religiosa, nupcial, fúnebre, etc

- estaciones del año: primavera, verano..., el campo, la navidad, etc
- bailes: popular alegre, charlestón, tango, rag, etc
- lugares: África, Oriente próximo, lejano oriente, el salvaje Oeste, etc

Como vemos por esta clasificación, la música que acompañaba a las películas pretendía influir en el oyente, para producirle efectos expresivos de alegría, tristeza, tensión..., o inducirle a imaginarse que la escena se desarrolla en Pekín, con los indios del 'Far West', o es simplemente una verbena popular. Esta música cumplía sus funciones expresivas y estructurales, que a continuación explicaremos, y aparecía siempre de forma diegética, viva, se interpretaba en la sala de proyección y era escuchada sólo por los espectadores, nunca por los actores, por lo que su protagonismo en la película quedaba reducido al papel subjetivo que le diera el oyente al escucharla. Estas características de la música fílmica del cine mudo las recoge Roberto Gerhard en su artículo "El film sonoro" que se recoge en este apartado, y nos hace una valoración muy original de su papel indiscutible ante la llegada de la nueva música fílmica en el cine sonoro, donde hay que montar una banda sonora, donde van a aparecer los diálogos, la música, los sonidos y el silencio, con las consiguientes sorpresas que esto provoca en el espectador.

Para entender este nuevo concepto de banda sonora, hay que empezar comprendiendo su papel, para qué está, cómo debe ser y qué quiere conseguir el compositor con ella, parámetros que desde su funcionamiento en 1929 han seguido estando vigentes hasta el momento actual. En una primera aproximación a la música que se utiliza en una película, nos encontramos con varios criterios, que nos llevan a definir su funcionalidad. Por una parte, tenemos la música diegética, "source" o "background" music¹, que es la que se interpreta en la película, y que la percibimos nosotros espectadores, y que la escuchan los protagonistas, generalmente con un mensaje expreso o subliminar, como ocurre en *Casablanca* al tocar el piano Sam la canción de París en el café de Ricky; siempre, en la música diegética, vemos la fuente que produce dicha música, un tocadiscos, una orquesta, o un cantante. En cambio, la música no diegética o "featured music", sólo la perciben los espectadores, es ajena a la acción de los protagonistas en ese momento, como puede ser la música de fondo de los dibujos animados, la música de la escena de la ducha en *Psicosis*, o las músicas que siempre acompañan a una persecución.

Por otra parte, podemos definir a la banda sonora en música expresiva y música estructural, según produzca un efecto en espectadores y protagonistas, o modifique el ritmo del guión, respectivamente. Si la música expresiva subraya los sentimientos del personaje, o produce en nosotros, espectadores, sentimientos de amor, odio, intranquilidad, etc, se la califica como música expresiva anímica; en cambio, si la música es expresiva imitando estados de la

¹Cfr. las nuevas nomenclaturas para diegética o accidental e incidental en: JONES, Chris; JOLLIFFE, Geneive: *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London, Continuum, 2000, p. 196.

naturaleza como el amanecer o una tormenta, o imita la música característica de un país como el pasodoble español o la música "country" para el Lejano Oeste, se la clasifica como música expresiva imitativa; gran parte de la música antes descrita de los "cue sheets" del cine mudo del salón, que se interpretaba siempre "en vivo", era música expresiva anímica o imitativa en estado más puro; también son expresivas las llamadas "músicas de personajes", que nos describen a cada uno de los protagonistas con unas características específicas, y que permiten suplantarle sabiendo los espectadores que se refieren a él, y la "música de situaciones", que nos ayudan a pasar miedo, a amar apasionadamente, o a estar en vilo, acompañados o no de los actores. La música expresiva siempre juega con el "ethos" que provoca, en el espectador, la tímbrica que la caracteriza clásicamente; para expresar bondad y amor, usamos una tesitura alta o media, mientras que para expresar maldad y celos usamos la grave; si la música implica grandeza y pasión, la orquestación puede ser completa o llena; pero si describe la melancolía la orquestación debe ser simple; para que la música produzca excitación, el fraseo, el ritmo y el movimiento deben ser irregulares; y para dar tranquilidad, el fraseo debe constar de repeticiones regulares, el ritmo debe ser regular no percusivo, y el movimiento debe ser reposado; para describir a la noche, se debe utilizar un ritmo regular no marcado, con una orquestación simple, con un movimiento reposado, con una tesitura media o grave y con un timbre cálido; en cambio, el más allá y el espacio pueden ser descritos con un ritmo irregular, con un fraseo regular pero obsesivo en sonidos prolongados, con una armonía atonal y una tesitura sobreaguda o grave; el timbre cálido sólo lo producen instrumentos de cuerda, trompa, guitarra eléctrica, o un arpa en tesitura media-grave; el áspero, si toca un oboe, fagot, saxófono, guitarra eléctrica o trompeta con sordina; el claro, interpretando la flauta, el flautín, el clarinete y la celesta; el incisivo, con instrumentos de metal, el xilófono o el piano; y el opaco, por instrumentos de cuerda con sordina, flauta y clarinete en tesitura grave, el violoncello y el contrabajo².

En otra aproximación a la música de cine, nos encontramos con un tipo de música distinta, la música estructural, que a diferencia de la música expresiva que 'expresa' en la película un sentimiento o un estado emocional, es aquella música que se limita a "estar ahí", como una mera música de fondo, que no expresa nada, y cuyas funciones radican en aportar o modificar el ritmo de la imagen, tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético, y afectar sensiblemente a la continuidad de la narración³; esta cualidad de música de

² Cfr. BELTRAN MONER, Rafael: *Ambientación musical*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991, pp. 19-21.

³ Cfr. las definiciones de música expresiva y estructural en los principales manuales que tratan del tema: BELTRAN MONER, Rafael: *Ambientación musical*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991; CHION, Michael: *La música en el cine*. Barcelona Paidós, 1997; COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997; CUETO, Roberto: *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid, Nuer, 1996; LACK, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999; NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, S.G.A.E., 1996; XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997.

fondo implica también que, si el compositor quiere, puede cumplir también funciones textuales: subrayarnos una secuencia chistosa muy breve, remarcar con su ritmo musical el ritmo que marca la imagen o servir de enlace entre secuencias encadenadas; aunque a veces se contraponga su función 'subrayar' frente al papel de la música expresiva de 'expresar', pienso que hay que darle más libertad de acción a la música estructural, en función de la subjetividad del espectador y de lo que él perciba a través de esa melodía. La música estructural por excelencia es la "mickey mousing music"⁴, la que acompaña a los dibujos animados, y que permite que el mensaje que transmite la imagen se resalte por el ritmo que le impone la música. Tanto la música diegética, como la no diegética, pueden ser expresiva y/o estructurales; todo dependerá de la función narrativa o descriptiva que le haya adjudicado el compositor. Por eso quedan obsoletas esas teorías que exponen que la única música que puede ser expresiva es la incidental, negando toda la fuerza expresiva a la música diegética. Hay muchos ejemplos de secuencias que contienen música diegética de gran sentido expresivo, bien porque el espectador conoce 'a priori' el efecto que esta música tiene intrínsecamente, o bien porque los protagonistas han dado a una música tal poder expresivo por razones argumentales.

Estas características de la música fílmica estuvieron muy presentes ya desde su papel en el cine mudo. Después de la llegada del sonoro, muchos compositores, que eran reconocidos por sus creaciones de música de concierto, empezaron a hacer música incidental, y constituyen el primer 'corpus' de los grandes compositores de los años 30 y 40. Debido a su formación clásica originaria, los primeros "maestros" son los europeos, y como muy bien señala Rózsa en el texto que a continuación reseño, mientras que a los músicos en Europa consideran primordial su formación académica, a los de Estados Unidos les preocupa trabajar aún sin saber; es obvio que si las consecuencias sociales de la política racial del III Reich no hubiera llevado a la emigración masiva de músicos europeos a Estados Unidos, la principal cantera de compositores de cine no estaría en Hollywood; muchos de estos músicos, que venían de componer y dirigir sus propias óperas, conciertos y música sinfónica, llegan exiliados a Norteamérica y se ven obligados a trabajar en lo que era más comercial, la música de cine, y aquí empiezan entonces lo que muchos consideran "una forma de ganarse la vida" más que una creación cualitativa de música incidental; también son numerosos los casos de compositores españoles que escriben bandas sonoras para subsistir, pero esto recuerda a sus antecesores los maestros zarzueleros cuyo sueño dorado era componer, algún día, una ópera en italiano, mientras escribían sin parar zarzuelas que permanecían en escena sólo unas cuantas representaciones. Estos grandes creadores de música incidental conciben la música como un todo absoluto: " La música es un arte bastante fuerte que no necesita imitar nada, se sostiene por sí misma, tiene su propia lógica, su propia forma de expresión", afirma Rózsa, y por eso desaprueba las canciones que, con fines

⁴ Este recurso musical se le llama así porque se utilizó por vez primera en los cortometrajes del ratón Mickey.

comerciales, se incluyen en la banda sonora, y que en nuestros días se ha constituido ya como una tendencia más, que se puede justificar porque los sellos discográficos venden muchas más bandas sonoras que música clásica, y ponen estas condiciones para la comercialización de la película; en esta idea de la música absoluta entra la negación de la función descriptiva de la música de cine, que se ha consolidado ya en nuestros días.

Como principales exponentes de la música de cine que se compuso antes de 1945, he buscado representantes de la creación musical en Hollywood, la principal impulsora de la industria cinematográfica en Estados Unidos en esos años dorados, en Europa, y en España. Como siempre sucede con la música de cine, como muy pocos musicólogos se la toman en serio, ha sido muy difícil encontrar textos editados de compositores⁵ tan conocidos como Max Steiner, el llamado "padre del leit motiv" en la música incidental, Alfred Newman como primer gran compositor americano de los años 30, o textos de todos los compositores españoles de la Generación de la República que vivieron y vibraron por una vanguardia cultural española europeizada, como es el caso de Rodolfo y Ernesto Halffter, Rosa García Ascot y Jesús Bal y Gay, Roberto Gerhard, y tantos otros, que buscaban, en palabras de Rodolfo H., "la solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo"; después de su implicación política en la II República y en la Guerra Civil consecuente, su exilio forzoso les obligó a abandonar todos sus proyectos de música fílmica con los Estudios Chamartín y Cifesa. Como representante europeo he visto necesario incluir un fragmento del libro de Eisler y Adorno sobre música de cine, porque desde su edición de los años 40 sirvió como postulado teórico a muchos músicos; en la actualidad, después de la renovación forzosa que ha experimentado la filosofía marxista con la caída del poder político en los países de estos regímenes totalitarios, estas ideas son compartidas por muy pocos, pero creo que hay que citarlo como documento histórico de la época que le tocó vivir.

Miklós Rózsa, compositor húngaro que se trasladó a Gran Bretaña en 1935, trabajó para los estudios London Films hasta que, al estallar la guerra, se trasladó junto con todo el equipo a Estados Unidos. Rózsa, que había triunfado en Londres por sus composiciones sinfónicas y ballets, es visto en esos años como un claro exponente del músico de un rico lenguaje orquestal que necesitaban los grandes estudios como Paramount, MGM o RKO, y así empieza a trabajar con diferentes directores y abordando todo tipo de géneros: histórico, negro, de animación, western, etc; su estilo está marcado por el hecho de ser compositor de verdad, de tener una fuerte formación musical, y un lenguaje orquestal propio, como Korngold, que no se limitan a hacer melodías sino diseños sinfónicos con lenguaje propio, porque nunca abandonaron además

⁵ Quiero aprovechar estas líneas para agradecerle sinceramente al prof. Josep Lluís Falcó (Universidad de Barcelona) que me haya sugerido y enviado desinteresadamente los textos de Rózsa, Turina, Gerhard y García Segura, ya que sin su ayuda no hubiera podido incluirlos en esta antología.

la composición de su propia música sinfónica "seria", convencidos de que estaban diseñando las pautas de la futura estética de música de cine para todos los músicos que vinieran detrás.

Para el caso español, he escogido a dos músicos muy diferentes, que representan dos estéticas de concepción opuesta: Turina, cuya incursión en el cine fue posterior, y que siempre sirvió a un público fácil sin compromisos políticos, y, en el lado opuesto, Gerhard, músico de la generación de plata, que no dudó en buscar en Europa maestros vanguardistas que le enseñasen otros estilos que el criticado "folklore de pandereta" tan de boga en círculos españoles de los años 20 y 30, y que durante su exilio forzoso a Gran Bretaña escribió mucha música incidental. Cuando Turina empezó a escribir música para cine ya era un músico reconocido, y deja el camino abierto a su discípulo Jesús García Leoz; pero, en sus escritos, se refleja su recelo ante el cine por lo que él llama "adelanto científico" contraponiéndolo a la música y literatura como "elementos artísticos"; pienso que lo que subyace también es la experiencia, como le ocurría a Rózsa y a tantos otros compositores, que la decisión final de la banda sonora no está en el compositor sino en el director de la película o en el director musical, que cortaba y suprimía a su antojo la partitura que había sido diseñada con precisión por el músico; pero estos problemas seguirán hasta el momento actual, cuando hay directores que se creen músicos y lo afirman - como Almodóvar o Amenábar-, y cortan y diseñan la banda sonora a su gusto y no como música incidental intrínseca a la película y deudora de la misma calidad artística que el guión o la fotografía; por eso Turina, como Rózsa, aboga por el estudio musical serio del compositor de bandas sonoras, hecho que sólo tiene por ahora eco en algunas universidades americanas, y ninguno en los conservatorios españoles. En cambio, Gerhard, critica, como compositor, la moda de incluir las canciones de moda en la banda sonora -lo mismo que Rózsa-, critica el "descriptivismo musical" de mucha de esta música -como hemos comentado de Rózsa-, y propone un estilo compositivo distinto, contrapuntístico con la imagen, que a mí me hace recordar las películas mudas de estética expresionista que seguro que él vio y comentó en sus años de estudiante en Austria y Alemania, y que nunca he visto reflejadas en ningún estudio sobre música incidental, espero que éste pronto se lleve acabo.

Como teorizador de la música de cine tenemos a Adorno, a quien también se cita en este libro pero bajo otro prisma distinto; su estética de cine, como filósofo, sociólogo, crítico de literatura y musicólogo comprometido que era con los postulados marxistas, reafirma la crítica de los fundamentos culturales burgueses, ya que parte de una concepción dialéctica de la literatura y el cine; para Adorno la "cultura de masas" es una "industria cultural", ya que niega que se trate de una cultura espontáneamente nacida de las masas, y bajo este prisma él ve al cine, con la clásica y superficial contraposición idealismo-materialismo. Por eso se sitúa siempre en el plano de las ausencias, negativo: "el dominio del *show bussiness* ha excluido toda autonomía en la composición", como el clásico teorizador que no es compositor, y que su idealismo le impide ver la libertad creativa personal y lo positivo a su alrededor, ya que como

afirma Rózsa, "durante el periodo en que tenía que hacer cinco o seis películas al año siempre encontré el modo de hacer una de esas piezas 'mías'; por eso toda la culpa del deplorable estado de la cuestión sobre la música de cine, es el monopolio, y justamente al contrario de Gerhard, no quiere dar soluciones, porque "a la reflexión estética corresponde tomar conciencia de la naturaleza de estos problemas y de estas exigencias, de la presión ejercida por su propio movimiento, pero nunca proporcionar recetas".

Para terminar, los compositores de esta generación dieron las pautas más clásicas para la música fílmica, que han servido y siguen sirviendo actualmente a otros muchos compositores, como veremos en el siguiente capítulo.

América: Miklós Rózsa

1. MIKLÓS RÓZSA (1907-95): "Destellos de una 'doble vida'" (s.f.).

"¿Qué es buena música de cine? Bien mi 'credo' es que la música debería ser música, no trucos sino música. Debe funcionar por sí sola y debe interesar al público. Por esta razón no utilizo todas estas técnicas modernas con sintetizadores y toda esta clase de elementos electrónicos, que son sólo eso, técnica, pero no música. No tiene ningún valor emocional. Si queremos aterrorizar al mal público esto es lo mejor, pero recuerdo un film de Bernard Herrmann en el que con una simple orquesta de cuerda, ni percusión ni nada más... la película era *Psicosis* aterrorizó mucho más de lo que otros lo hubieran hecho con todos los sintetizadores del mundo juntos. Por lo tanto, y lo digo otra vez, debe ser música, buena música, emocional, dramática, que interese al público, al público oyente de la película. Si escuchan consciente o subconscientemente no viene al caso, pero reciben un mensaje del compositor, tanto si quieren como si no, y esto sólo es posible si la música es *per se* buena.

(...) Para llegar a ser músico hay que saber leer y escribir, pero aparte de eso hay que saber mucho, mucho más. Como he dicho antes, un músico, un instrumentista o un compositor ha de recibir una preparación completa y metódica durante años, y años, y años... y aún entonces no ha aprendido sino que empieza a intuirlo vagamente, como algunos de los compositores de Hollywood hicieron, porque tenían que hacerlo, ya que no había otra salida una vez los films se volvieron sonoros y se necesitaron compositores. Por eso creo que hay que estudiar, hay que ser un músico preparado antes de enfrentarse a cualquier clase de música, sea de película, de sala de concierto o cualquier otra cosa. Quiero remarcar que cuando llegué a Hollywood me sorprendió que se me citaran los nombres de muchos compositores que estaban estudiando con Arnold Schoenberg o con Karlheinz Stockhausen, y que me preguntaran: ¿Qué están estudiando?. Yo contesté: "están estudiando composición", y los otros compositores dijeron: "pues nosotros estamos componiendo y nunca hemos estudiado composición". Por eso

digo que la diferencia entre los compositores europeos y los americanos, aparentemente, es que en Europa primero estudiamos y después buscamos trabajo, lo podemos conseguir o no, pero en América primero consiguen el trabajo y entonces empiezan a estudiar.

Llegué a ser compositor porque supe desde muy temprana edad que eso era todo lo que yo podía hacer en la vida. (...) ¡Cómo trabajé! ¿por qué trabajé? Porque tuve que hacerlo. ¿Por qué tuve que hacerlo?, porque no puedo hacer otra cosa. Para mí, componer música es, como para cualquier otro comer o beber, esa es mi función básica en la vida. Me levanto por la mañana y trabajo. Me trae sin cuidado si es una partitura para el cine o si es música coral, si es música orquestal, música de cámara o incluso si tengo que escribir una canción popular al estilo de los años 40, como tuve que hacer para la película de Hoover en que oía en segundo plano y no tenía ni idea de cómo hacerlo. Tuve que hacerlo y eso carece de importancia. Es lo que hago y así consigo sentirme satisfecho en la vida. Hago lo que quiero hacer y esto me permite continuar que es lo principal. (...) ¿Qué por qué los compositores de Hollywood no escriben más de la llamada "su propia música"? La respuesta es muy sencilla: porque no la tienen, o la tienen muy pocos. Odio decir algo malo de mis colegas -después de todo fui presidente de la *Screen Composers Asociation* durante diez años- pero he visto que para ellos, o déjenme decir, para el noventa y nueve por ciento de ellos, esto es sólo una forma de ganarse la vida. La música que aportan a las películas es una mercancía, de la misma manera que podrían fabricar zapatos o, si quieres, celuloide y venderlo para las películas. Es muy triste. Puede ser que el trabajo de compositor de cine no sea más que un oficio, pero realmente yo no lo creo. Durante el periodo en que tenía que hacer cinco o seis películas al año siempre encontré el modo de hacer una de esas piezas "mías". Este es el secreto de mi vida o, si queréis llamarlo así, de mi doble vida.

(...) Antes de empezar una película escribo innumerables esbozos, temas o ideas, de la misma forma que lo hago en las composiciones serias. Cuando tengo tres, cuatro o a veces seis páginas llenas con estas ideas cortas; a veces dos compases, a veces ocho, diez compases; a veces una línea melódica; a veces armonizada; entonces tengo el material básico. El trabajo así es mucho más fácil porque no tienes que pescar ideas cuando ya las tienes todas. Soy un gran transformador de temas, creo que es la única cosa que tengo en común con Beethoven, quien sufría agonías durante días, meses, o incluso años cambiando sus temas hasta el último momento, de una línea de compases, de una armonía, como se puede comprobar en sus esbozos; eran alterados muchos, muchas veces hasta que finalmente obtenía lo que deseaba. Lo mismo podríamos decir de Rembrandt. En sus cuadros se pueden apreciar las diferentes fases. ¡Cuánto cambió! Quitaba figuras, añadía algo, cambiaba la expresión. Envidio al compositor, escritor o pintor que se sienta, lo hace al momento y ya está, por ejemplo, Mozart, pero hay otra clase de artistas que luchan contra los elementos. Miguel Ángel era uno de estos. Yo entiendo muy bien esta lucha y pienso que es muy necesaria.

(...) ¿Que si creo que la música de cine puede describir algo? No, no puede. Alguien tuvo la absurda idea de que la música podía describir un camello. Bien, ¿cómo lo haría?, puedes caracterizarlo, como yo mismo he caracterizado animales en *El libro de la selva* o en otra película llamada *Jacaré*, pero describirlos de forma que un ciego pueda ir al cine, y al escuchar mi música diga: "Ah, esto es un camello", desde luego, esto sería completamente imposible. La música es un arte bastante fuerte que no necesita imitar nada, se sostiene por sí misma, tiene su propia lógica, su propia forma de expresión y la descripción no es una de sus funciones principales. Sé que algunos compositores lo intentaron, por ejemplo, tomemos la batalla contra los molinos de viento en el *Don Quijote* de Richard Strauss. Me pregunto si alguien que no sepa que se trata de la lucha con los molinos, si no oye las ovejas ni el viento, ¿sabrá alguna vez, sólo por la música, de qué se trata? Por esta razón, esta clase de imitaciones y descripciones se han dejado de hacer durante un largo espacio de tiempo y es que la música debería ser sólo música y no sobrepasar su propio dominio.

(...) Antes de la grabación yo tengo todo el control. Entonces llega ese momento hermoso en que puedes escuchar tu música interpretada por una orquesta sinfónica de 80 músicos que realizan una gran esfuerzo para conseguir la máxima expresividad yendo de lo que yo llamo: del *piano* al *fortissimo*. Entonces es cuando es mezclada con la banda sonora de la película, normalmente a un nivel que un cuarteto de cuerda tocando con sordina sonaría mucho más fuerte. Esto es algo sobre lo que yo ya no tengo ningún control.

(...) Creo que se ha exagerado la manía de incluir canciones en las películas y yo estoy al cien por cien en contra de ello. También estoy en contra del comercialismo barato. Si queremos elevar el arte cinematográfico tenemos que hacer un trabajo artístico sin pensar para nada en si dará dinero, en si el vehículo del que estoy hablando ahora va a producir dinero extra a la compañía o no. Muy a menudo se ha probado que estas canciones cantadas al principio, en los títulos de crédito y en momentos inoportunos arruinan la película. Han arruinado muchas, pero esta era la tendencia cuando estaba en la MGM. Una vez se me pidió que usara una y usé coros... pero creo que esto pertenece al pasado, ¡espero! Por esto estaba en contra de los métodos musicales de Mr. Tiomkin. Fue él quien empezó con esto otra vez, ya que de hecho, toda la historia de la música de cine empezó así, con Al Jonson y *El cantor de jazz*. Lo recuerdo con tristeza. Vi la película y todo el mundo cantaba "Sunny boy" y "Mamie". Representó un gran éxito y desde entonces en cada película tenía que haber una canción principal que sonara durante toda la película, desde el principio hasta el final, y ésta es la causa por la que no hubiera música dramática seria y efectiva en las películas, por el comercialismo, por haber dinero. También había otra razón, especialmente en Francia. En Francia, por ejemplo, la productora no tiene presupuesto para el compositor, de esto se encarga el editor. Éste paga a la orquesta, la sala y todo el coste de la música, por eso tiene la cuota de publicación, actualmente para no publicar nada. Naturalmente este hombre o esta compañía quieren hacer dinero. Si hay una canción en la

película y pueden hacer dinero con ella, mejor para ellos, pero esto no tiene nada que ver con las razones artísticas de los grandes filmes".

Fuente: "Destellos de una 'doble vida'". *Secuencias de Música de Cine III* (1999), pp. 143-51.

Texto publicado como entrevista, sin fecha, en la citada revista, editada por la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema.

Europa: Theodor W. Adorno

2. T.W. ADORNO (1903-69): "Ideas para una estética" (1944).

"Resulta tan problemático establecer una estética para la música del cine como escribir su historia. Hasta el momento, todos los análisis estéticos de los dos medios más importantes de la cultura industrializada, el cine y la radio, han adolecido de un cierto formalismo. El dominio del *show bussiness* ha excluido toda autonomía en la composición en donde hubiera podido desarrollarse fecundamente la relación entre forma y contenido y a la que necesariamente se ha de remitir toda estética concreta.

(...) Debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética. La exigencia fundamental de la concepción musical del film consiste en determinar la naturaleza específica de la música -o a la inversa, aunque este caso sea actualmente más bien hipotético, que la naturaleza de la música determine la naturaleza de las imágenes. La auténtica "inspiración" del compositor cinematográfico estriba en la invención de la música que se adapte con mayor precisión; la ausencia de relación constituye su pecado capital. Incluso si, en un caso límite, la música carece de toda relación, como cuando en un film de terror un asesinato es acompañado de una manera despectiva e indiferente, la falta de relación ha de justificarse como una forma especial de relación a partir del sentido del conjunto. En los casos en que la música desempeñe una función de contraste, hay que preservar también la unidad formal: por ejemplo, en la mayoría de los casos de oposición extrema entre el carácter de la música y el carácter de las imágenes, la articulación de la música corresponderá a la articulación de la secuencia en planos.

(...) Los auténticos antecedentes de la música de cine son la música escénica intermitente del drama y los pasajes y números cantados de las comedias. Estas formas no estuvieron jamás al servicio de la ilusión positiva de la unidad de los medios y, con ello, al servicio del carácter ilusorio del conjunto, sino que se presentaban como elementos extraños estimulantes porque quebraban el cerrado contexto dramático o porque tendían a hacerlo pasar del ámbito de lo

inmediato al ámbito de las significaciones. Han sido desde siempre refractarias a toda intuición o psicología, a toda imitación estética de los datos de la experiencia.

(...) El cine hablado ha introducido menos cambios en esta función de la música de los que cabría pensar. (...) La palabra es un parche para el cine, al igual que lo es la música mal colocada que pretende alcanzar una identidad inmediata con la acción. Un film hablado sin música no es excesivamente diferente de un film mudo; incluso hay motivos para suponer que cuanto más íntimamente se combinen palabra e imagen, tanto más intensa es la percepción de la contradicción que existe entre ellos y el mutismo de unos personajes que solamente hablan en apariencia. Esto sería una explicación posible, pero la más evidente está relacionada con las exigencias del mercado y radica en el hecho de que el cine, y principalmente el cine sonoro, que dispone aparentemente de todas las posibilidades del teatro y, además, de una movilidad que a éste le está vedada, siga teniendo necesidad de la música.

(...) La evolución de la música del cine dependerá pues de la medida en que le resulte posible hacer que esta antítesis sea fructífera y rechazar la ilusión de una unidad inmediata. (...) Como principio fundamental habría que exigir que las relaciones entre los dos medios se formulen en delante de una forma más flexible. Esto significa, por una parte, que no se utilizarán ya pretextos estandarizados y, por tanto, ineficaces para introducir la música -efectos de fondo, escenas de suspense, de amor o de muerte, triunfos y cosas parecidas-; que la música no intervendrá ya automáticamente en un determinado momento, como quien obedece a una consigna. Pocas cosas han embotado tanto la función de la música como este hábito. Por otra parte, y por lo que respecta a la relación de los dos medios, habrá que encontrar técnicas semejantes a la modificación del punto de vista y de la posición de la cámara. Permitirán que, de acuerdo con las necesidades del film, la música intervenga desde estratos diferentes, más o menos alejados, en primer término o como fondo sonoro, muy nítida o completamente confusa e incluso descomponer y articular complejos musicales como tales pro medio de una "iluminación" cambiante de sus diferentes elementos sonoros.

Además debería ser posible introducir la música, de acuerdo con un plan preconcebido, en determinados lugares carentes de imágenes y de palabras, y no permitir que en otros concluya o se apague discretamente, y, por el contrario, interrumpirla bruscamente por ejemplo con un cambio de escena, de forma que el mutismo de la imagen parlante, al ser presentado como tal, se vea forzado a expresarse. O si no cabría supeditar al tema de la imagen verdaderos sistemas de simple acompañamiento, es decir, figuraciones musicales de carácter expresamente subordinado. A la inversa, la música "ensordecidora" podría desempeñar un papel exactamente opuesto al que le atribuye la concepción "lírica".

(...) La consecuencia más importante que de todo esto se deduce en orden a la composición musical, se refiere al estilo. El estilo es en primer lugar la quintaesencia, la obra de arte orgánica y continuamente uniforme. Como ni el cine es una obra de arte de este tipo, ni la

música puede ni debe prestarse a semejante uniformidad sin fisuras, la exigencia de un "ideal estilístico" carece de sentido en la música del cine. No hace falta decir hasta qué punto es inadecuado y mentiroso el estilo imperante, el falso romanticismo. Pero si en su lugar se pretendiera implantar una objetividad radical, a la que propende el carácter técnico del cine, una música "mecánica" al estilo del neoclasicismo, el resultado no sería mucho mejor. El error de la identificación y de la superflua duplicación quedaría exclusivamente compensado por el de la total falta de relaciones. No cabe esperar que la ayuda venga de un compromiso, de una "línea intermedia" entre ambos extremos, es decir, de un estilo que a la vez sea expresivo y constructivo. En música, la acumulación de principios creativos antagonistas, cuya función sería la de protegerla desde todos los ángulos, produciría únicamente el efecto contrario, y en la práctica desembocaría en la consecución de efectos antiguos con medios modernos: una música terrorífica en una escena de asesinato sigue siendo la misma aunque la escala diatónica sea sustituida por una serie de disonancias agudas.

(...) Hasta el momento, toda la música de cine ha manifestado una tendencia a la "neutralización": el efecto producido tiene generalmente algo de discreto, atenuado, demasiado adaptado y dependiente; en realidad, esta música persigue demasiado a menudo lo que le atribuyen los prejuicios, es decir, desaparecer, no ser en absoluto observada por el espectador que no le otorga una atención particular. Las causas de esta situación son complejas. En primer lugar está la neutralización general de todo fenómeno que pase por el filtro del monopolio: la estandarización y la sumisión a innumerables mecanismos voluntarios e involuntarios de censura conducen a una adaptación generalizada que transforma todo acontecimiento preciso en un mero ejemplar del sistema y que excluye casi absolutamente su consideración como algo específico. Sin embargo, esto se aplica tanto a la imagen como a la música y explica mejor la falta de atención general aplicada al film, correlato de la "distensión" que se supone que persigue, que la desaparición de la música en particular. La verdadera explicación hay que buscarla en el hecho de que el interés decisivo en la relación de efectos, el interés por el contenido, queda absorbido por la acción visual y por el diálogo, de forma que no queda ninguna energía disponible para la percepción musical que se efectúa de acuerdo con otras dimensiones. El esfuerzo fisiológico, necesariamente conectado con el seguimiento de un film, desempeña aquí un papel fundamental. Pero, prescindiendo de esto, los procedimientos de grabación musical habituales hasta el momento implicaban ya la neutralización. El "efecto de perturbación" confiere a la música, como sucede con la radio, un carácter discontinuo: como las imágenes de la pantalla, parece que discurre ante el espectador, parece una imagen de la música más que música propiamente dicha. Al mismo tiempo está sujeta a transformaciones acústicas notables: disminución de la escala dinámica, reducción de la intensidad de tonalidades y, principalmente, la pérdida de profundidad plástica. Todos estos elementos convergen en el efecto de neutralización. Si se asiste a la grabación de música cinematográfica avanzada e

inmediatamente después se escucha la banda sonora y luego se ve casualmente el film con su música "impresa", se observan otros tantos grados de progresiva neutralización. Es como si la música agresiva hubiera perdido garra, y en la representación definitiva, la diferencia de que el material musical empleado sea moderno o tradicional disminuye hasta un punto que no cabía suponer a través del mero conocimiento de la partitura o incluso de la audición de un disco con la misma música. Incluso los oyentes conservadores consumirían en un cine sin ningún reparo una clase de música que, oída en una sala de conciertos, hubiese despertado sus sentimientos más hostiles. Con otras palabras, *a través de la neutralización, el estilo musical en sentido ordinario, es decir, el material empleado en cada ocasión, se hace en gran medida indiferente.* Por este motivo, si se pretende conseguir una música válidamente montada y antitética, no se tratará de echar el mayor número de disonancias y nuevo colorido a una maquinaria que los digiere, los embota y los restituye finalmente bajo una forma convencional, sino de quebrar el mismo mecanismo de la neutralización. Ésta es precisamente la función de la composición planificada. Claro está que tanto en un caso como en otro habrá situaciones en que la música haya de ser discreta, en que deba permanecer en segundo plano. Pero existe una diferencia decisiva en el hecho de que estas situaciones deriven de la planificación, de que el desvanecimiento de la música sea estudiado y voluntario o que la trasposición de la música del cine no puede proponerse la tarea de fijar a ésta obligación ciega y automática. Se puede considerar que el auténtico efecto de fondo sólo se puede conseguir en el primer caso y nunca a través de una ausencia de articulación y de plástica de origen mecánico.

(...) El examen de las contradicciones que determinan actualmente las relaciones entre el cine y la música, y más aún, el examen de la contradicción existente entre la música y la imagen, cuyo desarrollo constituye la verdadera esencia de la música del cine, demuestran que una estética de la música a un segundo plano acústico y estético dependa de unas normas o unos criterios generales invariables. Es superfluo y perjudicial "aportar nuestros criterios y aplicar nuestras intuiciones y nuestras ideas a nuestro estudio: al dejarlos de lado conseguimos contemplar la cosa tal y como es en y para sí misma". Pero esto no significa que se abandone la música de cine a la arbitrariedad, sino que lo que en ella haya de justo o de injusto, de bueno o de malo, resulta precisamente de los problemas que en cada caso se le plantean. A la reflexión estética corresponde tomar conciencia de la naturaleza de estos problemas y de estas exigencias, de la presión ejercida por su propio movimiento, pero nunca proporcionar recetas".

Fuente: ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hans: "Ideas para una estética". *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1981 (1ªed.: 47), pp. 83-111.

España: Joaquín Turina. Roberto Gerhard

3. JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

"Era yo niño aún cuando vi la primera película. Esto ocurrió en Sevilla, en un salón de la calle de la Sierpes; uno de aquellos salones que frecuentaban La Fornarina y Pastora Imperio, en sus comienzos, y que caracterizaron los primeros años del siglo. La película en cuestión duraba cinco minutos y representaba la llegada de un tren a la estación. Era tal el éxito de público, que se repetía siempre, una o más veces. Desde entonces hasta hoy el cine ha cambiado mucho, siguiendo la evolución y progreso de las máquinas, pues máquina es ante todo. Y por ser máquina, nunca se llegará a un tope, a una meta. Precisamente su adelanto científico y, por decirlo así, en frío, perjudica profundamente a todos los elementos artísticos que entran en su desarrollo: en primer lugar, a la literatura, que ha de ser forzosamente teatral (a su modo). Compárese La Hermana San Sulpicio (novela), con la película del mismo título; compárese también el primer guión que, de Currito de la Cruz, hizo el propio autor, Lugin, con la versión sonora, hecha después, sintética, casi telegráfica. En segundo término, toda la tradicional escuela de actores se viene abajo, aunque en España nos empeñemos que no.

Toda la música, desde Palestrina hasta Strawinsky, responde siempre a una idea y está organizada y construida arquitecturalmente, con sus cimientos, su cuerpo central y sus torres y pináculos; después, y del mismo modo que los edificios, lleva un revestimiento ornamental, con armonías, adornos, efectos sonoros, en fin, algo similar a las pinturas, broncees, figuras y agujas. Y así como la obra musical de orquesta pasa a un director, para la interpretación, en la música de cine es un ingeniero el que lleva la batuta. El ingeniero tiene la facultad de hacer lo que quiera con la obra música, hasta tal punto, que de un cuarteto puede hacer algo monumental y, por el contrario, meter en un rincón a una gran orquesta. Lo dicho significa que el ingeniero dispone a su placer de los primeros planos y las lejanías. Si en el momento culminante, en la suprema emoción, al fin de un gran 'crescendo', tiene que hablar un locutor o hay un diálogo entre los personajes de la película, el pobre compositor ve con zozobra que su música se la llevan, Arrastrada, a países muy lejanos. Con ser bastante grave cuanto he dicho, no pasa de ser un problema de intensidad; pero hay en la música de cine problemas más graves, de fondo y de forma.

Por bien pensado y detallado que esté un guión en una película, es difícilísimo, casi imposible, calcular el número de minutos y de segundos que dura cada trozo. Si se pudiese obtener la dimensión exacta, el compositor podría entonces planear con plena conciencia su obra, dándole el equilibrio que toda obra de arte debe tener, ajustándose, siempre a las peripecias de la acción, como ocurre en las óperas, en donde se combina el recitado, con el 'passetto' de orquesta, y la declamación cantada de una escena trágica, con la emoción de un aria. Pero esto no suele ocurrir en las películas y, cuando llega la sincronización, y están en el estudio los artistas, y la orquesta, y los ingenieros, y todo el personal, se oye este grito,

verdaderamente aterrador: "¡Faltan siete metros de música!" Porque lo de menos sería, allí mismo, sobre la marcha, inventar los siete metros de música que faltan; lo peor del caso es que, al añadirlos, se forma un nuevo trozo pegadizo que estropea el conjunto y destruye el equilibrio. Otro caso, también muy grave, ocurre cuando sobran dos o tres páginas de música; entonces, el director de orquesta cambia la batuta por las tijeras, cortando compases, sin la menor contemplación y ante los ojos espantados del compositor.

La primera consecuencia que se saca de estos episodios, más trágicos que grotescos, es que en el cine, la música se hace para la película y no la película para la música, es decir, todo lo contrario de lo que ocurre en la ópera, entre música y libreto. La música es un elemento decorativo más, como los paisajes y fondos: ha de tener cuidado siempre de no estorbar. Dicen que en el teatro todo es convencional, pero, ¿hay mentira mayor que la del cine?. Es preciso, pues, reglamentar la música para el cine con nuevos preceptos, con nuevos derroteros, ya que ni las formas sinfónicas, ni las dramáticas, se ajustan a su manera de ser. Ya comprendo yo que hay en las películas, como en las óperas, escenas en las que no ocurre nada y en que, por lo mismo, se concede gran libertad al músico. Pensando en ello, vamos a buscar una escala que, en proporción ascendente, nos muestre el panorama sonoro.

Escribir un fondo constituye lo más fácil para el compositor. La música podrá estar más o menos de acuerdo con el asunto, pero puede llevar una estructura sinfónica y gozar de mayor libertad, sin más contratiempo que los ruidos. Ya comprenderá el lector que esto de los ruidos es otra mentira muy grande, lo cual no quita para que estropee por completo un trozo sinfónico el trote de un caballo, el motor de un coche o los pitidos de una locomotora. Siguen, a continuación, los movimientos rítmicos, que deben ir subrayados por la música. Aquí se llega a la más completa exageración, haciendo del ritmo musical algo automático, mecánico y seco. Hasta un simple gesto se marca con un acento sonoro, rígido, que quita flexibilidad a la música. En cuestiones rítmicas hay que respetar, naturalmente, cuanto se refiere a danzas y escenas coreográficas. En este sentido he visto hacer maravillas en una película española, pero procediendo al revés, esto es, adaptando los movimientos de la pantalla a la música.

Y llego a la parte más difícil de la escala. Las escenas culminantes, dramáticas, con gritos y diálogos cortados, constituyen la desesperación del compositor. Por regla general, estas escenas forman un mosaico de cuadros brevísimos, con primeros planos, cambios constantes de expresión dramáticas y contrastes violentos. El músico mide los compases, las corcheas, las fusas, pero no da en el clavo jamás. Un retraso pequeñísimo entre la pantalla y la música produce un desnivel catastrófico. Hacer marchar juntos ambientes tan dispares es de un efecto grotesco. ¿Y cómo dar una forma equilibrada a pequeñísimos trozos, sin conexión unos con otros y cuya agrupación será siempre caótica?

Hemos llegado al nervio de la cuestión. Me parece muy difícil, por el momento, proponer tal o cual receta; creo, sin embargo, que así como existen ya escuelas de actores

cinematográficos, convendría ir pensando en una derivación de la asignatura de la Composición musical, que estudiase y recogiese los múltiples problemas que ofrece la pantalla a los músicos. Porque bien mirado, ¿qué perspectivas se acusan en el terreno musical actualmente? Sin citar nombres, yo invito al lector a que dé su vistazo a la producción contemporánea, nacional y extranjera, y comprenderá inmediatamente que, en la mayoría de las películas, la pantalla y la música marchan como matrimonio mal avenido. He aquí el tema del que pueden deducirse las líneas iniciales de una pedagogía musical cinematográfica."

Fuente: COLON PERALES, Carlos: *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984, pp. 26-28..

4. ROBERTO GERHARD (1896-1970): "Film sonoro" (1930).

"Si de aquí a cien años todavía les place celebrar los centenarios, se ve que este año de gracia de 1930 será la fecha conmemorable de la película sonora. No hay duda que valdrá la pena conmemorarla. ¡Los prodigios que han hecho de la técnica en este tiempo! ¡Colores, imágenes en relieves, magnetofonía! ¡Y las obras de arte también, que habrán reflejado la pantalla! Imaginároslo. Las perspectivas que se abren con un poco de fantasía, hacen rodar la cabeza. Para mí, estas anticipaciones retrospectivas son un consuelo. Nos ayudaran, si menos, a soportar resignada y confiadamente las enfermedades de la infancia que amenazan al cine sonoro: ¡El sarampión del jazz-opereta-revista, que nos hacen padecer este nuevo invierno! Todo habrá que preveerlo. Personas competentes en la materia han descrito desde estas columnas y desde estas páginas de la prensa, diría, algunos de los problemas que posee el cine sonoro. Mi amigo Travall, con un optimismo que yo quisiera compartir, ha hablado además de la viabilidad de una industria catalana dedicada a la producción de cintas sonoras. Joan Sacs insinuaba, hace tiempo, una idea semejante a propósito de dibujos animados y "sonoridad" - como me hacen decir a mí-. Sobre todo ésto, todavía yo he de confesar una incompetencia absoluta en esta materia, pero me han entrado ganas de reflexionar, desde el punto de vista del músico, sobre la película sonora. En primer lugar, confieso, que las producciones sonoras que hasta ahora he visto, me han producido una gran desilusión. He de advertir que no he podido ver ninguna película de las que Jeroni Moragas, en sus críticas interesantes en la *Revista de Catalunya*, alaba y considera como las más exitosas de las que ahora se han podido ver en Barcelona. De todas maneras, supongo que no representan una tendencia esencialmente distinta de la que se revela en los pocos filmes que ahora he visto (*El ángel azul*, *Atlántico*, *Cuatro de infantería*, *Las galas de la Paramount*). En rigor, yo encuentro que estas películas no realizan estéticamente ningún progreso sobre la película acompañada por la orquesta con música

adaptada. Al contrario. Recuerdo, por ejemplo, *Resurrección* de Tolstoi, o *Los tejedores* de G. Hauptman, que desde el punto de vista de la ilustración musical eran entonces superiores a estas nuevas producciones sonoras. El primero se servía de fragmentos sinfónicos de Tchaikovski, y, no obstante, eran como una unidad. Del segundo ejemplo sacaba un partido excelente de las viejas canciones populares alemanas de la época, instrumentadas para la orquesta (hoy, al cine sonoro harían mejor acompañamiento si fuera un coro). Pero el criterio con que estas películas mudas eran ilustradas por la orquesta (en las buenas salas), es, musicalmente hablando, más o menos el mismo que hemos podido ver también en las mencionadas producciones sonoras. La única diferencia consiste en que los actores, ahora, hablan (excesivamente, como siempre), cantan -Marlene Dietrich, por ejemplo con la primera voz de una mujer verdaderamente fonogénica que yo haya podido oír--, y todos los objetos capaces de engendrar ondas sonoras nos envían desde la pantalla sus rumores fútiles, puerilmente amplificadas, con aires de protagonistas, hiperdimensionales. Cuando una mujer pasa con los tacones por la escena queteclac, queteclac, queteclac- nos hace perder el vivir y el sentir. Mejor dicho, ya no vemos ni oímos nada más: ¡ese par de tacones tiene una importancia fenomenal!. Esta fonografía mecánica de la suma de muchos rumores, ruidos, estallidos, etc., que nos da la "realidad", nos hacen pensar por la ingenua complacencia con que son registrados, con aquellas curiosas manifestaciones de la edad infantil del descriptivismo musical: El melodrama de Rousseau, las sonatas bíblicas de los clavecinistas. Una rápida escala ascendente ilustraba, el golpe de piedra furiosa que engendró la honda de David. Un acorde de séptima disminuida que se deshace en arpeggios descendentes: la caída del gigante...

Y aquí al menos se ilustraban simbólicamente cosas que eran hasta cierto punto dramáticamente importantes. Y cuando no más se trataba de evocar una "atmósfera" con imitaciones de rumores naturales, se oía todavía una transposición artística. Ahora la música, realmente, no imita nada fuera de sí misma. Con dibujos animados pasa lo mismo, pero en sentido inverso, es la imagen, aquí, la que va a ilustrar la música, o vagamente, el ritmo, el movimiento lineal, o más a menudo, los esquemas métricos, los "pies" de la música. Cuando el gato, el pato, o la cigüeña pasan queriendo ser vistos, o las notas de un arpeggio de flautas estallan como burbujas en la pantalla, o hacen surgir círculos de la tierra, la alegría del espectador es completa. No es difícil, no obstante, de proveer, parece, que este placer de la ilustración aferrada al detalle, -tanto si es al plástico como si es al musical-, se ha de agotar muy rápidamente. Allí el paralelismo entre el sonido y la imagen puede tener más posibilidades, es en toda el área que va del hecho cómico al grotesco.

(...) Decíamos: allí en el paralelismo entre sonido e imagen puede tener tal vez mejores posibilidades, es en toda el área que va del hecho cómico a lo grotesco. Ahora que, cuando se ve un efecto grotesco sin querer, como todavía pasa muy a menudo con la película sonora, el caso es fatal, es claro. El error está en creer que la imagen puede en todos los casos estar

intensificada por un paralelismo sonoro que la hace resurgir con un ajuste servil. Fuera de la escena cómica o grotesca -ejemplo: los dibujos sonoros- el paralelismo es obviamente siempre redundante y la debilita necesariamente, con que, por dar más versatilidad a una excusa, la realza en un argumento por partida doble o la decora con detalles superfluos. De la misma manera, el sonido que se limita a decorar la imagen, en vez de darle fuerza se la lleva... Es inútil y es irritante que una cosa que se entiende perfectamente bien se nos repita dos veces. La música, el sonido en general (comprendida toda la gama de los "ruidos"), hace un papel deplorable tratando de remachar, de explicar vagamente todo aquello que a la pantalla queda explicado con una precisión y una claridad suficiente.

El criterio de ilustración verdaderamente fecundo, a mi manera de ver, sería, al revés, un criterio contrapuntístico. El sonido contrapuntado con la imagen da autonomía a la vista y autonomía a la onda, y deja a la fantasía del espectador la tarea de conjugarles. He aquí, a mi entender, el camino del espectáculo "polifónico" que sería el cine sonoro. El acto de conjugar diversas melodías simultáneas hace, para la escena, lo que los músicos entendemos por acordes, armonías... El paralelismo es también en música la técnica más primitiva y pobre que es conocida. Al comienzo de la música polifónica en la Edad Media hay el 'organus' y el 'discantus', que son cadenas de cuartas y quintas paralelas a un canto dado. El pueblo sentimental canta sus canciones populares a dos voces, en cadenas de terceras... El cine mudo ha estado en la época monódica del cinema, la de la melodía sola (estaba a punto de decir: la del canto gregoriano); con el cine sonoro comenzará su época polifónica y sinfónica.

Ver aterrizar un avión y sentir un admirable murmullo de motores, he aquí una cosa que hoy, en el cine sonoro, ya no puede hacer ni frío ni calor. En cambio: un transatlántico ha chocado con un iceberg y se va al fondo; abarrotado de pasajeros y tripulación, pánico, S.O.S., carreras, botes de salvamento y al agua; en un rincón del fumador un estoico hace tocar al piano una romanza sentimental; de pronto se abre una puerta y penetra en la habitación, siniestra, dramática, el sonido de los motores... Os aseguro que el mismo detalle aquí sí que nos hace ponerse la piel de gallina.

De las tres categorías de los elementos sonoros que pueden ser conjugados con la imagen -la palabra, la música y el "ruido"- me interesan aquí sobre todo los dos últimos. En general parece que lo más lógico sería que los personajes que hablan se vean en la pantalla en primer plano. Pero no es así absolutamente necesario. Yo puedo imaginar muy bien la voz humana -sola, en diálogo, o en coros, hablando, declamando o cantando- en libertad, desligada de la imagen. Por ejemplo: un diálogo que interesa a la acción, proyectada sobre un paisaje, de la visión de los talleres de una fábrica, de la Quinta Avenida de Nueva York o de una barca sobre el Océano, sí que vale la pena hacerlo. Es el equivalente del procedimiento de la sobreimpresión. El novelista nos presenta a sus personajes. Los hace hablar. Todos vienen a nosotros, los va trayendo con la silueta y, ahora aquí y ahora allí, va intercalando rápidas

descripciones del "milieu". Para ligar todos estos cabos y presentar una escena de conjunto con todos los términos esenciales y accessorios, necesita al menos un montón de páginas. La simultaneidad polifónica de la película sonora da a la exposición una velocidad centuplicada. Falta saber, me diréis, si eso es una superioridad. Evidentemente, velocidad es un concepto relativo. Partiendo de la base que al pulso normal de la novela lo sigue un 'andante', digamos, un 'stringendo' que porta al movimiento hasta un 'allegro' que puede dar a la materia sensación de aceleración, con referencia a su escala, que puede llegar a abolir la película, todo y partiendo de una cifra metronómica normal mucho más elevada. Pero es éste el hecho que cabe no perder de vista, el ritmo normal de la película es un 'presto' y la velocidad es aquí un factor estético de primer orden, y lo es, si no por primera vez, al menos como nunca lo haya estado captado por otras artes.

La imaginación encara las realizaciones fantásticas que puede tener para la película sonora el "monólogo interior"; la ilustración de aquella polifonía verdadera de la consciencia gracias a la cual yo puedo (o hago) hablaros a la cara de tal cosa y, a la vez, pensar en una, dos o tantas otras, las cuales pueden ofrecer un contraste remarcabilísimo con el 'solo' hablar y alzar la voz, o hacer con los demás curiosos contrapuntos. Pero no conviene extremar estas inducciones".

Traducción del catalán: María Portavella Casanova y Matilde Olarte Martínez

Fuente: GERHARD, Roberto: "Film sonoro", I y II. *Mirador* 94 y 96 (1930), sp.

VNiVERSiDAD
D SALAMANCA