

# EN TORNO AL PROBLEMA DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

**E**RA yo niño aún cuando ví la primera película. Esto ocurrió en Sevilla, en un salón de la calle de la Sierpes; uno de aquellos salones que frecuentaron 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 caminado 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 y actrices viene abajo, aunque en España nos empeñemos en que no.

Toda la música, desde Palestrina hasta Strawinsky, responde siempre a una idea y está organizada y construída 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 facultad de hacer lo que quiera con la obra musical, 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 de 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 de 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 pe-

lícula 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 dramática y contrastes violentos. El músico mide los compases, las corecheas, 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 un 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 un tema del que pueden deducirse las líneas iniciales de una pedagogía musical cinematográfica.

JOAQUIN TURINA