Página de música

TRES NOTAS SOBRE CINE

II

VALOR ILUSTRATIVO DE LA MÚSICA

A J. Pagán y A. Ramírez-Angel.

Lo que la simple imagen nos da en el cine es solamente lo abierto, lo patente, la concatenación lógica de los hechos, además del marco visual en que éstos se desenvuelven. En suma, la imagen nos proporciona todo el material bruto explícito de la película. En nuestro anterior trabajo indicábamos cómo esta realidad visual, para cobrar un sentido pleno, ha de completarse con la palabra. La palabra—los diálogos y, en alguna ocasión, la voz del narrador—no puede considerarse como elemento propiamente sonoro. Su papel es más importante y más concreto. Si la imagen tiene menos valor ambiental que narrativo, la palabra es ya la culminación de lo explícito. En rigor, de todos los elementos que intervienen en el cine—palabra, imagen, ruidos y música—, la palabra es el más literario y el menos específicamente cinematográfico. Una película muda—sin palabras—es perfectamente viable. No sería imaginable, en cambio, una película sin imágenes. La imagen móvil, naturalmente, es el elemento primordial del cine, que, en último término, podría prescindir—y de hecho prescinde alguna vez—de los diálogos.

La narración, en sí, es una trama explícita, es decir, una base literaria—guión y diálogos—que significa la necesidad de una estructura común con las demás formas de literatura, y sobre todo con el teatro. La palabra nos dice exactamente de qué se trata en las imágenes, pero, en rigor, es un añadido mostrenco.

La ilustración de la imagen admite otro grado inferior de explicitud explicativa: los ruidos concomitantes, la causalidad sonora. Precisamente porque esos ruidos tienen menor carga de sentido pueden representar un papel más abstractamente expresivo. El sonar de unos pasos, el chirriar

de una puerta, una explosión o el traqueteo de un tren pueden funcionar en la película como elementos de primera importancia. Recordemos, por ejemplo, el ejemplo ilustre cuya génesis nos relata Egon Erwin Kisch en su libro *El paraíso norteamericano* (págs. 239 y sigs. de la trad. española): la portezuela del automóvil que oye cerrarse la florista ciega, creyendo que es Charlot quien sale del coche, en *Luces de la ciudad,* y que es el eje de la película. En el terreno puramente expresivo, Bernhard Wicki, en *El puente,* ha prescindido de la música, con lo que los silencios y el aprovechamiento de los ruidos se convierte en elemento primordial. Las secuencias del puente antes del combate, que podían haber exigido el empleo de una música de gran tensión, se desarrollan bajo el creciente silbido de las cadenas de los tanques que se aproximan, hasta lograr el efecto de terror requerido.

El tercer grado de abstracción, y por tanto el peldaño más alto de la expresividad abstracta y de la ambientación, lo constituye la música. La relación necesaria entre la música y la imagen por ella ilustrada es, en términos generales, inexistente. Lo que Hanslick y Riemann establecieron, es decir, la falta absoluta de un modelo en la naturaleza para el arte musical, es una verdad incontrovertible. La música no puede describir. Solamente en algunos casos, y extremando lo imitativo, puede apuntar una sugerencia parcial. El cuco de la *Sexta sinfonía* de Beethoven, o, en un terreno inferior, el ruiseñor de *Pinos de Roma,* de Respighi, no pueden decirnos con nitidez que nos encontramos en el campo. Un pájaro canta, pero esto es sólo una imitación de otro sonido, que no va más allá de sí misma. Toda relación causal y lógica con la imagen, con lo visual, es pura asociación subjetiva. Que suene una carraca en *Till Eulenspiegel,* de Ricardo Strauss, no nos muestra, en rigor, que el travieso bufón irrumpa en un mercado.

En este sentido, lo ilustrativo musical en el cine no difiere de las posibilidades estrictamente sinfónicas tradicionales.

RAMÓN BARCE.

