

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La revolución del metrónomo y la música silenciosa

Autor/es:

Casas, Quim

Citar como:

Casas, Q. (1999). La revolución del metrónomo y la música silenciosa.
Nosferatu. Revista de cine. (31):83-89.

Documento descargado de:

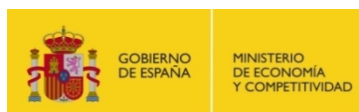
<http://hdl.handle.net/10251/41156>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Duelo al sol

*Zine mutuan trebatutako Hollywood-ko zuzendari guztien artean, Vidor izan genuen musikari garrantzi handiena eman ziona, irudiaren zentzuari eta pertsonaien izaerari guztiz eta erabat lotutako elementu adierazkor gisa. Filme isiletan jadanik agertu zuen eszena jakinak eratzeko tempo musikal baterako interesa, eta musika isilaren kontzeptuan lan egin zuen **The Big Parade** (1925) obran, bai eta ikus-entzunezko forma handiak ezarri ere ondorengo obretan, **Street Scene** (1931) eta **Our Daily Bread** (1934) lanetan, esate baterako.*

La revolución del metrónomo y la música silenciosa

Quim Casas

Hay tres cosas que siempre me han impresionado mucho de King Vidor. La primera atañe a la cuestión ideológica: siendo ferrocamente de derechas, fue capaz de concebir películas tan progresistas, en el sentido social del término, como **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934). La segunda hace referencia al color: Vidor fue uno de los cineastas que mejor reflexionó sobre el color en el Hollywood de los primeros 40, y no necesitó más que seis filmes, sin contar su puntual aportación a **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, 1939), para demostrar que estaba un paso más adelante de sus contemporáneos en este sentido. La tercera, la que nos ocupa, es la utilización de la música, o de la pauta musical, ya en los tiempos del cine mudo. Cabe considerar a Vidor un teórico y un precursor práctico en la evolución de la mú-

sica cinematográfica, algo que generalmente se le reconoce muy de pasada frente a las más estudiadas e influyentes evoluciones sonoras de las asociaciones Eisenstein-Prokofiev, Hitchcock-Herrmann o Fellini-Rota.

Muchos de los experimentos audiovisuales de Vidor avalan su papel absolutamente determinante en este sentido: utilización de lo que él denominaba música silenciosa para estructurar la cadencia rítmica de una escena muda en **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925); experimentación musical, en calidad de refuerzo o de contrapunto, en los albores del sonido con **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929) y **La calle** (*Street Scene*, 1931); definición de personajes a partir de su asociación a determinados motivos musicales, algo habitual en el cine clásico pero que Vidor convertiría en un elemento estilístico primordial para el estudio de caracteres, como ocurre en **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956); integración modélica de una canción en el devenir narrativo de una película y como comentario al propio significado de la historia, aspecto presente en **La pradera sin ley** (*Man without a Star*, 1955). Con todo y ser perfecto, este último ejemplo no cabe atribuírselo a Vi-

dor, ya que en la primera mitad de los 50 la utilización de un tema principal que lleva generalmente el mismo título de la película, aparece en los créditos y se va repitiendo a modo de comentario del relato, era una auténtica figura de estilo en el *western*. El uso de una canción con "significado" traspasó las barreras expresivas de la música westerniana y tiene otros ejemplos significativos en **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), de Fritz Lang, **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1953), de Nicholas Ray, y **Duelo de titanes** (*Gunfight at OK Corral*, 1957), de John Sturges (1).

El presente artículo abundará en cursivas. Las declaraciones de Vidor sobre sus intenciones y métodos de trabajo no tienen desperdicio. Imposible explicarlo más claro que citando sus propias palabras, el grueso de las cuales está extraído de su apasionante (no por aventurero o porque esté repleto de anécdotas sobre el viejo Hollywood, que las hay, sino porque traduce a la perfección unos tiempos de incesante búsqueda cinematográfica) primer volumen de recuerdos autobiográficos, fechado en 1953. Por eso cada apartado incluye declaraciones de

Vidor sobre lo que intentaba hacer, y generalmente conseguía, con la música o la ausencia de ella. He preferido escribir sólo de cinco películas que muestran a la perfección la elaboración y progresión de los recursos musicales y sonoros en el cine vidoriano: **El gran desfile**, **Aleluya**, **La calle**, **El pan nuestro de cada día** y **Guerra y paz**.

Evidentemente, la aportación del cineasta tejano a la evolución de la música cinematográfica no se ciñe solamente a estos cinco títulos. Podríamos citar también **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926), pero en este caso (es un film mudo sin música silenciosa) por lo que tiene de contraste temático, con tintes de comedia sobre un fondo melodramático, con el estilo romántico de la ópera de Puccini; o algunas de sus obras más emblemáticas, como **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) y **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), en las que estuvo supeditado a la fuerza melódica y melodramática de un *score* de características más tradicionales ("gobernados" respectivamente por Dimitri Tiomkin y Max Steiner, dos emblemas de la música hollywoodiense) o a los planteamientos de producción, caso del *western* torrencial sobre los amores imposibles de Perla Chávez. Con todo, hay en este film un buen ejemplo de contrapunto sonoro que no le pertenece ni al compositor ni al productor: es la cabalgada de los trabajadores desde el rancho Pequeña España hasta el tendido del ferrocarril, organizada bajo el repicar de las campanas que suenan en todas las posesiones del despótico senador McCanles y acompañan el movimiento de los personajes, creando una peculiar sinfonía audiovisual que se repetirá en la escena de la batalla de Borodino de **Guerra y paz**, combinada ahora con un trabajo estricto de orquestación.

Conviene destacar también la ma-



Aleluya



nera de emplear la música fuera de la propia película, es decir, durante su gestación, para crear en la fase de rodaje una atmósfera precisa o buscar una respuesta determinada en los actores. Cineastas posteriores a Vidor han utilizado fórmulas parecidas. Víctor Erice es partidario de disponer de una secuencia musical ya escrita y registrada, que hace escuchar a su equipo en el mismo plató y puede llegar a utilizar de fondo sonoro para determinar un clima concreto de trabajo. Durante los preparativos de algunos de sus rodajes, Federico Fellini utilizaba músicas seleccionadas por él mismo o encargadas a Nino Rota con el fin de crear también un ambiente que facilitara la comunicación con sus actores. La diferencia es que después, en el montaje final, algunas de estas melodías no tenían cabida en la columna sonora. En sus inicios, Vidor contentaba a sus intérpretes poniendo en el plató un gramófono para escuchar

las canciones que les gustaban. Pero en **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) ya actuó de una manera más incisiva y creativa: "Durante todo el rodaje hice que tocarán la patética de Tchaikovski, donde hay un tema que expresa todo el sentido del film" (2).

Un ballet sangriento

Para preparar **El gran desfile**, Vidor visionó un documental de campaña filmado en la Primera Guerra Mundial. "Un día, al ver un fragmento del film, quedé sorprendido por el hecho de que una compañía de soldados desfilara por la cámara con una cadencia francamente distinta de la usual. Era un ritmo en que toda animación parecía haber quedado en suspenso y aquel movimiento presagiaba algún acontecimiento desagradable. (...) Después apareció un ataúd envuelto en la

bandera encima de un armón de artillería tirado por caballos. Los soldados estaban asistiendo a un cortejo fúnebre. Me asaltó el pensamiento de que si podía duplicar esta lenta y mesurada cadencia a medida que las tropas norteamericanas se acercaban al frente, podría ilustrar la proximidad de la muerte con un efecto lleno de significación y poder. Me hallaba en pleno reinado de mi obsesión favorita haciendo experimentos con las posibilidades de la música silenciosa" (3).

Tempo musical en el cine mudo. Construcción sonora de una escena de batalla desguarnecida del ruido sordo de las fusiles, el impacto de los obuses, los gritos de dolor de los heridos, la agonía de los que van a morir, las órdenes de los mandos, las quejas de los subordinados. Vidor filmó la marcha de las tropas aliadas por el bosque francés de Belleau marcando el movimiento de los acto-

res y figurantes con la ayuda de un metrónomo y la amplificación del sonido del mismo mediante un tambor, para que todo el mundo pudiera oírlo. El ritmo monocorde del metrónomo no sólo debía ajustarse a cada paso de los soldados, sino que condicionaría también cualquier otro movimiento que hicieran con la cabeza, las manos o con sus armas, en un baile constante y precioso de planos generales y primeros planos, de lo colectivo a lo individual. Después, en la sala de montaje, Vidor volvió a echar mano del metrónomo para conseguir el ritmo preciso. Un veterano soldado inglés que trabajó como extra le comentó que tenía la sensación de estar participando en una especie de ballet sangriento. El director se apropió de la expresión. La marcha del bosque de Belleau se convirtió desde entonces en un ballet de sangre y muerte.

Vidor quiso llegar más lejos y transformó en figuras de contrapunto musical todos los elementos constituyentes de un ejército que avanza. Su intención era lograr una especie de efecto sinfónico substituyendo las cuerdas, los metales y la percusión por la evolución de los camiones, la marcha de la infantería y el movimiento de los aviones que sobrevuelan la larga hilera de soldados protegiéndolos de un ataque enemigo. Su voracidad no conocía límites y efectuó un experimento para que fueran las imágenes las que sugirieran la música. Las películas siempre se proyectaban con acompañamiento en la sala de una orquesta o, si eran producciones menores, de un pianista. En la noche del estreno, Vidor pidió a la orquesta (era una producción mayor de la Metro) que dejara de tocar durante la secuencia del bosque, de forma que el espectador tuviera la sensación de estar oyendo la cadencia del tambor al ver los movimientos de los soldados. Vidor perseguía vaciar las imágenes de música sin que el es-

pectador fuera consciente de esa ausencia, un concepto que debería haberle enfrentado a un compositor con el que colaboró tres décadas después, Rota, quien prefería que un film tuviera una música mediocre a que no tuviera música: el maestro milanés opinaba que el silencio musical deja insatisfecho al espectador. Lamentablemente, en proyecciones más recientes del film en cine y televisión, con música sincronizada (la versión producida por Thames Televisión con banda sonora de Carl Davis), las intenciones de Vidor no han sido respetadas: cada caída de un soldado es subrayada por un violín, mermando la efectividad de la música silenciosa vidoriana.

Blues, espirituales y algodón

"Confeccioné una lista de escenas aprovechables para una película sonora completamente negra: bautismos en el río, funciones religiosas acompañadas por cantos espirituales, oraciones de los negros, música de banjo, bailes, el blues. En los exteriores no tuvimos equipo transportable de sonido; los camiones que habían de traerlo no llegaron a tiempo. No tuvimos más remedio que seguir adelante prescindiendo de él y rodar en plan de cine mudo, aunque el sonido fue añadido después. Yo había planeado una escena en la que una familia completa va cantando estrofas sucesivas de un canto espiritual negro mientras se van moviendo a lo largo de las hileras de plantas de un campo de algodón. En un intento de encuadrar la acción a fin de que la música encajase posteriormente en el molde de aquélla, mi ayudante y yo nos pasamos varias noches en el hotel tratando de trazar diagramas que nos mostraran cuál de cada una de las personas estaba cantando una determinada frase de la música. (...) El fiel metrónomo se utilizó como un recurso para mantener a cada

uno de los actores dentro de un ritmo uniforme" (4).

En esta ocasión el metrónomo no fue el instrumento de la música silenciosa, sino un recurso de urgencia que tuvo similares efectos. Cuando los productores de Hollywood andaban aún preocupados en cómo solucionar los problemas inherentes a los complicados artilugios de sonido y las voces de los actores, Vidor volvió a dar muestras de su talante innovador realizando una especie de musical sobre las comunidades negras del campo que, más allá de su discutible y paternalista posicionamiento ideológico, proporciona lo más parecido a un espacio edénico de campos de algodón alimentado con cantos espirituales y blues profundos. **Aleluya** es una película con combinaciones de formas cantadas y habladas según el estado anímico del propio relato, más relajado o más turbador, contemplativo o apasionado, en el que la música puede funcionar perfectamente en calidad de recurso elíptico, como escribe Michel Chion -"se entona una canción cuando los personajes están aún en la orilla de un río; a la segunda estrofa ya están en la barcaza, y a la tercera han alcanzado la otra orilla" (5)-, ritual festivo de la comunidad o para subrayar determinados sentimientos en la dubitativa andadura del personaje principal, Zeke, por la historia.

Los problemas técnicos a los que se enfrentó Vidor durante el rodaje, evidentes en muchas fases del film, le otorgan como contrapartida su carácter a veces irreal, esa imagen edénica soñada que colisiona abiertamente con el estilo realista sobre el viejo sur de la película. Hay momentos muy notables, como el improvisado baile de los niños cuando llega un amigo de la familia y se pone a tocar el banjo; los arrebatos religiosos durante el bautismo en el lago de la joven Chick (6) y en la iglesia,

o la secuencia final en los pantanos, por su inesperada ausencia de todo sonido que no sea el de la propia naturaleza. Pero, en líneas generales, la relación música-imágenes carece de un valor enteramente armónico en su búsqueda de una puesta en escena musical, ya que son los cánticos espirituales y otras formas de expresión de la música negra las que alimentan al film, los sentimientos, los personajes y la historia.

Música y palabras

"Pudimos formular una pauta para la partitura basada en una directa aplicación al diálogo y a la acción de cada escena. Como (Alfred) Newman pasó mucho tiempo en el plató durante la realización de la película, estuvo en condiciones de mezclar el diálogo con una fraseología musical que produjo el resultado de intensificar el efecto dramático de cada línea. En algunos momentos culminantes, la música servía de eco a la voz del actor" (7). **La calle** fue concebida casi al mismo tiempo que **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931), de Mamoulian, **El vampiro de Düsseldorf** (*M. Eine Stadt einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, y **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, Shame of a Nation* 1932), de Howard Hawks, y muy poco después que **La muchacha de Londres** (*Blackmail*, 1929), de Alfred Hitchcock. Cito estas cuatro películas porque las considero las más notables, en el alba del cine sonoro, en cuanto a la búsqueda de las posibilidades expresivas del nuevo invento. De **La calle** puede interesar más el sonido, porque plasma un mundo urbano, inalterable, sintetizado en el espacio donde se ubica la acción, la acera y la fachada de una casa de pisos de Nueva York. Conecta con el film citado de Lang en la utilización de las fuentes de sonido natural para describir emociones y alertar situaciones, pero Vi-

dor, consciente de las muchas posibilidades que le ofrecía el sonido musical, trazó además unas nuevas pautas mano a mano con Alfred Newman, el compositor que mejor entendió sus intenciones. Convirtió la música en una impresión diferente y complementaria de las palabras, buscando en determinados timbres de los instrumentos el equivalente a la sonoridad de la voz humana al hablar o gritar, de manera que los efectos dramáticos podían multiplicarse en las escenas de mayor tensión.

La partitura de la tierra

"Resolvi tratar el trabajo de la construcción de este acueducto en la misma forma que me imaginé que un coreógrafo emplearía para planear los movimientos de un ballet. (...) Los cavadores trabajarían a tempo rítmicamente medido y controlado, aumentando constantemente de velocidad al paso que el acueducto fuese acercándose a su objetivo. La apertura de la presa y la avalancha final del agua proporcionarían la plena culminación orquestal. (...) Decidi prescindir de todo el equipo de impresión sonora usando en su lugar un metrónomo y un timbal. Los picos se movían al ritmo de uno y tres, las palas extraían la tierra al ritmo de dos y la arrojaban al de cuatro. Cada escena se tomaba un tiempo estricto de 4-4 con la velocidad del metrónomo aumentando incesantemente. Cuando la creciente velocidad del metrónomo resonando por medio del timbal había llevado a los cavadores a su extremo más febril, acudíamos al recurso de disminuir gradualmente la velocidad de la cámara, lo que a su vez aumentaba el tempo de los trabajadores" (8).

Posiblemente sea la secuencia, entendida como fragmento evocado que alimenta el recuerdo de todo un film, más memorable de

la obra vidoriana junto a la que, con una serie de planos urbanos y un impresionante *travelling* con grúa que araña los rascacielos y se introduce en una oficina repleta de escritorios, fijaba la llegada del protagonista de **...Y el mundo marcha** a la gran ciudad y la búsqueda de su primer trabajo. Filmada con ahinco y construida en la mesa de montaje durante diez pacientes días, la secuencia final de **El pan nuestro de cada día** expresa mejor que ninguna otra las posibilidades de la música silenciosa ya que, a diferencia de **El gran desfile**, el sostén rítmico del metrónomo y la cadencia de los movimientos se apuntalan sobre una renovada manera de hacer música sin instrumentos, algo que la carencia del sonido imposibilitaba en los tiempos del bosque de Belleau. Los picos y palas asumen el papel de una orquestación minimalista y repetitiva que marca en todo momento la pauta dramática y temporal de la secuencia. Cuando los protagonistas, acuciados por el hambre, cavan de noche la gran zanja que debe llevar el agua del río hasta su resea cosecha de maíz, aún hay tiempo para hablar y para algún primer plano de un rostro cansado, de unas manos que ofrecen una taza de café caliente. Pero después, a medida que el improvisado acueducto va culminándose, todo sonido que no sea el de los picos hurgando en la tierra y las palas apartándola del canal queda desterrado de la banda sonora.

Hay momentos sobrecogedores, como aquél en el que el polvo levantado nos impide ver la evolución de los personajes, aunque el rítmico repicar de picos y palas nos da a entender que el trabajo avanza cada vez más rápido, en un *crescendo* sonoro destinado a fundirse con una orquestación clásica. El cambio resulta irremediable una vez el agua corre por la zanja en dirección a las cosechas. La música de Alfred Newman, con resonancias de Prokofiev, le

una historia a otra son más cortos y finalmente se unen en una acción principal. Esto último no era lo que había hecho Griffith, pero sí seguía un esquema parecido al de una sinfonía" (9). Estamos en otro contexto de la música vidoriana, distinto en su planteamiento formal. El autor buscó en Italia, con Carlo Ponti y Dino de Laurentiis, lo que a mediados de los 50 ya no podía hacer en Hollywood. Los mecanismos musicales juegan un papel distinto porque la incorporación del sonido es absoluta y la película demanda otro tipo de planteamientos. La relación con Rota fue fructífera, ya que ambos, músico y director, llegaron a un acuerdo sobre la evolución dramática y las distintas fases compartimentadas de la historia. La música describe desde dentro en algunos casos. Como bien escribió José María Latorre en su libro sobre Nino Rota (10), el personaje de Audrey Hepburn está "unido indisolublemente, desde el principio, a la música. Natacha es un personaje que proyecta en el piano sus desconciertos". En la batalla de Borodino, Vidor aplicó unos criterios similares a los de la marcha de Beilleau, sólo que incorporando la música a la propia banda de sonido.

El preámbulo de la contienda está marcado por los avisos de la trompeta; escuchamos el primero cuando Napoleón sale de su tienda. La presencia del personaje de Henry Fonda como espectador pasivo de los primeros intercambios de disparos no está subrayada musicalmente; tal es la extrañeza del personaje en esa situación, que condiciona el tratamiento poco épico de la misma. El avance de la infantería napoleónica hacia el puesto ruso recuerda a **El gran desfile**. Vidor no necesita metrónomos ni timbales amplificadores: los redobles de los tambores franceses surten el mismo efecto de premonición e inquietud. Tras ser rechazados por el fuego de los cañones rusos, los

permite a Vidor dejar al grupo, el sentido del trabajo colectivo, para introducir fugas individuales: un musculoso campesino levantando una gran piedra que dificulta el paso del agua; otro que se lanza sobre el fango y actúa de tapón humano en una desviación por la que el preciado líquido sale de su curso; el protagonista (John Sims, el mismo personaje de **...Y el mundo marcha**) sujetando el improvisado puente de madera que han construido para salvar un escollo del camino. Los sonidos diegéticos desaparecen y la música coloniza por completo la banda de sonido, como haría Eisenstein en los momentos previos a la batalla del lago Peipus en **Alexander Nevski** (*Alexandr Nevski*, 1938), llegando a su culminación con el estallido de los coros cuando el agua inunda el maizal y los cam-

pesinos se funden en un abrazo con sus mujeres e hijos.

Sinfonía en la batalla

Cuando Vidor se planteó los numerosos problemas de adaptación al cine de la novela de Tolstoi, terminó desembocando en una estructuración musical de la historia: "*Griffith desarrolló en Intolerancia cuatro historias que transcurrían simultáneamente, y yo podía hacer lo mismo. Pero tras un estudio más profundo del libro, me di cuenta de que ésa era exactamente la fórmula que había utilizado Tolstoi. Un capítulo para Natacha, uno para Pierre, luego otro para Andrei y otro para Nicolás en el frente. A medida que la historia progresa y la acción adquiere rapidez, los saltos de*

soldados de a pie se retiran en desbandada y entra en liza la caballería de Napoleón: la música se acelera a medida que lo hacen los caballos y cobra intensidad gracias a las combinaciones de las cuerdas, que sostienen el tema, y los instrumentos de viento, que lo conducen, fundiéndose con los *travellings* que siguen lateralmente a los jinetes sobre sus monturas en un armónico deslizamiento audiovisual predestinado a concluir en el encuentro frontal entre los dos ejércitos.

Coda

Ruptura, experimento y comprensión: "Creo que el momento culminante de **El pan nuestro de cada día**, como el de ciertos episodios de **El gran desfile**, constituyen ejemplos de sentido cinematográfico en su forma más comprensiva. Por lo que a mi trabajo concierne, lo cito como ejemplo de lo que puede llegar a hacerse con un metrónomo, una dosis razonable de apreciación musical y una cámara tomavistas" (11).

NOTAS

1. La canción de **La pradera sin ley** fue compuesta por Arnold Hughes y el letrista Herbert Frederick, y la interpretó Frankie Laine, uno de los muchos cantantes de baladas melosas y pulcras de la época.
2. Declaraciones recogidas por Kevin Brownlow en *The Parade's Gone By*. Incluido por Michel Chion en *La musique au cinéma*. Fayard. París, 1995. Traducción al castellano: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Página 48.
3. *A Tree Is a Tree*. Harcourt Brace. Nueva York, 1953. Traducción al castellano: *Hollywood al desnudo*. A.H.R. Barcelona, 1954. Página 118.
4. Op. cit. nota 3. Páginas 181 y 186-187.
5. Michel Chion: *L'audio-vision*. Nathan. París, 1990. Traducción al castellano: *La audiovisión*. Paidós. Barcelona, 1993. Página 83.
6. El personaje de Chick está interpretado por Nina Mae McKinney, cantante y ex-esposa del primer marido de Billie Holiday.
7. Op. cit. nota 3. Páginas 211-212.
8. Op. cit. nota 3. Páginas 231-232.
9. King Vidor: "Guerra y paz y yo". Incluido en el catálogo de la 23 Setmana Internacional de Cinema de Barcelona. 1981. Página 11.
10. Nino Rota. *La imagen de la música*. Montesinos. Barcelona, 1989. Página 100.
11. Op.cit. nota 3. Página 233.